Krause, Christian Gottfried; Šťastná, Kateřina Alexandra

Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad

Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022

ISBN 978-80-280-0145-2; ISBN 978-80-280-0146-9 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0146-2022
Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77597
Access Date: 13. 04. 2025
Version: 20230227

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

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts,
Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

#521

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS

Christian Gottfried Krause: O hudební poezii

Komentovaný překlad

Kateřina Alexandra Šťastná

MASARYKOVA UNIVERZITA

BRNO 2022

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Krause, Christian Gottfried, 1719-1770.
[Von der musikalischen Poesie. Česky]
Christian Gottfried Krause: O hudební poezii / komentovaný překlad Kateřina Alexandra Šťastná. – Vydání první. – Brno : Masarykova univerzita, 2022. – 343 stran. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 521)
Částečně souběžný francouzský, italský, latinský a německý text, anglické resumé
Převážně přeloženo z němčiny. – Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-280-0145-2 (brožováno)

* 784.3/.7 * 82-192 * 78:82 * 78.01 * (049) * (0.072)
– písně
– písňové texty
– hudba a literatura
– muzikologie – díla do r. 1800
– pojednání
– komentovaná vydání

784 - Vokální hudba [9]

Recenzenti: Mgr. Irena Veselá, Ph.D. (Moravská zemská knihovna v Brně)
doc. Mgr. Jana Spáčilová, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)

Na obálce byla použita fotografie: *Berlin Opernhaus um 1745.jpg* [fotografická reprodukce uměleckého díla]. [online foto]. [cit. 24. 11. 2022]. Dostupné pod licencí public domain na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Opernhaus_um_1745.jpg?uselang=de.

© 2022 Masarykova univerzita, Kateřina Alexandra Šťastná

ISBN 978-80-280-0145-2
ISBN 978-80-280-0146-9 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print)
ISSN 2787-9291 (online)
https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0146-2022

Obsah

Úvod ... 7

Část I
Christian Gottfried Krause ... 13
1 Christian Gottfried Krause: životopisná črta ... 13
2 Krauseho intelektuální a umělecká východiska ... 15

Von der musikalischen Poesie ... 19
1 Geneze spisu ... 19
2 Problematika poetických a hudebně poetických příkladů, otázka původnosti ... 23
3 K estetice opery a dalších reprezentativních vokálně-instrumentálních žánrů ... 25
4 Krauseho písňová estetika ... 27
5 K otázkám interpretace, zvláště vokální ... 30
6 Krauseho spis a jeho dobové přijetí ... 31
7 Význam Krauseho pojednání dnes ... 33

Poznámky k českému překladu ... 35

Část II
Christian Gottfried Krause: *O hudební poezii* ... 39
Dopis panu G. ... 39
Předmluva ... 40
Kapitola první: O spojování poezie s hudebním uměním dříve a nyní ... 43
Kapitola druhá: Jaké představy hudba vzbuzuje ... 55
Kapitola třetí: O myšlenkách hudební básně obecně ... 65
Kapitola čtvrtá: O pocitech, dojetích a afektech, jež se hudbou znázorňují ... 77
Kapitola pátá: O povaze a uspořádání vokálních skladeb, jakož i jejich částí vůbec ... 91
Kapitola šestá: O slohu hudebních básní ... 116
Kapitola sedmá: O druzích veršů vhodných ke zpívaným básním ... 143
Kapitola osmá: O zvláštním uspořádání částí básně určené ke zpěvu, o recitativu, áriích, ariosech, ariettách, kavatách, duetech, tercetech a sborech ... 161
Kapitola devátá: O užívání figur v hudební poezii ... 229
Kapitola desátá: Zda a jak může být celé drama zpíváno ... 253
Kapitola jedenáctá: O rozličných formách celých zpívaných básní ... 287

Závěr ... 311

Summary ... 313

Bibliografie 315

Seznam vyobrazení 324

Soupis hudebních děl 325

Rejstřík jmenný 329

Příloha

Carl Heinrich Graun: ***Le feste galanti*** (Idaspova árie „Si, si, mie labbra care“) 335

ÚVOD

Intelektuální a umělecké prostředí Berlína počátku 2. poloviny 18. století bylo pozoruhodně bohaté na výtečné osobnosti z řad filozofů, hudebních teoretiků i výkonných hudebníků. Do pruského hlavního města je přitahovalo zvláště renomé dvora krále Friedricha II., který byl znám svou velkou náklonností ke krásným vědám a uměním, především k hudbě, a soustřeďoval ve svém okruhu četné vynikající osobnosti z této sféry. Tito výteční mužové ve službách dvora diskutovali a konfrontovali své myšlenky a ideje též s dalšími v Berlíně působícími odborníky.

Tak mohlo postupně vykrystalizovat mimořádně inspirativní ovzduší, jež podnítilo mnohé z nich, aby dali svým teoretickým myšlenkám či uměleckým nápadům také konkrétnější formu, která by v duchu osvícenského ideálu přístupným a lépe dostupným způsobem zprostředkovala jejich ideje širšímu spektru zájemců.

Dosvědčuje to hojná žeň řady rozmanitých, na hudební umění orientovaných traktátů, příruček a pojednání. V prvních desetiletích 2. poloviny 18. století tak v Berlíně kromě spisu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* Johanna Joachima Quantze (1752), příručky *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Carla Philippa Emanuela Bacha (1753 a 1762) či rozšířeného překladu Tosiho *Opinioni de' cantori antichi e moderni* publikovaného pod názvem *Anleitung zur Singkunst* Johannem Friedrichem Agricolou (1757) vyšel tiskem rovněž dnes již méně známý a neprávem poněkud opomíjený traktát *Von der musikalischen Poesie* Christiana Gottfrieda Krauseho, uveřejněný roku 1752. Jeho autor působil sice jako vysoký pruský státní úředník, zároveň však i komponoval, byl zdatným hráčem na tympány, housle a klávesové nástroje a aktivně se věnoval hudební publicistice a editorské činnosti. V Berlíně pobýval od roku 1746 a ve svém stěžejním díle, traktátu *Von der musikalischen Poesie*, se snažil nabídnout všestranný teoreticko-praktický návod, jímž by se při vytváření vokálních kompozic mohli

řídit jak autoři hudební poezie, tak i skladatelé. Mnoho cenných postřehů zde naleznou však i hudební interpreti a zájemci o oblast hudební kritiky. Jeho hlavním cílem nicméně bylo především dosažení takové podoby spájení poezie a hudby, v níž by obě tyto hlavní složky měly rovnocenné postavení a ve vzájemném souladu a spolupráci přinesly dílu to nejlepší, aby výsledný celek mohl co nejintenzivněji zapůsobit na city posluchače. Krauseho záměrem bylo také podnítit domácí básnickou i hudební tvorbu, která by se stala praktickým vtělením jeho estetických ideálů, jež byly do jisté míry ovlivněny německým anakreontismem a v nichž se prolínají vlivy barokní afektové teorie a napodobovací estetiky s tíhnutím k výrazovému principu příznačnému pro klasicismus. Sám k uměleckému naplnění svých myšlenek přispěl jak vlastními kompozicemi, tak i svou ediční činností.

Pojednání *Von der musikalischen Poesie* – tedy *O hudební poezii* – si i dnes zasluhuje pozornost nejen proto, že jako první dílo svého druhu v německojazyčné odborné literatuře obsahuje ucelený pohled na hudebně-poetickou a estetickou koncepci žánru umělé písně („Lied“), kterou brzy po jeho vydání ve svých dílech reflektovali četní skladatelé i básníci, pro něž se ujalo označení První a Druhá berlínská písňová škola. Krause se však zaměřil též na naznačení žádoucích uměleckých kvalit reprezentativnějších vokálně-instrumentálních žánrů, jako jsou světská a duchovní kantáta, opera a oratorium. V pasážích týkajících se opery je patrné jeho směřování k myšlence svébytné národní německé opery, která předznamenala vývoj tohoto žánru v následujícím údobí. Svou odezvu nalezl Krauseho text i v mnohých nově vznikajících dílech teoretických a z části i skrze ně se pak jeho koncept odrazil i ve vývoji estetiky v českých zemích v posledních desetiletích 18. století, např. prostřednictvím spisu *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* Johanna Joachima Eschenburga z r. 1789.

Kritický překlad Krauseho pojednání do češtiny, který je jádrem této knihy vzniklé na základě mé disertační práce, doplňují úvodní kapitoly soustřeďující se na jeho intelektuální a umělecká východiska, podněty, jež ovlivnily formování jeho estetické koncepce, genezi spisu a problematiku původnosti a v neposlední řadě též shrnující jeho hudebně poetické pojetí stěžejních vokálně-instrumentálních žánrů. Pozornost je zaměřena také na otázky vokální interpretace a její podobu, jak ji Krause ve spisu komentuje. Protože pojednání *Von der musikalischen Poesie* má z velké části charakter kompilátu z dobových teoretických, literárních a hudebních děl, klade si tato edice za cíl pokud možno identifikovat a dokumentovat zdroje, z nichž Krause čerpal. Pro snadnější orientaci je proto připojen soupis hudebních děl, ze kterých autor vybíral hudebně poetické příklady, a jmenný rejstřík.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla velice poděkovat prof. PhDr. Janě Perutkové, Ph.D., jejíž badatelská činnost i osobnost pro mne byly vždy velkým vzorem a inspirací, za četné konzultace, korektury, cenné rady a trpělivost. Ráda bych též vyslovila velký dík PhDr. Vlastě Reittererové a jejímu manželovi prof. Hubertu Reittererovi za nesmírně přínosné podněty a komentáře, jakož i za obětavou pomoc při vytvoření jmenného soupisu a překlady některých latinských citací, Mgr. Janě Frankové, Ph.D., za konzultaci v oblasti překladu francouzských pasáží a Mgr. Ondřeji Mackovi za rady týkající se překladů textů italských libret. Děkuji rovněž Mgr. Marku Čermákovi za vytvoření moderní notové edice Idaspovy árie z *Le feste galanti* C. H. Grauna. Mé poděkování náleží dále Mgr. Evě Křižkové a Mgr. Kristině Vonkové za pomoc s korekturami a Knihovnímu oddělení Střediska Teiresiás za zajištění elektronické verze originálu Krauseho pojednání.
Za neustálou podporu a důvěru ve mě bych chtěla také poděkovat své matce.

ČÁST I

CHRISTIAN GOTTFRIED KRAUSE

1 Christian Gottfried Krause: životopisná črta

Christian Gottfried Krause se narodil a byl pokřtěn 17. dubna 1719 v městě Winzig v pruské části Slezska jako syn tamnějšího městského hudebníka Christiana Krauseho a jeho ženy Reginy. Od raného dětství se mu dostávalo důkladného školení v hudbě. Vzdělával se ve hře na housle i klávesové nástroje, komponoval, a podle pozdějších svědectví současníků a přátel vynikal jako zdatný tympanista. I přes tyto skutečnosti a svůj velmi vřelý vztah k hudbě, který v průběhu celého života projevoval, se při volbě budoucího povolání k dráze profesionálního hudebníka nakonec nepřiklonil. Své další vzdělání i možné uplatnění směřoval do sféry právní. 27. února 1741 byl zapsán ke studiu práv na univerzitě ve Frankfurtu nad Odrou. Z nemnoha zpráv, jež z tohoto údobí Krauseho života pocházejí, je podstatná zmínka Johanna Adama Hillera o provedení několika Krausem zkomponovaných chrámových skladeb, uveřejněná v jeho Wöchentliche Nachrichten, z níž vyplývá, že ani v čase svých univerzitních studií se pěstování hudby zcela nezřekl. Na univerzitě ve Frankfurtu nad Odrou měl Krause také možnost navštěvovat přednášky v té době zde působícího význačného estetika a filozofa Alexandra Gottlieba Baumgartena,[1] jehož myšlenky i teoretická pojednání se mu pak staly jedním ze zásadních inspiračních podnětů při utváření jeho vlastní estetické koncepce týkající se poezie a hudby a jejich vzájemného spojení.

Po dokončení studia práv se Krausemu podařilo získat místo sekretáře generála Friedricha Rudolfa von Rothenburg (1710–1751), jednoho z velitelů pruské armády a důvěrných rádců pruského krále Friedricha II. V souvislosti s touto nově přijatou pracovní pozicí přesídlil Krause do Berlína a často pobýval s generálem

1 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), významný německý estetik a filozof.

u vojenské posádky v Postupimi. Zapojení Krauseho do společenského, kulturního i uměleckého života pruského hlavního města, jež se díky uměnímilovnému králi Friedrichu II. stalo předním evropským centrem umění a vzdělanosti, sehrálo důležitou úlohu v utváření jeho rozhledu i užší specifikaci vlastních hodnotících umělecko-estetických kritérií. Klíčovým bylo setkání s básníkem Johannem Wilhelmem Ludwigem Gleimem,[2] s nímž se Krause seznámil pravděpodobně roku 1746 a který jej uvedl do okruhu svých přátel z řad obdobně umělecky smýšlejících literátů. Nejznámějším a nejrozsáhlejším Krauseho dílem, v němž vyjadřuje své estetické názory v oblasti spojování poezie a hudby, zůstává beze sporu jeho pojednání *Von der musikalischen Poesie* vydané roku 1752. Krause však publikoval i další na poezii a hudbu zaměřené texty, jež vycházely v dobových hudebně orientovaných periodicích. Podobně jako Johann Joachim Quantz[3] se také Krause zabýval rozdíly mezi tzv. národními kompozičními školami, zejména italskou a francouzskou, a uvažoval o problematice tzv. smíšeného vkusu. Své úvahy o tomto tématu Krause shrnul v textu *Lettre a Mr. le Marquis de B. Sur la difference de la musique italienne et la musique française*, jenž vyšel anonymně v r. 1748. Tento text pak vydal v německém překladu další význačný berlínský teoretik a spisovatel Friedrich Wilhelm Marpurg ve svých *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* r. 1754. Sám Krause se snažil některé své myšlenky uvést do praxe, zejména ty, jež se týkaly jím navržené podoby písně a německé kantáty. To uskutečňoval jednak vyvíjením vlastní kompoziční činnosti, jednak významnou editorskou aktivitou. Spolu s Carlem Wilhelmem Ramlerem[4] připravili sbírku *Oden mit Melodien*, jež obsahovala písňové útvary komponované v souladu s estetickým ideálem prezentovaným ve spisu *Von der musikalischen Poesie*. Jako hudebně velmi zdatný a vzdělaný diletant zkomponoval několik kantát na německé texty spřátelených básníků, např. kantátu *Der Tod Jesu* z r. 1758 na slova C. W. Ramlera, která zhudebnili rovněž Carl Heinrich Graun[5] či Georg Philipp Telemann,[6] písně, komorní

2 Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), vůdčí osobnost německého básnického anakreontismu, Krause mu později dedikoval své pojednání o hudební poezii.

3 Johann Joachim Quantz (1697–1773), flétnista, skladatel a hudební spisovatel, od r. 1741 působil ve službách Friedricha II. Autor vlivné flétnové příručky *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752).

4 Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), německý básník, libretista, překladatel Horatia. Po studiu v Halle přesídlil r. 1745 do Berlína, kde od r. 1748 vyučoval na kadetské škole a v letech 1787–1796 byl ředitelem královského divadla. Přátelil se s Gleimem, Lessingem, Nicolaiem i Krausem, udržoval s nimi čilou korespondenci. Jako editor se spolupodílel na vydání sbírky *Oden mit Melodien* z r. 1753, později připravil svou sbírku *Lieder der Deutschen mit Melodien* (1766–1768). Jeho kantátové texty byly často zhudebňovány. Např. kantátu *Tod Jesu* zhudebnil C. H. Graun, G. Ph. Telemann či J. C. F. Bach, *Die Hirten bei der Krippe zu Betlehem* J. F. Agricola, Telemann, J. F. Reichardt, J. C. F. Rellstab, nebo J. L. Eybler.

5 Carl Heinrich Graun (1704–1759) působil od r. 1741 jako dvorní kapelník na dvoře Friedricha II., jeho bratr Johann Gottlieb Graun (1703–1771) jako koncertní mistr.

6 Georg Philipp Telemann (1681–1767), jedna z nejvýraznějších skladatelských osobností německé hudby 1. poloviny 18. století. Jeho tvorba se vyznačuje stylovou progresivitou, díky níž se jeho hudební

skladby a jeden singspiel. Krauseho dům se stal významným místem setkávání osobností z řad umělců a inteligence. Pořádání privátních koncertů, na nichž často účinkovali též Quantz či Carl Philipp Emanuel Bach,[7] sloužil i v čase kulturních omezení během sedmileté války.

Christian Gottfried Krause zemřel ve svých 51 letech v Berlíně 21. července 1770 a pochován byl o tři dny později, 24. července 1770. O okolnostech jeho skonu není bohužel nic bližšího známo.

2 Krauseho intelektuální a umělecká východiska

Ve vztahu k hudbě zůstal Krause po celý život velmi nadšeným a značně důkladně teoreticky i prakticky školeným hudebním diletantem. Reprezentoval tedy ve 2. polovině 18. století poměrně širokou skupinu příslušníků střední a vyšší vrstvy, která projevovala intenzivní zájem o hudbu a další s ní spojená umění, neučinila z tohoto svého zájmu však zájem profesionální či profesní. Nebylo to ale na překážku tomu, aby tito diletanti v této oblasti teoreticky i prakticky nedosahovali vysoké, takřka profesionální úrovně.

Po svém příchodu do Berlína r. 1746 měl Krause možnost poznat řadu zdejších výtečných hudebníků, literátů a filozofů. Od r. 1749 navštěvoval sdružení, pro nějž se později ustálil název Montagsklub. Toto sdružení založil švýcarský duchovní Johann Georg Schulthess a jeho cílem byla vzájemná společenská výměna myšlenek ze sféry věd a umění. Díky členům jako Gotthold Ephraim Lessing[8] a Christoph Friedrich Nicolai[9] se stal jedním z center berlínské osvícenské filozofie a o otázkách umění sem přicházeli diskutovat např. Christian Friedrich Woß,[10] Johann Georg Sulzer,[11] Carl Wilhelm Ramler, Johann Friedrich Agricola[12] či Johann Joachim Quantz. Oficiálním členem klubu se kvůli židovskému vyznání

vyjadřování zvolna posouvá od stylu pozdně barokního k hudebním prostředkům příznačným pro nastupující klasicismus.

7 Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), druhý syn Johanna Sebastiana Bacha, zvaný též „berlínský“ nebo „hamburský“ Bach. Od r. 1740 do r. 1767 působil v Berlíně jako dvorní cembalista Friedricha II.

8 Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), dramatik, kritik, autor textů věnovaných filosofii a estetice.

9 Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811), německý spisovatel, vedle G. E. Lessinga a M. Mendelssohna významný představitel německého osvícenství.

10 Christian Friedrich Voß (1724–1795), německý nakladatel.

11 Johann Georg Sulzer (1720–1779), teolog, filozof, teoretik umění, pedagog, žák J. J. Bodmera a J. J. Breitingera.

12 Johann Friedrich Agricola (1720–1774), skladatel, varhaník, hudební publicista, pěvec a pěvecký pedagog, žák J. S. Bacha a J. J. Quantze, od r. 1751 dvorní skladatel Friedricha II.

nemohl stát významný představitel osvícenské filozofie Moses Mendelssohn,[13] jehož filozofické názory a spisy se však významnou měrou odrazily v berlínském intelektuálním prostředí.

Velmi podnětné a inspirativní, jak vyplývá z jeho dochované korespondence i z pojednání *Von der musikalischen Poesie*, byly pro Krauseho návštěvy operních představení a dalších hudebních a divadelních událostí. S velkým uznáním hovoří o operách berlínského kapelníka Carla Heinricha Grauna a významného italského skladatele Johanna Adolfa Hasseho,[14] z nichž často také čerpal příklady pro své pojednání. Značně pochvalně se však zmiňuje též o kompozicích Johanna Friedricha Agricoly, jehož operní a další tvorba byla poněkud upozaděna kvůli zálibě krále Friedricha II. v Graunových a Hasseho dílech. S největším respektem se pak vyslovuje o kompozičním odkazu Georga Philippa Telemanna. I z jeho děl vybírá příklady pro svůj text. S úctou píše rovněž o osobnosti berlínského dvorního flétnisty Johanna Joachima Quantze.[15] V Krauseho poněkud rezervovaném postoji k hudbě Carla Philippa Emanuela Bacha a Johanna Gottlieba Grauna se projevuje jeho tíhnutí ke galantnímu stylu, jejž on sám upřednostňoval i jako skladatel, a klíčové vlastnosti charakteristické pro tento styl (jako ušlechtilost, prostota, jemnost, přístupnost) často zmiňuje mezi požadavky pro hudbu i ve *Von der musikalischen Poesie*.

Krause přišel do kontaktu s různými stylově rozmanitými směry. Kromě domácí produkce vyrůstající z německých hudebních tradic to byl na jedné straně styl italské virtuózní kastrátské opery představovaný díly Grauna a Hasseho, na straně druhé francouzská hudba a vliv francouzských vokálních forem. S nimi se setkal také ve funkci sekretáře u generála Rothenburga, jenž se oženil s francouzskou šlechtičnou a část svého života ve Francii pobýval. Jistě v tom sehrála roli i orientace berlínského dvora a velká záliba krále Friedricha II. ve francouzském umění, kultuře a filozofii.

Jak již bylo zmíněno výše, Krause podobně jako Quantz uvažoval o pojetí tzv. smíšeného vkusu, který by měl být jakousi uměleckou syntézou nejlepších vlastností z italské, francouzské i německé hudby. Z francouzské hudby Krauseho zřejmě nejvíce ovlivnil François Couperin[16] a Jean François Dandrieu,[17] přičemž oba

13 Moses Mendelssohn (1729–1786), německý židovský filozof a kritik doby osvícenství, dědeček Felixe Mendelssohna Bartholdyho a Fanny Hensel Mendelssohn.

14 Johann Adolf Hasse (1699–1783), významný představitel italské opery seria. Jeho operní díla se těšila velké oblibě v německojazyčných zemích i v Itálii, ctil je též pruský král Friedrich II., který vyslechl ještě jako pruský korunní princ jeho operu *Cleofide* r. 1731 při své návštěvě Drážďan. Po r. 1743 se v Berlíně Hasseho díla stala součástí repertoáru dvorní opery.

15 BERG, Darrell Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009. Viz zejména část „Musical Interests".

16 François Couperin (1688–1733), skladatel a cembalista, nejvýznamnější člen rodiny Couperinů.

17 Jean-François Dandrieu (1681/2–1738), francouzský skladatel a cembalista.

tito skladatelé prosluli svými pokusy o spojení italského a francouzského vkusu i stylu jak po stránce kompoziční, tak i interpretační. V Krauseho vlastních kompozicích, stejně jako v jeho estetických názorech a požadavcích na hudební umění se zrcadlí jeho upřednostnění galantního stylu a vkusu. V dobově aktuální diskusi, jež souvisela s osvícenskou ideou umění přístupného co nejširší skupině lidí, zda by hudba měla být tvořena pro znalce hudby („Kenner"), nebo její milovníky („Liebhaber"), se Krause jednoznačně vyjadřuje ve prospěch milovníků hudby.

V oblasti hudební teorie není snadné identifikovat značně rozsáhlou bázi autorů a textů, jež Krauseho nahlížení na tuto problematiku ovlivnily. Velký význam v tomto směru měla však zvláště pojednání Johanna Matthesona,[18] zejména jeho spis *Der vollkommene Capellmeister* z r. 1739 a rozšířené a přepracované vydání traktátu *Der critische Musicus* Johanna Adolfa Scheibeho z r. 1745.[19]

Pokud jde o teorii krásných věd a umění, je u Krauseho zřejmé působení myšlenek jeho učitele Alexandra Gottlieba Baumgartena, například v otázce konceptu smyslové zkušenosti („sinnliche Erkenntnis"), nebo též pojetí a binárního dělení afektů, s nimiž se Krause mohl seznámit prostřednictvím Baumgartenových prací či textů jeho žáka Friedricha Georga Meiera. V Krauseho rozdělení afektů jsou reflektovány také myšlenky Barucha Spinozy a Christiana Wolfa. Wolfova logická filozofie se u Krauseho projevuje též ve způsobu, jakým ve svém spisu předkládá aktuální a nastupující umělecké trendy v souvislosti s vlastními teoretickými a estetickými úvahami. V jeho hierarchizaci afektů je patrný rovněž vliv myšlenek publikovaných v periodiku s názvem *Der Musikalische Patriot* vycházejícím v Braunschweigu v letech 1741 a 1742.[20] Krause byl zjevně seznámen i s linií racionalismu, kterou reprezentoval především René Descartes[21] a jeho spisy *Les passions de l'âme* z r. 1649 a *Compendium musicae* z r. 1618. V požadavku na dojímavé působení uměleckého díla vychází z estetické koncepce Jeana Baptista Dubose uveřejněné v jeho *Reflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (Paříž 1719). Transformuje myšlenku uměleckého napodobení krásné přírody („belle nature") tak, jak ji nastínil jiný představitel francouzské linie napodobovací estetiky, Charles Batteux v *Les Beaux arts, réduits a un meme principe* (Paříž 1746). Ovlivnily jej též texty švýcarských, německy píšících literárních kritiků Johanna Jakoba Bodmera a Johanna Jakoba Breitingera,[22] na něž se ve svém nejvýznamnějším spisu rovněž

18 Johann Mattheson (1681–1774), německý skladatel, pěvec, varhaník, hudební teoretik a spisovatel.

19 Johann Adolph Scheibe (1708–1776), německý skladatel a hudební kritik.

20 Viz MARKS, Paul F. The Rhetorical Elements in Musical Sturm und Drang: Christian Gottfried Krause's Von der musikalischen Poesie. *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 1971, Vol. 2, No. 1, s. 49–64.

21 René Descartes (1596–1650), význačný francouzský filosof, představitel racionalismu.

22 Johann Jakob Bodmer (1698–1783) a Johann Jakob Breitinger (1701–1776), literární kritici švýcarské provenience. Často oponují názorům J. Ch. Gottscheda.

často odvolává. V otázkách opery často polemizuje s názory Johanna Christopha Gottscheda, které obsahuje jeho *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig 1730).[23] Krauseho představy v oblasti umění formovala také anglická literatura a autoři jako Antony Ashley Cooper Shaftesbury, Joseph Addison nebo Alexander Pope. Podněty čerpal též v okruhu autorů hamburské autopsie.[24]

Při snaze podpořit své myšlenky týkající se poezie se pak Krause často odvolával na názory a spisy autorů jako Horatius, Cicero nebo Quintilianus.

Zásadní úlohu v utváření Krauseho náhledů ve sféře poezie sehrál nepochybně především jeho kontakt s básníkem a nejvýznamnějším představitelem německého básnického anakreontismu, Johannem Ludwigem Wilhelmem Gleimem (1719–1803). Ten Krauseho po r. 1746 seznámil s okruhem svých přátel, k nimž náleželo i několik stylově podobně zaměřených básníků. Tito literáti si kladli za cíl oslavu kultu přátelství, opěvování lásky, vína a růží. Navraceli se k ideálu a čistotě antické poezie, především k tvorbě řeckého básníka Anakreonta z Teu žijícího v 6. stol. př. n. l. K anakreontskému okruhu náleželi kromě Gleima Samuel Gotthold Lange (1711–1781), Jakob Imanuel Pira (1715–1744), Johann Nikolaus Götz (1721–1781), Johann Peter Uz (1720–1796) a Paul Jacob Rudnick (1718–1740), které vedle literárních zájmů spojovalo studium na univerzitě v Halle nad Sálou, jež byla tehdy předním centrem německého pietismu. Částí své tvorby tento styl reflektoval také Friedrich Hagedorn (1708–1754).[25] Anakreontský styl a v jeho duchu námětově laděná poezie se pak staly jedním z východisek Krauseho pojetí písně.

Dalším významným Krauseho přítelem a spolupracovníkem se stal Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), básník, autor kantátových textů a překladatel Horatiova díla, s nímž Krause editorsky připravil sbírky *Oden mit Melodien* (Berlín 1753 a 1755) a který byl spolu s Gleimem a básníkem a důstojníkem pruské armády Ewaldem Christianem von Kleist (1715–1759) nejvýznamnějším Krauseho rádcem při práci na pojednání *Von der musikalischen Poesie*. V duchu osvícenské doby i kultu přátelství udržoval a navazoval Krause kontakt se svými přáteli a známými prostřednictvím hojné korespondence. Podle dochovaných dopisů si Krause vedle Gleima, Ramlera a Kleista dopisoval též s teologem a filozofem Johannem Joachimem Spaldingem (1714–1804)[26] nebo básníkem Johannem Peterem Uzem.[27]

---

23 K polemice s Gottschedem a Krauseho postoji k opeře viz též BERG, Darrell Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009, No. 22 (D-HTGL 2352).

24 Některé autory a díla z obsáhlé základny odborných pojednání, jež prostudoval, zmiňuje Krause v dopise Gleimovi ze 3. srpna 1748. Viz tamtéž, No. 16 (D-HTgl 2346).

25 Friedrich von Hagedorn (1708–1754), německý básník.

26 Krauseho dopis Spaldingovi viz např. BERG, op. cit., No. 3 (D-Htgl 2334).

27 Krauseho dopis J. P. Uzovi viz tamtéž, No. 10 (D-HTgl 2379).

VON DER MUSIKALISCHEN POESIE

1 Geneze spisu

Vydání Krauseho spisu *Von der musikalischen Poesie* předcházel několikaletý, pro výslednou podobu díla v mnoha aspektech zásadní tvůrčí proces, během něhož se spis rozšířil, obsahově vytříbil a díky autorově snaze reflektovat aktuální hudební tendence též aktualizoval v oblasti zařazených hudebních příkladů. Mnoho cenných informací i přesnější představu o proměnách spisu před publikováním jeho finální verze poskytuje zvláště Krauseho dochovaná korespondence. Práci na svém nejvýznamnějším díle zahájil Krause zřejmě roku 1746 v Berlíně. To byla doba, kdy – jak již bylo zmíněno – vstoupil do kulturního a společenského života pruského hlavního města, navázal četná přátelství s mnohými významnými osobnostmi a stal se členem klubu, později známého jako Montagsklub. Užitečné podněty čerpal rovněž v okruhu anakreontských básníků soustřeďovaného kolem J. W. L. Gleima.

I když spis vyšel tiskem až roku 1752, z Krauseho korespondence vysvítá, že první kompletní verzi měl hotovou mnohem dříve, a to na sklonku roku 1747. Již v dopise J. W. L. Gleimovi, datovaném 20. prosince 1747, mu Krause píše: „Mé pojednání o hudební poezii je hotové, avšak delší, než jsem zamýšlel. Zařadil jsem rozličné epizody, abych měl příležitost říci slovo též hudebníkům a abych učinil známým svůj vkus v hudbě, jenž se možná nebude ve všem shodovat se skladateli.“[28] Krause dále uvažuje, že by měl pomýšlet na to, kde by text případně nechal vytisknout, a na výběr vhodného vydavatele.

4. května 1747 Krause pak Gleimovi oznamuje, že jakmile se vrátí do Postupimi, zamýšlí své pojednání zcela dokončit a opět zvažuje možnost vydání. Zmiňuje

28 Viz BERG, op. cit., No. 9 (D-HTGL 2340).

se též, že připadl na další zajímavý zdroj ke svému tématu: „V těchto dnech jsem ještě nalezl jednu pasáž z Theophrasta,[29] jež je mi velmi milá otázkou: Které látky jsou hudební.“[30] Přesto, že Krause již v polovině roku 1747 označil svůj text za takřka dokončený, verzi z této doby v následujících dvou letech výrazně přepracoval a rozšířil. Bohatým zdrojem inspirace mu v tomto ohledu byly i myšlenky dalších s Gleimem spřátelených básníků, od nichž Krause získával podněty týkající se hudební poezie, často též díky Gleimově doporučení a přímluvě. Dokládá to např. Gleimův dopis ze 4. června 1747 J. P. Uzovi: „Pan Krause, sekretář hraběte Rothenburga, se vám dává poroučet. Při nejbližší příležitosti chce získat vaše mínění o některých myšlenkách týkajících se hudební poezie. Navrhl jsem mu, aby tak učinil, neboť vy hudbě rozumíte.“[31]

Krause pak sám v listu ze 17. ledna 1748 Uzovi píše o práci na svém pojednání a zdůrazňuje myšlenku, že hudební poezie by měla být psána především v dojímavém, nikoli duchaplném stylu.[32] 15. června 1748 Krause Gleimovi prozrazuje, že jeho text doznal dalšího podstatného rozšíření, ve kterém sehrála významnou roli i zahájená spolupráce s jejich společným přítelem Ramlerem. Dále poznamenává, že svou knihu adresuje zároveň uměleckým soudcům, básníkům i hudebníkům. Dopis obsahuje také plánované rozvržení kapitol, jež se v průběhu další práce ještě proměňovalo.[33]

Z Krauseho dopisu Gleimovi ze 3. srpna 1748 je patrná jeho snaha podchytit co možno nejširší bázi s tématem související literatury. Krause zde však bohužel jmenoval pouze některá konkrétní díla z mnoha, jež prostudoval. Gleimovi dává zcela volnou ruku v cenzurování svého pojednání: „Pročetl jsem a promyslel jsem vše, co jsem k hudební poezii znal. Vaše Bodmerova a Breitingerova díla,[34] jež chci co nejdříve poslat zpět. Lamiho L’art de parier.[35] Kritické básnické umění.[36]

---

29 Theophrastus z Eresu (asi 372–285 př. n. l.). Krause pravděpodobně mohl znát jeho nejdostupnější dílo, Charaktery, nejspíše v edici překladu, kterou vytvořil Jean de la Bruyère (1645–1696) a publikoval v r. 1688 s vlastními dodatky jako *Les Caracteres de Theophraste traduits du Grec, avec les caracteres et les moeurs de ce siecle*. Je však možné, že Krause může mínit některé jiné z Theophrastových děl, z nichž se dochovaly jen citované pasáže v dílech jiných autorů (Plútarchos, Claudius Ptolemis).

30 Viz BERG, op. cit., No. 14 (D-HTgl 2344).

31 Viz tamtéž, pozn. 78, GLEIM/UZ, s. 169.

32 Viz tamtéž, No. 10 (D-HTgl 2379).

33 Viz tamtéž, No. 15 (D-HTgl 2345).

34 Johann Jakob Bodmer (1698–1783) a Johann Jakob Breitinger (1701–1776), viz pozn. 22. Z dochované korespondence není zřejmé, které konkrétní spisy obou autorů měl Krause od Gleima k dispozici.

35 *L’art de parier, avec un discours dans lequel on donne une idee de tart de persuader* z r. 1675 je vysoce respektovaný spis o rétorice, první pojednání, které uveřejnil Bernhard Lamy (1640–1715).

36 Míněno je Gottschedovo pojednání *Versuch einer kritischen Dichtkunst*.

Matthesonovy,[37] Mizlerovy[38] spisy. Pojednání v Memoires de l'academie de belles lettres Tome XI.[39] Je to to, z něhož jsem chtěl mít část. Horatiovo Ars poetica s Dacierovým obšírným a pro mne velmi užitečným komentářem.[40] Le traite de l'opinion;[41] Le spectacle de la nature.[42] Gresseta[43] a už nevím, co vše ještě. Tím či oním místem jsem byl ve svých míněních utvrzen. Nic nového jsem však nenalezl. Zde máte mé mazaniny. Cenzurujte a kritizujte je náležitě zostra [...]. Vossiovo De poematem cantu[44] mi nebylo zvláště k užitku. Předepisuje pravidla latinských básní, jež tak mají být čteny, nikoli zpívány. Zpěv má však svá vlastní práva a pravidla a vyžaduje již dokonalého básníka, já z něj jen učiním básníka hudebního."[45]

20. srpna 1748 se Krause nedočkavě dotazuje na Gleimův názor na jeho knihu, ujišťuje jej o svém vysokém mínění o Gleimových básnických schopnostech a snaží se jej opětovně povzbudit ke psaní kantátových textů.[46]

8. října 1748 žertem popichuje Krause Gleima: „Copak dělají moje hudebně-poetické vrtochy? Cha, cha, já už vím, že jste na to neměl čas myslet. Jste stále na lovu, jak mi řekl pan von Kleist."[47] Gleim však ani po tomto Krauseho přátelském pobídnutí se zasláním svých komentářů k jeho textu nijak nepospíchal, neboť ještě 12. ledna 1749 se Krause ve svém psaní ujišťuje, zda se jeho přítel pojednání věnuje a vybízí jej, aby mu brzy své postřehy zaslal, protože by rád vše upravil a doplnil a dal spis k tisku o Velikonocích. Dále poznamenává: „Reflections sur

37 Johann Mattheson (1681–1764), pravděpodobně se jedná o jeho nejznámější dílo *Der vollkommene Capellmeister* z r. 1739, z něhož Krause ve svém pojednání cituje.

38 Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778), jeho nejslavnějším dílem byl časopis *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* (Leipzig, 1739). Mizler rovněž nesouhlasil s Gottschedovým příliš kritickým postojem k operám.

39 Louis Jouard de la Nauze (1696–1778), od r. 1729 byl členem L' Académie royale des inscriptions et Belles-Lettres a publikoval dvě pojednání. Krause zmiňuje *Sur les chansons de L'ancienne Grece*, které vyšlo jako devátý svazek Recueil této organizace r. 1736.

40 Andre Dacier (1651–1722). Krause pravděpodobně zmiňuje edici, k níž Noel-Etienne Sanadon přispěl svými kritickými poznámkami. *Oeuvres d'Horace, en latin, traduites en frangois par M. Dacier, et le P. Sanadon avec les remarques critiques, historiques et geographiques*, de Tun & de Tautre, 8 vols. (Amsterdam, 1735).

41 *Traite de l'opinion, ou memoires pour servir a l'histoire de l'esprit humain* (Paris: 1735) vydal jako své první a nejznámější dílo Gilbert Charles Legendre (1688–1746), Marquis de St. Aubin-sur-Loire.

42 *Le spectacle de la nature*, souhrnná práce o osmi svazcích, kterou vytvořil Noel-Antoine Pluche (1688–1761), byla vydána poprvé v Paříži r. 1732 a pak opětovně v dalších vydáních.

43 Jean-Baptiste Louis Gresset (1709–1777), francouzský literát. Byl velmi ctěn Gleimem a členy jeho okruhu.

44 Isaak Vossius (1618–1689). Krause zřejmě zmiňuje jeho pojednání o prosodii *De poematum cantu et viribus rhytmi* (Oxford: 1673).

45 Viz BERG, No. 16 (D-HTgl 2346).

46 Viz tamtéž, No. 17 (D-HTgl 2347).

47 Viz tamtéž, No. 18 (D-HTgl 2348).

la peinture et sur la poesie[48] mne zcela utvrdily v tom, že jsem na správné cestě [...].“[49]

K nejpodstatnějším úpravám původní verze Krauseho pojednání o hudební poezii prováděným v této době patřilo připojení pasáží věnujících se tématu opery, k jejichž zařazení autora přesvědčil Carl Wilhelm Ramler, který se stal vedle již zmíněného Gleima a Ewalda Christiana von Kleist nejdůležitějším Krauseho konzultantem při psaní jeho pojednání.[50] Z Krauseho listu Gleimovi datovaného 1. února 1749 se dá usoudit, že Ramler byl jeho projektem týkajícím se hudební poezie zaujat, podnítil jej k dalším úpravám a rozšířením a reagoval mnohem pohotověji než Gleim, který s poznámkami k pojednání i s odpověďmi Krausemu poněkud otálel. „Ještě jsem rozličné zařadil, zvláště k metru, k formám celých zpívaných básní a obzvláště k opeře. Pan Ramler, horatiánský Ramler je tím zcela zaujat a zcela mne přesvědčil, abychom připojili myšlenky, které k tomu máme.“[51]

Z listu Gleimovi datovaného 15. února 1749 je zřejmé, že Krause se intenzivně snažil důsledně zohlednit všechny jeho připomínky a zapracovat je do svého pojednání: „Vaše poznámky jsou dokonale správné a já jich dozajista náležitě užiji ku svému prospěchu.“[52] Krause se podivuje, že mu Gleim nezaslal také své vlastní myšlenky týkající se hudební poezie a vyzívá ho, aby tak jistě učinil. Vše hodlá ještě dle jeho doporučení zlepšit a zdůrazňuje: „Nesmíte ve mě shledat tvrdohlavého přítele a zarputilého autora.“[53]

15. března 1749 Krause informuje Gleima o dalších prováděných změnách. K nejpodstatnějším z nich patří vypuštění původní první kapitoly a její nahrazení pojednáním o spojení poezie a hudby dříve a nyní a připojení dokončené kapitoly o celých zpívaných hrách. Na vytříbení slohu a další korektury dohlížel Krauseho a Gleimův společný přítel von Kleist: „Celou první kapitolu jsem vypustil, jak jste to Vy učinil. Obsahovala v sobě pouze věci, jež k mé látce přímo nenáležely. Místo toho jsem do této kapitoly vložil pojednání o dřívějším a nynějším spojování poezie a hudby. Přitom jsem se držel pouze toho, co bylo nezbytné, a nalezl jsem příležitost, poskytnout čtenáři historickou znalost našich dnešních vokálních skladeb a ukázat, jak v nich je nyní lyrická poezie nahrazována dramatickou, nebo spíše, jak jsou v nich obě spojeny. Pan von Kleist vše viděl a zkorigoval a já si troufám lichotit, že se Vám tato kapitola bude líbit. Mocně jsem též zapracoval na dalších třech kapitolách, zvláště všude zlepšil uspořádání a sloh, také jsem učinil několik

48 DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Jean Mariette, 1719.

49 Viz BERG, No. 21 (D-HTgl 2351).

50 Viz tamtéž, No. 15 (D-HTGL 2345) a No. 22 (D-HTGL 2352).

51 Viz tamtéž, No. 22 (D-HTgl 2352).

52 Gleimův dopis Krausemu, v němž mu sděluje své podněty a komentáře k první části jeho spisu, se bohužel nezachoval.

53 Viz BERG, No. 23 (D-HTgl 2353).

dodatků, jež se mi nezdály býti neužitečnými. Kapitola o celých zpívaných hrách je nyní též hotova. Je sice poněkud obšírná, avšak je strašné množství předsudků a námitek proti operám, jež jsem všechny zodpověděl a zároveň ukázal, v čem spočívá správné uspořádání těchto her a jak mohou být přirozeně vytvořeny. Připadl jsem při tom na věci, o nichž bych sám nevěřil, že by mohly mít tolik klamného zdání. Ale při tom jsem nikdy neztratil ze zřetele své hudební básníky. Také pro pátou kapitolu jsem učinil ještě objev, totiž, že to podstatné u myšlenek, z nichž se skládá nějaká árie, je, že v sobě obsahují obraz, představu, líčení afektu podle intence."[54]

Tolik lze vyčíst o okolnostech vzniku nejvýznamnějšího Krauseho opusu z jeho dochované korespondence. V pozdějších dopisech Gleimovi z doby před publikováním spisu, konkrétně z 2. srpna 1749 a 22. června 1750, se již Krause o svém pojednání nezmiňuje. Dlužno poznamenat, že ač mezi jinými zvláště Ewald Christian von Kleist a především Carl Wilhelm Ramler přispěli nezanedbatelnou měrou k definitivní podobě pojednání, byl to Gleim, jehož Krause považoval za svého nejdůležitějšího poradce a jemuž svůj spis také později dedikoval.[55]

Jak naznačuje obsah korespondence týkající se nově připojených pasáží i výběr hudebně poetických příkladů zvláště z oblasti opery, Krauseho autorský přínos je zřejmě nejprůkaznější právě v těch částech, jež se detailně věnují písni a opeře. Využití ukázek z děl, která vznikla a byla uvedena mezi léty 1747–1749, dosvědčují jeho snahu zaznamenat v textu co nejaktuálnější trendy a panující vkus v oblasti hudebního umění.

2 Problematika poetických a hudebně poetických příkladů, otázka původnosti

Přestože podoba Krauseho pojednání má nesporně kompilační charakter a čerpá z řady dobových hudebních, literárních a teoretických zdrojů, nelze jej chápat jako pouhý kompilát již dříve publikovaných cizích myšlenek. Krauseho autorský přínos je nesporný, zvláště jedná-li se o později zařazené kapitoly věnované opeře a o problematiku, která s operou šířeji souvisí.

Jde-li o identifikaci užitých poetických a hudebně-poetických příkladů ve *Von der musikalischen Poesie*, není vždy zcela snadná. Objevují se zde jak příklady převzaté z jiných již existujících teoretických prací, tak i nově zařazené. Nelze však vždy jednoduše určit, zda se jedná o první či druhý případ, protože Krause sám nepostupuje v označování převzatých pasáží důsledně ani systematicky. Upozorňuje na to v závěru předmluvy ke svému pojednání. Zde píše, že tak nečinil

54 Viz BERG, No. 24 (D-HTgl 2354).

55 Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, Dopis panu G., s. 27.

s úmyslem vydávat cizí myšlenky za své, nýbrž věří, že pozorní čtenáři jistě rozeznají převzaté pasáže od jeho vlastních myšlenek.[56]

Při snaze určit při vytvoření tohoto překladu jednotlivé zdroje se plně projevila překvapivá šíře a pestrost teoretické i umělecké základny, ze které Krauseho pojednání vyrůstá. Krause u svých čtenářů zjevně předpokládal široké znalosti a kulturní přehled a z části i proto často autory, od nichž některé příklady přebírá, nebo jež cituje či parafrázuje, neuvádí. Přestože se podařilo mnohé zdroje, z nichž autor čerpal, identifikovat, nelze zcela snadno a jednoznačně vyčíslit, jaký byl jeho vlastní autorský podíl na výsledné podobě textu. U některých pasáží je citování z jiných pramenů zřejmé, u dalších pak lze jen stěží s jistotou říci, zda v nich Krause vědomě parafrázoval myšlenky jiného autora, nebo zda tyto pasáže psal zcela nezávisle a považoval je za vlastní. Sám na to ostatně upozorňuje v předmluvě.

Pokud jde o citované ukázky z poezie, vybíral Krause příklady z antické poezie, z Bible, několikrát též z francouzské, anglické a německojazyčné poezie 17. a 18. století. V oblasti hudební poezie převažují příklady z italských libret spolu s díly německy píšících autorů. Značná pozornost, již věnoval antické teoretické i básnické tvorbě, vyplývá jak ze všeobecného uznání uměleckých hodnot těchto děl, tak i ze snahy o přenesení nejlepších z jejich vlastností do aktuální hudební tvorby. Zde byl Krause ovlivněn jistě též C. W. Ramlerem, velkým ctitelem a překladatelem Horatia,[57] a kontaktem s J. W. L. Gleimem a dalšími básníky píšícími anakreontsky laděné verše, u nichž byla orientace na antickou poezii zjevná.

Jedná-li se o poezii určenou ke zhudebnění, z německy psaných děl Krause věnuje prostor rozboru pasáží ze singspielu *Oraculum* od Ch. F. Gellerta. Z dalších německy píšících autorů hudební poezie se pak u Krauseho objevují např. Johann Ulrich von König (1688–1744), Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), Johann Christoph Gottsched (1700–1766), Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769), Christian Friedrich Hunold (1681–1721), Christian Heinrich Postel (1658–1705) nebo Johann Valentin Pietsch (1690–1733). Příklady z italsky psané hudební poezie Krause volil především od autorů jako Pietro Metastasio (1698–1782), Leopoldo di Villati (1701–1752), Francesco Algarotti (1712–1764), Giovanni Pasquini (1695–1763) či Apostolo Zeno (1668–1750).

Jde-li o hudební stránku zvolených příkladů, největší zastoupení v Krauseho spisu mají díla C. H. Grauna a J. A. Hasseho. Svou roli v tom mohla sehrát okolnost, že oba autoři náleželi k preferovaným hudebním tvůrcům krále Friedricha II., a zřejmě také to, že pro Krauseho i potencionální čtenáře jeho spisu byla jejich tvorba dostupná a známá.

---

56 Srv. KRAUSE, Předmluva, s. 27n.

57 Ramler byl někdy přezdíván jako „německý Horatius“ kvůli své snaze napodobit v poezii strukturu a charakter jeho poezie.

3 K estetice opery a dalších reprezentativních vokálně-instrumentálních žánrů

Význam Krauseho pojednání bývá v oblasti vokálních žánrů nejčastěji dáván do souvislosti s jeho estetickou a uměleckou koncepcí písně, na jejímž základu stylově a umělecky vykrystalizovala tzv. První berlínská písňová škola a do jisté míry ji reflektovala i následující generace písňových autorů – Druhá berlínská písňová škola. Nezanedbatelný přínos však Krauseho spis představuje též v reflexi a umělecké koncepci dalších, reprezentativních vokálních žánrů, zvláště opery, oratoria a kantáty. Již dříve bylo zmíněno, že Krauseho text má charakter kompilátu a že právě pasáže věnované opeře, jež Krause do textu připojil později, vykazují nejvyšší snahu o aktuálnost zachycené problematiky i největší autorskou původnost. Již v dopise J. W. L. Gleimovi z 1. února 1749 se Krause vyjadřuje o vkusu panujícím v oblasti opery, o nutnosti tuto formu dále zdokonalovat, polemizuje s Gottschedovými kritickými názory vůči tomuto žánru publikovanými v jeho *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* z r. 1730 a naznačuje svou představu o jejím estetickém a uměleckém pojetí.

„Opery se lidem líbí a pan Gottsched jimi může opovrhovat a radovat se z několika uzavřených operních divadel, jak chce, stejně se budou objevovat stále nové, dokud budou mít lidé peníze, aby výlohy za ně zaplatili. Nebudeme tedy publiku chuť na opery brát ani vymlouvat. Naproti tomu se mi zdá však správné učinit tyto divadelní hry rozumovějšími a dokonalejšími. Není je ale nutné tvořit zcela podle pravidel tragédií. Neznáme ještě všechna pravidla dobré opery, jako se před Sofoklem vědělo málo o dobré truchlohře. Co se mi líbí, co mne dojímá, to musí být správné [...].“[58]

Na nejvyšším místě Krauseho pomyslné umělecké hierarchie vokálních děl stojí opera. Kompozice s holdovacím a oslavným charakterem jsou hodnoceny níže než opery s historickými náměty, přesto několik příkladů z nich užívá ve svém pojednání.

Ve spisu jsou podrobně zkoumány žádoucí vlastnosti jak celých oper, tak i jejích jednotlivých dílčích částí. Velká pozornost je věnována zvláště ideální podobě árie. Krause se vyjadřuje kriticky ke kontrapunkticky vypracovaným áriím. Složitost barokního kontrapunktu přirovnává ke zdobnosti gotické architektury.[59]

58 Viz BERG, No. 22 (D-HTGL 2352). „*Die Opern gefallen den Leuten, und H. Gottsched mag Sie verachten und sich über einige eingegangene {Schau} Opernbühnen freuen, wie er will, so kommen immer wieder neue auf, nach dem die Leute Geld haben die Unkosten dazu herzugeben. Man wird also dem Publico den Geschmack zu Opern nicht benehmen noch ausreden. Gegentheils aber dünkt mich billig zu seyn, diese Schauspiele immer vernunftmässiger und vollkommener zu machen. Man muß sie aber nicht ganz und völlig über den Leisten der Tragoedien schlagen. Wir wissen {die} alle guten Regeln einer Oper noch nicht, so wenig als man sie von einem guten Trauerspiele vor dem Sophocles wuste. / Was mir gefällt, was mich rühret, das muß gut seyn.*“

59 Kontrapunkticky vypracovaná díla však nezavrhuje zcela. Připouští, že v oblasti chrámové hudby mohou být velmi vhodná a na posluchače mocně zapůsobit.

V ideální podobě árie se opět zrcadlí jeho příklon ke galantnímu stylu důrazem na jednoznačné upřednostnění zpěvné a příjemné melodie, která má schopnost posluchače dojmout. Za nejvhodnější formu árie považuje árii da capo, píše však, že je možno využít i jiné formy árií či menších vokálních forem (arietta, kavata, arioso), což se odvíjí vždy podle charakteru a podoby textu, nosnosti a síly obsaženého afektu a závažnosti myšlenek. Uvádí obvyklou délku da capo árie, jež je kolem sedmi až osmi minut. V případě oper na jiné než tradiční a milostné náměty však doporučuje volit árie kratší. Jako vzorový příklad árie vypracované podle „nejnovějšího vkusu" Krause uvádí podrobný rozbor da capo árie C. H. Grauna z *Le feste galanti*.[60] Pokud jde o recitativ, doporučuje, aby tam, kde je to vhodné, končil recitativ semplice jako recitativ con stromenti. Užití adekvátně hudebně pojatého „accompagnement" v takovém druhu recitativu podle jeho názoru lépe podpoří obsažený afekt.[61]

Krauseho estetický koncept opery spočívá na dojímavém působení, hromadění afektově bohatých scén a jednoduchém, jasně pochopitelném ději, který bude zachovávat jeho klasickou jednotu. Za vhodné považuje milostné a další k afektu a dojímání vstřícné náměty. Zastává kladný postoj k využití fantaskních fabulí, prvků zázračna a nadpřirozena, v čemž je zřejmě patrný vliv pojetí J. J. Bodmera a J. J. Breitingera. Postupně narůstající počet oper s fantazijními a zázračnými náměty lze vysledovat i mezi díly uváděnými berlínskou dvorní operou. Důvodem zřejmě byla skutečnost, že do děje námětově podobně laděných oper bylo možno snadněji promítnout hodnoty a ideály, jež vyznával král Friedrich II., který měl v těchto otázkách rozhodující slovo.[62]

Za vhodný prvek vyvolávající silný dojem označoval Krause sborové scény a význam přikládal také správnému přiřazení vokálních hlasů k jednotlivým postavám a charakterům. Zastával názor, aby mužské role byly obsazovány častěji přirozenými mužskými hlasy, tenory a basy, ovšem za předpokladu, že se zvýší jejich pěvecká úroveň. Kontrast mísících se jemných a hrubých hlasů by podle něj mohl posluchačům přinést ještě rozmanitější potěšení. Dokud však přirozený mužský hlas nebude dostatečně příjemný, průrazný, milý, jemný a vytrvalý, jako bývá hlas dobrých kastrátů, je nutno kastrátské hlasy v mužských rolích tolerovat.[63] S tímto svým názorem přichází v době, kdy nejen na jevišti královského berlínského operního divadla vrcholí obliba virtuózní italské kastrátské opery.

Krause se věnoval též vhodné podobě rozvržení scény, kulisám, uplatnění divadelních strojů. Ty mohou dle jeho názoru, při adekvátním užití, velmi podpo-

60 Viz rozbor árie s 192n. Viz též příloha, s. 333n.

61 Termín *accompagnement* Krause užívá nejčastěji jako označení druhu doprovázeného recitativu, viz kapitola 2.3 Poznámky k českému překladu.

62 FORMENT, Bruno. Fredericks Athens: Crushing Superstition and Resuscitating the Marvellous at the Königliches Opernhaus Berlin. *Cambridge Opera Journal*, 2012, Vol. 24, Iss. 01, s. 1–42.

63 Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 10, s. 230.

řit celkové působení opery. Je patrné postupně se probouzející národní uvědomění, které se odráží v jeho snaze o podnícení domácí operní i kantátové tvorby na nově vznikající německou poezii, jež směřuje ke svébytné národní německé opeře.

Krause vyvíjel značnou iniciativu ve snaze vzbudit u skladatelů i básníků zájem o novou německou kantátu. V jeho dochované korespondenci je hned několik pasáží, v nichž jedná se spřátelenými básníky o nových textech pro kantátové zhudebnění.[64] Vycházel při tom z italského vzoru, formu tvoří tři árie se dvěma vloženými recitativy, jež má skladatel pojmout s větší mírou ohnivosti a invence než recitativy operní. Bohužel, jeho snahy v tomto směru neměly takový ohlas jako v případě písně.[65]

Kladně hovoří Krause o využití světské nebo duchovní varianty novější podoby moteta. Pokud jde o oratorium a další formy chrámové hudby, varuje před užíváním příliš expresivních, negativně zabarvených výrazů a obecně nedoporučuje použití ironie, jež se hudebními prostředky nedá adekvátně znázornit. V chrámové hudbě mohou podle něho nalézt odpovídající místo kontrapunkticky zpracované kompozice, jichž jinak Krause jako reprezentant galantního stylu není velkým příznivcem. I v oratoriích, podobně jako v operách, doporučuje častější zařazování sborů a sborových scén, jež mohou pomoci silnějšímu působení díla na posluchače. Árie v duchovních kompozicích nemusí dle něho poskytovat tolik vhodných slov ke koloratuře a recitativ má mít zpěvnější charakter než recitativ operní. Krause doporučuje využití citátů z Žalmů či Proroků obsahujících živý afekt a děj, které nejsou příliš dlouhé a hodí se k vícehlasému zhudebnění či sborovému zpracování.

4 Krauseho písňová estetika

Navzdory bohaté písňové tradici a zvláště hojnému pěstování generálbasové písně v německých zemích v průběhu 17. století byla pozice původních písňových forem v průběhu poslední třetiny 17. a prvních desetiletích 18. století oslabována vzrůstající oblibou importovaných italských forem jako byla árie a kantáta. V důsledku toho došlo zvláště kolem roku 1700 a bezprostředně po něm k výraznému poklesu produkce písňových sbírek. Nedá se sice říci, že by tradice komponování písní byla zcela přerušena, nicméně zvýšený zájem o árii, kantátu, operu a další vysoce reprezentativní útvary se negativně dotkl především sféry náročnější, po

64 K podněcování básníků (Gleima, Ramlera, Uze) k tvorbě kantátových textů např. viz dopisy Gleimovi ze 3. a 20. srpna 1748 v BERG, Darrel Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009, No. 16 (D-HTgl 2346) a No. 17 (D-HTgl 2347).

65 Sám Krause komponoval např. kantáty na texty svých přátel J. W. L. Gleima či C. W. Ramlera.

umělecké stránce propracovanější světské písně. Méně výrazně pak ovlivnil oblast písně duchovní.

Písňové sbírky z tohoto období často obsahovaly kantátové a operní árie, nebo jejich imitace. Tradiční strofická podoba písně byla v řadě případů upozaděna ve prospěch formy da capo, která díky obsaženému kontrastnímu střednímu dílu lépe vyhovovala zvýšeným nárokům na výraz než stroficky členěná píseň. Text v nich nesehrával již tak výraznou úlohu, po hudební stránce měly zdobnější, melizmatičtější charakter.[66] Rysy příznačné pro píseň byly zatlačeny ozdobami, koloraturami a efektním střídáním vokální a instrumentální složky. Vokální melodie v těchto skladbách má téměř operní ráz.[67] Tyto kompozice však byly pro provozování hudebními amatéry příliš náročné, proto u nich nezískaly takovou oblibu jako písně starší produkce. Interpreti z řad hudebních amatérů se proto mnohdy uchylovali buď ke staršímu písňovému repertoáru, nebo k v obdobném stylu komponovaným dílům duchovním. Profesionální hudebníci pak před novou písňovou tvorbou upřednostňovali kantátový a operní repertoár.

Árie umožňovaly skladatelům prezentovat svou schopnost komponovat v takzvaně vysokém slohu. Písně zůstaly žádané širokými vrstvami posluchačů, kteří nekladli tak velký důraz na jejich umělecké zpracování. Proto v očích mnoha hudebníků význam tohoto žánru poklesl. Pojem „Lied“ pak začal být užíván k označení vokální skladby nemající výraznější nároky na umělecké zpracování. K odlišení podobného vokálního útvaru od umělecky náročnější árie se pak užívalo například pojmu óda („Ode“), který se s termínem Lied částečně významově překrývá. Řada teoretiků té doby písni vytýkala příliš jednoduchý charakter, přemíru slok a jednotvárnost. I Krause se svou uměleckou a estetickou koncepcí písně reaguje na její kritizované vlastnosti, zvláště na nekonečný počet slok. Píseň se měla stát opět umělecky plně respektovaným útvarem, avšak se zachováním ušlechtilé prostoty, jak ji u ní požadoval již J. A. Scheibe. K opětovnému uměleckému vzestupu žánru písně dochází asi od 30. let 18. století.[68] Nicméně až Krauseho pojednání *Von der musikalischen Poesie* přináší ucelenou teoretickou i estetickou koncepci

66 Viz např. sbírka Philippa Heinricha Erlebacha *Harmonische Freude musikalischen Freunde* z r. 1697.

67 Písně blížící se svým charakterem stylu koncertantní kantáty můžeme nalézt např. u Johanna Kriegera ve sbírce *Musikalische Ergötzigkeit* z r. 1684, nebo Jakoba Kremberga v jeho *Musikalische Gemüts-ergötzung* z r. 1689, kde se tyto útvary vyskytují paralelně s písněmi v tradiční strofické podobě.

68 Z tohoto období by měly být zmíněny písňové sbírky Johanna Walentina Rathgebera *Ohrenvergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-confect* z let 1733–1746 a v 18. století velmi populární sbírka Sigismunda Scholzeho, již publikoval pod pseudonymem Sperontes, *Singende Muse an der Pleise* z let 1736–1745, jež obsahuje převážně písně vzniklé podložením textů k původně instrumentálním skladbám, tancům a pochodům. *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden* Johanna Friedricha Gräfeho z let 1737–1743 obsahuje pak 144 zhudebnění starších básnických textů, mezi zde prezentovanými skladateli se objevuje již i C. Ph. E. Bach, který později částí své písňové tvorby reflektoval i styl První berlínské písňové školy. Na tradici generálbasové písně poloviny 17. století navazuje G. P. Telemann *Singe-Spiel– und Generalbass-übungen* (1733–1734) a dále též svými ódami z r. 1741.

tohoto žánru a stává se zásadním impulzem pro novou tvorbu v oblasti písně.[69] Tuto svou teoretickou koncepci pak Krause sám prakticky podpořil jako skladatel i jako spolueditor sbírky *Oden mit Melodien* vydané v r. 1753 v Berlíně, na níž spolupracoval se svým přítelem, básníkem a libretistou Carlem Wilhelmem Ramlerem. Posléze takto vyšla ještě sbírka *Oden mit Melodien II* v r. 1755 a *Lieder der Deutschen mit Melodien I–IV* z let 1767 a 1768. Krauseho názory a myšlenky našly silnou odezvu jak v řadách hudebních skladatelů, tak mezi básníky. Tak vznikla generace tvůrců, jež bývá často nazývána jako První berlínská písňová škola.[70] Z estetické báze Krauseho pojednání pak vycházela i generace Druhé berlínské písňové školy,[71] ač v jejím uměleckém pojetí se již více zrcadlí tíhnutí k herderovskému pojetí lidové písně („Volkslied").

Ve svém pojednání Krause uvádí, že vkus v oblasti písňové kompozice není v Německu ještě ustálený a je ho nutné dále tříbit. Je třeba rozlišovat styl písní od stylu operního co do struktury melodie a množství užité ornamentiky. V tíhnutí k pastorálním námětům, prostému venkovskému životu, opěvování lásky, přátelství a potěšení z vína je zřejmý vliv německého básnického anakreontismu, zvláště J. W. L. Gleima a jeho literárních přátel.[72]

Vedle anakreontsky laděných veršů, milostných a žertovných námětů Krause doporučuje písně s příjemnou, lehkou, snadno zapamatovatelnou a zpívatelnou melodií, píseň má mít jen několik málo slok, aby bylo možno dodržet rétorické předěly a akcenty. Velmi vhodné jsou písně či ódy pouze s jednou strofou.[73]

---

69 K postavení písňových forem ve 2. polovině 17. a na počátku 18. století více viz BÖKER-HEIL, Norbert – FALLOWS, David – BARON, John H. – PARSONS, James – SAMS, Eric – JOHNSON, Graham – GRIFFITHS, Paul. Lied. In Grove Music Online. [cit. 22. 12. 2021]. Dostupné z: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016611?rskey=xAqte2, s ohledem na Německo pak též JOST, Peter. Lied. In Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. neubearb. Ausg. (hrsg. von Ludwig Finscher). Sachteil 5, Kas-Mein. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996, sl. 1259–1328.

70 K autorům První berlínské písňové školy patřil vedle Krauseho též F. W. Marpurg, J. Ph. Kirnberger, z dalších skladatelů J. F. Agricola, J. J. Quantz, C. H. a J. G. Graun, F. Benda, částí své rozsáhlé a rozmanité písňové tvorby též C. Ph. E. Bach, dále J. G. Janitsch, J. G. Seiffart, C. F. Ch. Fasch. V oblasti poezie pak např. J. W. L. Gleim, J. P. Uz, částečně F. von Hagedorn, J. N. Götz, G. E. Lessing, Ch. F. Gellert.

71 Druhou berlínskou písňovou školu reprezentují především tři skladatelské osobnosti: J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt a C. F. Zelter. Pokud jde o zhudebňovanou poezii, od anakreontských veršů se stylově posouvají k autorům píšícím pod stylovými vlivy „Empfindsamkeit" a „Sturm und Drang" (F. G. Klopstock, L. Ch. H. Hölty, J. W. Goethe, F. Schiller, M. Claudius, G. A. Bürger).

72 Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 5, s. 72.

73 V užívání termínu píseň („Lied") a óda („Ode") nebyla terminologicky situace zcela jednoznačná. Óda mohla být chápána jako čistě básnická forma, i jako specifická forma hudební, pro niž byl příznačný vícedílný charakter a různé zhudebnění jednotlivých strof, někdy byla významovým synonymem k písni. I hudební pojetí ódy mohlo mít rozmanitý charakter. C. Ph. E. Bach např. rozděluje ódy na „Singoden", v nichž dominuje vokální složka, a „Spieloden", v nichž byla výraznější úloha určena doprovodnému nástroji. Jednoznačně se pak přiklání k písni („Lied") oproti dobově oblíbené ódě. Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 5, s. 73.

Pro výslednou uměleckou realizaci Krauseho požadavků v tvorbě První berlínské písňové školy byly charakteristické krátké, strofické písně či ódy, v nichž byl často patrný vliv francouzských písňových forem. Písně byly opatřeny jednoduchým doprovodem, ale též existovaly varianty a capella. Notovány byly v jednom či dvou systémech. Pro melodii je příznačný menší rozsah a úspornost ornamentu. Klavírní doprovod, pokud je, plní ryze doprovodnou funkci, jeden z hlasů často kopíruje vokální melodii. Kromě písní a ód na ryze světské náměty se často objevovala též jejich duchovní varianta. Velmi oblíbenou básnickou předlohou byla zejména sbírka *Geistliche Oden und Lieder* J. F. Gellerta z r. 1757.

5 K otázkám interpretace, zvláště vokální

Přestože se Krause ve svém spisu především snaží oslovit a motivovat hudební básníky a skladatele k nové umělecky invenční a poeticky i hudebně vyvážené tvorbě, řadu zajímavých postřehů a doporučení stran interpretace zde naleznou i pěvci. Krause glosoval výkony předních pěvců toho času angažovaných berlínskou operou, z nichž si jeho nejvyšší uznání zasloužili sopranistka Giovanna Astrua,[74] tenorista Antonio Romani,[75] kastrát Felice Salimbeni,[76] či kastrát Antonio Uberti,[77] přezdívaný také Porporino.[78] Z předností, které u jednotlivých pěvců a výkonů vyzdvihuje, i z nedostatků a nešvarů, které naopak kárá, si lze vytvořit dobrou představu o tom, jak by měl dle jeho názoru vypadat ideální interpretační výkon pěvce, včetně vhodně užité ornamentiky, hereckého ztvárnění na jevišti i odpovídajícího postoje a gest při interpretaci jiných žánrů, písní, komorní a duchovní hudby.

Krause klade důraz nejen na citlivé a výrazově bohaté pěvecké pojetí árie, ale zdůrazňuje také nutnost adekvátního a dostatečně výrazného přednesení recitativu. Zásadní roli přitom hraje správná a co nejsrozumitelnější deklamace a podtržení významu obsažených slov přiměřenou hereckou akcí, postojem a gesty. Srozumitelnost zpívaného i recitovaného textu považuje Krause za jeden z klíčových faktorů afektového působení na posluchače. Pouze pokud posluchač obsahu slov

74 Giovanna Astrua (1720–1757), italská sopranistka, mezi lety 1746–1756 primadona berlínské královské opery. Účinkovala např. v premiérách oper *Britannico* (1751) a *Merope* (1756) C. H. Grauna.

75 Antonio Romani (?–1768), italský tenorista, do Berlína přišel spolu s F. Salimbenim r. 1743. Romani ztvárnil například titulní role v Graunových operách *Catone in Utica*, *Lucio Papirio* (1744) a *Demofoonte* (1746).

76 Felice Salimbeni (1712–1751), sopránový kastrát, žák Nicoly Porpory, angažován berlínskou operou mezi léty 1744–1750.

77 Antonio Uberti (1719–1783), italský kastrát, soprán, žák Nicoly Porpory, v Berlíně angažován od r. 1740.

78 Jako „Porporino“ bylo označováno více zpěváků, např. také Giovanni Bindi.

porozumí, může se nechat slovy i hudbou dojmout. Krause velmi pozitivně hodnotí, mají-li pěvci smysl pro přiměřenou hereckou akci na jevišti a dokáží-li tak podpořit dokreslení děje na scéně i tehdy, pokud právě nezpívají. Velmi prospěšná může pro pěvce být inspirace činoherním pojetím určité role, jak píše Krause o případu kastráta Ubertiho (Porporina).[79] Postoj, výraz tváře i vhodné gesto by měly vždy zrcadlit vnitřní rozpoložení pěvce, jen ve sféře duchovní, kantátové či písňové tvorby poněkud umírněněji než na operním jevišti. Pěvec, jak píše Krause, musí zpívaným slovům dobře porozumět a chápat je, aby je mohl zazpívat s náležitým výrazem a zdůrazněním klíčových slov. Proto je třeba, aby ovládal jazyky, v nichž zpívá, a zvláště jejich správnou výslovnost a deklamaci.

Jde-li o užití ornamentiky, uznává Krause sice hodnotu a působení vhodně a vkusně umístěného trylku, s odporem však hovoří o nadužívání jeho dlouhé varianty v dřívější době. Jako vhodnější alternativu zdobení doporučuje různé podoby *messa di voce* a ozdob vycházejících z dynamických a tempových změn. V duchu galantního stylu zdůrazňuje, že podobně jako skladatel, ani „pěvec nemusí lechtat ucho, ale pokusit se opanovat srdce." Přemíra ozdob by mohla v tomto ohledu působit kontraproduktivně. Pěvci by se kromě zpěvu měli soustředit rovněž na vše ostatní, co je podle Krauseho nezbytné pro to, aby znázornili děj, přijali afekt a napodobili ho.[80]

6 Krauseho spis a jeho dobové přijetí

Krauseho traktát *Von der musikalischen Poesie* vzbudil po svém vydání r. 1752 značnou pozornost a ohlas jak u odborné veřejnosti z řad teoretiků, tak především u tvůrčích umělců, skladatelů a básníků. Vliv Krauseho myšlenek se však z části odrazil i v oblasti kritického hodnocení hudebních děl. Linie První a do jisté míry též Druhé berlínské písňové školy je praktickým hudebním i básnickým naplněním Krauseho estetických tezí věnovaných žánru písně. Pokud jde o jeho představy týkající se uměleckých a estetických kvalit nové německé kantátové tvorby a praktickou reflexi jeho teoreticko-estetického pojetí opery, nebyl v jejich prosazení jeho úspěch tak výrazný jako tomu bylo u písně. Za dílo, které v oblasti opery naplňuje Krauseho koncept spočívající na kumulaci dojímavých scén, afektového působení a zjednodušeného děje zachovávajícího však klasickou jednotu by bylo možno považovat teprve výmarskou operu *Alceste* Christopha Martina Wielanda a Antona Schweitzera z r. 1773.[81] V teoretické linii se o Krauseho opírá řada

79 Viz KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie,* kap. 10, s. 227.

80 Tamtéž.

81 MACKENSEN, Karsten. Krause, Christian Gottfried. In *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearb. Ausg. (hrsg. von Ludwig Finscher). Personenteil 10, Kem-Ler. Kassel: Bärenreiter, 2003, sl. 629–632.

autorů: J. J. Quantz jeho spis cituje ve *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, J. A. Hiller jej r. 1769 doporučuje všem skladatelům i básníkům, v *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* z let 1774 a 1776 přináší jeho kritickou reflexi i ocenění J. F. Reichardt, v mnohých pasážích z něj vychází též Johann Georg Sulzer ve své *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig: Weidemann und Reich, 1771). Christian Friedrich Daniel Schubart pak velmi kladně hodnotí význam Krauseho textu po stránce metodické a teoretické.

Přínosná by mohla nesporně být další komparace Krauseho pojednání s širším okruhem obdobně zaměřených dobových pramenů, např. se spisy Titona du Tillet vydanými v Paříži (*Le Parnasse François, Dedié au Roi*, 1732; *Remarques sur la Poésie et la Musique et sur l'Exellence de ces deux Arts, avec des opservations particulieres sur la Poésie et la Musique Françoise, et sur nos Spectacles,* 1732, Supplement *Suite du Parnasse François, jusqu'en 1743,* 1743). Zajímavé výsledky by mohlo přinést též srovnání s pojednáním F. W. Marpurga *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert, und dem berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet* (Berlin: A. Wever, 1763), nebo s J. J. Kauscheho *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhange über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste* (Breslau: J. F. Korn, 1782), a v neposlední řadě též porovnání Krauseho koncepce opery s textem J. F. Reichardta *Über die deutsche komische Oper* z r. 1774.

Nezanedbatelný vliv mělo Krauseho pojednání na formování hudebně-estetických náhledů v pražském prostředí 2. poloviny 18. století, a to především jako často citovaný zdroj různých textů zaměřených na estetiku krásných umění. Zásluhou profesora estetiky na pražské univerzitě Karla Heinricha Seibta (1735–1806), který se orientoval na německé nerakouské myšlenkové proudy a kromě názorů svých někdejších profesorů J. Ch. Gottscheda a J. F. Gellerta přinášel do pražského prostředí myšlenku napodobovací estetiky a „krásné přírody" („la belle nature") Charlese Batteuxe, vyvíjela se pražská větev filozofického a estetického myšlení téměř kontinuálně s aktuálními evropskými myšlenkovými proudy. V posledních desetiletích 18. století se do Čech dostávala rozmanitá dobová odborná pojednání, především německojazyčná, která se sem šířila z různých renomovaných německých nakladatelství, zvláště z Lipska. Velký význam měla především dobově velmi oblíbená učebnice estetiky od Johanna Joachima Eschenburga *Entwurff einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlín 1783), o kterou se při svém výkladu opíral Seibtův žák a pozdější nástupce August Gottlieb Meissner (1753–1807). Tato publikace zůstala oblíbeným učebním materiálem až do poloviny 19. století. Eschenburg ve svém spisu věnuje značnou pozornost problematice opery a odvolává se kromě autorů jako Toussaint Rémond de Saint-Mard a jeho *Réflexions sur l'opéra* (Paříž 1741) také na Carla Wilhelma Ramlera,[82]

82 *Verteidigung der Oper* (Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 2. sv., 1754).

Francesca Algarottiho,[83] J. J. Rousseaua,[84] J. G. Sulzera[85] a rovněž právě na Krauseho pojednání *Von der musikalischen Poesie*. Na Eschenburgovu estetickou koncepci, která dílem čerpá z Krauseho pojetí opery jako svébytné umělecké formy s vlastními výrazovými prostředky, i na linii dalších obdobně smýšlejících autorů (K. H. L. Pölitz, Ch. A. Clodius) pak svou představou o tomto žánru navázal i Josef Jungmann.[86] Ve XIII. kapitole (*Betrachtungen über die Musik*)[87] anonymně vydaného spisu *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Wien-Prag 1796), jehož autorství je připisováno Johannu Ferdinandovi von Schönfeld, je v souvislosti s akcentací dojímavého působení hudby rovněž zřejmý vliv senzualistického pojetí hudební estetiky Christiana Gottfrieda Krauseho a Johanna Adama Hillera.[88]

Z výše uvedeného je tedy zřejmé, že Krauseho pojednání a myšlenky v něm obsažené nalezly svůj odraz i v proměňující se a mnoha rozmanitými směry ovlivněné podobě estetiky konce 18. století v pražském intelektuálním prostředí.

7 Význam Krauseho pojednání dnes

Prozatím je možno pojednání *Von der musikalischen Poesie* řadit spíše k méně známým a citovaným spisům berlínské provenience druhé poloviny 18. století. Je tomu tak i přesto, že na nemalý vliv osobnosti Christiana Gottfrieda Krauseho a jeho díla na utváření estetického nazírání jeho současníků i o generaci mladších německých autorů upozornil již Joseph Beaujean ve své disertační práci[89] a dále též např. Paul F. Marks.[90] K dílčímu zlepšení v oblasti povědomí o tomto textu v průběhu 20. století také do jisté míry přispělo vydání faksimile verze z roku 1753,[91] jež byla oproti prvnímu vydání z r. 1752 rozšířena o rejstřík, v Lipsku roku

83 *Saggio sopra opera in musica* (Livorno 1764).

84 *Dictionnaire de musique* (Paris 1768).

85 *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1771).

86 Podrobněji k tomuto tématu viz VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě*. Praha: Academia, 1989. Zde zejména kapitoly Karl Heinrich Seibt a estetika napodobování (Nachahmungsästhetik) a Estetika jako obecná teorie krásných umění.

87 *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. Im von Schönfeldischen Verlag, 1796, s. 159–168.

88 VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě*. Praha: Academia, 1989, viz část Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag.

89 BEAUJEAN, Joseph. *Christian Gottfried Krause. Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker*. Inaugural-Dissertation der Universität Bonn. Dillingen and der Donau: Schwäbische Verlag, 1930.

90 MARKS, Paul F. The Rhetorical Elements in Musical „Sturm und Drang“: Christian Gottfried Krause's Von der musikalischen Poesie. *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 1971, Vol. 2, No. 1, s. 49–64.

91 KRAUSE, Christian Gottfried. *Von der musikalischen Poesie. Mit einem Register vermehrt*. Berlin: J. F. Voß, 1753.

1973[92] a také zhotovení jeho anglického překladu, který spolu se studií věnovanou problematice Krausem užitých pramenů a otázkám dobové estetiky publikoval James Harry Mallard roku 1978.[93] Na působení Krauseho pojednání na utváření estetických náhledů v pražském intelektuálním prostředí konce 18. a přelomu 18. a 19. století poukázal Petr Vít.[94]

Předložený český překlad Krauseho spisu napomůže širší skupině čtenářů zjistit, že si Krauseho text zachovává statut velmi hodnotného a obsáhlého pramene, z něhož je možno čerpat řadu užitečných informací a cenných podnětů při zkoumání problematiky související s estetickými, teoretickými i provozně praktickými aspekty hudebního umění 2. poloviny 18. století.

92 KRAUSE, Christian Gottfried. *Von der musikalischen Poesie. Mit einem Register vermehrt*. Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1973.

93 MALLARD, James Harry. *A Translation of Christian Gottfried Krause's „Von der musikalischen Poesie", with a Critical Essay on His Sources and Aesthetic Views of his Time*. Disertační práce, University of Texas at Austin 1978. Práce v současné době není autorce tohoto překladu dostupná.

94 VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě*. Praha: Academia, 1989.

POZNÁMKY K ČESKÉMU PŘEKLADU

Vzhledem k tomu, že Krauseho pojednání má charakter kompilátu a čerpá z řady dobových literárních, hudebních a teoretických děl, je jeho struktura velmi pestrá co do užitých jazyků citovaných příkladů. Vedle němčiny se tak objevují pasáže v latině, italštině či francouzštině.

Překlady citovaných ukázek byly pojaty orientačně, slouží především pro porozumění textu, protože některé jevy, jako např. sylabičnost či rétorické figury, nebylo možno v české verzi zachovat. Citované ukázky jsou přizpůsobené současné ortografii (např. v němčině bey/bei, nebo Thräne/Träne). Z praktických důvodů byly také opraveny tiskové chyby, které se v předloze vyskytovaly. V poznámkách byl zachován historický pravopis u titulů knih a některých dalších názvů i v rámci zde se vyskytujících citací. V případě latinských pasáží byly využity oficiální české překlady, pokud byly dostupné. V ostatních případech je autorem překladů z latiny Hubert Reitterer.

V poznámkách k hudebním dílům je vždy uvedena informace v pořadí: dějství, scéna a zpívající postava v kulatých závorkách.

Hranatými závorkami jsou pak vyznačeny do originálu vsunuté prvky, nejčastěji překlady termínů, které byly zachovány v textu v původní podobě, viz např. v případě výrazu accompagnement.

Krauseho způsob vyjadřování má specifický charakter, pro nějž jsou příznačné jisté složitěji konstruované, někdy poněkud šroubovaně znějící obraty a střídavé užívání archaicky působících pojmů jako např. muzikus a muzicírovat s modernějšími významově shodnými ekvivalenty. Ve snaze zachovat co nejvěrnější obraz originálu nebyly tyto termíny v překladu záměrně jazykově sjednocovány, aby se neztratil původní ráz textu.

U některých Krausem užívaných pojmů nebylo nalezení odpovídajícího českého ekvivalentu vždy snadné, neboť některé výrazy jsou v češtině terminologicky víceznačné, nebo se s německým výrazem významově překrývají jen částečně. Příkladem takto nesnadno přeložitelného pojmu je slovo dojímat („rühren“) či dojetí („Rührung“). Význam těchto slov je u Krauseho třeba chápat jako čisté působení na city bez vedlejších konotací a tíhnutí k sentimentu, které se k nim váží v češtině. Překlad byl někdy v tomto případě řešen opisem, na většině míst byl však přesný překlad zachován.

Výraz zpěvohra („Singspiel“) Krause v celém pojednání používá jako označení pro operu. Pojem mezihra („Zwischenspiel“) je pak často použit pro italské intermezzo, tedy útvar hraný mezi jednotlivými dějstvími opery seria, z něhož posléze vznikla opera buffa.

Termínem „accompagnement“ Krause nejčastěji označuje formu recitativu doprovázeného orchestrem (v italštině „recitativo con stromenti“, v německojazyčné oblasti se pak často používal a dodnes částečně používá termín „recitativ accompagnato“), v němž má instrumentální složka výraznější úlohu v hudebním a afektovém podpoření děje, než v běžném recitativu doprovázeném pouze generálbasovými nástroji („recitativo semplice“, dnes často označován jako „recitativo secco“).

K překladu byla připojena nově zhotovená moderní notová edice Idaspovy árie „*Si, si, mie labbra care*“ z 4. scény 1. dějství *Le feste galanti* C. H. Grauna, jejíž podrobný rozbor Krause uvádí v 8. kapitole svého pojednání.

ČÁST II

Christian Gottfried Krause
na portrétu Gottfrieda Hempela (kolem roku 1754)

CHRISTIAN GOTTFRIED KRAUSE: *O HUDEBNÍ POEZII*

Dopis panu G.

Zde Vám předávám své pojednání *O hudební poezii*. Ačkoli je nedokonalé, jistě ho přijmete příznivě. Je to do jisté míry Vaše vlastní dílo. Vy jste mi k němu učinil první návrh a Vaše soudy mi během práce pomáhaly lépe nahlédnout a určit mnohou pravdu. Měl bych sice uposlechnout hesla *nonum prematur in annum*.[1] Jenže Vy znáte mé nynější těžkosti, a pokud jsem byl zvláště na některých místech příliš rozvláčný, tak jen proto, že se mi nedostávalo času, abych dokázal být stručnější. Nehledě na to, mám ještě dost úcty před krásnými vědami, takže Vás jistě smím poprosit, abyste dal mou knihu prolistovat svým ostatním přátelům.[2] Tato prosba v sobě nemá nic marnivého, nýbrž pouze vím, že Vy a Vaši přátelé budete o předmětu dále uvažovat. Budete v hudební poezii činit pokusy a ty se Vám podaří. Mohl bych si přát krásnější plod své práce?

Pokračujte, nejdražší příteli, k mému potěšení. Jsem Váš upřímně oddaný služebník.

Autor
Berlín 5. listopadu 1751

---

1 Po devatero let [svůj rukopis pod zámkem drž]. HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 388. Tímto Horatiovým doporučením se při vydání své dvanáctisvazkové učebnice rétoriky Institutionis oratoriae libri XII chtěl řídit i Krausem citovaný Marcus Fabius Quintilianus. Viz Dopis vydavateli Tryphonovi 2: *„Řídil jsem se také radou Horatiovou, jenž ve své Poetice nabádá, aby se s vydáním nepospíchalo, ale devět let má se s ním čekat, a nechal jsem své dílo odpočinout, abych se k němu vrátil, až ochladne má láska k vlastnímu výtvoru.“* Viz QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky.* Praha: Odeon, 1985.

2 Adresátem tohoto přípisu byl Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), klíčová osobnost německého básnického anakreontismu, s nímž byl Krause v kontaktu od jejich setkání r. 1746. Ke Gleimovým přátelům náležel okruh básníků, s nimiž se Krause jeho prostřednictvím rovněž seznámil, viz část 2.1.2. Viz též pozn. 2 části I.

Předmluva

Skladatelé nezřídka bědují, že pro ně bývá mrzuté, převést leckterou poezii určenou ke zhudebnění do not. Naopak se mohou zase ke zpěvu určené básně jistě zhudebnit snadno a dobře zpívat, pokud jsou jejich slova plynulá a půvabná. Jen se v nich nenalézá bohatství, vznešenost a síla myšlenek a nejsou naplněny obrazy a novým výrazem, jež činí jiné básně tak oceňovanými. Proto se dospělo k myšlenkám, že báseň nemůže mít náležité dokonalosti, má-li být příjemná pro hudbu. Básník, který tvoří takové verše, se stává otrokem hudebního umění. Obětuje rozum pohodlí skladatele a poezie prohrává tam, kde hudba vítězí.

Je to tím, že mnohý skladatel předepisuje básníku pro zhotovování hudebních textů pravidla, jež jsou možná nepříznivá pro samu podstatu poezie. Od jisté doby se však proti tomu velmi bojuje, a tu zase básníci chtěli skladatelům ukázat, jak by měli vokální skladby zhotovovat. Je tedy otázka, zda by měl být následován ten, kdo při vytváření básně určené pro hudbu hledí na její určení málo nebo na ně nehledí vůbec a nepřizpůsobuje tomu její vnitřní ráz a myšlenky, ani sloh a slova. Mnozí skladatelé k tomuto mínění přispívají tím, že si troufají zhudebňovat všechny básně bez výjimky. Přinejmenším chtějí z každé poezie, jež je rozdělena na árie a recitativy, učinit dobrou zpěvní skladbu. Árie mohou být krátké nebo dlouhé a v takovém stylu, jak si přejí. Ohnivý a vynalézavý duch může sice učinit mnohé, ale to, co se k sobě dobře hodí, je přesto to nejlepší.

U vokální skladby se pojí hudba s poezií tak, aby společnými silami vytvořily smyslově dokonalé dílo. Jaká by tedy měla být nejvhodnější poezie k tomuto účelu, jsem se snažil ukázat v následujícím pojednání. Protože však přitom záleží na pravdivém vyjádření vášní, přál bych si, aby v nás nějaký německý Racine[3] probudil tolik setrvalé horlivosti k působivému psaní, jako nás pan Haller[4] přiměl básnit s bohatstvím obraznosti a promyšleně. Napodobovat hnutí mysli a líčit city vyžaduje stejně obratnosti i píle a nemůže snížit věhlas a uznání. Všichni čtenáři říkají spolu s panem von Canitzem:

Hör ich die Dido dort von Schimpf
und Undank sprechen,
so möcht ich ihren Hohn an dem
Trojaner rächen.

Slyším-li Dido tam o pohaně
a nevděku promlouvat,

3 Jean Racine (1639–1699), francouzský básník, dramatik, překladatel a libretista.

4 Albrecht von Haller (1708–1777), švýcarský básník, lékař, anatom a botanik.

pak chtěl bych za její potupu
na Trójanech sám mstu vykonat.[5]

A u Horatia stojí:

Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia sunto;
et quocunque volent, animum auditoris agunto.

Vázaná řeč má být krásná: ba víc, jak flétna by znít měla,
aby posluchač fascinován šel kamkoli za ní.[6]

Pokud ještě klademe Římany za Řeky, pak pouze proto, že Římané nezobrazovali srdce a prostou přírodu tak krásně jako Řekové a protože neměli žádného Sofokla a Euripida. A tak mohou být ovšem Francouzi hrdi na svého Corneilla, Racina a Voltaira.[7] *Cid*, špatná hra velkého Corneilla,[8] se ve Francii stále poslouchá s potěšením, a poslední díla tohoto vznešeného básníka takové uznání nenacházejí, ač jsou sepsána podle pravidel mnohem lépe. V jedněch jsou krásy, k jejichž vnímání se žádá jasný rozum a vznešená obrazotvornost, v jiných pak dokonalosti, jež srdce shledává jako pravé, to srdce, které se ve svých výpovědích neliší od rozumu a jaké vytvořila příroda stejné v nás všech.

Doporučuji ve svém pojednání, aby se vokální skladby pokud možno vytvářely dramaticky, nebo spíše historicky, to jest s příběhem. Mohou tedy obsahovat oba nejvyšší druhy poetického napodobení, totiž příběh i mluvu citů. Popisy a ilustrace by se měly v básních vyskytovat jen zřídka. Otec Bossu[9] je ani nepovažuje za skutečné básnické předměty a báseň může být krásná a dokonalá i bez nich.

Neuvádím pokaždé knihy, jež moje hloubání podporovaly a potvrzovaly. Nedělo se tak však z nesprávného úmyslu. Okolnosti mi nedovolovaly, abych měl při sobě mnoho knih. Většinou jsem si musel vypomoci letmo vytvořenými výtahy, do nichž jsem vždy přimísil vlastní myšlenky, a stálo by mě příliš námahy odlišit

5 CANITZ, Friedrich Rudolf Ludwig von. Die dritte Satire. Von der Poesie. In *Des Herrn von Canitz sämtliche Gedichte*. Bern: Beat Ludwig Walthrad, 1772, s. 153. – Friedrich Rudolf Ludwig Reichsfreiherr von Canitz (1654–1699) byl německý básník a diplomat. Jeho básně měl v oblibě též pruský král Friedrich II.

6 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 99–100.

7 Pierre Corneille (1606–1684) a Jean Racine (viz pozn. 3 části II, dále jen 3/II), představitelé dramatické tvorby období klasicismu, Voltaire, vl. jm. François-Marie Arouet (1694–1778), filozof a spisovatel osvícenství.

8 Corneillův *Le Cid* (ca 1637) je dnes považován za dramatikovo nejlepší jevištní dílo.

9 Pater Renatus (René) Pierre Le Bossu. Srv. BOSSU, René Pierre Le. *Traité du poème épique*. Paris: Michelle Petit, 1675.

pak vlastní od cizího. Nadto jsem čtenáře nechtěl unavovat častým citováním, ani dodat svému pojednání učený vzhled. Budu rád, pokud se jiným znovu přisoudí to, co jsem si od nich vzal, a nemám v úmyslu se chlubit cizím peřím. Čtenáři, kteří posuzují obsah nějakého spisu, z uvedených vět přece odpozorují, zda přísluší spisovateli, či ne.

Kapitola první:

O SPOJOVÁNÍ POEZIE S HUDEBNÍM UMĚNÍM DŘÍVE A NYNÍ

OBSAH

Již od nejstarších časů byla poezie spojována s hudbou, a sice u božího lidu rozličným způsobem. Řekové a Římané chápali pod pojmem hudba mnohem více než my dnes. Jak nejstarší Řekové zpívali své písně. Jak vzniklo antické divadlo. O tom, že jejich deklamace měla charakter zpěvu. Co si myslet o účincích, jež prý měla hudba antiky vyvolávat. Co staří Římané nazývali zpěvem a jaké měli básnické druhy. Proč Horatius nevytvářel své ódy pro zpěv. Jak rozdílná byla hudba antických chórů oproti naší dnešní hudbě. Že však přesto neobyčejně hluboce působila a čím to bylo. Hudební poezie má v Německu velkou oblast působnosti a využití. O původu oper. Jak vznikaly nejstarší italské zpěvohry. Jak se z nich vyvinuly naše opery. Jak se vzájemně, v závislosti na hudbě, od sebe liší francouzské a italské opery. Jaké básnické slohy se vyskytují v dnešní hudební poezii.

Všechny krásné vědy stojí vzájemně v úzkém vztahu. Nejen, že je jejich účel totožný, ale mají také mnohé společné prostředky, jak jej dosáhnout. Hudba se může přitom s poezií dokonce spojit tak, že se prostřednictvím obou ve stejném čase vyjadřují tytéž myšlenky, city a vášně. Dělo se tomu tak již v nejstarších dobách. Radost naučila první lidi zpívat a jakmile to tehdejší chudoba jazyka připustila, snažili se spojovat duchaplná slova s melodií a učinit je tím srozumitelnějšími. Tak vznikla píseň, ta nejvznešenější oběť, jakou člověk přinesl pánu přírody, nejpříjemnější kratochvíle, kterou mohla vytvořit nevinnost. Rozmanitá ostatní citová hnutí duše, a zvláště něha, daly podnět k dalšímu rozmnožování písní a ty se stávaly stále horoucnějšími a působivějšími. Hudba nejenže svými tóny slova oživovala, nýbrž jim též dodávala mnohý krásný rozměr. Takovým způsobem obojí pronikalo hlouběji do srdce. K tomu se připojil vynález hudebních nástrojů a učinil štěstí a potěšení lidí dokonalým.

Velmi záhy se také rozpoznalo, jak podstatnou výhodu mají zpívaná slova před mluvenými a do písní se začala zařazovat všeliká ponaučení a mravní rčení. Mohlo být před vynálezem písma vymyšleno něco vhodnějšího k šíření pravdy? Mohl se vyhloubat příjemnější prostředek, jak mezi lidmi učinit ctnost a řád oblíbenými? Z písní patriarchů se nám nic nezachovalo, avšak každý zná výtečný chvalozpěv, jímž děti Izraele děkovaly Pánu za vysvobození z egyptského otroctví. V něm a v dalších chvalozpěvech Písma sice nepostřehneme básnické metrum ani jiné poetické zdobení, vznešenost myšlenek je však činí tím více hodnými toho, aby se básněmi nazývaly. O žalmech je třeba říci tolik, že se tyto vynikající písně v chrámu v Jeruzalémě zpívaly vždy s největší pompou a leckteré z nich ve střídavých sborech. Mezi Šalamounovými básněmi jsou některé pojednány také dramaticky a světská poezie byla pravděpodobně na dvoře tohoto velkého krále neméně obvyklá.

O nářcích Jeremiášových se říká, že byly rovněž ve vázané řeči a přizpůsobené hudbě, takže kromě lyrické a dramatické poezie byly mezi národem božím známé a obvyklé i elegie. A tak zůstaly duchovní zpěvy a řády kněží až do posledního dne poboření chrámu, načež je Ezdráš[10] za dobrého přispění tehdy žijících proroků na velkém poradním shromáždění opět nastolil.

Třebaže největší část lidí záhy sešla z cesty zbožnosti, uplatňovaly se písně ještě dlouho k účelu, který byl přinejmenším v jejich očích znamenitý. Platón velebí staré egyptské zákonodárce, že nařizovali písně, zpěvy a tance při obětováních, a nejstarší Řekové měli k hudbě tolik úcty, že bylo dovoleno se jí věnovat jedině při bohoslužbě. Jinak lze ale pozorovat, že později u Řeků a Římanů měla hudba mnohem širší působnost, než je tomu u nás. Rozuměli pod ní umění, které učí správně používat hlas a tělo se náležitě pohybovat. *Ars decoris in vocibus et motibus* (Umění půvabu [projevující se] hlasem a pohybem).[11] To, co my hudbou nazýváme dnes, totiž tvoření a provádění hudebních skladeb, celou poezii, taneční umění, umění mimiky, také umění, podle něhož se zapisoval slovní projev do not a dodával se mu tak nejpříjemnější a nejdůraznější libozvuk (pročež se taková deklamace nazývala zpěv), to vše, jak ukázal Dubos ve svém kritickém pojednání o poezii a malířství,[12] chápala antika pod rámcovým pojmem hudba. Je tedy třeba se mít velice na pozoru, aby se místa, kde antičtí autoři hovoří o hudbě, nechápala nesprávně, chceme-li prozkoumat, jak se u nich vlastní hudební umění spojovalo s poezií. Každopádně je jisté, že Řekové zpočátku své básně skutečně zpívali. Tyto básně nebyly ničím jiným než písněmi a stejně jako u ostatních národů byla i u Řeků lyrická poezie nejstarší.

10 Ezdráš měl uskutečnit návrat Židů do Jeruzaléma (ca 458 př. n. l.). Viz *Kniha Ezdráš*, 8.

11 Často uváděný citát odvolávající se k Aristidovi (*De musica* I.) a Quintilianovi.

12 DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Jean Mariette, 1719.

S hudbou spojené zpěvy Orfea a Amfióna[13] založily mezi Řeky tolik dobrého, že se v následujících dobách poezie užívala jen ke chvalozpěvům opěvujícím hrdiny a bohy. Netrvalo ale dlouho, a tento prostopášný národ začal uplatňovat básnické umění také při tancích a slavnostech, k písním žertovným, pijáckým a milostným, a vůbec při mnoha dalších příležitostech. Mezitím dosáhly lyrická poezie i celé básnictví velkého rozšíření. Za mnohé vděčí zejména takzvaným „kozlím slavnostem“,[14] které se každoročně pořádaly s tanci a zpěvy k poctě Bakcha,[15] jakož i k veřejným zemským hrám, v nichž básníci soupeřili o vypsanou cenu, kterou dokonce i vznešený Pindaros[16] jednou prohrál proti Korinně z Korintu.[17] Jelikož je tedy hudební umění, pokud jde o rytmy, bohaté a nevyčerpatelné, přisvojila si i s ním spojená lyrická poezie všechny druhy metra, namísto aby se každému druhu básně přiděloval zvláštní, vlastní druh verše. Ódy starých Řeků ovšem ještě nebyly rozděleny do strof jako naše písně, nýbrž se většinou spojovaly dva a dva řádky jako v anakreontských zpěvech.[18] Proto se pravděpodobně nezpívaly jinak, než jak dnes mniši zpívají žalmy. A právě takovýmto způsobem mohl Homér zpívat své hrdinské básně. Pokud snad v oněch zpívaných melodiích nebylo příliš uměleckého, přesto postupovaly přesně podle taktu a právě tím se zaváděl do jejich veršů nesrovnatelný libozvuk. Jedna metrická stopa je v nich dokonale tím, čím je takt v hudbě, a tak jako se v hudbě namísto dvou čtvrťových hodnot dá dosadit jedna půlová, a naopak místo půlové noty dvě čtvrťové, je v metrické stopě dlouhá slabika stejného trvání jako dvě krátké. Kvantita slabik byla tak určitá a známá, že toho, kdo se proti tomu v deklamaci i jen nejnepatrněji prohřešil, veškeré shromáždění vypískalo. V našich živých jazycích se to však neděje, alespoň ne tak výrazně.

Divadelní básnictví pochází především ze vzpomínaných „kozlích zpěvů“, neboť o svátečních dnech byl zbývající čas po provedených obětováních věnován hodování, zpěvu a tanci. Nezpívaly se při nich jen písně vznešené, nýbrž všeliké veselé, a zvláště satirické. Zúčastnění v nich nacházeli potěšení, takže v průběhu času vznikaly celé skupiny zpěváků, které podobnými písněmi bavily shromáždění. Mezi chvalozpěvy na Bakcha se vkládala rozličná veselá vyprávění a v nich bychom mohli hledat nejstarší dramatická díla, o nichž Platón říká, že tu byly už

13 Orfeus, bájný pěvec řecké mytologie, a Amfíón (syn Diův). Oba jsou zobrazováni s lyrou; Amfíón dostal podle pověsti lyru darem od Apollóna.

14 Tj. dionýsiím. Tragédie – z řeckého τράγος (tragos), kozel a ᾠδή (ódé), zpěv.

15 Bacchus – latinské jméno řeckého boha Dionýsa.

16 Pindaros (ca 522–446 př. n. l), řecký básník. Jeho ódy představovaly jakýsi druh „Gesamtkunstwerku“, tj. souborného uměleckého díla, choreograficky prováděnou sborovou recitaci.

17 Korinna, řecká básnířka. Z jejího díla zůstalo zachováno jen několik fragmentů. Její soupeření s Pindarem se traduje u vícera autorů (Pausanias, Plútarchos aj.).

18 Anakreón z Teu, řecký básník poloviny 6. století př. n. l. Ve své poezii opěvoval „ženy, víno a zpěv“; podle něj je pojmenován žánr milostné poezie, anakreontika.

dlouho před Thespidem.[19] Ten vedl jednu takovou skupinu, dodal však věci lepší vážnosti, když umístil své zpěváky na cosi jako jeviště a mezi chóry nechal vystupovat někoho, kdo místo dřívějších veselých žertů vyprávěl vznešený a pozoruhodný příběh. Aischylos[20] příběh přidělil dvěma osobám, které zpravidla spolu rozmlouvaly, později přibyla ještě třetí postava. Vše se provádělo ve verších, vzájemně propojené dialogy byly zaměřeny na určitou hlavní postavu a ústřední děj. Takto vznikly nejprve truchlohry, a jakmile dosáhly dokonalosti, získaly i veselohry zcela jinou podobu, než měly dosud.

Po vynálezu písma sice nebyl zpěv pro básně tak potřebný jako dřív. Protože však přece celá poezie vzešla ze zpěvu a i při přednášených verších se vyžadoval zejména libozvuk, recitovaly se básně při veřejných hrách i jinde co nejlibozvučněji, nebo spíše, jak jsem výše zmínil, zpívaly se na určité melodie, jež se více či méně blížily zpěvu podle našeho chápání, podle toho, zda byla poezie sepsána v lyrickém nebo jiném stylu. Co tedy u Thespida a Aischyla přednášely postavy umístěné mezi sbory, to i nyní vyslovovaly – neboť to bylo ve verších – s libozvukem, který se velmi podobal zpěvu. Je to pravděpodobné tím spíš, že dokonce po zavedení vysokého slohu a při nejvyšší dokonalosti truchlohry se vše deklamovalo přinejmenším napůl jako zpěv.

Tato deklamace měla pravidelný takt, jehož tep byl rychlejší či volnější podle toho, jak dané náměty a afekty vyžadovaly. Kdosi k tomu hrál na flétnu, aby herec udržel tón, kdosi další ještě podporoval takový zpěv basovým nástrojem jemného zvuku a celá deklamace byla předepsána čímsi jako notací. Aristotelés vyčítal hercům své doby, že občas na nesprávných místech „trylkovali“, což se v pouhé řeči nedá dost dobře provést. A právě tento umělecký soudce říká, že noty k monologům nesestavoval básník, nýbrž skutečný hudební umělec. Na takových místech divadelního kusu dochází na řeč afektů, při nichž se hudba může projevit nejsilněji. Chóry tragédií, o nichž bylo zjištěno, že se skutečně zpívaly, neměly podle obecného mínění – a protože se u nich neobyčejně hledělo na srozumitelnost slov – nejspíš jiné melodie než naše dnešní kostelní písně, které však přesto mohou obsahovat mnoho afektu a působivosti, jak je vidět na písni *Ein feste Burg ist unser Gott,*[21] zvláště z tónů jejího prvního verše. Dále se ve výše popsaném druhu antické deklamace neobjevují žádné běhy, koloratury, ani jiné hudební okrasy, které by pocházely z vlastního zpěvu, a je velmi pravděpodobné, že se používaly menší intervaly,

19 Thespis (6. st. př. n. l.), jeden z prvních řeckých autorů tragédií a herec v Athénách; „Thespidova kára“ se stala symbolickým označením divadelního umění vůbec a kočovných divadelních společností.

20 Z rozsáhlé tvorby řeckého dramatika Aischyla (525–456 př. n.l.) se zachovala asi desetina, hry zůstaly dodnes součástí repertoáru a inspirovaly řadu dalších uměleckých zpracování.

21 „*Hrad přepevný jest Pán Bůh náš*“, protestantský chorál, připisovaný (hudba i text) Martinu Lutherovi (cca 1529).

než jaké máme v naší dnešní hudbě. Způsob, jakým Italové zpívají recitativ, by se tomu mohl podobat.[22]

V takovém recitativu se téměř vůbec nehledí na půvab, jaký hudba může skýtat rozmanitou zvukomalbou, představou, spočívající ve slovech, a afektem prostřednictvím sobě vlastní hudební krásy, nýbrž pouze na přirozenou výslovnost slov a na stoupání a klesání hlasu, jak to také pozorujeme při živé rozmluvě; to vše musí mít skladatel při dokonalé a správné zpěvní melodii souhrnně na zřeteli.

Italský recitativ proto také nemůže být nazýván hudbou ve vlastním slova smyslu, tím spíš, že se nezpívá v taktu. Nicméně se však tvrdí, že právě v tom je jeho výhoda před francouzským recitativem; verše obou těchto národů nemají natolik určitou kvantitu slabik jako měli ve slovech Řekové a Latinové a při deklamování jejich básní lze takt docela dobře postrádat. Rozdílný výraz lyrických a dramatických veršů vyžaduje také odlišný výraz melodií, jež jsou s nimi spojené. A jako někdejší napůl zpívaná deklamace vycházela z vlastních písňových melodií starých chórů, tak také italští skladatelé odvodili povahu recitativního základu či zpěvu od starých madrigalových melodií, které byly v módě v době Orazia Vecchiho,[23] o čemž budu mluvit dále.

Veškerá dramatická poezie pramenila z lyrické. Tato však nesestávala pouze z hymnů a chvalozpěvů, nýbrž i z milostných ód a žalozpěvů a byly v nich rozmanitě líčeny afekty. Protože se afekty projevují rovněž v dramatických dílech, vyžadují velmi často shodný způsob myšlení jako lyrická poezie, ačkoli se od ní formou a dalšími faktory liší. V našich dnešních zpěvních kompozicích jsou vlastní dramatické podstatě věnovány recitativy a lyrické podstatě árie, které zaujímají nejen všechny úseky antických chórů v tragédiích, nýbrž také zejména ona místa, v nichž dramatický básník uvažuje stejně jako lyrický, tedy ta, kde líčí určité výbuchy vášní a s lyrickým básníkem má také takříkajíc společný výraz.

Je pravda, že lyrická poezie vplynula do dramatické a že mezi Řeky už neexistovali básníci písní, když se dramatická poezie stala opravdu velkou. Vždyť ty nejdokonalejší ódy, které máme, míním pindarské, pocházejí z vynálezu Aischylova, jenž nejprve rozdělil chóry tragédie na strofy, antistrofy a epódy[24] a Pindaros ho v tom následoval. Chór vytvářel spojení dějů, a ačkoli zároveň skutečně zpíval, přesto se na něj nahlíželo jako na důležitou součást díla. Jeho zpěv také

22 Z představy o podobě antické deklamace vycházeli na sklonku 16. a počátkem 17. století skladatelé tzv. florentské cameraty ve své koncepci doprovázené monodie, jež měla být znovuoživením antické poezie a hudby. Podle charakteru a pojetí látky se v ní rozlišovalo několik různých stylů, např. stile recitativo, stile rappresentativo nebo stile narrativo. Recitativní styl nabyl rozmanité podoby zvláště v tvorbě Claudia Monteverdiho, který jej aplikoval jak ve svých operách, tak v rámci pozdější madrigalové tvorby. Specifickou formu představuje jeho stile concitato užité např. v *Il combattimento di Tancredi e Clorinde* v 8. knize madrigalů.

23 Orazio Vecchi (1550–1605), italský kapelník a skladatel.

24 Tj. uplatňoval strukturu o třech strofách: strofa, antistrofa a epóda [závěr].

nebyl nepřirozený ani nepravděpodobný, neboť na jakémsi druhu zpěvu spočívala deklamace celé divadelní hry.

Vokální hudba Řeků musela být v chórech tragédií velmi zřetelná a silně působit na city; tím spíš, že ji podporovalo tehdejší taneční umění, totiž výmluvnými gesty a odměřenými pohyby zpěváků, jež pomáhaly k co nejdokonalejšímu vyjádření všeho, co se zpívalo a znázorňovalo. Zdá se však, že se veškerá vokální hudba Řeků omezila na tento stupeň dokonalosti, a neshledáváme, že by ji dovedli k takové uměleckosti, jakou nyní Italové provozují při zpěvu jedním jediným hlasem. Nedá se sice všeobecně odpovědět na otázku, zda při udivujících účincích, jaké prý řečtí hudební umělci vyvolávali, byl vždy zpěv s poezií v jednotě. Historičtí spisovatelé mohli při podobných vyprávěních mnohé zveličit. Nehledě na to však nemůžeme v žádném případě všechno, co se o tom říká, zavrhnout nebo považovat za nepravdu. Národy tamních krajů jsou při smyslových potěšeních mnohem citlivější než ty, co žijí v severnějších částech země. Ví se, že Euripides sborem fúrií vyvolal na jevišti takovou hrůzu, až děti děsem umíraly a těhotné ženy na místě porodily. Jásavé ovace a potlesk jsou v Itálii v opeře a na koncertech mnohem častější než v jiné evropské zemi. Neprávem se také věří, že antičtí lidé znali v hudbě pouhé melodie a žádné harmonie. Pokud jde o chóry tragédií, Seneca nás poučí o opaku. Říká:

> *Non vides quam multorum vocibus chorus constet, unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media; accedunt viris feminae, interponuntur tibiae: singulorum illic latent voces, omnium apparent.*
>
> Nevidíš, jak se pěvecký sbor skládá z mnoha hlasů? A přece všechny tvoří celek. Některý hlas je vysoký, jiný hluboký, jiný střední. K mužským hlasům přistupují ženské, prokládají se zvuky píšťal. Hlasy jednotlivců jsou tu skryty, vzniká celek.[25]

Toto místo je možno najít s přibližně týmiž slovy i u Macrobia, který připojil ještě úvahu: *Fit concentus ex dissonis.* (A vzniká harmonie z různosti.)[26] Podle toho se domníváme, že antičtí hudebníci ladili své nástroje jinak a čistěji, než ladíme nástroje dnes. Dbali především na vyvolávání silných afektů a je jisté, že hudba při zdařilém napodobování vášní pronikne až do nejhlubšího nitra duše. Já za sebe o nádherném působení antické hudby už vůbec nepochybuji poté, co jsem slyšel berlínského Petriniho[27] improvizovat na harfu. Dnešní hudební uměl-

25 Lucius Anaeus Seneca (zemř. 65 n. l.), *Epistulae morales ad Lucilium*, LXXXIV, 9. Česky jako *Dopisy psané stoikem. (Epistulae morales at Lucilium).* Praha: Mladá fronta, 2018.

26 Ambrosius Aurelius Theodosius Macrobius (asi 385–430), *Saturnalia*, I, Praefatio, 9. Česky jako *Saturnálie.* Výbor a předmluva Martin C. Putna, překlad Jakub Hlaváček. Praha: Herrmann&synové, 2002.

27 Francesco Petrini (1744–1819), francouzský harfista, soupeř Jana Křtitele Krumpholze.

ci, zvláště ti, co hrají na hudební nástroje, zkoušejí vynalézt většinou jen všeliké nové a neočekávané rozmanitosti a obměny, silnější a slabší, pomalejší a rychlejší, veselejší a smutnější vedení tónů, aniž by je zaměřili na určitý a jasně stanovený cíl. Chtěl-li by ale pan Petrini vskutku studovat lidskou duši, a smím-li to tak říci, vyposlouchat z ní dojmy, jaké v nich jeho hra vytváří, a to tak, že by každý druh hudebních myšlenek rozvíjel tak dlouho, až by jakékoli dojetí dosáhlo stupně nutného k naplnění vytčeného cíle, kdyby to vše chtěl učinit tak, jak si myslím, že to dělali řečtí hudebníci, pak bych cítil, že by byl schopen citlivé posluchače přimět ke všem druhům vášní, jako to dokázali hudebníci antiky. Loutna, harfa, pantalon,[28] takzvané pianoforte a podobné nástroje mají beztoho zvuk, jenž výjimečně působí na city. Antičtí hudebníci užívali zejména takovéto, a ač možná neměly tolik strun jako mají dnešní klávesové nástroje, byli posluchači mnohem jemnější a hudebním dojmům nebyli tak uvyklí, jako jsme zpravidla my.

Tak jako Řekové, dávali i Římané slovu **zpívat** (*canere*) širší význam, než má u nás. Strabón, který žil v době Augustově, říká ve své *Geografii*,[29] že v nejstarších dobách vše, co bylo zapsáno, sestávalo z veršů a že se všechny verše zpívaly. Proto se stalo obvyklým užití slova zpěv pro přednes jakéhokoli psaného proslovu, a to nejen pro poetické, nýbrž také prozaické skutečnosti. Básníci všech národů, jestliže hovoří o tvorbě básní, užívají slova přejatá z hudby; mluví o zpívání, o hraní na lyru, kitharu a flétnu. Nemůžeme-li tedy přímo prokázat, ve které době přestali básníci své básně zpívat, je přece jisté, že i u Římanů byla hudba od počátku vždy spojena s poezií. Verše saliů,[30] jež pocházejí již z časů Numových, byly sbírkou písní, které Martovi kněží zpívali při obětech k poctě bohů a těch, již vynikli významnými činy. Poté se začaly zpívat také při jiných veřejných slavnostech a při tabulích jim podobné písně o velkých lidech, a to samostatně i s doprovodem lyry či flétny, a u Římanů se neobjevovaly kromě chvalozpěvů k bohům všemožné satirické písně o nic méně než u Řeků. Ačkoli už Římané neměli od dob první punské války až po Augusta žádného slavného lyrického básníka, tím více se rozvíjelo dramatické básnictví a v chórech se stále s básnickým uměním pojila hudba. Existuje domněnka, že Horatius své ódy vůbec nevytvářel pro zpěv. Bylo-li tomu tak, pak je otázka, proč alespoň v onom chvalozpěvu, který se nazývá *Carmen saeculare*,[31] nenapodobil uspořádání Pindarových ód, když tato báseň byla přece zpívána slavnostně dvěma chóry, chlapeckým a dívčím. Dacier[32] uvádí jako příčinu, že hudební umění Římanů nebylo tak dokonalé jako Řeků, a proto

28 Pantalon nebo pantaleon, hudební nástroj podobný cimbálu, vynález Pantaleona Hebenstreita (1660–1750), po němž je pojmenován.

29 Strabón (ca 63 př. n. l. – 23. n. l.), *Geografika* (17 svazků).

30 Saliové byli kněžské bratrstvo za vlády Numy Pompilia (žil ca 750 – př. n. l.).

31 *Píseň stoletní*, hymnus, který složil Horatius na Augustův podnět k oslavě století (17 př. n. l.).

32 André Dacier (1651–1722), francouzský filolog.

nebylo pro tento druh básní dost vhodné. Divadelní hudba už u nich přece nějakou dobu byla na vzestupu, a přestože nám chce Cornelius Nepos[33] namluvit, že hudba v Římě nebyla ve velké úctě, víme, že mnozí výteční Římané, i sám Cato,[34] hudební umění velmi vysoce cenili. V Římě se vyskytující hudebníci byli také většinou všichni Řekové. Horatius tedy, co se myšlenek týká, napodoboval řecké básníky. Protože však hudbě vůbec nerozuměl a za dlouhou dobu, co Řím neměl žádného slavného lyrického básníka, pravděpodobně vyšlo z módy básně zpívat, spokojil se s tím, že svým ódám dodal libozvučné metrum, aniž by se staral, zda se hodí ke zpěvu. Když totiž občas promluvu, jež začíná na prvním řádku, dokončí až s prvním slovem řádku druhého, nemůže to při skandování nebo recitování takových veršů znít dobře. Kvůli kráse myšlenek se mu však podobné poetické volnosti odpouštěly.

Brzy po období Alexandra Velikého[35] začalo řecké drama upadat, a s ním i básnictví a hudba. V Římě však byla divadla zavřena úplně, a co na nich záviselo, zaniklo, když toto hlavní město světa vyplenil Attila.[36] Křesťané sice nebyli s tehdejší hudbou v divadle spokojeni a sám Quintilianus[37] ji považoval s ohledem na dřívější vznešené způsoby zpěvu za příliš bujnou a vztahoval to dokonce i na divadelní deklamaci. Nejsme však schopni tyto výtky správně posoudit, protože nám historie žádné takové divadelní kusy nezachovala, a ještě méně víme, jakým způsobem a s jakým vybavením mohly být přibližně zpívány a hrány. Přejděme tedy rovnou od ambrosiánského a gregoriánského chrámového zpěvu, který se jako chrámová hudba zachoval dodnes, k tehdejšímu světskému hudebnímu umění. Věřme, že když už každý uvykl jeho rozmanitému libozvuku, pouze tato příčina přiměla Gregoria,[38] aby dodal příliš jednotvárnému a vznešenému ambrosiánskému zpěvu o něco více živosti a různosti, čímž gregoriánský zpěv, jakkoli je rovněž vznešený, zpěv ambrosiánský daleko překonal. Připusťme tedy dále, že na tehdejších jevištích zněl zpěv daleko umělečtěji. Přesto nám bude stále připadat, že by taková divadelní hudba naše uši příliš nepotěšila, protože jsme zvyklí na mnohem větší tónovou rozmanitost a živost. Podle naší hudby tedy nemůžeme starou hudbu vůbec soudit. Přesto měla značné, ač zcela jiné zásluhy, neboť působivá divadelní hudba musela při velkém obsazení, při vhodné herecké akci zpě-

33 Cornelius Nepos (kolem 100 př. n. l. – 28 př. n. l.), římský historik a životopisec.

34 Marcus Porcius Cato (234–149 př. n. l.), proslulý římský cenzor, jehož jméno se pro tuto činnost stalo příslovečným.

35 Alexandr Veliký (356–323 př. n. l.), od roku 366 př. n. l. vládce makedonského království.

36 Attila (zemřel 453 n. l.), vládce Hunů, podnikl na římskou říši (východní a západní) několik tažení a dosáhl vymáhání tributu, město Řím však nedobyl a nevyplenil (od tažení na Řím jej odvrátila diplomatická mise papeže Lva I.). Krause Attilu evidentně zaměnil za vládce západních Gótů Alaricha, který město Řím vyplenil roku 410 n. l.

37 Marcus Fabius Quintilianus (kolem 35 – kolem 96 n. l.), římský rétor.

38 Papež Řehoř Veliký (zemřel 604 n. l.), s nímž je spojováno zavedení gregoriánského chorálu.

váků a na scénách důmyslně vybudovaných k zesílení zvuku v tehdejších citlivých posluchačích vyvolávat hluboký dojem.

O poezii a hudbě našich německých předků víme, že bardové zpívali určité písně k oslavě hrdinů a bohů a tak vedli lid k ctnosti. Tak to bylo zvykem téměř u všech severských národů. Aventinus[39] ve své německé historii ujišťuje, že Tuiskon[40] rozkázal ctít dobré činy zbožnosti písněmi, aby k nim povzbudil i potomky, a král Laber[41] nařídil, aby se také na ty, kteří páchají nepravosti, skládaly písně a k jejich hanbě se v noci zpívaly před jejich domy. Za časů císařů Heinricha a Friedricha ze švábského rodu[42] zhotovovali minnesängři velmi něžné a půvabné písně, které se nepochybně na těchto galantních dvorech zpívaly. Německá poezie však tehdy už neobsahovala jen písně k loutně. Winsbeckovo nabádání synovi je zřejmě vytvořeno pouze pro čtení.[43] Přitom přednes písní zůstal mezi Němci trvale běžný. Vidíme to z velkého počtu našich meistersingrů a Luther[44] si hudby a zpívání velmi považoval. Také se v Německu jak mezi protestanty, tak i katolíky tvoří mnohem více chrámové hudby než ve většině jiných zemí, a dokonce více než ve Francii, jakkoli i tento národ hudbu miluje.[45]

Existují německé provincie, jejichž obyvatele příroda opatřila zcela zvláštním nadáním pro hudbu. V našem jazyce tudíž existuje značné množství hudební poezie.

Zvláštní předností hudby je, že v barbarských dobách téměř všechna umění a vědy upadaly, hudební umění se však pěstovalo stále. Císař Karel Veliký měl

---

39 Johannes Aventinus (1477–1534), německý historik a historiograf. Jeho *Annales ducum Boiariae* (Anály vévodství bavorského) vyšly tiskem roku 1554.

40 Tuisto nebo Tuiskon (také Teuto, Theuth aj.), starogermánský prapředek.

41 Míněn je zřejmě Decimus Laberius (105–43 př. n. l.), římský rytíř (nikoli král) a básník lidových satirických kusů (mimů). Gaius Julius Caesar se ho snažil ponížit a přiměl ho, aby vystupoval ve svých vlastních hrách na jevišti. – Jedná se o formulaci, kterou přebíraly další spisy, například GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig: Verlag Bernhard Christoph Breitkopf, 1730, s. 133 (novodobá edice Berlin, 2013, s. 77). Gottsched se odvolává na spis Daniela Georga Morhofa *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie, deren Uhrsprung, Fortgang und Lehrsätzen* (Kiel 1682, nověji Erfurt 1700). Podle Morhofa měl dát takový povel básníku Laberovi král [!] Tuiskon a odsud to pravděpodobně zkomoleně převzal i Krause.

42 Heinrich VI. z rodu Štaufů (1165–1197), ztotožňovaný s minnesängrem „císařem Jindřichem“, syn Friedricha Barbarossy.

43 Naučné básně „*Der Winsbecke*“ a „*Die Winsbeckin*“, in *Kodex Manesse* (14. století).

44 Martin Luther (1483–1548) se zasloužil o reformaci protestantského církevního zpěvu.

45 Není zřejmé, na jakém základě Krause dospěl k podobnému závěru. Jeho tvrzení týkající se výrazně vyšší produkce duchovní hudby v Německu oproti Francii a dalším evropským zemím lze však považovat za nesprávné. Snad se mohlo jednat o vliv myšlenek uveřejňovaných v hudebním periodiku vycházejícím od 27. července 1741 do 23. srpna 1742 v Breunschweigu pod názvem *Der musikalische Patriot*, z něhož Krause také zřejmě vycházel při popisu hudební podoby afektů. K periodiku viz KROME, Ferdinand. *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland* [online]. Version vom 31.7.2018. [cit. 16. 11. 2020]. Dostupné z: <https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Anf%C3%A4nge_des_musikalischen_Journalismus_Seite_37.jpg&oldid=- >.

řádnou kapelu, a když byl v Římě, dirigoval jeho kapelník papežskou hudbu při mších.[46] Protože kvůli tomu došlo ke sporu a císař seznal, že jeho zpěváci neumějí dělat trylky, pasáže a běhy tak dobře jako Italové, dal je v tom vyučovat a vzal dokonce určitý počet italských pěvců s sebou do Francie. Už tehdy tedy Italové Francouze ve zpěvu překonávali. A právě v této době Beda[47] rozšiřoval hudbu také v Anglii a biskupové byli tehdy sami velkými mistry ve zpěvu. V desátém století složil Dunstan[48] první skladbu o čtyřech hlasech a Guido z Arezza[49] vynalezl ve století jedenáctém proslulou solmizaci, jako o několik století později Francouz Johannes de Muris[50] noty. V následujících dobách byli velkými hudebními umělci Nizozemci. V kostelích tehdy byla velmi obvyklá moteta, k nimž se také užíval jistý druh verše. Pan Mattheson však v *Dokonalém kapelníkovi*[51] *zmiňuje svatého Agobarda,*[52] *jenž ve své Psalmodii* říká, že takové bezvýznamné básně a špatné verše, jaké byly v tehdejších motetech, by si zasloužily být z chrámu vyloučeny. Poté do hudební poezie koncem čtrnáctého století vstoupily madrigaly, které daly podnět k našim dnešním kantátám.

V Itálii chrámová hudba vzkvétala, a když Muratori ve své *Dokonalé poezii*[53] mluví o zpěvohrách ze dvanáctého a třináctého století, zdá se, že nebyly ničím jiným než duchovními dramaty. Tolik je jisto, že už v roce 1480 byla představena řádná zpěvohra o Pavlově obrácení na víru[54] a od toho času se dramatické hry uváděly o každém masopustu. Na to se začalo také s vytvářením světských zpěvoher a Orazio Vecchi je vydáván za iniciátora našich dnešních oper. Sám pan Scheibe uvádí ve druhém díle svého *Kritického hudebníka*[55] ve vydání z roku 1745, že viděl ve skla-

46 Karel Veliký (747/8–814) se staral o rozvoj vzdělání, zřízením a vedením kapely resp. chorální školy v Cáchách pověřil Alkuina z Northumbrie (ca 730–804). Vztah Karla Velikého a papeže Lva III. a okolnosti korunovace Karla římským císařem jsou opředeny řadou legend. Podle nových studií není jisté ani datum, kdy ke korunovaci došlo (798/800 n. l.).

47 Beda Venerabilis (Beda Ctihodný, asi 673–735), anglosaský benediktinský mnich, teolog, historik. Krause se dopustil chronologické nepřesnosti, jestliže píše „právě v této době“, neboť životní data Karla Velikého se s obdobím života mnicha Bedy nekryjí.

48 Dunstan (kolem 909–988), arcibiskup z Canterbury; jako „vynálezce“ vícehlasu byl odmítnut už v první polovině 19. století.

49 Guido d'Arezzo (kolem 992–1050).

50 Johannes de Muris (ca 1300–1360).

51 MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

52 Agobard von Lyon (Agobardus, ca 769–840), 816–840 arcibiskup v Lyonu, představitel karolinské renesance, neblaze proslulý svými vystoupeními proti Židům. Míněn je jeho spis *Liber de divina Psalmodia*.

53 Lodovico Antonio Muratori (1672–1750), italský duchovní a učenec. Míněn je jeho spis *Della perfetta poesia italiana*. Modena: Bartolomeo Soliani, 1706.

54 Duchovní drama Francesca Beveriniho (1635–1674) *La conversion di San Paolo*, vytvořené údajně na rozkaz kardinála Raphaela Riaria, starší literaturou považované za první oratorium.

55 Johann Adolph Scheibe (1708–1776) vydával časopis *Der critische Musicus* v letech 1738–1740, roku 1745 vyšel souborně v lipském nakladatelství Bernharda Christopha Breitkopfa jako „druhé, vylepšené vydání“.

du hudebnin v Kodani Vecchiho dílo, na něž Muratori zvlášť upozorňuje. Nese titul *L'Amfiparnasso*, *comedia harmonica*, a bylo vydáno v Benátkách roku 1597.[56] Podle rázu hudby, která měla být k opeře vytvořena, se sice zdá podobat madrigalům, není však vlastně zpívaná ani mluvená. Není v ní žádný nástrojový doprovod, generálbas, a ani nejmenší náznak nějakého základu harmonického doprovodu nebo skutečné harmonie. Dílo tedy není možno nazývat operou, mnohem více se podobá komedii, v níž je herci předepsána výslovnost, nebo spíše akcent slabik a slov. Protože tedy vzpomínané madrigaly ještě nezněly tak jako dnešní ódy a písně, zdá se, že Vecchi chtěl rekonstruovat vymizelou divadelní deklamaci, nebo ji alespoň napodobit. Mezitím se přesto pokračovalo v tvoření světských zpěvoher a Cestiho první opera *Orontea* z roku 1649 byla již čtyřicátou pátou benátskou operou. Díky pozdějším snahám tyto divadelní kusy stále zdokonalovat a učinit je přirozenějšími z nich konečně vznikly zpěvohry[57] jaké máme nyní. Připomnělo se totiž, že antický chór v určitých úsecích děje nebo mezi jednotlivými dějstvími zpíval rozmanité úvahy o proběhlých událostech. Seznalo se, že se osoby divadelního kusu vůbec často ocitají v takových situacích, kdy své afekty rády skutečně obšírně projevují a opakovaným vyjádřením svých proseb se takřka vyčerpají. Vědělo se tedy, že hudba neobyčejně slouží k vytvoření afektů, že svými uměleckými tóny zesiluje, zvyšuje, okrášluje a stupňuje půvab, že proto krásná slova novým potěšením ze spojení s krásnými zvuky získají tím větší schopnost proniknout do srdce. Kde se tedy vášně v divadelní hře projevují uvedeným způsobem, kde mnohomluvně strhávají, kde se o proběhlých událostech a rozmluvách dají vytvářet patetické a ohnivé, poučné a bystré úvahy, sáhli operní básníci opět k vlastní lyrické poezii s jejími druhy veršů a skladatelé využili na taková slova všechno své umění, aby prostřednictvím působivých zvuků a uměleckým spájením tónů rovněž přispěli k posluchačově spokojenosti. Afekty představovali v daných případech o to živěji a posluchač mohl vše – podle záměru divadelní hry – tím spíš považovat za svou vlastní záležitost a pocit. Kde ale jednající postavy zůstávají pány svého srdce, kde se vyjadřují méně ohnivě a s menším pohnutím, kde (stručně řečeno) více hledí na zřetelnost a jasnost než na horoucnost a dojetí, tam nechávají skladatelé zpívat text jen krátký, bez opakování a jiných hudebních prostředků, pouze podle akcentu slabik a slov, jen s občasnou podporou basu, a dokonce bez taktu. A tak se postoupilo od vzpomínaného madrigalového základu nejen k dokonalému hudebnímu a lyrickému textu, přiměřenému uspořádání árie, nýbrž také sestoupilo níže, k pouhému napodobení běžné řeči v recitativu.

Hovořím zde především o recitativu italském. Když byly opery zavedeny ve Francii, věřilo se – protože to přece měla být zpívaná divadelní hra – že se

56 Orazio Vecchi (1550–1605). Jeho madrigalová komedie *L'Amfiparnasso* byla považována za jeden z prvních pokusů o operu.

57 Krause používá v celém textu termín zpěvohra („Singspiel") jako synonymum opery.

i v recitativu vždy musí zpívat správně a melodicky. Proto se francouzský recitativ stále zpívá v taktu, s mnoha přimísenými ariosy, často se střídavým tempem a s téměř vytrvalým doprovodem basu, dílem proto, aby se zpěváci v tónině a taktu udrželi, a také aby se pomohlo veršům, v nichž se nedá kvantita slabik snadno postřehnout. V italských zpěvohrách se do hudby vřazují mezi recitativy, které drží vlastní děj, většinou velmi dlouhé árie, které nám někdy mohou připadat nepravděpodobné. Jen se zapomíná na potěšení, jež italští pěvci vyvolávají svou pěveckou dovedností. Ve Francii se nic takového nevyskytuje, protože zdejší zpěváci zřídka oplývají tolikerým hudebním uměním. Proto jsou francouzské operní árie většinou krátké, tím spíš, že tento národ příliš miluje zpěv písní, než aby operní posluchači nedostali brzy chuť si zazpívat spolu. Skladatelé jsou také nuceni komponovat jen krátké árie kvůli velké oblibě tanců a tanečních melodií, jaká ve Francii panuje. Francouzská opera má tedy v recitativu více vlastní melodie, hudby a zpěvu, v árii však méně hudebního umění než italská zpěvohra. Naopak je italský recitativ mnohem bližší mluvě. Árie však zahrnují všechno umění, jakého jsou skladatel a zpěvák ve zvoleném afektu schopni. Jestliže se tedy hudba z Itálie rozšířila do celé Evropy, přijali jsme i my, Němci, způsob italského zpěvu. A protože se opera považuje za nejdokonalejší vokální dílo, jsou rovněž téměř všechny ke zpěvu určené básně v áriích a recitativech pojednány takovým způsobem, že v prvém případě, tedy v áriích, je použit lyrický, a v recitativech dramatický nebo epický básnický sloh.

Kapitola druhá:

JAKÉ PŘEDSTAVY HUDBA VZBUZUJE

OBSAH

Jaké zvuky a tóny mohou pouze být nazývány hudbou. Ne jakákoli řeč je spojení s hudbou schopna. Důkaz, že hudba dojímá. Jak se přitom chová tělo posluchače. Hudba vyvolává nejasné představy. O výstřednosti fug a skladeb, jež jsou velmi bohaté na harmonické krásy. Jaké je pravé využití fug. Zda je hudební skladba špatná tehdy, je-li komplikovaná. Hudba vytváří intuitivní poznání. Účinky a užitek hudebního umění. Hudba nás činí schopnými jemnějších citů, avšak nerozšiřuje naše poznání. Jak ji v tom poezie překonává. O tom, že je nám hudební umění přesto prospěšné i jako pouhé obveselení.

Ne všechny zvuky, ani všechny tóny, jež obveselují, lze považovat za hudbu. Existují lidé, jimž se velmi líbí řehtání koně a podobně. Mnozí nacházejí největší potěšení v šumění větru, hukotu vodopádu, zurčení potoka a ve zpěvu, pískání a cvrlikání slavíka. Ale protože vlastně není žádný důvtip v tom, jak postupují američtí křečci a včely ve své práci, která se podobá umění – neboť činí vše instinktivně a bez obměny, jež je neodlučitelnou vlastností důvtipu – tak ani pískání a cvrlikání slavíka není možno nazývat opravdovou hudbou, neboť takové tóny se sice snad mohou uším líbit, v žádném případě však nejsou schopny pronikavých rozdílů a proměnlivosti, jimiž se pohne srdce a jež také jedině zapříčiňují hnutí mysli. K hudbě je třeba myslící bytosti. Jakýkoli tón je myšlenkou a pravá hudba musí dojímat a obveselovat zároveň. Pokud by chtěl někdo namítnout, že se na nejvýtečnějších místech, jež se mohou objevit v sólu flétny či houslí, nedojme víc než při umně sestavených tónech, jaké vytváří slavičí hrdlo, mohu jen souhlasit, že mnohé spojení tónů pouze

obveselí, ale přesto silně nedojme. Zatímco o veškerých Quantzových[58] a Bendových[59] sólech nic takového tvrdit nebudeme.

Kdyby to muselo být, dala by se ke každé promluvě složit melodie. Vyslovujeme totiž všechna slova určitými zvuky a tyto zvuky se nemusí ani ve vokálních skladbách zanedbávat. O Lullym[60] se říká, že ve svých kompozicích často velmi zohledňoval zvuk řeči tak, že si slova nejprve předříkával, vyslovoval je, než je zhudebnil. Zdá se tedy, jako by se hudba dala spojit s jakoukoli myšlenkou, vyjádřenou slovy. Protože však její podstata spočívá především v tom, co obveseluje a dojímá a nevzbuzuje žádné jiné představy než takovéto, nebude to tedy jakákoli řeč, nýbrž pouze dojímavá slova, jež jsou spojení s hudbou schopná.[61] Každý tón a každé spojení tónů zní našim uším buď příjemně nebo nepříjemně. Pociťujeme přitom smyslovou radost, protože beze sluchu bychom ji neměli. Tato radost však nezůstává pouze v uších, nýbrž sdílí ji i duše, jež si ji sice uvědomuje, ale nerozebírá, co se v ní odehrává. Tóny, melodie, hudba poskytují tedy smyslové představy, jež jsou velmi obveselující a většinou dojímavé. Dá se to rozvést ještě dále, jen musím nejprv připomenout následující. Mnozí lidé mají vůči určitým věcem přirozený odpor. Pan Voltaire říká, že existují lidé, již mají ducha i rozum, jejich smysly se však při každé harmonii dojímají tak málo, že hudba jejich uším připadá jen jako šum a poezie jako umně vymyšlená pošetilost. Má-li tedy něco vyvolávat jakýsi dojem, je k tomu zapotřebí náš souhlas a nesmíme při tom hledět na nic jiného. Nejschopnější a nejohnivější řečník námi nepohne, pokud budeme roztěkaní. Kromě tohoto svolení nesmí být to, co nás má pohnout, tak povznesené, aby to naše smysly a náš rozum nedokázaly pochopit. Zaveďte člověka, který ještě vůbec nikdy neviděl žádnou malbu, do obrazárny. Pestré barvy špatné malby se mu možná budou líbit více nežli nejjemnější tahy mistrovského díla. Podobně bude sedlák méně pohnut či dojat opravdu krásnou operní árií nežli taneční skladbou svého šumaře. Vezmu tedy nějakého člověka, který sice ještě neslyšel mnoho hudby a nezná její pravidla, jenž však k ní nechová odpor, není špatně vychován a má zdravý sluch. Tomuto člověku dám vyslechnout skladbu, jež bude buď hrána jen hudebními nástroji, nebo zpívána v cizím jazyce. Pokud bude veselá, začne jeho krev proudit rychleji, vystoupí z nečinnosti, v níž snad tkvěl, změní se výraz jeho očí a mimika, počne mluvit živěji a hlasitěji, zapomene, co měl jinak na

58 Johann Joachim Quantz (1697–1773), flétnista, skladatel a hudební spisovatel, od r. 1741 působil ve službách Friedricha II., viz též pozn. 3/I.

59 František Benda (1709–1786), houslista, skladatel, mistr zpěvného adagia, ve službách Friedricha II. od r. 1733.

60 Jean-Baptiste Lully (1632–1687), tvůrce francouzské tragédie-lyrique a některých dalších druhů.

61 Důrazem na dojímavý charakter a působení poezie a hudby Krause navazuje na estetickou koncepci Jeana Baptista Dubose formulovanou ve spisu *Réflections critique sur la poésie, la peinture et la musique* (Paris, 1719).

práci a přestane vnímat mnohé z toho, co se kolem něj děje. To vše jsou věci, s nimiž se setkáváme, jsme-li pod vlivem afektu.

Při neveselé hudbě se v těle tohoto člověka odehrávají jiné pochody, jež jsou však rovněž průvodci vášní, podobně jako v prvním případě. Vnímá tóny, aniž by k tomu mohl říci něco víc, než že se mu líbí. Ani největší hudební znalci při opravdu dojímavém kusu nemyslí na nic jiného. Jsou si dobře vědomi představ, které jsou v něm obsaženy, jejich duše je však těmito představami tak zahlcena, že si je nemohou ozřejmit, nýbrž je jen čistě pociťovat. O zřetelnosti představ světoví učenci říkají, že může narůstat dvojím způsobem. Jednak na větším prostoru, pokud představa sestává z více částí a stupňuje-li se množství jejích charakteristických znaků, a za druhé větší srozumitelností těchto znaků. V posledním případě se části představy rozvinou a zviditelní; naučíme se je více chápat. V hudební skladbě, jež rozpracovává po několik taktů jakési téma, se odehrává následující: Nejprve vnímáme jen obecně, jak jsou tóny v tématu uspořádány. Při jeho opakování však, ačkoli v jiných spojeních, se nám melodie stává známější, jasnější. Učíme se ji více chápat, a možná si ji dokonce zapamatujeme. Objevovalo-li by se téma opět stále v témže spojení, bylo by nám brzy zřejmé. To by ale zmizela jeho dráždivost, kterou skýtá vše nové a netušené. Hudebníci také takový druh jednotvárnosti v pravidlech kompozice zakazují. Ač se tedy takto narůstající srozumitelnost nevystupňuje až k úplné zřetelnosti, i tak může přispět něčím k vášním, přinejmenším jim nebude bránit. Jen to však nepostačí, aby to duší pohnulo.

Zato často shledáváme, že árie, jejíž téma je jen velmi málo vypracováno podle harmonických pravidel skladatelů, přesto velmi dojímá. K tématu jako hlavní představě přibývají stále nové dojímavé charakteristické znaky, které se k němu však přece hodí tak, že naše pociťování nezaznamená žádný nesoulad. To znamená, že zřetelnost vystupňováním ještě zesílí a na duši velice zapůsobí. Oproti tomu jiná skladba, o níž znalci říkají, že je vypracována pečlivě a její zřetelnost je podle intence velká, tak výrazně nedojímá. Při tomto uměleckém způsobu spájení tónů by k tomu, že dojímá méně, přibyl ještě vnější důvod. Pokud chce skladatel téma nebo jeho část uvádět příliš často, stane se tím melodie obtížně vnímatelnou a bez zřetelnosti žádná melodie obveselit ani dojmout nemůže. Nejlépe činí tedy ti hudebníci, kteří ve svých dílech spojují oba druhy zřetelnosti. Pečlivým propracováním tématu učiní hudebním pravidlům zadost a posluchače neobyčejně potěší, když při častějším neočekávaném uvedení hlavní věty zaznamenají, jak bylo z mála vytvořeno mnoho. Hudební skladatelé jsou si přitom také jisti, že se od hlavní představy a k ní náležejících pocitů zcela nevzdálí. Vědí ale dobře, podle dosažených zkušeností a poznání celé hudební podstaty, že pouze tím ještě pravého účelu nedosáhnou. Proto spojují s tématem tolik dalších představ, dokud si nejsou svým záměrem morálně jisti. Za předpokladu, že by jim ještě zbývala zručnost, aby v intenci hlavní představy pokračovali, chtějí být přece jen raději hudebníky, kteří se zalíbí, než aby působili učeně. Dokud tedy nějaká hudba

ještě skýtá dojetí či radost, potud se v ní také odehrávají harmonická umění. Jako soudce je však většinou třeba ustanovit ne snad hudební umělce, jako spíše milovníky hudby; milovníky, kteří sice mnoho hudby slyšeli a také mohou mít dobrý vkus, avšak vědí málo o pravidlech harmonie a nejsou ovlivněni předsudky. Musejí se spolehnout na to, co jim poví uši a srdce, a pro takové posluchače se zpravidla hudba dělá. To, co se jim líbí, nebo je dokonce dojme, se bude líbit i samotným hudebním umělcům a bude je dojímat. Hudební umělci však mají i jakousi intelektuální hudbu, pokud se dá něco takového tvrdit, která je potěší, jestliže postřehnou, že byl skladatel schopen do zamýšleného kusu vnést mnohé harmonické krásy. Čím více jich shromáždí a čím méně se toho nadějeme, tím je skladba lepší. Čím více podobných dokonalostí však skladba má, tím méně se bude líbit pouhým milovníkům, kteří usuzují jen podle pocitů ucha a srdce.[62]

Dospělo se k tomu následovně. Jak kdosi postřehl, je možno mnohé melodické postupy umístit též do basu. Zjistil, že zní dobře, když se několik hlasů ujme určitého tématu a jeho opakováním a dělením mezi nimi vznikne jakýsi souboj. Všiml si, že když – jak skladatelé říkají – pracují všechny hlasy, vyjadřuje to krásu, obdiv, všeobecnou radost, velké nadšení a srdce to naplňuje jakýmisi vznešenými a silnými city. Hudebníci v tom nacházeli příležitost, jak ukázat své umění a píli. Zašli ale tak daleko, že takto chtěli vyjadřovat všechny afekty, nejen ony uvedené, nebo dokonce na afekty úplně zapomínali.[63]

Podobně tomu bylo ve stavitelství. Protože kdosi viděl, že se na nějaké starověké budově vyjímají čtyři ozdoby, přidal ještě další čtyři a někdo jiný jejich počet zvýšil až na dvanáct.[64] Z toho vzešel přebytek gotické zdobnosti. Existují země a místa, kde najdeme větší vkus v harmonicky dokonalých skladbách nežli v těch, které vábí melodií. Možná proto, že se na těchto místech hledí i v jiných věcech na vše zdánlivě velké a nádherné a o přirozené a ušlechtilé prostotě se tam mnoho neví. Jeden velký hudební znalec, který slyšel operu, v níž byly všechny árie takto silně propracovány, mě však ujistil, že při ní kýžené potěšení a obveselení nepociťoval. Takže je pravdou, že většina takovýchto uměleckých hudebních kusů zaujme srdce jen málo.[65]

---

62 Zde Krause naráží na v 18. století hojně diskutovanou otázku tvůrčího postoje skladatele ve vztahu k potenciálním posluchačům, jež na jedné straně představovali hudební znalci („Kenner“) a na straně druhé milovníci hudby („Liebhaber“). V duchu ideálů osvícenské filozofie usilujících o přístupnost a srozumitelnost umění co nejširší skupině lidí, byla upřednostňována hudba využívající prostředky, jež snadno naleznou cestu k duši i srdci posluchače před intelektuálně rafinovanými kontrapunktickými konstrukty. Hudebně tento ideál svým ušlechtile prostým charakterem reprezentuje galantní styl, viz část 2.1.2.

63 Krause zde popisuje složitost barokního kontrapunktu, kterou v následujícím textu zajímavým způsobem přirovnává ke zdobnosti gotické architektury.

64 Johann Wolfgang Goethe později také uvažoval o srovnání hudby a architektury.

65 Na tomto místě je patrný Krauseho kritický postoj ke kontrapunkticky vypracovaným áriím a upřednostnění zpěvné melodie v duchu galantního stylu.

Chtějí-li být umělci upřímní, nemohou to popřít, ačkoli jejich rozum může při takové hudbě mít nekonečně mnoho potěšení. Naopak při pěkné melodické árii se mohou dojmout stejně jako ti, kdož hudbě nerozumí.

Přesto jsou takové vyumělkované skladby něčím výtečným, pokud se uvádějí ve správný čas, na správném místě, při skvostné chrámové hudbě, v případech, kdy jsou vhodné, se žádoucí umírněností a tak, že se neminou hlavním účelem hudby, jakým je dojetí.[66]

Jinak ale chtějí mít své vlastní a v hudbě velmi zběhlé posluchače, tak jako se Miltonův *Ztracený ráj*[67] nesnadno zalíbí ženě, která ještě nečetla žádné jiné básně, ač jinak může mít dost přirozené jemnosti mysli. Ony velmi propracované hudební skladby je také obvykle třeba přehrát vícekrát, dokud nejsou provedeny náležitě, a ani ucho posluchače není schopno zachytit v nich obsažené krásy hned napoprvé a musí se nejprve se složitými vazbami tónů seznámit. Ačkoli to se děje i u mnohých hudebních skladeb, jež přebytkem harmonických krás neoplývají. Neboť tak, jako musí i celkem zdatný hudební umělec takříkajíc některé postupy melodií nejprve dostat do rukou, právě tak se musí tyto úseky nejdříve správně dostat do ucha, než mohou obveselit nebo pohnout duši. A není v žádném případě chybou, když se ve skladbě takové nové a těžko pochopitelné melodické postupy objeví. Některé pocity by se bez nich nedaly vylíčit. Skladby, v nichž je více důvtipu, bystrosti a nadšení než cítění jemných afektů, jsou k provedení a k pochopení vždy obtížnější. Jestliže se to, co se dá pochopit během okamžiku, zalíbí hned a více osobám, přece se to nemá před náročnými věcmi zcela upřednostňovat. V hudbě stejně jako v poezii existuje mnoho myšlenek, a nadto se liší výraz podle rozdílné povahy básníků a skladatelů. Horatius a Juvenal[68] psali satiry, Canitz[69] a Haller[70] ódy na své zesnulé manželky, Hagedorn[71] a Gellert[72] bajky a povídky. Předložme však tyto básně znalci poezie, nebo dokonce někomu, kdo jí ještě nepřišel úplně na chuť. Jedno se mu bude vždy líbit více než druhé, podle toho, zda naturel básníka a čtenáře budou více či méně ve shodě. Dejme mu dále číst anakreontskou píseň, báseň určenou ke zpěvu, báseň poučnou a báseň hrdinskou a pak se zeptejme, zda je mu některá lépe pochopitelná než jiná. Použijeme-li totéž na hudbu, osvětlí se, že klavírní koncert oceňovaného berlínského Bacha[73]

66 Tím Krause nepřímo směruje oblast vhodného využití kontrapunkticky složitěji propracovaných skladeb do sféry hudby chrámové.

67 John Milton (1608–1674), míněna je jeho slavná práce *Paradise lost* (London 1667).

68 Decimus Junius Juvenalis (kolem 55 až 60–po 127), římský básník.

69 Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz, viz pozn. 5/II.

70 Albrecht von Haller, viz pozn. 4/II.

71 Friedrich von Hagedorn (1708–1754). Viz též pozn. 25/I.

72 Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769).

73 Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), druhý syn Johanna Sebastiana Bacha, zvaný „berlínský“ nebo „hamburský“ Bach. Viz též pozn. 7/I.

vůbec není méně dokonalý než koncert důstojného pana kapelníka Grauna,[74] ač tento by se mohl zalíbit řadě posluchačů dříve a bez námahy (že to tak říkám) než koncert Bachův, přestože jsou – aby bylo srovnání správné – oba koncerty pro klavír zkomponovány řádně a odpovídají schopnostem interpreta.[75]

Zahraje-li se však skladba, a zvláště taková, která má mnoho harmonických dokonalostí, několikrát žádoucím způsobem a zručně, a přece milovníky hudby nedojme nebo se jim ani pak po smyslové stránce nezalíbí, pak je to pouhá intelektuální hudba, která však přesto najde své obdivovatele, neboť leccos je hodné ocenění i jen proto, že to stojí námahu. Taková díla je třeba vůbec hodnotit podle jejich určení. Nemají se, jako operní árie, líbit všem a hned napoprvé. Jsou vytvořena pro takové milovníky a znalce hudby, jimž nebude činit potíž je dostatečně často poslouchat, hrát a takříkajíc studovat. A je pozoruhodné, že hudební znalci se většinou nějakou lehkou árií, když se opakovaně přehrává, přesytí už tehdy, kdy se jim velmi propracovaná skladba teprve opravdu začne líbit.

Avšak u hudby, která má být pro každého, platí jako hlavní pravidlo: je-li melodie uměleckým zpracováním či harmonickými krásami uchu obtížně srozumitelná nebo nepříjemná, je třeba poslech ihned ukončit. Představa může těžko nalézt cestu k mysli, ba se jí dokonce líbit, když její výraz jemné ucho zraňuje.

Nihil intrare potest in affectum, quod in aure velut quodam vestibulo statim offendit. (Nic nemůže nalézt cestu k duši, co už předtím nezískalo podnět prostřednictvím ucha.)[76]

Mrzutý dojem z mnoha nepříjemných nelibozvuků odnímá rozumu svobodu třídit myšlenky a představit si, co mají vyjadřovat. Ucho je jedním z nejpyšnějších soudců a vynáší soud bez přípravy. Představa u něj nijak nezapůsobí a nevyjadřuje se ve výrocích, proslovech ani nedává odpověď. Takové mínění zastává učitel umění vzhledem k poetickému výrazu. O kolik více ho bude třeba v hudbě, která je mnohem více tvořena pro ucho, jež jí má být polichoceno? Je tedy vidět, proč se všeobecně líbí melodické, a zvláště zpívané skladby, které jsou po této stránce znamenité. Kromě jmenovaných důvodů ovšem může být uvedena ještě jedna příčina, totiž ta, že dokonce i ten nejhorší skladatel dospěje prostřednictvím slov k jakémusi určitému afektu, pročež vokální kompozice nutně dojímají více než jiné, u nichž se vyjádření určité vášně nijak nepředpokládá.

Vracím se opět k hudební skladbě, o níž jsem hovořil, a k jejímu posluchači, jenž se dojme, neboť získá jakýsi smyslový poznatek o melodii.[77]

---

74 Carl Heinrich Graun (1704–1759) působil od roku 1741 jako dvorní kapelník na dvoře Friedricha II., jeho bratr Johann Gottlieb Graun (1703–1771) jako koncertní mistr, viz pozn. 5/I.

75 Srovnáním Graunova a Bachova klavírního koncertu Krause nepřímo vyjadřuje svůj kritický postoj k hnutí „Empfindsamkeit“ a (po)citovému stylu, zde reprezentovanému C. Ph. E. Bachem, a svůj příklon k posluchačsky přístupnějšímu stylu galantnímu.

76 Quintilianus, *De institutione oratoria*, IX, 4.

77 Krause tedy jednoznačně upřednostňuje melodii, jež má sama o sobě schopnost dojímat.

Nějaká árie se mu může líbit dokonce i tehdy, když například od hudebního znalce uslyší, že za mnoho nestojí. Pochybnost přitom ničemu neuškodí. V dílech ducha se především držíme smyslových dojmů, toho, jak na nás působí. Ví se, že některá hudba se zpronevěřuje mnoha pravidlům, a přesto může dojímat. Taková pak nejen že nedojímá každého, nebo ne dostatečně silně, ale ani ne tak, jak by podle okolností místa a času dojímat měla. Pokud něco dobře zní, líbí se to a dojímá, pak to také působí na většinu lidí. Tak nás už příroda uzpůsobila, ačkoli se všechna dobrá hudba nelíbí všem stejně. Mnoho záleží na temperamentu. Podobně, jako nás neosloví mnohá báseň, pokud by její námět nebyl přiměřený našim úsudkům a sklonům.

Má-li konečně poznatek, který nás má dojmout, být živoucí, pak si u mého posluchače snadno povšimneme, kdy se v něm takové představy probouzejí. Jeho mysl by musela halit neproniknutelná temnota, jestliže ji veselá skladba nerozveselí a neprojasní. Je-li melodie smutná, musí být posluchač velmi těkavý, jestliže neupadne alespoň v jakési zamyšlení. A proveďme ještě následující pokus. Nechme jej současně sledovat pohyb hrajících, nebo ho nechme sledovat hlasy a ukažme mu, jak vypadají noty, když se hraje rychle a když pomalu. U obzvláště krásných míst skladby jistě ztratí ze zřetele hudebníka i s jeho pažemi a notami. To znamená, že jeho poznání už do věci nahlédlo a není jen symbolické, což je jistý důkaz toho, že se dojal.

Právem se tedy už dávno o hudbě říkalo, že upokojuje rozhněvané, zarmoucené utěšuje, mrzutým zahání špatnou náladu, která je protikladem laskavosti a přívětivosti, nemocným starosti a smrtící zármutek, uklidňuje mysl a vlévá do ní všechna jemná hnutí jako lásku, spokojenost, naději a soucit. Propůjčuje duši veselost, jež člověka činí láskyplným, družným a vlídným a učí zkušenosti, že ti, kteří milují hudbu, jsou zřídka tvrdí, vzdorovití a nedružní. Laskavé cítění půvabných tónů činí mravy jemnějšími, mysl přístupnější a srdce vnímavějším. Dojmy z hudby podporují připravenost k pociťování lásky, dobroty a soucitu a dodávají našim vášním prospěšnou umírněnost, v níž spočívá opravdová podstata ctnosti. Prostřednictvím potěšení, které hudba poskytuje, se vytvářejí náklonnosti duše, touhy se pročistí a utřídí. K ctnosti patří v každém případě velmi citlivé srdce. Bez něho může člověk sice jistě vlastnit mnoho rozumu, ale nebude ctnostným. Jemné a poddajné duše jsou ve světě ty nejlepší a nejužitečnější. Vzdorné se hodí jen k málu opravdu ušlechtilých věcí. *Faciles motus mens generosa capit.* (Snadno se vznešené srdce pohnout a obměkčit dá.)[78]

Největší hrdinové byli milovníci hudby, ba hudební umělci. Jsou-li leckteří hudebníci ničemní, jsou takoví mnozí jiní lidé neméně. Vyžadují se sklony k ctnosti, které směřují k prospěchu lidstva. Nezáleží pokaždé na hlubokém nahlédnutí do

78 OVIDIUS NASO, Publius. *Tristia*, III. Česky jako *Verše z vyhnanství, Žalozpěvy, Listy z Pontu, Kalendář, Íbis, O lovu ryb*. Praha: Svoboda, 1985. Kniha III., 6.

pravd věcí; vlastní rozum koná možná ve světě jen málo. Příbuzenská láska, péče o potomstvo, láska k okolí, soucit, touha pomoci, všechny tyto ctnosti pocházejí z přirozených sklonů, jež rádi uspokojujeme proto, že při nich pociťujeme něžné potěšení. A tohoto potěšení nás činí hudba schopnějšími a po svém tak také ke ctnosti přispívá.

Ačkoli jsou nám hudební obveselení užitečná a přirozená, nedokážou v nás tóny zdaleka vyvolat všechny představy, jaké mohou vzbudit slova. S nimi pojíme jak všeobecné, tak zvláštní a jednotlivé pojmy. Proto může řečník vyvolat nejen spokojenost všeobecnou, nýbrž zejména v dané situaci i spokojenost každého jednotlivce. Hudebník však v nás vytváří pouze obecné představy. Adagio mě učiní zasmušilým, allegro radostným, nevím však, proč a čím to je.[79]

Některé zvláštní druhy afektů se dají v melodii ještě celkem postřehnout. Například důvěra v Boha se vyjádří jinak než ta, jíž si zamilovaný namlouvá, že je šťastný. Hudebník to označuje (k čemuž doufám dospět) podle zvláštních případů pomocí různých tónů a Boha jistě prostřednictvím takových, jež zároveň ukazují jeho velikost a tedy i náležitou úctu k němu a podobně. Tóny jsou také vcelku srozumitelné, pokud je cílem představovaného afektu i rozpoznatelně silná vášeň, schopná hudebního vyjádření. Skladatel může charakterizovat například touhu milovníka, nikoli ale žádostivost lakomce. A až na jednotlivé případy jednoho každého afektu a toho, komu je přidělen, to hudební umělec svými tóny nedopustí. Jestliže hudba opakováním něžných pocitů vymýtí divokost ducha a takto pročistí vášně, nemůže přesto zlepšit rozum tam, kde má zřetelný náhled věcí nebo rozšíření našeho poznání označit slovo. Rozum, který se nesníží až k jednotlivostem, není příliš k užitku. Nikdy se nikdo nestal po vyslechnutí nějakého koncertu učenějším, chytřejším a moudřejším. Nikdo neřekne, že toto byla poučná hudba. Nejzdatnější hudebník nemůže pouhými tóny vyjádřit větu, že trpělivý člověk je lepší než silný. Snažte se, jak chcete, někoho přemlouvat tóny, že má milovat bližního, nepodaří se vám to. Nemáte k tomu prostředky řečníka, jehož posluchač při každém slovu věty promýšlí jednotlivý pojem a naše chápání v tom už má tak pozoruhodný cvik, že si častokrát ani neuvědomíme, jak působí. S čím více předměty jsme už nějaké slovo spojili – a to se stává velmi často, neboť řeč nám byla dána zároveň pro potřebu i k zábavě – tím více nás stojí takové slovo přemýšlení, když ho uslyšíme. Všechny tyto vztahy si básník může podle potřeby upravit. A přesto: pokud se obává, že by jeho čtenář nedokázal spojit s nějakým slovem pojem, který má na mysli, poslouží si raději opisem a ukáže svůj obraz ze strany, která má s požadovanou myšlenkou potřebnou souvislost. Jinak je tomu při za-

79 Zde Krause odkazuje na afektové charakteristiky jednotlivých temp. Souvislosti tempa a tempového označení skladby ve vztahu k určitému afektu se ve svých teoretických dílech věnovali například Andreas Werckmeister, Michael Praetorius, Johann Mattheson (zejména ve 13. kapitole spisu *Der vollkommene Capellmeister*, 1739), či Johan Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752).

slechnutí nějakého tónu: nemyslíme snad zpočátku a přirozeně na nic jiného než na to, zda tón zní příjemně nebo nepříjemně? A tak platí i zde, že čím více se tóny zabýváme, tím více se při tom učíme přemýšlet. Tóny sice mají svou vlastní řeč, ale jen řeč touhy a vášní, a proto při vší snaze dobře a zřetelně nevíme, co chtějí říci, než jak je tomu u slov, neboť s tóny se až k detailům nemůžeme dostat.

Je-li však záměrem všeho napodobování upozornit nás, co se jím představuje, a poučit nás o tom, nebo nás vůči představovaným věcem naplnit přízní či odporem a vyvolat v nás pohnutí, pak nás hudba sice nemůže poučit tak, jak to činí věda, nicméně tyto představy uspokojí náš vrozený důvtip a naši touhu po učení a různá uspořádání tónů skýtají mysli právě tolik potěšení, jako pěkné rozvržení nějaké básně. Platí-li tedy, že mnohá díla vlastně jen obveselují, budeme se rozhodovat podle toho, co se nám jeví příjemným. *Delectatio quasi pondus est animae: delectatio ordinat animam.* (Potěšení je zároveň váhou duše, potěšení duši vede.)[80]

A jak velké je toto obveselení? Shaftesbury[81] tvrdí jako cosi nepopiratelného, že obdiv a láska k řádu a proporcím, ať je jakákoli, zlepšuje přirozenou cestou způsob myšlení, je prospěšná družným sklonům a velkou pomocí ctnosti, i kdyby tato nebyla ničím jiným než láskou k řádu a kráse ve společenství. U těch nejnepatrnějších věcí na světě uchvacuje duši pohled na jejich řád a zesiluje k nim naši náklonnost. V žádném z krásných umění není tolik řádu a dobrého poměru jako v hudbě. Vzhledem k nitru, myšlenkám a jejich vzletu a uspořádání je vyvolávání afektů a úsilí se líbit založeno na pravidlech zcela přiměřených přírodě. Výřečnost a básnické umění nás mohou pohnout zaujatostí a šálením, které veškerému světovému pořádku odporují. A ve vnějším uspořádání má hudba tolik symetrie, jakou jinak může mít pouze stavitelství, a mnohem více než poezie.

V hudebních postupech nezáleží pouze na shodě, jaké dbáme u výstavby rýmu a sobě se podobajících řádků veršů. Zpravidla všechny odstavce, tečky, dvojtečky a čárky mají zcela přesné, a přece velmi rozdílné vzájemné proporce. Všechna spojení tónů, jak v harmonii, tak i v melodii, jsou vyměřena a odměřena. Hudba tedy rozveseluje zcela výlučně, ba dojímá, ačkoli její předmět mnohdy nemůžeme hned jasně rozpoznat. Protože však chce náš rozum při duševních hnutích stále spolupracovat a výrazné myšlenky se tedy chtějí podílet i na hudbě, slova a hudba se vzájemně spojují. Poučná, plamenná slova, povznesená ještě zajímavou melodií, dosahují velkého užitku a nesrovnatelného účinku. Projasní-li chápání a zaujmou-li už samotné srdce, přijde jim na pomoc svou uchvacující silou slovo. A tím se stává pravda příjemnější, pronikavější a láska k ctnosti silnější. Text ve vokální kompozici obsahuje myšlenky, a což teprve jejich sled a uspořádání

80 Nepřesný citát Aurelia Augustina, správně: „*Delectatio quippe quasi pondus est animae. Delectatio ergo ordinat animam*." (Neboť potěšení je... Potěšení tedy...) AUGUSTINUS, Aurelius. *De musica*, VI, 29.

81 Anthony Ashley-Cooper, 3. Earl of Shaftesbury (1671–1713), anglický osvícenský politik, filozof a spisovatel. Míněn je jeho spis *Characteristics of Men, Manners,* Opinions, Times, 3 sv., London: J. Purser, 1737/38.

v celku. Hudba se přičiňuje, stejně jako slova, o objasnění myšlenek a o přesvědčení a pohnutí posluchačů a propůjčuje slovům, vůči nimž jsou mnohá srdce uzavřena, takové příjemné stránky, jež srdce otevírají a vytvářejí cestu pravdám. V tom spočívá také největší přednost vokální hudby před instrumentální.

Kapitola třetí:

O MYŠLENKÁCH HUDEBNÍ BÁSNĚ OBECNĚ

OBSAH

Hudba a poezie rozveselují a dojímají společně. Co je hudební báseň. Podle čeho se mají řídit poezie a hudba, pokud je spojujeme. Zda je vůbec třeba být hudebníkem, aby mohly vzniknout dobré básně určené ke zpěvu. V čem spočívá hudebně poetický vkus. Jak překonává hudebník malíře. Jaký by měl být nejvyšší účel hudebního umění. Hudba dojímá bezprostředně; sama příroda nás naučila porozumět tónům. Jaké jsou objekty hudby. Při jakých příležitostech a s jakými pocity zpíváme sami od sebe a kdy ne. Jaké jsou tudíž nejpřirozenější látky pro zpívané básně. V jaké podobě se v hudební poezii objevují objekty jako ódy, elegie, eklogy, didaktické básně, satiry, básně určené ke zpěvu, veselohry a truchlohry.

Hudba a poezie obveselují a dojímají. Pope[82] to popisuje příliš krásně, než abych zde neuvedl jeho vlastní slova. Hovoří o *Svátku Alexandrově*, tak jak ho vytvořil Dryden.[83] Slyším proměnlivé tóny Timotheovy, kterak nás dojímají, kterak přikazují, aby se pohnutí střídavě stupňovalo a klesalo. Vidíme lýdského syna

82 Alexander Pope (1688–1744), anglický spisovatel a překladatel (mj. přeložil Homéra do angličtiny).

83 John Dryden, *Alexander's Feast, or The Power of Music*. Newburg Hamilton upravil jako libreto oratoria pro Georga Friedricha Händela, premiéra 1736 (v německé verzi úprava W. A. Mozarta jako *Timotheus oder die Gewalt der Musik*). Téma pochází od Plútarcha a vypráví o slavnosti uspořádané na počest Alexandra Velikého po skončení jeho tažení proti Persii. V Plútarchově verzi přiměla hetéra Thaïs svou výmluvností Alexandra vypálit hlavní město Persepolis. Text Johna Drydena pozměňuje epizodu v tom smyslu, že je to zpěvák Timotheus, jenž vyprovokuje Alexandra ke zničení města svým zpěvem a hrou. – Drydenův text pro Händela byl určen k svátku patronky hudebníků svaté Cecilie. Alexander Pope k téže příležitosti vytvořil roku 1730 *Ode on St. Cecilia's Day*, kterou zhudebnil Maurice Greene (1696–1755).

Jupiterova[84] podle každé proměny tónů hned hořícího pomstychtivostí, hned zněžnělého láskou. Tu blýská z jeho divokého pohledu zuřivost a pomsta, tu propukají jeho vzdechy a rozplývá se v slzách. Peršané a Řekové jsou vzrušeni a stejně tak přemáhají tóny přemožitele světa. Už v tomto okamžiku musí všechna srdce uznat sílu hudby, a kým byl kdysi Timotheus, tím je nyní Dryden. Dosahují-li tedy z obou vynikajících umění svého účelu každé zvlášť, mohou ho dosáhnout i umění vzájemně sjednocená. Není nic, co by tomu mělo bránit. Dokonce ze spojení jejich sil vyplyne cosi ještě životnějšího. *Nihil est tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces, quibus et excitamur et incendimur et lenimus et languescimus et ad hilaritatem et ad tristitiam sæpe deducimur.* (Vrozenému našemu citu nic není tak příbuzného, jako rhytmy a tóny; těmi se v nás budí ruch a vzlet, klid a ochablost, veselá, ba často i truchlivá nálada.)[85]

Rousseau[86] setrvával v názoru, že před ním nikdo nevytvořil dobré a rozumné kantáty. Možná však i moji čtenáři slyšeli jen jedinou hudbu, jíž byli pohnuti. Snad jsou spokojeni s kantátami z hudby a poezie, které byly pochvalně zmíněny v lipském spisu *Kritické básnictví*,[87] nebo jsou jim snad známy jiné zpěvní skladby, jež obstojí před pravidly kritiky. Musel bych se tedy mýlit ve víře v jejich upřímnost, kdyby nepřiznali, že v nich tyto skladby vyvolaly vysoký stupeň živosti a dojetí, ba že byli tito kritikové zpívanými slovy pohnuti mnohem více, než kdyby byla pouze recitována. Proto nemyslím, že se mýlím, když hudební báseň vysvětluji tak, že je to báseň, která má prostřednictvím tónů dosáhnout ještě většího oživení.

Právě v takovém spojení si představuji poezii a hudbu ve vokální skladbě. Což se nemusí člověk pokaždé, vstoupí-li do nějakého společenství, zříci některých práv? Nemusí si jeho členové vzájemně poskytnout pomocnou ruku? Použijme to i pro společenství mezi poezií a hudebním uměním. Hudebník, který zná opravdovou krásu, nebude nikdy vyžadovat, aby pro něj básník pracoval ke svému neprospěchu, raději se básníkovi podřídí, bude volit prostředky, které jsou vlastní jim oběma, aby dosáhli společného účelu. Nemůže však přitom ponechat svým myšlenkám takovou volnost jako u instrumentální hudby a jak by činil, kdyby jej slova neomezovala. Básník si naopak také připomene, že pracuje pro hudbu; pravidla společenství, do něhož vstoupil, to vyžadují. Bude věřit, že jeho dílo

84 Lýdie je historické území v Malé Asii. Bájný Timotheus je označen v přeneseném smyslu za Jupiterova syna. V Drydenově básni je verš, jímž charakterizuje Timotheův zpěv: „*Softly sweet, in Lydian measures, soon he soothed his soul to pleasures*...“ (Něžně sladký, na lýdický způsob, hned utěšil jeho [Alexandrovu] duši pro radosti...).

85 Cicero, *De oratore*, III, 197. Překlad viz CICERO, Marcus Tulius. *Troje knihy o řečníku. De oratore libri tres*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1915.

86 Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), všestranná osobnost epochy osvícenství. Jeho *Lettre sur la musique française* (1753) obsahují myšlenky, jimiž přispěl ke vzniku nových hudebně dramatických forem (opéra comique, melodram).

87 GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.

dosáhne opravdové dokonalosti teprve tehdy, bude-li opatřeno vhodnou hudbou a ta bude dobře provedena. Když jeden z poutníků ukáže druhému cestu, ten jej sice bude ochotně následovat, ale ukáže mu také takové cesty, po nichž se dá nejlépe dojít dál. Spojení básnického umění a hudby je ještě silnější. Ve zpěvních kompozicích vytvářejí jednotu, celek. Obě umění tedy ke své dokonalosti přinášejí vše, co je v jejich možnostech, a dělají proto někdy i to, co by mimo toto spojení neučinila. Básník vytváří plán a skladatel jej musí přesně následovat. Plán tedy musí být vytvořen tak, aby mohl být pro oba dobře proveditelný. Přednost před jinými si zaslouží ty návrhy, jež při shodě všeho ostatního, co je potřeba, jsou uspořádány podle přírody a charakteru toho, co má být v díle uvedeno.

Proto ovšem vyžaduje hudební poezie jistý vhled do hudebního umění. Není třeba být právě virtuózem, ani není nutné zdatně hrát na nějaký nástroj, ale je zapotřebí mít nějakou znalost o uspořádání hudební skladby, alespoň vědět, co znamená ozdobný zpěv, básník musí stále mít na paměti, že tvoří verše, které se mají zpívat a čím může krásám a přirozenosti hudby pomoci. A nikdy nezapomínat, že se pracuje pro umění, jež má také své vlastní krásy a dokonalosti, takové, jež někdy krásy básnického umění půvabem a dojmem překonávají. Je třeba, aby toto básník tvořící pro hudbu věděl a sledoval. Může se to naučit od hudebního umělce, a pokud to neví, musí se nechat poučit. Aristotelés dokonce vyžaduje, aby se všechny děti učily hudbě, aby ji jednou byly schopny posuzovat a potěšení z ní pociťovat dostatečně silně.[88] Je pravda, že ze zpěvní skladby většinou básníkovi neplyne největší sláva. Málo lidí se stará o slova, pokud se jim líbí nějaká árie. Téměř každý věnuje pozornost jen tomu, co působí na smysly nejvíce. Myslí si, že o nic nepřichází, protože tóny a slova mají přece stejný obsah a vyjadřují tytéž myšlenky a pocity. Přesto však níže ukážu, jak velké zásluhy může mít básník o dobrou vokální kompozici, takže bychom neměli dovolit, aby posluchači přenášeli vinu z nezdaru na skladatele. Proč mají zpracovávat takové texty, které sice mohou být poetické samy o sobě, ale nejsou hudebně poetické? Mohu si dovolit srovnání? Ve válce sestaví kabinet plán a nějaký generál ho provede. Má-li štěstí, získá slávu a nikdo si nevzpomene na kabinet, jemuž však spravedliví soudci chválu přece neupřou, zvláště když vědí, že bez takto vytvořeného plánu by generál nemohl krásné činy vykonat. Jedno umění musí poskytnout pomoc druhému. V baletu jsou charaktery, afekty, délky čísel a jiné věci hudebníkovi předepisovány. Nepřichází v úvahu, že by nebyl obeznámen s choreografií, a jeho melodie musejí být pro tanec vhodné. Když se však balet někomu líbí, není to skladatel, ale baletní mistr a tanečníci, kteří z toho mají slávu, ač dílo za mnoho svých krás vděčí jen zdařilým melodiím, a na málo tanců bychom hleděli s potěšením, kdyby k nim zněla hudba, jež by se nelíbila.

88 Aristotelés (384–322 př. n. l.) zahrnoval ve své *Poetice* (ποιητική) mezi mimetická umění kromě básnictví v užším slova smyslu (epos, tragédie, komedie, dithyramb) také hudbu a tanec.

Hudba i poezie sledují obecná pravidla krásna. Hledí-li se však na zvláštní předpisy, musí každé z umění dbát na totéž. Uvažujeme-li o nich ve spojení a ptáme se, jakým způsobem vytvoří něco dokonalého, pak se to děje více nebo méně podle toho, zda se slova hodí k tónům a ony zase ke slovům, a podle toho, zda jsou poetické myšlenky a básníkův výraz pojednány tak, aby s nimi mohl skladatel hudební myšlenky a hudební výraz pohodlně spojit. Hudebně poetický vkus tedy spočívá v tom, aby se to, co je v básni obveselující a dojímavé, sladilo s ohledem na spojení s hudbou.[89]

Ve všech krásných uměních dochází k napodobování přírody a každé z nich toho dosahuje svým způsobem. Nikdo z nás nedokáže všechno. Příroda určila všemu určitou hranici a zasloužilo by si vlastní zkoumání, co spadá do sféry toho kterého umění. Malíř napodobuje to, co nám předvádí zrak. Tento smysl je soudcem nad napodobením skutečnosti. Malíř se nám sice snaží určitým způsobem učinit neviditelné viditelným, plní své malby tahy, jež zaznamenávají veselost, lstivost, potěšení, hněv, smutek, prostotu a podobně. To, zda byl předobrazem spořádaný muž, však nesvede vyjádřit tak, jak to může udělat řečník, spisovatel a básník. I ty nejpoctivější obličeje někdy klamou. Opitz[90] píše v jedné básni o malíři Strobelovi:[91]

Wer tut es, dass ein Mensch, da sonst nur dies allein
der Götter Wesen ist, kann allenthalben sein?
O Strobel, deine Faust: Du kannst uns unser Leben
zu Trotze der Gewalt des Todes, wieder geben,
kannst zeigen, was für Tun ein Mensch im Sinne führt
aus seiner Augen Art, was seine Sitten ziert,
und ihre Mängel sind: ein flüchtiges Gemüte,
Zorn, Rachgier, Unbestand, Gerechtigkeit und Güte,
Furcht, Hoffnung, Angst und Trotz, das zeigst du inniglich,
mit ungefärbter Farb. Ist Tugend gleich in sich
vollkommen eingehüllt, so will sie doch auf Erden,
im Leibe, welchen sie bewohnt, gesehen werden.
Das du für allen giebst...

Kdo učinil, že člověk, jenž jinak je jen pouhá
bytost boží, může být všude?
Ó Strobele, tvá ruka: Dokážeš nám náš život

89 Krause zde vyslovuje požadavek na básníky, aby tvořili poezii ke zhudebnění s ohledem na účel, k němuž je určena.

90 Martin Opitz (1597–1639), německý básník a vydavatel období baroka.

91 Bartholomäus Strobel ml. (1591–1647), jeho portrét Martina Opitze je uložen ve sbírce Knihovny Polské akademie věd v Gdańsku.

navzdory násilí smrti navrátit zpět,
můžeš ukázat z pohledu vlastních očí, jaké konání
člověk v mysli vede, co jeho mravy krášlí
a jaké jsou jejich vady; prchavý cit,
hněv, pomstychtivost, nestálost, spravedlivost a dobrotu,
obavu, naději, strach a víru, to ukazuješ vroucně
barvou nepřikrášlenou. Je-li ctnost do sebe
dokonale zahalena, chce být spatřena na zemi,
v těle, jež ji obývá.
Jaké dáváš všem...[92]

Breitinger však poukázal na to,[93] že malíř nemůže zobrazit více než jednu nebo dvě strany a vše pouze v jedné pozici, a také afekty může vyjádřit jen tak, jak jsou viditelné ve výrazu tváře, gestech a polohách těla. Přijde-li na ducha, na pohyb a čilost citů, na plození, rozlet a zmatek vášní, nemůže je napodobit malíř ani sochař, pro hudebníka a básníka je to však možné. Hudebník má jako prostředek vnímání ucho. Pokud tedy nalezne ve svém umění tóny, které se hodí k líčení bouře, k nápodobě zurčení potoka či ševelení vánku, své posluchače tím potěší. Ale kromě toho působí prostřednictvím obratného doteku našich ušních nervů na další hnutí v duši, také taková, která se nezakládají jen na vnímaném souladu s tělesným předobrazem, nýbrž jimiž je náš duch stržen k prudkým vášním. A toto je skutečný a nejvyšší cíl hudby. Napodobuje-li hudební umělec zpěv slavíka, nečiní nic jiného než krajinář nebo básník v malebném popisu.[94] Nejsou to však nejvýtečnější činnosti těchto umění, a tak také hudba je pouhým prizmatem, které vrhá na papír nejkrásnější barvy, malbu však nevytváří.

Hudba působící na city nepotřebuje žádného znalého a v tomto umění cvičeného posluchače. Nesmí se poslouchat jako zpěv kohosi veselého nebo smutného. Je třeba jen mít zdravý sluch a nemít k hudbě vrozený odpor. Pak do nás může hudební umělec vlévat radost či smutek. Výraz obrazu nebo postoj sochy musí

92 OPITZ, Martin. Ueber des berühmten Mahlers Herrn Bartholomäi Strobels Kuntsbuch. In ZACHARIÄ, Friedrich Wilhelm (ed.). *Auserlesene Stücke der besten deutschen Dichter von Martin Opitz bis auf gegenwärtige Zeiten*. Bd 1. Braunschweig: Verlag der kurfürstl. Waisenhaus Buchhandlung, 1766, cit. verše s. 414–415.

93 Johann Jakob Breitinger (1701–1776), švýcarský filolog. Míněn je jeho spis *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Zürich: verlegts Conrad Orell und Comp., 1740.

94 Zde se Krause dostává k teorii mimesis a napodobovací estetiky, jíž se ve svém pojednání *Réflections critiques sur la poésie et la peinture* (1719) podrobně zabýval např. Dubos a o několik desetiletí později na něj navázal Batteux ve spisu *Les beaux-arts réduits a un meme principe* (1746). Podle této teorie by mělo umění napodobovat živou i neživou přírodu, řeč i emoce. Krause však nepovažuje napodobení přírody za hlavní cíl hudby, který podle něj tkví v působení na duši posluchače a vyvolání afektů (tím dále rozvádí Dubosovu estetickou koncepci v ohledu umění vzbuzujícího dojetí).

být velmi působivý a vyjadřovat nejhlubší afekt, má-li nás dojmout. A přesto se to děje jen prostřednictvím uvažování o stavu předobrazu a jeho využití. Hudba naopak působí bezprostředně a v tom malířství nekonečně překonává. Líčení v notách opravdu není hlavním úkolem hudby a muzikální je jen tehdy, pokud přispívá k podnícení afektu nebo zvláštního zalíbení, kromě toho se vyskytuje jen zřídka.[95]

Při poslechu hudební skladby se nestaráme, zda napodobuje pohyb hmotného světa, nýbrž jen zda je krásná, líbí se a dojímá. Naše nitro, celá naše duše se na tom chce podílet. Zeptejme se skladatelů, která jsou místa v jejich dílech, s nimiž jsou nejvíce spokojeni, upřednostňují je před jinými, a kterým často s utajovanou náklonností znovu propadají. Nejsou to snad ta, kde jejich hudba promlouvá a něco vyjadřuje?

Jestliže však nejsme z poslechu hudby chytřejší ani učenější, není to chyba skladatelů, nýbrž důvod tkví v povaze jejich umění. Poezie, obecně vzato, je v tom mnohem šťastnější a bohatší. Nejen pojmy obveselující a dojemné, ale i téměř všechny ostatní druhy pojmů jsou jí k dispozici. Ty se pomocí vnějších smyslů převádějí do představivosti, nebo se vytvářejí fantazií za pomoci vnímání a rozumu. To, co je možné zobrazit, nám může básnické umění znázorňovat k příjemnému obveselení duše a ukázat v tolika spojeních a z tolika stran, že se tím rozšiřuje naše poznání a posiluje ctnost. Téměř celé pole lidského poznávání je básníku otevřeno, a to pouze proto, že se stále snaží vábit, i prostřednictvím zveličování, něčím novým a podivuhodným, tím, co určité duševní činnosti nepřipouštějí, neboť některé všeobecné a abstraktní pravdy, jež může vnímat jen čistý a od smyslů zcela odvrácený rozum, nejsou odívány do barev a obrazů a zviditelnit je nedokáže ani fantazie. Proto se básník jejich představování zdrží a spokojí se s pravděpodobností, jež je založena na svědectví smyslů a obrazotvornosti. Víme ostatně, že v naší duši je vše propojeno a zřetelné pojmy přicházejí na pomoc smyslům a ty zase fantazii. Básník má ve slovech, jež používá jako nástroj vyjádření, prostředek, jímž uvádí do pohybu sám rozum. Jeho představy jsou rozumem co nejpřesněji určovány, a proto mnohem jemnější, což vytváří nejvyšší stupeň smyslové dokonalosti.[96]

Naopak všechna ostatní umění, jež slovům nevelí, nevzbuzují jiné představy než všeobecné.

Hudebník naší mysli jen říká, že toto je příjemné a toto dojemné. Protože je duše jako vosk a schopná všech dojmů, podílí se na tom a nechává se souborem takových obrazů dojmout. *Format enim natura prius nos intus ad omnem Fortunarum habitus...* (Je totiž v řádu věcí, že v nitru nám ten či onen čin štěstěny uvede cosi v chod...)[97]

---

95 Zde Krause opět zdůrazňuje hlavní účel hudby spočívající ve vyvolávání afektů.

96 Poezii tedy Krause jednoznačně vidí jako nejvyšší druh umění.

97 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 108.

Vlastní rozum s tím nemá co do činění a to je pravda do té míry, že dokonce básníci a řečníci, když chtějí duši rozechvět, nakupí tolik obrazů, že jasný úsudek nemá čas působit. Jak to dělá hudebník, k tomu připomínám, co říká následujícími slovy Haller: *Ein Aug, das Kunst und Weisheit schärfen*. (Oko, umění a moudrost bystří [mysl].)[98] Bez rozumu, zkušenosti, návodu, přemýšlení a úsudku, jaký vytváříme řečí, by naše fantazie nemohla obraz sestavit tak, jak si jej básník představuje. Když však právě tento básník na jiném místě říká: *Ach, dass ich dich schon jetzund küssen könnte, / Beliebter Wald und angenehmes Feld... (*Ach, kéž bych tě již nyní mohl zlíbat, / milý lese a pláni přívětivá...),[99] pak může hudebník postřehnout a vyjádřit jímavými tóny nejen tuto touhu vůbec, nýbrž i vzlet myšlenek v celém přacím zvolání, a zvláště ještě obsah slov: *ach*, *schon* (již), *jetzund* (nyní), *küssen* (zlíbat), *beliebt* (milý), *angenehm* (přívětivý). Tímto způsobem se dá naslouchat, co se chce hudebními postupy vyjádřit, a to je to, čemu Francouzi říkají hovořící tóny. Přitom se musí všemu, co má dojímat, porozumět a vše pochopit, a protože v hudbě není nic jiného než vztahy, spolupůsobí při tom mnoho duševních schopností. Má-li však hudba přece zaměstnat nebo dokonce zlepšit chápání, nemůže se tím rozumět jasné třídění pojmů, zmnožení poznání ani zlepšení našich morálních kvalit. Hudba vlastně nemůže být poučná sama o sobě, nýbrž jen tím, že učiní silnějšími a působivějšími poučná slova.

Řekl jsem dříve, že příroda vkládá do spojení tónů takovou sílu, aby nás dojaly a pohnuly, aniž bychom museli v tomto umění být příliš zkušení, a že můžeme pociťování jejich půvabu a znalost toho, co chtějí tóny říci, poslechem mnohé hudby a seznamováním se s jejími pravidly zvýšit. Existují však krásy hudebního umění a afekty, jež se jím dají vyjádřit nejlépe a nejliběji, zvláště ty založené na vznešených pocitech, jež do nás příroda vložila, totiž na lásce, dobrotě, vděčnosti, zalíbení v souladu atp. Účelem těchto sklonů je činit nás šťastnými, a právě ty jsou také takřka tím, co se vnímá a rozumí jako sled tónů a jeho obsah. Kdo je umí ocenit, ten bude velmi ctít potěšení, jež nám hudba poskytuje.

Při pohledu na krásnou tvář nebo pěkně utvářené tělo v nás vzniká libost, aniž by se nám muselo vysvětlovat, v čem tyto dokonalosti spočívají. Stejně tak přirozeně v nás krásné melodie vyvolávají rozmanité představy a hnutí, které, jako všechny ze zmíněných přirozených pocitů, vedou k sympatii, averzi,

98 Albrecht von Haller, *Die Alpen*, 1729. Haller často vydávanou báseň několikrát přepracoval a vydání se od sebe liší. Citovaná pasáž textu v jednom z novějších vydání zní: „Však kdo ušlechtilou mysl, umění a moudrost bystří, velkou stavbu světa pozorně procestuje, ten nebude na žádné místo vrhat učené pohledy, kde ho zázračné dílo nepřiměje postát a zkoumat.“ HALLER, Albrecht von. *Gedichte des Herrn Haller*. Neueste Auflage. Wien: Johann Thomas von Trattnern, 1765, s. 32 (s poznámkovým aparátem odkazujícím k původnímu znění).

99 Albrecht von Haller, *Sehnsucht nach dem Vaterlande* (1726); také tato báseň má různé verze. Autor k ní poznamenal, že vznikla v „zádumčivé chvíli na mých cestách, a zachována zůstala snad proto, že jaksi představuje dojetí srdce“, citovaný verš v novějším vydání zní „Ach, kéž bych tě nyní mohl navštívit...“ *Gedichte des Herrn Haller*, 1765, s. 155.

příjemnému pocitu či nevoli. Toto jsou předměty hudby, v žádném případě však takové představy duše, jež tyto charakteristiky mysli neaktivují buď vůbec, nebo jen velmi vzdáleně a nepřímo. Představme si ženu, jejíž milý je vzdálen a která si v samotě přeje jeho přítomnost. Není nic přirozenějšího, než že ji napadne píseň, jejíž obsah se shoduje s jejími myšlenkami, a že tu píseň nebude recitovat, nýbrž zpívat. A pokud k ní nebude znát melodii, bude si ji přát znát. Nechme v ní jindy vyrůst naději, že její milý brzy přijde, a opět vyjádří vášně, jež ji ovládají, zpěvem. Zaobírá-li se však nějaký člověk, lhostejno jestli ještě mladý, uvažováním nad metafyzickými pravdami, nikdy nedostane chuť si k tomu zazpívat nebo zahrát, a zpívá-li nebo hraje-li pak po takové činnosti, není to v žádném případě působením a výsledkem předchozího přemýšlení. Podobná úsilí skýtají mysli sice potěšení, jsou to však jen zádumčivá a melancholická potěšení, jež (opět dík stoikům) k příjemným a potřebným hnutím mysli nepřispívají, nýbrž jim navíc brání. Takové pravdy jsou moci našich tužeb příliš vzdálené, než aby je bylo možno přiblížit jen představami. Zpíváme a hrajeme tedy pouze tehdy, pokud v nás určité představy probudí libost či nelibost a jestliže v nás jisté příčiny vyvolají touhu nebo odpor. Říká-li se, že když se v nás toto odehrává a jsme pohnuti a dojati, vyplývá z toho, že jen takové myšlenky jsou také vlastními objekty hudby a jen takové mohou poskytnout materiál pro hudební básně, nikoli však představy, které jsou našim tužbám vzdálené. Básník nemusí zaměstnávat rozum ani pouhou obrazotvornost, nýbrž se co nejvíce snažit jejich prostřednictvím působit na srdce. Ani poezie přece nemůže vše vyzdobit stejnou krásou. Homér to zřejmě pochopil a Horatius ho za to chválí, když říká: ... *quæ desperat tractata nitescere posse, relinquit* (... předem se vzdávaje míst, z nichž nelze vykřesat jiskru).[100]

V každé básni se objevuje obojí způsob. Mnohé místo nutí čtenáře k přiznání: „Ano, tak to je, vidím to před sebou. Básník věc vylíčil ještě krásněji než ji učinila příroda." Jiné místo nás nutí říci: „Ano, je to tak, tak hovoří někdo, kdo je zamilovaný, rozhněvaný, kdo v srdci cítí naději, soucítění, klid a spokojenost. Za takových okolností bych udělal totéž." Tento poslední druh poetických krás je pro hudební poezii nejvhodnější. Básnické umění vůbec klíčí z nadšení fantazie, prostřednictvím zdařilé, nové a podivuhodné nápodoby a příslušného výrazu. Aby se tedy čtenář zapojil do hry, zaútočí zároveň na jeho srdce dojemnými obrazy. To poslední činí hudební poezie nejčastěji a zejména, protože jedině její družka hudba ji v tom může nejlépe doprovodit.

Ne neprávem se tedy říká, že látkou hudby jsou zbožnost, chvála hrdinů, řeč afektů, potěšení, obveselení mysli a podobně. Horatius hovořil o objektech lyrické poezie následovně:

---

100 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 149–150.

Musa dedit fidibus Divos, puerosque Deorum,
et pugilem victorem et equum certamine primum
et juvenum curas et libera vinareferre.

Při lyře zas Euterpé opěvá nebeské otce
a syny či vavříny získané v ringu a vítězné oře,
lehký krok ovínění i chmury mladistvých lásek...[101]

Nikdo nepochybuje, že při bohoslužbě jsou přítomny afekty. Je to dotek srdce s Bohem. Vděčnost, láska, radost, touha, naděje a důvěra střídavě naplňují mysl zbožného. Všechna rozjímání o dílech božích, viditelných i neviditelných, současných i budoucích, poskytují básníku příležitost probudit v nás víru. Pokud jej jeho nadšení přenese až do budoucího světa, poslouží si Knihami proroků z Písma. Chvále hrdinů je věnován velký díl ód. Tento druh básní nás svou úchvatnou spletitostí odvádí mimo nás samotné. Ačkoli by každá chvála měla pocházet ze srdce a neměla by být bez dojetí, tajné vědomí přece napoví, jak málo z četných oslavných projevů je upřímných, a protože si lidé zaslouží skutečnou chválu málokdy, hledělo se u mnoha ód více na vytváření velkých obrazů, povznesení ducha a na hlubokomyslné, podivuhodné myšlenky než na pocity srdce. Tento druh chvály se na dnešní hudební poezii účastní jen málo, neboť síla a dokonalost našeho hudebního umění spočívá v přesnějším zobrazování citů srdce a v podněcování všelikých vášní, dokonalost by se však nedala spojit s takovými poetickými myšlenkami, které se zdají pocházet většinou z rozohněné obrazotvornosti. Jak lidé ve starých dobách zpívali své chvalozpěvy k bohům, jsem ukázal výše. Naše dnešní hudba je jiného charakteru a její krásy si vskutku zaslouží, aby se zhotovovaly takové zpěvní básně, s nimiž se dá vyjít na světlo.

Bez ohledu na to neleží všechny chvalozpěvy mimo oblast hudební poezie. Existují pochvalné výroky vycházející ze srdce, jimž hudba dodává neobyčejný život a největší účinek. Nezaznívá v našich chrámech chvála boží v nejslavnostnějších melodiích a nádherně jímavých tónech? Vznešené myšlenky při tom nescházejí, srdce je zcela schopno je zrodit. Liší se však od těch, jež pramení jen z plamene představivosti a touhy se vlichotit. Něco vskutku velkého a chvályhodného dojímá vždy a výraz v takovém případě nezapře svůj ušlechtilý zdroj. Je krásný bez vnějškové nádhery, nový, podivuhodný a vznešený.

101 Tamtéž, s. 83–85.

Dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio...
Nil parvum, aut humili modo.
Nil mortale loquar.

Dosud nikdo tak nezpíval,
jako zazpívám já...
chci se vystříhat přízemních, plytkých a prchavých slov.[102]

Přitom je možno si povšimnout, že lyrické básnictví a dnešní hudební poezie nejsou totéž a že lyrická báseň není vždy básní vhodnou ke zhudebnění. V dnešní době máme především čtvero druhů ód. Existují chvalozpěvy k Bohu, jakož chvalozpěvy Mojžíšovy a Proroků a žalmy Davidovy, dále chvalozpěvy k hrdinům jako je Güntherova *Óda na prince Eugena*,[103] Langeho *Óda na krále*,[104] a kromě toho jsou opěvovány ještě další pěkné a chvályhodné předměty, jako například jaro v nedávno vydaných lyrických básních.[105]

Potom jsou moralistické či filozofické ódy. Na básníka působí půvab ctnosti i odpudivost nepravosti a podvoluje se pocitům lásky i nenávisti, jež z toho v něm vyrůstají. Dále máme druh písní, které by mohly být ve zvláštním smyslu nazývány ódami bohatými na afekty. Takové jsou všechny ódy na milostné náměty, ódy pana Canitze a pana Hallera[106] na jejich manželky a tak dále. Konečně existují ódy, které jsou vytvořeny pro pouhý žert, k podpoře radosti a potěšení, totiž anakreontské ódy a všechny žertovné a pijácké písně. Uvažuje-li se nyní o těchto čtyřech druzích ód podle jejich látky a obsahu, je z nich třetí jmenovaný pro hudební poezii nejobvyklejší; první druh se objeví jen zřídka, druhý skoro vůbec

102 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Carmina*, III, 25, 7–8, 17–18. Česky jako *Vavřín a réva. Souborné vydání díla Q. Horatia Flacca*. Praha: Odeon: 1972.

103 Johann Christian Günther (1695–1723), *An den Prinz Eugen*, hymnus na vítězství prince Eugena Savojského roku 1717 v bitvě u Bělehradu.

104 Samuel Gotthold Lange (1711–1781), oslavná vlastenecká óda na Friedricha II. *Die Siege Friedrichs*'.

105 Krause má pravděpodobně na mysli Johanna Petera Uze (1720–1796), o němž se zmiňuje dále v textu. Nabízí se především Uzova sbírka *Lyrische Gedichte* (Berlin: Johann Jacob Weitbrecht, 1749), která obsahuje básně jako *Lobgesang des Frühlings*, *Der Frühling*, *Frühlingslust*. Uz patřil k okruhu básníků, s nimiž byl Krause v kontaktu a již náleželi k přátelům J. W. L. Gleima. Krause si s Uzem korespondoval a podle Darrella M. Berga je pravděpodobné, že znal Uzovu báseň *Lobgesang des Frühlings*, již z její zhudebněné podoby z r. 1742, která vyšla bez Uzova vědomí v *Belustigungen des Verstandes und des Witzes* r. 1743 (viz BERG, Darrell Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009, No. 10 (D-HTGL 2379). Krause mohl mít případně také na mysli Bartholda Heinricha Brockese (1680–1747), v jehož lyrickém díle se nachází několik básní inspirovaných jarem. Rovněž k Brockesovi Krause v tomto spisu několikrát odkazuje.

106 K nim viz pozn. 4/II a 5/II.

a čtvrtý druh je většinou spojen s hudbou, jež v sobě nezahrnuje všechny dokonalosti, jichž je poezie ve spojení s hudbou schopna.

Již lyrické básnické umění Řeků obsahovalo tyto čtyři druhy ód. Chvalozpěvy byly určeny bohům a jiné oslavné písně pak hrdinům, králům a vítězům ve veřejných hrách. Bakchické písně se uplatňovaly k opěvování lásky, radosti, smíchu a při slavnostních událostech. A v žalozpěvech se oplakávaly nešťastné a smutné účinky lásky. Když však ustoupil zvyk básně zpívat a chtělo se těmto zamilovaným nářkům dodat více na obšírnosti, vynalezly se elegie, v nichž se však nakonec pojednávaly i věci veselé. *Versibus impariter junctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos.* (V dvojici veršů nestejných stop byl zpočátku vzlykot zakódován, až pak slova díků za splněná přání.)[107]

Despréaux popisuje vlastnosti elegie ještě podrobněji, a to následovně:

La plaintive Elegie en longs habits de deuil,
sait les cheveux epars, gemir sur un cercueil,
elle peint des Amans la joye et la tristesse,
flate, menace, irrite, appaise une maitresse.

Naříkavá elegie v dlouhém šatu smutečním
nad rakví umí lkát s vlasem rozcuchaným,
líčí radost a smutek milenců,
lichotí, hrozí, dráždí, konejší milenku.[108]

Všechny tyto náměty se dají právě tak uvést v básni ke zpěvu. Nehledě k jejich vlastní vnější formě a uspořádání mají s elegiemi společného ještě více, neboť jejich styl musí být prostý a přirozený, nesmí být nadnesený, líčený, žertovný ani vyumělkovaný a je třeba se snažit dát každému řádku nebo jejich dvojici dokonalý smysl podle pravidel, jež se používají i v hudební poezii.

Prvními básněmi byly zřejmě pastýřské, bukolické písně. Ty, jež máme od Theokrita a Vergilia,[109] jsou napodobením nevinného, klidného a nevyumělkovaného života pastýřů, jaký prý panoval v dávných dobách v Arkádii. Protože láska zaměstnávala pastýře víc než jiné vášně, je styl eklog prostý a něžný. A protože už v zapsaných, ač pro hudbu nevytvářených idylách pastýř mnohdy zanotuje píseň,

107 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 72.

108 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Denys Thierry, 1674, Chant II. – Nicolas Boileau (Despréaux nebo Boileau-Despréaux, 1636–1711), francouzský literát; Krause ho uvádí pod oběma jmény. Jeho *L'Art poetique* z roku 1674 je didaktické pojednání ve verších určující pravidla poetických žánrů a požadavky na autory.

109 Theokritos (kolem 270 př. n. l.), hlavní reprezentant řecké bukolické poezie. – Publius Vergilius Maro (70–19 př. n. l.), římský básník a epik, sbírkou bukolické poezie jsou jeho *Eklogy*.

jsou jejich náměty velmi muzikální a máme tedy také pastýřské árie, pastýřské kantáty a dramatické pastýřské kusy, takzvané pastorale.

V poetických dopisech, dogmatických básních a satirách jsou rozmanitým způsobem pojednávány různé náměty vznešené, veselé, žertovné a satirické. Zdá se sice, že básník při poučných a karatelských básních hledí více na poučení rozumu než na dojímání srdce (kvůli čemuž se pan Boileau nazývá básník rozumu), avšak srdce se přece musí vždy na dílech krasověd podílet a jeho uspokojení má být umělcovou největší starostí. Proto se také básníci snaží i svá dogmatická díla učinit dojímavými, a pokud jde o báseň ke zpěvu, je to zvláště nutné v chrámových a komorních kantátách, jejichž samotný obsah je dogmatický. Takových máme mnoho, a právě tak není nedostatek veselých a žertovných vokálních skladeb. O nic méně nevzniká ani satirických kantát. Jsou známy posměvačné písně všech časů a všech národů. Árie jen musejí sestávat z více slov než obvykle, aby se nemusela tolik opakovat. Směšné věci a žerty se opakovat nedají. Satirické myšlenky se přitom nejlépe vkládají do ód. Je-li však styl v každé básni podle charakteru materiálu a myšlenek různý, mohl by být i u dogmatických, veselých a žertovných kantát styl árií dojímavý a vypracování recitativů pak méně hybné či ostrovtipné a podobně.

Epigramy si hledí více obveselení vtipem nežli témat žádostivosti či opovržení. Co je ale toliko pojem, kresba, malichernost, to se k hudbě hodí jen málo. Přesto však může malá zpěvní skladba, jako je arietta, sestávat z jednoho dojemného črtu podobně jako anakreontská píseň. Proč by se nesmělo žertovat, když to v hudbě dobře zní. O madrigalu říká Boileau: *Le Madrigal plus simple et plus noble dans son tour, / respire la douceur, la tendresse et l'amour.* (Madrigal, který je prostší a ušlechtilejší, / zase dýchá lahodností, něhou a láskou.)[110]

Kdyby toho nebylo, a pokud by se obecně v madrigalech nepřednášely rozmanité bystré myšlenky, mohly by se jejich náměty objevovat i v hudební poezii. Kdyby dále sonety nebyly tak dlouhé, mohly by se právě tak upotřebit jako básně ke zpěvu. Heroické kantáty sice mohou být vytvořeny i v epickém stylu, je však příjemnější a živější je pojednat dramaticky. Opery jsou většinou tragédie nebo tragikomedie. Přitom se dá někdy komické docela dobře spojit s hudbou, udělá-li se to správným způsobem. Recitativ přece není nic jiného než umělecká deklamace, a protože v komickém žánru vše závisí na tónu, jakým se něco říká, je třeba se pouze snažit najít k tomu vhodné hudební tóny. Ani v áriích není nemožné vyjádřit něco směšného. V Paříži mají opéru comique a známé jsou tu jak opera *Don Chisciotte* od Contiho,[111] tak intermezza Italů.

110 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Denys Thierry, 1674, Chant II.

111 Francesco Bartolomeo Conti: *Don Chisciotte in Sierra Morena*, premiéra Vídeň 1719, Braunschweig a Hamburg 1720 ad.

Kapitola čtvrtá:

O POCITECH, DOJETÍCH A AFEKTECH, JEŽ SE HUDBOU ZNÁZORŇUJÍ

OBSAH

O tom, zda se ve zpěvních skladbách kromě afektů, při nichž nás učí zpívat sama příroda, vyskytují ještě jiné pocity. Jakou míru je při tom třeba zachovávat. V hudební poezii, a zvláště v áriích, se nemá objevovat bezdůvodně ironie. Ani násilné představy nejsou hudební. Za jakých okolností může dát poeta hudebníkovi příležitost k tónomalbě. Jakým způsobem dojímají slova a jakým naopak tóny. Jak silně dojímá zpěvní kompozice. Jeden pocit v ní musí být vždy potlačen jiným. Ctnosti srdce se v básních určených ke zpěvu hodí nejlépe; a jak v nich pojednat ctnosti rozumu. Pouze zábavnost se v áriích objevuje jen zřídka, většinou obsahují poměrně silný afekt. S obsahem árie musí být vždy spojena přinejmenším prudká touha. O vyjádření rozličných pocitů prostřednictvím hudby. Jakým způsobem lze v árii vyjádřit lásku se všemi jejími účinky, následky a odstíny jako jsou radost, veselost, smích, spokojenost, naděje, žádost, touha, obava, strach, úlek, lítost, ostýchavost, zoufalství, hněv, závist, nenávist, nedůvěra, pomstychtivost, mírnost, žárlivost, vrtkavost, zlost, váhavost, slávychtivost, pýcha, skromnost, láska ke klidu, bezstarostnost, čipernost, netrpělivost, ochablost, výsměch, škarohlídství. Jaký je charakter afektů, jež se dají v hudbě snadno a zřetelně vyjádřit.

Zpíváme a muzicírujeme, když se nás zmocňují radost a naděje, láska, smutek, bolest a touha.[112]

112 Při klasifikaci afektů by Krause mohl vycházet do jisté míry z Aristotela, který rozlišuje jedenáct afektů založených na kombinaci radosti a smutku (touha, hněv, strach, odvaha, závist, radost, láska, nenávist, žárlivost, soucit a žádost). Je u něj však patrný i vliv Descartesa a do jisté míry i Spinozova a Wolfova dělení afektů. Ve vztahu k hudbě by mohl vycházet opět z Matthesona (*Der vollkommene Capelmeister*, kap. 3). Mattheson Descartesa a jeho teorii ve svém spisu zmiňuje. Krause podobně jako Mattheson dělí afekty na hlavní a vedlejší („Hauptaffekte und Nebenaffekte"). Při dělení afektů na veselé a smutné, příjemné a nepříjemné se Krause inspiroval též u z Baumgartena a Meiera. Spinozu Krause četl, jak vyplývá z dochované korespondence.

Nečiníme to však, když naši duši zneklidní obava, zoufalství, malomyslnost, hněv a závist. Přesto se i tyto vášně v našich kantátách zpěvem uvádějí, a je otázka, zda je to přirozené a zda se to smí. Zdá se mi, že tomu v tomto případě bývalo s hudbou jako s poezií. Aristotelés ve své *Poetice* praví, že nám není nic přirozenějšího než napodobování, a protože máme rádi vše uspořádané a uvedené v dobrý soulad, vznikla z toho poezie. Na počátku se však verše při různých příležitostech přednášely jen improvizovaně, především jako snaha vyjádřit příjemným způsobem pocity. Piják ostatní rozveseloval, zarmoucený dojímal posluchače k slzám, zamilovaný se snažil získat srdce své milé a vtipálek vyvolával kousavými žerty u společnosti smích. Nato velcí myslitelé obrátili umění básnictví k chvále bohů a hrdinů; nízcí duchové však pokračovali v jeho užívání pro satirické písně. Z chvalozpěvů poté vznikly hrdinské básně, z posměvačných písní staré divadelní hry, z písní zamilovaných elegie atd. Pro potomstvo se měla zachovat naučení o ctnosti a moudrá ustanovení otců, a proto se vkládala do veršů. Lidé se dokonce do půvabu poezie zamilovali a rozpoznali její užitek a moc nad lidskou duší, takže se nakonec novější druh truchloher (který existuje dodnes) a také veselohry začaly tvořit zcela ve verších. Ano, zalíbení v napodobování dohnalo lidi tak daleko, že ve verších pojednávali téměř všechny pravdy a zobrazovali poetickými slovy všechny krásy přírody. Není-li tedy přímo v satirách, poetických dopisech, elegiích, epigramech atd. žádné napodobování, žádný příběh, jsou přesto pro svou vnějškovou podobu a poetický sloh považovány za básně.

Podobně se to mělo i s potřebou hudby. Jasná mysl, spokojenost, potěšení a touha se zalíbit učila lidi zpívat a vynalézat hudební nástroje. Srdce zvláště opanovávala síla lásky; víno je rozveselovalo a vynalézaly se písně k chvále Bakcha a k poctě Kythereiy.[113] Tóny dodávaly chvále bohů na nádheře a nářku zamilovaných na působivosti a přesvědčivosti. Seznalo se, že probouzejí odvahu a chrabrost, zmírňují hněv a smutek a vlévají dobromyslnost a přátelskost. Zjistilo se, že když mluvíme živě, velmi se to podobá tónům hudby. I pokud ještě nikdo neslyšel zpívat někoho rozhněvaného, přesto si všiml, že křik rozčilené ženy obsahuje tóny, jež se dají hudebně napodobit. Zkoušelo se tedy postupně, jak znázornit i jiné druhy duševních hnutí, s nimiž příroda zpěv přímo nespojovala, a nyní slýcháme v tónech napodobené a vyjádřené všechny pocity srdce. V hudbě se nacházelo stále větší zalíbení; anglický *Spectator*[114] praví, že hudba, malířství, stavitelství, poezie a řečnictví by měly své zákonitosti a pravidla vyvozovat ze všeobecného vkusu lidského rodu, ne však z principů těchto umění samotných.

113 Kythereia je jiné pojmenování bohyně lásky Afrodity.

114 *The Spectator* (Divák), na operu zaměřené londýnské periodikum Josepha Addisona, vycházející v letech 1701 a 1702. Přispíval sem např. i Alexander Pope, ve svých spisech na něj reagují Johann Jakob Bodmer a Johann Jakob Breitinger, vydavatelé jednoho z prvních kritických periodik *Kritische Briefe*. Některé stati ze *Spectatora* přeložil Johann Mattheson do němčiny.

Avšak bez ohledu na to: Čím je nějaký afekt původní potřebě hudby vzdálenější, tím vzácněji by se měl objevovat v hudební poezii. K takovým afektům náleží hněv, zuřivost, zoufalství. Někdy se nám sice líbí chmurné pocity smutku a rádi zpíváme písně, jež tento stav duše znázorňují. Přece však nikdy nezpíváme sami od sebe ve vyšších a určitých stupních této vášně, v hněvu a v zoufalství; proto nejsou představy takových vášní vlastně muzikální, třebaže se rozhněvaný ve své zlosti může líbit a vyvolá v nás, jak zamýšleno, potěšení, jestliže si v nějaké skladbě líčící toto duševní rozpoložení uvědomíme jeho zdařilou nápodobu. Krásy poezie a její půvab vyžadují důstojné objekty. Děje odehrávající se v běžném životě sice takové nejsou, v básních se však přesto znázorňují. K velkým a ušlechtilým myšlenkám tragédie se verše hodí velmi dobře, avšak jen velmi málo tehdy, když nějaký král v rozohnění káže někoho zajmout. Ani ten největší monarcha se pak nevyjadřuje vznešeně. Poezie však, protože její podstata tkví v povznášení a zkrášlování všech věcí, má tolik oslnivého třpytu, že si tuto vadu neuvědomujeme, a to přesto, že kromě lehkého metra byly téměř všechny antické veselohry psány v úplně nevázaném slohu a řada nových autorů nechtěla uznávat verše v komediích jako přirozené. Právě tak musí ten, kdo tvoří hudební báseň, dbát hlavně na to, aby duševní stavy byly přirozené pro hudbu.

To znamená, že ne všechny druhy myšlenek, které lze popsat slovy, mohou být vyvolány a napodobeny prostřednictvím tónů. Hudební poeta si toho musí všímat zvláště v těch případech, kdy se má hudba ukázat ve své síle, jako je tomu v árii. Nebude k tomu proto jednoduše volit taková slova, která se pojí s přetvářkou či ironií. Smysly, jakož i smyslové poznatky mají tu výsadu, že neklamou zdáním a přetvářkou se nezabývají. Dojmy krásna nám spěchají přímo v ústrety a zasahují tak hluboko do srdce, že se nemůže chránit před podvodem ani odhalit přetvářku. Předstíraný soucit se tedy v hudbě napodobit nedá, nebo jen velmi obtížně. K jeho jasnému uvědomění je zapotřebí jasné poznání, a to samo o sobě nemá s tóny nic společného. Pochybuji, že by existovala melodie, o níž by se dalo říct: „Slyšíme, že to není míněno vážně." Hudba uvádí srdce i do takového pohnutí, že je pro rozum obtížné odhalit falešnost obsaženou ve slovech nějaké árie. Rozum je činný pouze za klidu duše a to, že pěvcem představovaná postava nejedná s vážnými úmysly, má-li v árii znázornit předstíraný afekt, musí prozradit všechny okolnosti, a nikoli pouze slova. I tak bych skladateli doporučil, aby byl v takových případech pokud možno stručný; neboť takto charakterizovat hudebními tóny vyžaduje ještě větší jemnost myšlenek, než je nutné pro zvukové vyjádření šelmovství a poklesku.

Muzikální také není to, co vzbuzuje obavu a hrůzu, příliš silné vášně hněvu a pomsty, hašteření, vražedné jednání, zuřivost a vše, co je násilné podstaty. Hrubé nadávky a hanlivá slova, ničemné žerty a podobně nejsou hezké nikde, tedy ani v hudbě. Vytí, křik, řvaní, sykot, rachot a tak dále znázorňovat krásnými

lidskými hlasy a půvabnými nástroji v taktu a umělecky je přímo protimluv.[115] Úděsný hluk, divoká vřava janičářů, strašlivé skučení, tříštění skal, pukání země, rachotící hrom mohou být v básni určené ke čtení pěkně vylíčeny a Pope po básníkovi právem požaduje, když se Ajax namáhá odvalit kus skály, že se má mluvní projev namáhat spolu s ním.[116] Slova mají být pomalá a pronášená s námahou, ne tedy tak, jako když rychlokřídlý motýl letí nad osetým polem a klasy se pod jeho letmým dotekem ani neskloní.

Der Winde Säuseln soll im Liede wiederschallen,
und eine sanfte Flut in sanften Tönen walten,
doch wenn sie tobt und braust, so stell' es unserm Ohr
ein Sturm im Verse selbst, mit Lärm und Prasseln vor.

Větru ševelení v píseň má se proměnit
a něžný příliv v něžných tónech rozeznít,
však běsní-li a hučí, pak pro náš jemný sluch
jsou samy verše bouře, a nepříjemný vzruch.[117]

Ševelení se sice dá, jako jiné poetické malebnosti, v notách a tónech vypodobnit, vždy však vznikne pouhá hudební ilustrace, a to není hudebně nejdokonalejší. Hudba má co do činění především s vášněmi, a sice raději s něžnými než s takovými, jež značí tvrdost srdce. Má-li a může-li se však přece předepsaným vzorem uvedených veršů řídit i hudební poezie, totiž že básník poskytne skladateli příležitost uskutečnit takové ilustrace v tónech, vyhne se pokud možno hluku a hřmotu. Na konci Voltairova libreta *Samson*[118] zboří tento hrdina sál krále Filištínů. Chtěl-li by tedy skladatel hřmot vyjádřit, mohl by to učinit pomocí nástrojů. Přesto by mu

115 Zde je patrný Krauseho skeptický postoj ke znázorňování záporných afektů a objektů nepříjemné zvukové podstaty a jeho příklon k jemným, kladným afektům a objektům v souvislosti s kritikou a rozvinutím ideje napodobení „krásné přírody" Charlese Batteuxe (*Les Beaux arts réduits à un même principe*, Paříž 1746).

116 Alexander Pope, *An Essay on Criticism* (1711): „*When Ajax strives some rock's vast weight to throw, The line too labors, and the words move slow*."

117 DROLLINGER, Karl Friedrich. Von den Eigenschaften eines Kunstrichters. In SPRENG, J. J. (ed.). *Karl Friedrich Drollinger, Gedichte, samt andern dazu gehörigen Stücken*. Basel: Joh. Conrad von Mechel sel. Witwe, 1743, s. 218. – Citát se zde liší, namísto prvního verše *Der Winde... wiederschallen* stojí *Der Westen* [západních větrů]... *wiederhallen* [synonymum pro wiederschallen]. – Básník a překladatel Karl Friedrich Drollinger (1688–1742) byl archivář markraběte Karla III. Wilhelma v Basileji, překládal také práce Alexandra Popeho do němčiny. Ke vztahu literárních teoretiků, z nichž Krause čerpal (Pope, Dubos, Bodmer, Breitinger, Gottsched aj.) viz např. CAMPE, Rüdiger. *Affekt und Ausdruck: Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert* (= Studien zur deutschen Literatur, sv. 107), Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990.

118 Voltairovo libreto *Samson* zhudebnili Jean Philippe Rameau (1734 resp. 1736) a François André D. Philidor (1768).

však dobrý vkus napověděl, že to má být jen takový hluk, jímž budou diváci upozorněni, aby si hleděli toho, co se děje na jevišti.[119] Nenamáhal by se ale úzkostlivě, aby napodobil praskání řítící se budovy opravdu podle skutečnosti. Taková místa, kde divadelní znázornění nepřichází slovům a hudbě na pomoc, se raději z hudební poezie vypouštějí. Hudba byla po všechny časy považována za cosi krásného a příjemného. Ponechejme jí tuto državu a spokojme se s tím, že se budeme nanejvýš snažit, aby šumění větru zaznívalo v těch nejjemnějších tónech. Pokud však hledíme na časomíru hudebních veršů, je jedna k určité vášni vhodnější než jiná a já níže na několika příkladech ukážu, že je třeba dobře vybírat. Svižná časomíra vyjádří touhu lépe nežli ta, jejíž průběh je pomalý, plynulý a vznešený. S tímto záměrem je možno uposlechnout Popeho pravidlo.

Nechci tím zavrhovat všechny árie, jejichž předmětem je touha po pomstě, prudký hněv a podobně. Nesmí se jen objevovat často; hudebník musí přidělit nejprudší výraz nástrojům a zpěváka nechat emfatickým způsobem spíše hovořit než zpívat: právě tak, jako skladatel vůbec nesmí skutečně dojemné nářky vyjadřovat tak uměle, jak by se snad zdálo, že slova vyžadují. Prostý a dojemný zpěv při tom působí lépe než složitě hledané umění, při němž si pouze pomyslíme, že není míněno vážně. Mnozí skladatelé chybují, když největší námahu vynakládají na znázornění takových ilustrací, a mnozí básníci si namlouvají, že text je velmi muzikální, jestliže k ilustracím poskytne hodně příležitostí. Nevyhledávají proto nic jiného než obrazná slova a skladatelé na ně vyčerpají celé své umění, aby je vymalovali opravdu barvitě. Pokud například zhudebňují slova: *De torrente in via bibet etc.* (Cestou z potoka pít bude atd.),[120] snaží se pouze vyobrazit rychlý tok, místo aby vyjádřili smysl verše, jenž obsahuje proroctví utrpení Ježíše Krista. Nemůže však tolik dojmout, vysloví-li se jen slovo, jako by dojímalo, jestliže se má vyjádřit pocit.[121]

Chce-li přesto skladatel vylíčit obsah slova, nesmí ztratit ze zřetele smysl celé řeči, jehož je takové slovo součástí. V anglickém časopise *The Spectator* se považuje za podivné vyjadřovat tóny viditelné předměty a vkládat do hudby něco, co se podobá popisu, ilustraci. Přesto však je žádoucí, aby byli zdatní umělci schopni občas přenést posluchače do hluku a rachocení bitvy, pohnout jejich duše melancholickými představami a strachem ze smrti a hrobu, nebo je ukolébat do něžných snů o hájcích a elysejských polích. Jsem téhož mínění, a skladatelé s bohatou invencí dokonce dokáží vytvořit zvuky, jaké jsme nikdy neslyšeli a jež možná v přírodě nikdy neuslyšíme. Takovým zvukem je řev země, když Pluto vystupuje z pekla, svist vzduchu, když Apollón rozněcuje Pýthii, hluk, jaký vyvolává duch vycházející z hrobu, a šelest dubového listí, když má být vyřčeno orákulum

119 Krause si tedy žádá napodobení hluku a hřmotu pouze stylizovaně, nikoli naturalisticky.

120 Žalm 110, Dixit Dominus.

121 Krause se jednoznačně staví proti nadužívání jak příliš obrazného a alegorického vyjadřování v básnickém textu, tak proti mechanickému a bezmyšlenkovitému užívání figur se zřejmou optickou názorností (figury jako hypotyposis) při jeho hudebním zpracování.

v Dodóně.[122] Pokud se taková hudba k zamýšlenému dobře hodí a správně charakterizuje, podílíme se velkou měrou na znázornění, při němž se objeví, a necháme se těmito zvuky dojmout právě tak, jako by se jednalo o skutečnost, ačkoli si pouze namlouváme, že by jí mohla být. Básník k tomu však dává příležitost především uspořádáním celé vokální kompozice, přestože jsem již řekl, že něco takového se hodí nejlépe jen u skutečně uváděných dramatických děl, v nichž se totiž prostřednictvím a s pomocí sluchu vyvolává dojem, jaký jinak vytváří představa pomocí tváře a souvislost příběhu skrze slova a jejich smysl.

Působivým se nazývá přítomnost toho, co naším srdcem pohne třeba jen jako fantazie. Lidé vzájemně sdílejí své vášně a už sama vybájená představa nějakého zuřivce rozproudí naši krev a rozhněvá nás. Duše je jako ostruněný nástroj, jenž se spolurozezní, když někdo udá tón některé struny, aniž se jí dotkl. V minulém století se po Evropě pohyboval člověk, jenž dokázal křikem roztříštit jakýkoli druh sklenic. Vypozoroval, jaké síle a jakému pohybu vzduchu nedokáže sklenice odolat. Právě tak mnozí nemohou snést určité tóny, a naopak znám lidi, kteří například tóninu E dur upřednostňují před všemi ostatními. Vztah, v jakém jsou v této tónině pohyb vzduchu a strun, musí dokonale souznít s přirozeným napětím sluchových nervů. Tomuto poměru se vůbec připisuje, proč nás hudba vzrušuje a dojímá. Afekt vzniká z pocitu a představy dobrého či zlého a podle charakteru smyslové touhy či odporu, vyvolaného jakýmkoli násilím, a je spojen se všelikými změnami v těle a krvi. Tato působení a hnutí se však zakládají na pocitech, které jsou nám vrozeny, a na obrazech příjemného a nepříjemného v našich přirozených pudech a sklonech a v představách, jež si rozum vytváří o věcech, které se k němu dostávají. Se všemi těmito hnutími duše stojí vlastnosti naší krve a čivů v nejužším spojení.[123]

Takto někdy mohou vzejít z vnitřních hnutí duše vášně, jež pak uvedou v neklid i tělo; jindy však mají počátek především ve smyslech a smyslovosti, čímž pak zase strhnou s sebou celou duši. Pouhé pomyšlení na utrpěnou urážku je jistě právě tak schopné nás rozhněvat jako jednání, jež ještě současně uráží naši čest. Co se však týče vášní vzešlých z dojemných slov a dojemných tónů, uvádí sice duši prostřednictvím smyslů do pohybu obojí; zdá se však, že slova k tomu přesto užívají poněkud odlišnou cestu než tóny. Slova jitří mysl, ba dokonce rozum, ale zahltí je tolika obrazy, že je tím duše otřesena. Tóny ponechávají rozum v klidu, pomocí smyslovosti však přesto na mysl působí a zdají se být nitru srozumitelné a pronikají do něj hlavně tím, že většinou vzbuzují takové představy, jež odpovídají našim přirozeným pocitům a úzce s nimi souvisí. Při takových představách jsou tělo i duše mnohem pružnější než při oněch, jež se s přirozenými pudy neshodují

122 V Dodóně na severozápadě Řecka se ve starověku nacházela svatyně boha Dia s věštírnou.

123 Krause vychází z barokní teorie o afektech spojené nejen s psychologickými, ale i s fyziologickými procesy člověka. Jeho východiskem je především René Descartes a jeho *Compendium musicae* z r. 1618 (Utrecht, 1650) a *Les passions de l' âme* (Amsterdam, 1649).

a jsou jim vzdáleny. Když se však slova dotýkají zároveň přirozených pocitů, mysli i rozumu, a tóny jim v tom přicházejí na pomoc, je dojetí mnohonásobné, a sice bez ohledu na tyto tóny mnohem silnější, neboť jsme více smysloví než rozumoví. Při zpívané skladbě je naše nitro proto tolik dojaté, protože se naň útočí ze všech stran na tom nejcitlivějším místě, a to přirozenými zbraněmi; mám na mysli jak tóny, tak slova, jež jsou sice pouhými libovolně vymyšlenými znaky, zároveň však takovými zbraněmi, jejichž sílu a užití už duše mnohokráte zakusila.

Všechny takto v nitru působící představy vyvolávají jak smyslové žádosti, tak i smyslová opovržení, a z toho mohou při jejich nárůstu vznikat příjemné, nepříjemné a smíšené afekty. Protože však v duši je vše pozitivní, dá se říci, že pud, sklon a vášeň všechno ostatní ruší. Proto budu dále hovořit jen o vzrušivých dojetích, aniž bych obšírně rozváděl, jak afekty mírnit. Chceme-li nějakou touhu či vášeň potlačit, musíme ukázat, že její předmět není dobrý a tak dále. To však hudba svými tóny dost dobře udělat nemůže. Proto básník, který píše pro hudbu, nesmí za jinak nezměněných okolností jednoduše udělat to, aby v árii touhu takto tlumil. Jenom rozum sezná, že předmět afektu není dobrý, krásný a podobně, a jak to s ním bude v budoucnu, zda bude moci být zachován nebo ne. Pokud by tedy chtěl v árii někdo někomu rozmluvit lásku a zpíval, že objekt jeho lásky není něžnosti hoden, že být mu věrný je marné a že se nikdy nedočká vděku ani lásky opětované, nemohl by hudebně slova „nikdy“, „marně“, „není hoden“ vyjádřit; na slovech „opětovaná láska“, „věrnost“ a „něžnost“ však lze lásku ještě více vzrušit. Hudebník by zde musel připojit pouze uklidňující melodii a útočiště hledat ve slovech „non“ neboli „ne“. To je však již tak zastaralé, že už to téměř nepotřebujeme; dokonce to má jen zřídka dostatek síly nějaký afekt z nitra vyhnat. Komponista může ve zklidňujícím účelu pochybit tím, že chce dát slovu „ne“ živý důraz, takže namísto aby nitro zklidnil, uvede je ve zmatek, který však vlastně vůbec nezamýšlel. Poeta, jenž má zpěv připravit a ulehčit mu volbou obrazů i slov a půvabem básnického metra, se tedy raději snaží jeden afekt vypudit jiným; tak jako se například při výchově dítěte nesnažíme nějaký sklon potlačit rozumovými závěry, většinou chabými, nýbrž opět prostřednictvím jiného sklonu. Pokud to však poetovi látka nebo uspořádání jeho výtvoru nedovoluje, musí v němčině vkládat slovo „ne“ do árie tak, aby je hudebník mohl s výhodou použít. V italštině, kde slovo „non“ znamená jak „ne“, tak zápornou předponu, nemá hudebník takových zapuzovacích slov nikdy nedostatek.

Poezie dále staví všeliké příjemné, ačkoli nikterak silně pohnutlivé obrazy a jejich vztahy do takového světla, že pobaví náš důvtip a bystrost. Muzikus, který obratně fantazíruje na nějaký hudební nástroj nebo hraje skladbu, v níž se hledí více na půvab a lesk než na hluboký účinek, činí právě toto. Někomu se přitom nabízejí všechny obrazy, jež se prostřednictvím smyslů přenášejí do obrazotvornosti nebo jinak v duši vytvářejí; jinému pak jen takové, jak je fantazii představuje sluchový smysl, a kromě toho ještě takové tělesné pohyby, které se dají

tóny napodobit. To je však také to jediné, čím si může hudební básník hlavně posloužit, pokud se chce společně s hudebníkem výše uvedeným způsobem zalíbit a nechce-li působit na city zvlášť silně. Později si u muzikálních slov ukážeme blíže, na čem při nich záleží. Jisté je, že takzvané fantazírování hudebních umělců je cosi velmi zábavného. Zdánlivě neuspořádané změny ve sledu tónů, ledabylost v rytmu, občas postrádaná určitější souvislost myšlenek, to vše se neobyčejně líbí, neboť nemusíme ihned zapojovat ducha, jenž se občas rád oprostí od námahy představovat si souvislosti podle přísnějších pravidel. Čínské malby, takzvaná makaronská poezie, nečekané básnické nápady a neuspořádané myšlenky, jak je předkládají všichni krasoduchové ve svých uměleckých dílech v největším zápalu nadšení, to vše chrání fantazírování hudebníků před nepříznivým úsudkem, jaký by proti něčemu takovému mohl padnout. Nicméně se toto fantazírování provádí většinou jen na nástrojích, ač by se chtělo říci, že obzvláště árie vokálních kompozic obsahují postřehnutelný a již poměrně silný afekt a že pokud takový muzikus fantazíruje, už tím v nás nějaký afekt vyvolává. Velké zalíbení v jeho půvabném mísení a spojování tónů, z toho povstávající všeliké touhy, drobné vášně (nic krásného není úplně bez dojetí), to vše venkoncem baví tak silně a vytváří v nitru tak příjemné pocity, že už to je druh afektu, totiž obdiv, potěšení, veselost. Lidský hlas je přesto k vyvolání dojetí ze všech nástrojů nejvhodnější, protože jeho tón je znamenitý a podmanivý sám o sobě. Celý svět zpozorní, když po té nejkrásnější instrumentální hudbě uslyší i jen průměrný lidský hlas. Nevyvolává pouhé zalíbení, proniká přímo k srdci. Také nás vždy ovládne nějaký afekt, začneme-li sami od sebe zpívat. Protože se tedy ve vokálních skladbách zpěv ještě pojí s poetickými, krásnými a půvabnými slovy, pak si někdy myslíme, že by se tolika výjimečným krásám učinilo příkoří, kdyby jejich účinek měl mít za cíl pouze zalíbení a nikoli dojemnost, jakožto to v hudbě nejvznešenější. Na druhé straně je však rozsah lidského hlasu zřídkakdy takový, aby fantazii poskytl zásadní rozmanitost a hojnost proměn. K tomu je třeba velmi zdatné, mistrovské hrdlo, a proto také nedojme jakákoli kadence, nýbrž jen ta na způsob zpívaných improvizací. Každá árie tedy obsahuje obzvláště patrný afekt; podílejí se na něm recitativy, neboť vytvářejí spojnice mezi áriemi. Protože také skladatel musí nutně vědět, jaká vášeň se v árii skrývá, má-li ji zachytit v notách, uchrání jej to od omylu vytvořit árii, z níž by afekt jasně nevysvítal. Protože však poeta nemůže vytvářet pouze takovéto árie, musí, jak již vzpomenuto, u těch, jejichž hlavní obsah je smířlivost, umírněnost, upřímnost a podobně, vždy spolu s nimi znázornit takovou náklonnost, stav a rozpoložení mysli, které zároveň zaměstnávají srdce. Hudebníkovi musí přijít na pomoc horoucím a dojímavým výrazem, neboť jinak by bylo v árii muzikální pouze to, co je nahodilé, a nikoli její hlavní obsah. Není to však vůbec obtížné, neboť vše, co se na světě děje, má-li se to stát dobrým, se musí dít s trochou prudkosti, příchylností duše, ba s vášní. Ochablé mysli nekonají mnoho obzvláště dobrého, neboť jejich duše je často netečná, ačkoli nevyvolají ani mnoho zlého. Chceme-li

na sebe něco nechat opravdu vážně působit, musíme pociťovat bezpodmínečně takovou touhu, která je přinejmenším dost silná, aby překonala naše přirozené pohodlí a překážky, s nimiž se kdykoli setkáváme. Jestliže však to, po čem toužíme, je už krásné a půvabné samo o sobě (jako mají být všechny náměty zpěvních skladeb), je naprosto přirozené, že po tom silně zatoužíme. Sklony mysli jsou skutečným zdrojem lidské ctnosti i neřestnosti. Ctnost sama není ničím jiným než dobře uspořádanou a uvážlivě umírněnou náklonností mysli.

Hudba je v tomto velmi šťastná. Všechny nejvznešenější ctnosti a sklony jsou doprovázeny afekty, jež se jí dají nejlépe vyjádřit. Pocity bázně boží, nábožné nadšení, vznešené úvahy, svaté zanícení, pokora před vůlí boží, to všechno je spojeno s nejplamennějšími a nejpříjemnějšími afekty. Láska, jakožto nejvýtečnější mezi ctnostmi, přirozenými sklony a vášněmi, nalézá buď výjimečné zalíbení v jiných sklonech, nebo je afekt tak mimořádný, že panuje nad celým světem, a přesto nemůže být dobře popsán, ač koneckonců vždy směřuje k plození. Rozsah láskyplných sklonů je podivuhodně velký a jejich kouzlo mimořádně silné. Pocházejí z nich obava, úlek, starost a neklid a jsou přesto příjemné, dokud láska trvá. Na stupních různých druhů lásky dochází k rozmanitým vzedmutím krve a na zamilovaném pozorujeme tu živé a veselé, tu pokojné a klidné, tu netrpělivé a churavost vyjadřující pohyby těla, údů a obzvláště hlasu. Hudebník k tomu může užívat jasné a příjemné, jemné a líbezné, střídavě pomalé i rychlé sledy tónů. Zamilovaný prosí jednou co nejúpěnlivěji, jindy se jeho touha velmi prudce vznítí a hlas je tu plynulý, jindy rozechvělý nebo přerušovaný. Jedním slovem, není téměř žádné hudební krásy, jež by se nemohla při vyjádření rozličných druhů a působení lásky objevit. Odrůdami tohoto výtečného rozpoložení nitra jsou dobrota, přívětivost, vlídnost, přátelství, úslužnost, velkorysost, vděčnost, laskavost, soucit, touha pomoci a družnost, a následují je radost, spokojenost, naděje a tak dále.[124] Je ctí pro hudbu, že se k ní všechny tyto sklony tak dobře hodí. Proto se jich, a toho, co z nich dále plyne, také většinou užívá jako látky ke zpěvním skladbám, a protože jsou tím nejhlavnějším prostředkem k sebeuspokojení, považuje se hudba právem za prostředek pobavení a potěšení. Možná jsou ti, kteří hudbu nemohou strpět, tohoto pocitu schopni jen na nepatrném stupni. Hudba chce příliš často vyvolávat vzrušení a to v nich vytváří odpor. Připadá mi to velmi pravděpodobné, neboť mnohý člověk prostřednictvím jakési moci uvažování nebo přetvářky a nutnosti vyjadřuje působení těchto pudů, aniž by je sám měl. Proti nim stojí chladnost, lhostejnost, nedostatek lásky a přátelství, nevděk, zlé smýšlení, nenávist a podobně, a z jejich působení vznikají nespokojenost, rozmrzelost, sklíčenost a trudnomyslnost.

124 Když zde Krause označuje lásku za nejvýtečnější ze všech ctností, blíží se Johannu Matthesonovi, který na rozdíl od jiných teoretiků a jejich klasifikací kladl právě lásku na první místo. Při jejím vyjadřování je však třeba rozlišovat podle jejího druhu a stupně. Při hudební charakterizaci afektů jako láska či radost pak Krause čerpá z pasáží z anonymně vydávaného periodika *Der musikalische Patriot*, který vycházel v Breunschweigu r. 1741/1742.

Touha po potěšení, blaženém životě a rozkoši skýtá také rozličné vášně. Hudební básník si musí vytvořit hranice esteticko-morálního systému, jež jsou mezi láskou, smyslností a žádostivostí. Tento systém vede skladatele; sám však také musí usilovat, aby nesměšoval lásku se změkčilostí. Bylo by něčím zcela novým, kdyby se prostřednictvím hudby v árii vyjadřoval k něčemu odpor. Umírněnost, vláda nad sebou samým a skromnost se mohou rovněž objevit. Skromnost, vyjádřená skutečně slyšitelně a přívětivě ve slovech a tónech, by měla vydat na mistrovské dílo. Prostá nevinnost rovněž vyžaduje zcela zvláštní charakter v myšlenkách i ve výrazu. Vládne především v pastorálních kompozicích a hudba je na půvabné pastýřské písně bohatá. Způsob nevinnosti, která vede ke zvědavosti a lásce, je vylíčen v operetě,[125] jakou nacházíme mezi veselohrami pana Gellerta.[126] Máme ještě jednu formu básní, které sem patří. Jsou to anakreontské písně, jejichž charakter spočívá v tom, že líčí vášně, jaké slouží takřka jen k obveselení a ukrácení času a žádnou z nich se nedáme příliš unést. Není v nich tedy znázorňována prostá pastýřská láska, nýbrž láska určitého druhu lidí, kteří však hledí více na potěšení ducha než na utlumení tužeb. Pokud mají anakreontské písně co do činění s afekty, potud jsou také muzikální, ač se někdy zdá, že se zaobírají pouze žertováním.

Radost nad existencí mnohého dobrého se dá vyjádřit veselými, jasnými, svobodnými tóny, poněkud rychleji plynoucí kompozicí. Radost je prvním zdrojem hudby a obzvláště snáší opakování, protože radost nikdy nemůžeme projevit dostatečně. Veselí musí být líčeno ještě živěji a působivěji, neboť je zároveň koncem ustarané rozmrzelosti. Ta se dá znázornit poněkud nepříjemně znějícími tóny, jež však jsou vypuzeny tóny libozvučnými. Smích jedni považují za vášeň a druzí pouze za potěšení. Máme celé zpěvní kompozice, jež toto rozpoložení mysli vyvolávají, a jsou hudebníci, již takové skladby zvládají velmi šťastně. Opera *Don Quichotte*[127] je známá a její mezihry („Zwischenspiele") mají také zvláštní melodie, ač nelze popřít, že hlavní je v ní herecká akce.[128] Tón hlasu i gesta může učinit směšnou i věc zcela vážnou. Nikdo není tak zlý, nebo si alespoň nenamlouvá, že takový je, aby občas nepocítil vskutku přetrvávající potěšení ze svého konání a jednání, a už první lidé velmi brzy vyjadřovali spokojenost sami nad sebou čistými a půvabnými melodiemi. Naděje líčí dobro usedlými, mužnými, poněkud hrdými a jásavými tóny, pročež věříme, že se dobra brzy dobereme, ač to možná není příliš pravděpodobné. Naděje udržuje svět a dá se nalézt všude a v neko-

125 Krause zde sice používá termín opereta („Operette") v souvislosti s Gellertovými veselohrami, má však pod tímto pojmem na mysli krátkou operu, ne operetu v pozdějším slova smyslu.

126 Christian Fürchtegott Gellert, *Das Orakel* (1747), podle francouzské předlohy. K libretu viz MANGER, Klaus. Mit Verstand beleben: Gellerts Libretto Das Orakel. *Die Tonkunst*, 2015, Jg. 9, Nr. 1, s. 33–40.

127 Francesco Bartolomeo Conti: *Don Chisciotte in Sierra Morena* (viz pozn. 111/II).

128 Termínem mezihra („Zwischenspiel") Krause míní spíše italské intermezzo, jehož části byly uváděny mezi dějstvími vážné opery.

nečné míře. Někdy se stává přání neklidnou touhou a vyjadřuje se poněkud násilným, velmi slyšitelným a občas poněkud pulzujícím a vzdorovitým hlasem, zatímco pro žádostivost a touhu jsou dobré táhlé a mdlé tóny.

Z toho je vidno, že vše, co pramení ze zalíbení v dokonalostech, ať našich či jiných, se dá hudbou vylíčit tak, že se to krásné a příjemné znázorní podle přírody a tak účinně, aby nás takto projevené potěšení dojalo. Jestliže si v takovém zalíbení máme leccos namlouvat a má nás to zmámit, musí se básník pokusit vytvořený dojem smyšleného smazat uspořádáním příběhu, slovy a protikladnými afekty. Jelikož však jsou cílem všemilující libosti takové pocity, jichž jsme všichni schopni i v tom nejpřirozenějším stavu, dá se tedy to, co z nich pochází, znázornit hudbou byť jen docela vzdáleně, přesto stále ještě do jisté míry slyšitelně. Ctižádostivost a touha po penězích nám nejsou přirozené a to, co z nich pramení, uspokojuje naše přirozené pudy ještě méně; zato však vyhovují žádostem, jimž nás často učí pouhá klamná nezbytnost a často také faleš společenské výhodnosti.

Smutné afekty nespočívají vůbec pouze v nedostatku dobra (*privatio*[129]). Vycházejí z názorného poznání skutečných nedokonalostí, jež mohou být také uměním znázorněny a toto zobrazení se nám líbí, pokud při něm vnímáme šťastné napodobení; tím spíše, že se nám smutné afekty mohou líbit kvůli jejich příjemným objektům. Zachmuřený pohled a zádumčivý pocit ctnosti nás potěší. V truchlohrách se těmito smutnými pohnutkami svých vášní podílíme na zasloužených osudech a sklon k družnosti a lidská sympatie tím získávají to nejpůvabnější uspokojení. Tón smutného člověka je slabý a třaslavý a jeho vyjadřování stručné a pomalé. Přidá-li se k tomu nevole, střídá se pomalost s rychlostí. Soucitný truchlí nad naším neštěstím, protože nám přece přeje dobro, a používá chmurné, hybné a často úpěnlivé tóny. Sténající, chvějící se a přerušované tóny vyjadřují bázeň a strach. Protože při úleku krev i duchové života ustupují a stahují se do sebe,[130] ústa zůstanou po nějaký čas němá a tón se pak zlomí. Jelikož pak v takových případech vydáváme neurčité tóny, někdy zaměňujeme slova či písmena a trháme souvislost, dá se tak zděšení vyjádřit i v hudbě. Lítost se znázorňuje naříkavým, vzdychavým a někdy sebekáravým hlasem, jenž zároveň prozrazuje neklid. Ostýchavost užívá kolísavé, tu krátce přerušované, jindy v hybnosti udržované tóny. Zoufalec nemá žádný určitý tón ani pravidelně členěné slabiky, žádnou přirozenou souvislost zpěvu, pouze zmatenost a ukvapenost. Hněv náhle a zuřivě vzplane, křičí, hřmí a vznešená slova takřka tříští.

Jakmile se zde uvedená hnutí mysli vzdálí těm, při nichž je pro nás zpěv přirozený, ztratí se i srozumitelnost tónů a ty pak mohou slovům pomáhat jen vnějškově.

---

129 „Privatio boni“ (nedostatek dobra), ve filozofii označení pro nedostatek pozitivní určenosti věci, jíž je přírodou tato vlastnost dána.

130 Zde je opět patrný vliv Descartesa.

Samotné předměty a vášně však už nejsou dále schopny se zřetelně spoluvyjadřovat. To je také příčina toho, proč árie, které takové afekty obsahují, méně vábí a nelíbí se tak všeobecně jako ty, které znázorňují lásku, naději, soucit a zármutek. Závist a nepřejícnost se vyjadřují drsnými, vrčivými, tvrdými a štěkavými tóny, a nenávist, jejich sestra, tóny zarputilými a reptavými, jež nejednou obsahují vychloubání, prudkost a spílání. Také podezřívání může nalézt svůj výraz. U proklínání a zlořečení potřebujeme hartusivé tóny a časté disonance. Pomstychtivost užívá troufalých a vzdorovitých výkřiků; melodické věty se krátce přeruší, bas a nástroje jsou naopak stále zaměstnány, nemusí však produkovat divoký rámus, který často nic nevyjadřuje. Při vyobrazení mírnosti činí nástroje pravý opak. V kolísavých, tu slabých a tu silnějších, troufalých, spílajících, tu zas hybných a vzdychajících tónech při nejednotném metru se dá zobrazit stav žárlivce.

Caldara[131] v jisté fugované árii velmi dobře zobrazil, jak se hádá sám se sebou a absurdnost a neklid této příšerné vášně vyobrazil velmi dobře.[132] Ve vrtkavosti se mísí potěšení s nadějí a netrpělivostí a tato povaha mysli se dá tóny zřetelně vylíčit.

Odvaha, rozhodnost, srdečnost, bázlivost se dají rovněž znázornit v tónech, neboť naděje či bázeň z nich mohou učinit afekty. Ctižádostivá touha po slávě by mohla některým skladatelům připadat spekulativní. A přesto se může stát afektem a být znázorněna usedlými, přirozenými, smělými a tu a tam i umíněnými tóny, vyjadřujícími sebeuspokojení. Přehánění těchto povahových sklonů, totiž ješitnost, samolibost, pýcha či domýšlivost, se zejména často vyjadřují v tanečních melodiích. Tyto stavy duše jsou vždy spojeny s nucenou vážností a směšnými pohyby těla, jež se dají tóny napodobit. Věřím, že většina skladatelů by se tím zavděčila ještě lépe než znázorněním blaženosti a jistoty skromného a klidného ducha, který je plně pánem nad sebou samým. Toto vnitřní zklidnění vyžaduje neobyčejně mnoho jemnosti myšlenek, aby se správně charakterizovalo. Neboť pouze se značnou pomocí rozumu nebo přirozeně klidného temperamentu můžeme takové blaženosti dosáhnout; je přitom obtížné být přísným stoupencem rozumu, a přesto nepustit ze zřetele sílu, s níž nám příroda velí konat dobré věci.

Jestliže lze hudbou vyjádřit pýchu a hrdost, je otázka, proč ne také lakomství? Pokud je mi známo, ještě se tak nestalo; třebaže ctižádostivost není nic víc než nevázaná láska ke slávě, tak jako je lakomství neúměrný druh jinak dobré touhy obstarat si výhody, jimiž se můžeme uchovat a zaopatřit se pro budoucnost. Lakomství je sklon, z nějž má bližní vůbec nejméně. Když se touha po majetku stane dokonce vášní, je škoda, která z toho pro člověka s touto vlastností plyne, právě tak velká jako ta, již přináší celé lidské společnosti. Stáváme se sami sobě břemenem, stydíme se to však přiznat. Takové úzkostné touhy pak leží zcela

131 Antonio Caldara (1670–1736), italský skladatel a vicekapelník na dvoře císaře Karla VI.

132 Snad árie z Caldarovy kantáty *Gelosia*, nebo Tirsiho árie z kantáty *Nigella e Tirsi*.

mimo oblast přírody. Nikdo nepředvídá, kdy a čím mohou být uspokojeny. Lakotná a nešťastná mysl jsou totéž. Hudbu však potřebujeme pro potěšení. Proto nám sama lidskost brání znázorňovat tuto nelidskou a nejsmutnější vášeň tóny. Ctižádost má naopak pro lidské společenství přece mnoho dobrého, a protože ji pociťuje většina lidí, je nepsaná dohoda se za ni obzvlášť nestydět. Ctižádostivec také provádí jakési vnějškové tělesné pohyby, jež se dají tóny zobrazit a naznačit. Člověk lačný po penězích nosí své břímě pouze uvnitř.

Existuje způsob myšlení, který doposud zmiňované ctižádostivé a ziskuchtivé snahy tu a tam na nějaký čas zadrží. Je to nadměrný sklon ke klidu. Bezstarostnost je v hudbě zvykem vyjadřovat jako spokojenost se situací a je spojena s čistou bytostí tak, jako by vše nahlížela lhostejně nebo ze světlé a příjemné stránky. To však není to, co sklonem ke klidu míníme. Už lidem, kteří jsou v tomto smyslu bezstarostní a skoro bez pohybu, je hudba nepříjemná, neboť hudba je pohyb. Chtějí ve své nečinnosti setrvávat nerušeni. Znázorňuje-li takovou povahu mysli hudebník, nesmí k tomu použít ukolébavky. Ty jsou příliš krásné. Děti hojnost takového potěšení uspává. Musel by si posloužit takovou jednotvárností tónů, jež by působila stejně jako báseň, v níž se neobjevuje žádný skutečně radostný, příjemný a dojímavý obraz. Vzpomínám si, že jsem sám musel jednou znázornit lenost. Hudba, protože její podstata spočívá v pohybu, přitom činila to nejmenší. Tento nedostatek musely nahradit slova, akce, představa a okolnosti. Naproti tomu jsou aktivita, netrpělivost, činorodost, nelibost, poklidnost a ochablost takové afekty a stavy mysli, jež se dají hudbou napodobit docela dobře. Posměch, výsměch a škodolibost jsou nám všem příliš přirozené, než aby se k nim nedaly najít tóny, jež je označí. Pokud se rozmrzelost, nechuť, mizantropie a její zdroj, nevrlá vzpurnost, stávají afekty nebo jsou s nimi svázány, potud se také dají znázornit s pomocí slov a herecké akce. Vyžadují však v hudebním umění největší zkušenost. Jeden velký anglický spisovatel považuje nevěru a nevděk pouze za neřesti, jaké je třeba odmítnout; samy o sobě by nemohly existovat, neboť by neměly za základ odpor ani příchylnost, nýbrž by se daly vysvětlit z pouhé nedostatečnosti, nesprávnosti a zkaženosti sklonů.[133]

Nastoluji konečně ještě jednou obecnou zásadu: čím přirozenější je nám nějaký sklon, stav mysli a vášeň, čím víc vychází z lásky a něžných pocitů, ať už se vyjeví jen tónem hlasu, všelikými posunky a tělesnými postoji, tím je muzikálnější a tím snadněji a zřetelněji se dá tóny vyjádřit. Naopak čím méně se shledáváme s uvedenými skutečnostmi, tím více musí dodat zřetelnost slova. Slýcháme říkat, že je nějaká skladba vpravdě smutná, žalobná, radostná, zamilovaná, zuřivá nebo rozpustilá; nikdy se však neřekne, že by něco znělo opravdu nadějeplně, opravdu bázlivě a závistivě, stydlivě a podobně. Vzdálené a nepříliš muzikální afekty se

133 Oním „velkým anglickým skladatelem“ by snad mohl být Antony Ashley Cooper 3. Earl of Shaftesbury, a to především v souvislosti s jeho eticko-estetickou koncepcí umění a texty věnovanými umělecké kritice, zvláště výtvarného umění a básnictví. Krause na něj odkazuje i později.

mohou vyjádřit v podobenstvích, například váhavost jako kymácející se loď.[134]

Některé afekty jsem zde vůbec nezmínil, jako třeba útěchu. Ty však nejsou ničím jiným než zmírněním jiných vášní a jak poeta, tak i skladatel je znají z přirozenosti lidské duše. V nauce o hudbě nejsou všechny typy melodií, ať už vyjadřují ten či onen pocit, vůči sobě vzájemně vymezeny tak, jako se charakterizují myšlenky a styly v básnictví a řečnictví. Možná proto bude mnohý považovat předešlé pojednání o rozličných afektech v souvislosti s hudebními záměry za zbytečné. Kdo však zná lidskou duši, ten uvěří, že text, jenž obsahuje přátelství či vděčnost, musí skladateli vnuknout jiné myšlenky nežli ten, jehož obsahem je láska k opačnému pohlaví. Má-li se však za to, že u melodií záleží toliko na tom, zda jsou rychlé, pomalé, veselé či smutné, příjemné nebo nepříjemné, pak já sám mám v současné době co činit s básníky a považuji za šťastné ty, kteří dodávají svým melodiím patřičný charakter, aniž by si toho byli vědomi.

134 Znázornění afektu pomocí hudebně rétorických figur, v tomto případě se jedná o vyjádření prostřednictvím přeneseného významu.

Kapitola pátá:

O POVAZE A USPOŘÁDÁNÍ VOKÁLNÍCH SKLADEB, JAKOŽ I JEJICH ČÁSTÍ VŮBEC

OBSAH

Hudební poezie si nežádá neobratného básníka. Proč není básním určeným ke zpěvu na závadu, když se při jejich tvoření dbá na určitá zvláštní pravidla. Krátká odbočka od hodnoty hudby ve srovnání s poezií a řečnictvím. O tom, zda v hudbě existuje móda. Jak všechna umění poněkud závisí na panujícím vkusu. Rozdělení hudební poezie na ódy a kantáty. Proč byly ódy kantátami téměř vytlačeny. Jak se však přesto zachovaly. Óda určená pro hudbu musí být dojímavá a krátká. Více pravidel a úvah se zaměřením na ódy. Co má mít na zřeteli básník při tvorbě chrámové písně. Ódy nejsou nejdokonalejším druhem hudebních básní. Jak se místo latinských ód začaly skládat latinské kantáty. Rozdělení kantát nebo zpívaných básní na historické a nehistorické. Historické kantáty jsou opět buď epické nebo dramatické. Jaký je nejlepší druh zpívané básně. Zvláštní druh dramatických kantát. Jak rozdílný způsob básnictví vyžadují árie a recitativy. V čem se liší kantáty od ód. O slohu árií a recitativů vůbec. Vznik arios, kavat, ariett a árií. Různé významy slova árie. Rozlišovací znaky myšlenek árie od těch, z nichž skladatelé dělají doprovody. Různé způsoby nástrojových doprovodů recitativu. Všechny afekty zpěvní kompozice musí směřovat k hlavnímu citu. Objasnění tohoto pravidla. Upozornění pro básníka, aby se nenechal svést snadností, s níž je možno určitý pocit v hudbě vyjádřit. Báseň určená ke zpěvu nesmí mít spletitý námět nebo obsahovat příliš smyšleného. Proto mohou být recitativy krátké. Je nemalou zásluhou vytvořit dobrou báseň pro zpěv. Básník se musí snažit všechny afekty árií propojit vzájemně, i s celkovým obsahem. Musí se spíše snažit představit věci samé, než aby je dlouho popisoval. Odpověď na námitku, že není přirozené zpívat árie mezi částmi děje. Příklad z Gellertova Orákula, jak najít pro árie vhodná místa. Zpívaná báseň se zásadně musí hodnotit ne jako čtená, nýbrž podle vokálního a hudebního provedení. Několik poznámek o pravděpodobnosti, sledované ve vokálních skladbách.

Jako se má upřednostňovat citlivé srdce před velkou fantazií, vyžaduje též větší obratnost promlouvat řečí srdce než jen pouhou řečí fantazie. Ačkoli musí mít hudební básník právě řeč srdce dokonale ve své moci, nesmí být nezkušený ani pokud jde o druhé hledisko. Když děkuje nebesům, když velebí hrdiny a obdivuje vznešené věci, má příležitost psát s rozhodným důrazem a vznešeně. Nechá-li mluvit jiné pocity srdce a chce-li obveselit duši, vyjadřuje se ušlechtile, prostě a přirozeně,[135] kterýžto sloh je právě tak vzácný jako obtížný, a proto si ho možná mnozí neváží. Hudební básnické umění v sobě zahrnuje podstatné z elegií a pastýřských básní, z dramatické a lyrické poezie. Schází tedy mnoho, než aby básník směl psát jen chladně, nudně a špatně, a i kdyby navenek sice jakýsi hudební záměr měl, nedokázal by nikdy psát krásně. Hudebník mu za to bude umět poděkovat a v případě, že má potřebné vlastnosti, zase on neudělá hanbu poezii.

Nechci se vyjadřovat k tomu, zda druhy básní, které se v současnosti zhudebňují, vyčerpávají celou hudební poezii, nebo zda by nemohly být vynalezeny ještě další a lepší druhy. Mezi těmi, které už máme, jsou přece takové, které se hodí k rozmanitým účelům, jak chci níže ukázat.

Každý z těchto druhů má tedy vlastní vnější formu a strukturu, jejichž obecné základy se nacházejí v přírodě a ty zvláštní nadto v charakteru dnešní hudby. To však není pro hudební básnictví žádná nevýhoda. Nemají všechny druhy básní svou vlastní strukturu, svůj určitý charakter, své přesně stanovené ozdoby a své zvláštní metrum, a nevyvolává to všechno jakési nutkání? Jak by bylo možno požadovat, aby byl básník v tom, co vytváří pro hudbu, zcela nevázaný? *Descriptas servare vices operumque colores, / cur ego si nequeo ignoroque, Poeta salutor?* (Těch typických rysů dík nimž dané metrum danému kusu dodává atmosféru, chci dbát: copak směl bych si říkat básník, na starých omylech lpě a líný se učit?)[136]

Staří Řekové a Římané si v mechanice hrdinských veršů předepsali tak přísná pravidla a sledovali je tak přesně, že Vergilius mezi tisíci verši, jež obsahuje jeho hrdinská báseň,[137] vytvořil jen jeden jediný, který se vůči nim prohřešil. Tato pravidla představují daleko větší obtíže než cokoli z toho, co budu dále po básnících požadovat, a přesto to pokaždé zdůvodním filozofickými příčinami, strukturou našich hudebních skladeb a všeobecně přijatými a veřejností za dobré uznanými zvyky a obyčeji, ... *quem penes arbitrium est et ius et norma canendi.* (... té největší autoritě, jež pravidly jazyka vládne.)[138]

Podstata a duše hudebního umění ale nijak nesouvisejí s proměnlivým vkusem, který si během staletí asi pětkrát protiřečil, nýbrž s tím, co mají tónové

135 Jde o klíčové pojmy charakterizující galantní vkus.

136 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 86–87.

137 Vergilius, *Aeneis*. Básník na eposu pracoval ca od roku 29 př. n. l. až do své smrti, sestává z dvanácti knih o cca 10 000 verších.

138 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 72.

vztahy a tempo společného s lidskými vášněmi. Příjemný způsob pohybu a jemné, rozvážné uspořádání tónů zůstávají vždy hlavní příčinou libosti. Jsou jen určité svévolnosti, které se týkají vnějšího a nahodilého stavu hudebních skladeb, árií a kantát a jež také básníkovi s jistým záměrem předepisují míru a zákony.

Existují však tedy, řeklo by se, v hudbě přece jen zvyklosti a módy? V poezii a v řečnictví je to, co je krásné, krásným vždy a všude. Já chci hudbu klást za obě vzpomínaná umění, ač se jiní udělat právě toto naprosto zdráhají.

Je pravda, že poezie zaměstnává, zvláště v některých druzích básní, velmi silně určité schopnosti duše, na něž hudba nemůže působit, a kdo si namlouvá, že všichni milovníci poezie čtou verše pro zlepšení a rozšíření svých znalostí a ne raději pro pouhé potěšení, kdo jim věří touhu po učení, obvyklou při vlastním studiu, ten bude ovšem přisuzovat básnickému umění vyšší pozici než hudbě. Uvažme však, že vše se nedá rozhodnout jen rozumem, že při většině našich, a často nejušlechtilejších konáních nesledujeme ani tak vlastní závěry (které nemáme čas učinit a jejichž světlo se často zdá příliš nezřetelné), nýbrž sledujeme spíše pouze své pudy a pocity, jež nám slouží místo získaného poznání. Kdopak ví, že svou duši a její pohnutky zdaleka ještě neznáme dostatečně? Kdo si všimne, že dobře vytvořená a dobře provedená hudba, byť i jen nástrojová, vyvolává právě takové a ještě možná silnější dojmy než mnohá řeč nebo báseň (i když oplývá největšími formálními i obsahovými krásami)? Kdo dále rozpozná, že nejlepší působení řeči často u většiny posluchačů nespočívá ve vlastním zdokonalení poznání, nýbrž jen v tom, že jejich duše se o určitém ději, k němuž řeč odkazuje, pod jejím dojmem přesvědčí a pobídne ji to, i když si paměť z předneseného mnoho neuchová? Znamená to tedy, že pohnutí, které působí jako výřečná ústa, nezřídka slouží pouze k tomu, abychom dospěli o několik stupňů blíže k žádoucí dovednosti. Kdo nepopírá, že podněty hudby nás uvykají na ty nejpříjemnější a člověku nejpříznivější pocity, kdo si konečně představí, jak velmi těší náš rozum, důvtip, bystrost i smyslový vkus vzájemné vnitřní vazby tónů a jejich vnější krásné uspořádání, a při tom všem rozváží (i když třeba ne úplně pochopí), jak je duše tóny ovlivňována, až nahlédne, jak se totéž děje skrze slova – ten nebude o nevýhodách hudby soudit ukvapeně, ani ji nebude klást hluboko pod poezii a řečnictví.

Avšak ať je tomu jak chce, každý národ má ve svých básních zvláštní krásy, jež se v jiných jazycích uplatnit nedají. V tom, co je určeno smyslům, musí být vždy nějaká obměna a odlišnost. Smysly vůbec milují rozmanitost až příliš. Ve všech uměních a vědách v určitých časech vytvářejí jisté věci a pravdy panující módu, aniž by se jiné pravdy naprosto zavrhly nebo se považovaly za nepravdy. Kdysi lidé milovali obrazy, před nimiž bylo třeba sedět půl hodiny, než v nich odhalili krásu, neboť byla patrná jen tehdy, pokud se obrazy zkoumaly z náležitého úhlu. Nyní je víc v oblibě to, co je příjemné, radostné, krásných barev, a to, co zvábí a padne do oka okamžitě. Pomyslíme-li, že ještě mnoho milovníků malířského umění vyhledává a ctí stará díla, pak mluvím jen o tom, co se děje většinou. Také v hudbě ctíme

ještě mnoho starých skladeb. Hudba, jež se prováděla v Římě pouhými hlasy na Velký pátek nebo o Bílé sobotě k povznesení zbožnosti a k úvahám o utrpení našeho Spasitele, je už velmi stará. V Anglii se, a není tomu tak dávno, na závěr veřejných koncertů hrávala jistá skladba od Corelliho, která nebyla ani trochu zkomponovaná podle nového vkusu, bez ohledu na to, že Anglie jinak podléhá zálibě v novějších věcech. Existuje-li tedy v hudbě, nebo spíše v některých jejích vnějších projevech, pokud to tak chceme nazývat, přece jen jakási móda, pak to pravé, niterné a podstatné zůstává vždy stejné, jako je tomu v uspořádání tabule, u pěkných šatů nebo ve stavitelství. Kdo by zavrhoval skvostnou architekturu berlínské Zbrojnice?[139] Přesto dnes získává přednost méně bohatý způsob výstavby. Ano, stejně jako v obou uvedených způsobech stavby nejde o módu, nýbrž o druhy stavebního umění, není také jen móda, jestliže má nějaká árie oddíl *da capo*, nýbrž je to forma árií, která může být ta nejlepší. Náš způsob odívání zůstává v zásadě týž, snese ale tisíc obměn. Měly být vlasy mužů dříve v nepořádku, protože se ještě nenosilo tupé a podobné doplňky? Podle dnešního vkusu jsou ozdoby ve stavitelském umění a v tom, co s ním souvisí, hodně různotvaré. Dříve byly přímé a bylo to také dobře. To vše dostatečně dokazuje, že duše ve věcech, jež si představuje prostřednictvím smyslů, miluje neustálou změnu. Zalíbí-li se jí nějaký určitý druh, pak se udrží tak dlouho, nežli se zcela vyčerpá a uvolní místo pro nové vynálezy. Anglický *Spectator* říká, že hudba, stavitelství a malířství, stejně jako poezie a řečnictví by měly vytvářet pravidla podle všeobecných a obvyklých pojmů a podle veskrze platného vkusu. Vkus v těchto uměních by se neměl přizpůsobovat umění, nýbrž spíše umění vkusu. Italští, francouzští a nizozemští malíři malují podle vkusu zcela rozdílného. Francouzi mají recitativy a árie, Italové též; vzájemně se však od sebe velmi liší. Nám Němcům se více líbí hudba italská než francouzská. Proto si z ní sice také bereme to, co se nám zdá být dobré a vhodné, avšak ve věcech zpěvu následujeme především Italy, a to tím spíše, že jeden francouzský autor dokonce přiznává, že Italové byli v afektech mnohem citlivější, a proto je ve svých dílech vyjadřovali mnohem živěji než Francouzi.[140] Podívejme se jen na francouzské árie. Zde se často vyskytují mravní zásady, charakteristické příznaky srdce, které nepodléhá afektu. Naopak Italové mají ve svých áriích neustále objekt vášně na zřeteli, promlouvají k němu. Nejde u nich o nic jiného než o city a snaží se, aby výraz hudbě opravdu usnadnili, ačkoli jejich operám nelze pro jejich schematičnost vůbec dávat přednost před francouzskými. Podle francouzského vkusu komponované árie jsou většinou jen cosi jako ódy a sotva dosahují zevrubnosti písní gondoliérů v Benátkách. Tento veselý národ považuje

139 „Zeughaus“ v Berlíně je památkově chráněná budova na ulici Unter den Linden vybudovaná v letech 1695–1706, kdysi arzenál pruské armády.

140 Krause má zřejmě na mysli francouzského historika Françoise Ragueneta (1660–1722). RAGUENET, François. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris: Claude Barbin, 1702.

hudbu za všeobecné obveselení a chce mít jen takové skladby, které lze snadno zazpívat a zpívat je společně. Avšak milovníci italského vkusu si z hudby učinili ušlechtilý a příjemný druh zaměstnání a uvykli již svůj sluch chápání vícera hudebních umění. Nebylo by tedy svévolí německých hudebních básníků, kdyby se v některých podružnostech nechtěli řídit zavedeným vkusem svých krajanů, když v tom podstatném mají volné ruce?

V celém tomto pojednání předpokládám znalost a používání pravidel, která poezie celkově předepisuje, a u forem básní, jež jsou určeny pro hudbu, budu uvádět jen to, co je činí pro hudbu příhodnými. Poté, co jsem v předešlém ukázal, jaké náměty se ke zpívaným básním hodí, chci nyní promluvit o jejich uspořádání. Hudební básně jsou buď ódy nebo kantáty. Slova kantáta zde užívám v tom smyslu, že zahrnuje všechny zpívané básně, jejichž forma se skládá z árií a recitativů. Ke strofám ódy se většinou netvoří víc než jediná melodie. V kantátách se však nejen komponují zvláštní melodie ke všem odstavcům básně, v áriích dokonce opakuje skladatel ta slova, na nichž spočívá důraz, a vytváří různé postupy a rozvedení tónů z jednoho a téhož poetického výrazu. Slovo árie tu však rovněž používám ve všeobecném smyslu tak, že zahrnuje vše, co není recitativ; tedy sbory, duety, arietty atd.

Kdysi nebyla obvyklá jiná forma zpívaných básní než ódy; pouze v chrámu ještě sloužily ke zpěvu biblické texty a žalmy. Básníci se však při vytváření ódy nemohli svazovat tak, aby ve všech strofách a na týchž místech uplatňovali stejné úseky a stejný afekt. Proto se živá myšlenka, uvedená skladatelem u první sloky, v dalších verších často setkala s chmurnějším, nebo alespoň méně plamenným básnickým výrazem, či naopak. Tak se objevovala pauza, kterou skladatel umístil v nějakém úseku první strofy, v ostatních slokách často uprostřed slova. Poté, co se naši básníci od Italů přiučili zhotovování kantát, tyto zpívané básně téměř zcela ódy vytlačily. Sousední národ však ještě vykonává velmi mnoho ve zpěvu písní, a jestliže to dělá správně, je možno jej v tom právem následovat. Několik pokusů se už objevilo i u nás, ačkoli je třeba říci, že vkus v oblasti písní není ještě v Německu všeobecně dobrý, a zvláště vzhledem k hudbě, v níž se vyžadují většinou jen operní melodie, není dostatečně ustálený. Je třeba, abychom sami okusili víno, pocítili sladkost lásky, zažili pravou spokojenost a střídmost, abychom si mohli, zbaveni starostí, připadat jako pastýř.

Protože hudba má především co do činění s pocity, hnutími a afekty, musí být také všechny ódy, jež mají být zhudebněny, dojímavé. A protože se ke každé strofě neskládá zvláštní melodie, jsou muzikální jen takové písně, které nelíčí víc než jedno hnutí duše. Z téhož důvodu se musí s každou strofou význam promluvy ukončit a její smysl se nesmí protahovat až do strofy další, jak to někdy činil Horatius. Hudba dále má, stejně jako slovní přednes, své řečové předěly, části verše, čárky atd. Protože jsou tedy při zpívané ódě hudba a poezie vzájemně propojeny, měly by být i rétorické předěly ve všech strofách na totožných místech, takže

stojí-li například na konci čtvrtého řádku *semicolon* [středník], musí se vyskytovat na témže místě i ve všech následujících strofách. Sledování tohoto posledního pravidla se ale nesmí vyžadovat přísně, protože jinak by se také muselo žádat, aby přízvuky slov a větný akcent byly vždy na týchž sylabických stopách a ve všech strofách, neboť i na toto skladatel dbá, když nejdokonalejším způsobem spojuje tóny s textem. Protože konečně zpěv vyžaduje víc dechu než mluvení, musí zpívaná óda sestávat spíše z krátkých než z dlouhých řádků. Co se jejího námětu týče, převládá hlavně oslava hrdinů a vítězů, vína a lásky. Opěvuje se, jak praví Gresset,[141] triumf Bakchův a náhrobky jeho synů. V půvabných písních a něžných melodiích se líčí pocity srdce, výtečný vkus a živoucí duch, který je přítelem příjemného žertu a nepřítelem všeho, co se vztahuje jen k práci. Komponují se pouze krátké písně s nemnoha strofami, aby opakování téže melodie nevyvolalo znechucení. Básník pak takto bude moci sledovat ten či onen požadovaný soulad s ohledem na rétorické předěly ve slokách, akcenty ve slovech a důraz v částech přednesu. Krátké písně o jedné strofě, jež obsahují pouze jeden pocit, jen vtip, žert atp., jsou pro naši dnešní kompozici velmi příjemné, neboť skladatel je může ve všech případech pojednat na způsob arios nebo ariett. Jinak ale, vzhledem k hudbě, jsou pro ódy hlavně charakteristické velmi lehké melodie, aby se dobře zpívaly a daly se naučit zpaměti.

Je-li píseň komponována pro množství lidí, jako například církevní zpěvy, musí být melodie jednodušší. U písní o mnoha strofách přizpůsobuje hudebník jejich rytmus sylabičnosti verše, snaží se však v písních obsažený afekt vyjádřit jasně, živě a příjemně. Čím méně strof tedy píseň má, tím spíše může skladatel také vnější podobu hudby přizpůsobit vnější stránce poezie. Pokud se ale v ódě afekt mění, takže je jedna sloka veselá a jiná smutná, měl by k nim skladatel vždy vytvořit různé melodie, neboť jeho sloh má být přiměřený stylu básníka a táž melodie se dost dobře nemůže hodit k různým afektům. I tak se však často k takovým písním komponuje jen jedna melodie, což se ještě dá prominout, pokud se smutný afekt na konci písně změní v radostný, neboť obvykle u hudebních skladeb k závěru oživneme a zbystříme a hudba vůbec svou radostností uklidňuje. Pokud se však myšlenky mění v každé sloce a vytvářejí se k nim stále jiné melodie, pak to již nebude óda, nýbrž sled ariett. Proměnlivé zpěvy mohou v ódách působit příjemně a také básník sám může poskytnout hudebníkovi podnět ke kontrastním melodiím. Mattheson má za to, že stejně, na způsob arios či ariett o několika slokách, by jistě mohly být komponovány parodie krátce a pěkně pojednaných myšlenek. Protiklady by se však musely hledat spíš v *sentiments* [citech] než ve slovech, a ve formě by měla být sledována rovnost.

141 Jean-Baptiste Louis Gresset (1709–1777), francouzský básník. Krause volně cituje z jeho spisu *Discours sur l'harmonie*. Paris: Jacques-Nicolas Le Clerc, 1737.

Tak například v jedné opeře následují krátce po sobě dvě árie, které začínají uvedeným způsobem a takřka vytvářejí dvě sloky:

Barsine: *Müssen deine schöne Augen,*
lauter solche Wunder thun...
Cyrene: *Müssen deine schöne Lippen,*
immer so verbindlich sein...

Barsine: Musí tvoje krásné oči
ryzí tento činit div...
Cyrene: Musí tvoje krásná ústa
stále být tak uctivá...[142]

Obecně se říká, že ódy patří k chorální, ne však k takzvané figurální hudbě. Nedá se to však říci o všech ódách, vlastně jen o chrámových písních. Pokud tedy v nich básník není podroben velkému tlaku, pak se musí mimo jiné vyhnout následujícím chybám, jimž staří autoři písňových textů často propadali. V církevních zpěvech smysl promluvy často příliš odsouvali, ačkoli by měl být v každém řádku alespoň nějak přítomný, protože se na konci každého řádku dodržuje odmlka. Například v písni *Nun lasst uns gehn und treten* (Nyní nás nech jíti a vstoupiti)[143] se po prvním verši odmlčíme, neboť ještě nevíme, kam chceme vstupovat. Dále se zpívá „*mit Singen und mit Beten*" (za zpěvu a modliteb). Nastane další odmlka, stále však nevíme, kam se vstoupí. Konečně ve třetím řádku přijde zpráva „*zum Herrn*" (k Pánu) atd. Později básníci uvykli psát písně na už známé melodie, aniž by se starali, jestli taková melodie obsahuje afekt, který chtějí v nové písni vyjádřit, takže často je melodie veselá a afekt má vyjadřovat smutek, či naopak. Například píseň *Wohl mir, Jesu, du bist tot* (Blaho mně, Ježíši, ty mrtev jsi)[144] nevyjadřuje sice afekt úplně smutný, přesto však takový, v němž se teprve začínáme z hlubokého zármutku zotavovat. Proto by mu měl básník dát přinejmenším umírněnou, a ne velmi radostnou melodii vánoční písně.

Z uvedeného zřetelně vyplývá, že ódy nejsou nejdokonalejším druhem básní ke zhudebnění. Hudební umění nemůže dost dobře současně vyjadřovat afekt živý a silný, vyobrazit obsah slov šťastným napodobením v tónech ani v melodii zazna-

142 Menantes (vl. jm. Christian Friedrich Hunold, 1680–1721) a jeho dílo *Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon unter dem grossen Propheten Daniel*. Na titulním listu dále uvedeno: *In einem Singespiel auf dem grossen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellet im Jahr 1704*.

143 Novoroční píseň Paula Gerhardta (kolem 1653).

144 Píseň je obsažena v řadě reformovaných evangelických zpěvníků, například *Geistreiches Gesäng-Buch: Darinnen Eine Sammlung alter und neuer Erbaulicher Lieder enthalten ist, Welche So wohl auf alle Sonn– und Feyer-Tage, Wie auch andere Fälle gerichtet, Besonders Zum andächtigen Gebrauche Hiesiger Christlichen Gemeine mit Fleiß zusammen getragen und in dieses bequeme Format gebracht worden*. Sorau: Johann Gottlieb Rothe, 1751.

menat důraz každé myšlenky či akcent každého slova a předěly v textu. Hudba se však stala samostatným uměním, proto si zaslouží, aby jí bylo přiznáno nejen tvoření lehké melodie podobné ódám, nýbrž i takových melodií, jež ukazují zvláštní píli a zručnost, tím spíše, že krásy a dokonalosti hudby ve vokálních skladbách tolik přispívají k obveselení i k dojetí. Nuže namísto toho, aby se v ódách k více slovům, výrazům a strofám vytvářela jedna a táž melodie, tvoří se tedy v dokonalých hudebních textech na jedna a táž slova a výrazy melodie zvláštní a rozličné, a takovými texty jsou kantáty. Ty zase mohou být více či méně hudebně dokonalé, podle toho, zda jsou více či méně schopny hudebních krás, jež spojeny s krásami poezie posluchače rozradostní a dojmou znatelně více, než kdyby stály osamoceně. Ze starověku máme jeden hezký příklad toho, že ódy skutečně muzikální nejsou. Řecký básník Aischylos získal velké uznání, když už chóry tragédií nepsal jako dříve v jednotném druhu verše nebo stejných strofách, nýbrž je rozdělil na větu, protivětu a závěrečnou větu, čili strofu, antistrofu a epódu [závěr]. Díky tomu mohli hudební umělci vymýšlet melodie mnohem snadněji, podle rozmanitosti básníkových myšlenek. Pindaros to napodobil, a pokud se teď ještě dá nějaký druh ód dobře zhudebňovat, pak by to byl ten pindarovský, kdyby se totiž každý odstavec převedl do not zvlášť a veškerá ostatní hudba se přesto uspořádala na způsob ódy. Takový Bach[145] by mohl v tónech nacházet výraz nejprudšího afektu a nejsmělejších proměn právě tak, jak by je nalezl nejohnivější básník ve slovech. Pindarovská óda by také mohla být zhudebněna, kdyby se věta stala árií, protivěta recitativem a závěr opět árií. Jen by přitom musel být recitativ zkomponován opravdu živě a plamenně, nebo dokonce jako arioso.

Není tedy nejlépe, když se – jak se tomu ještě často stává při akademických příležitostech – místo kantát uvádějí latinské ódy. Neboť také platí, že komponuje-li skladatel zvláštní melodii pro každou strofu, přece není text dost muzikální, jako kdyby se dal pojednat kantátově. Skladatelův zápal a jeho vynalézavost stěží postačí na dlouhou ódu, jejímž obsahem nebude například nic jiného než vyjádření chvály. Právě tak málo dostačují posluchačova pozornost a cit, protože obojí bude při déletrvající hudbě zaujato zcela jinak, než kdyby se báseň pouze četla. Chce-li skladatel některé strofy zkomponovat jako recitativ, nebudou přesto opravdu recitativní a ty zbylé opravdu ariozní. Způsobí mu obtíže i to, že musí melodii přizpůsobit nové formě, ačkoli může naopak mnohem snadněji a lépe posluchače potěšit prostřednictvím obvyklého a jemu již známého druhu árií. Této příčině se připisuje, že mnoho hudebníků tak nerado zhudebňuje texty, které nejsou uspořádány podle obvyklé formy árie. Je tedy radno psát buď německé, nebo – když to musí být – latinské kantáty, zvláště proto, že skladatelé v těch kantátách, jež nejsou dramatické a v jejichž recitativech vládne žár srovnatelný s árií, mohou melodie recitativů komponovat vskutku s ohněm, pateticky, a ne tak nedokonale,

145 Tj. Carl Philipp Emanuel Bach, viz pozn. 7/I, 73/II a 179/II.

jako se děje v operním recitativu, v němž se takřka jenom mluví. Kdo četl antické autory, ten se, pravda, nemůže s klinkáním rýmované latinské básně vypořádat. A čistě jambické, trochejské a daktylské veršové formy znějí v latině naprosto mdle. Avšak nemohlo by se použít latinského metra, jež se nejlépe hodí k vyprávění či k něčemu podobnému, a pro každou árii vybrat mezi mnoha lyrickými druhy verše takový, který se pro afekt v ní obsažený hodí nejlépe?

Dojímavé básně, říká Breitinger,[146] popisují buď předmět, vzmach a proces duševních hnutí, nebo vnášejí do dějiště vášně samé a nechají je, aby se vyjádřily vlastním jazykem. Obojí se v širším smyslu děje v básni, která sestává z árií a recitativů, tj. ve zpívané básni, v kantátě; popis je určen pro recitativy, vášním patří árie. Existují však rozličné druhy zpívaných básní, a ty je nejprve možno rozdělit na **historické** a **nehistorické**. K nehistorickým patří druhá kantáta, jež se nachází v kapitole o kantátách z *Kritického básnictví* od Gottscheda podle vydání z roku 1737.[147] Jejím hlavním účelem je přání štěstí k narozeninám pana Dr. Schütze.[148] První arietta vyjadřuje stručně radost nad tím, že se mu dobře vede. V recitativu se vypráví o štěstí a neštěstí, jaká jeho dům po několik let stíhala, a v připojené árii je projevena radost, že už zlé pominulo. Následující recitativ se zmiňuje o tom, že se při svatbě pana doktora neblahopřálo. To se tedy má učinit nyní a provede se to v árii atd. Z toho vysvítá, že se v recitativech vždy popisuje proces duševních hnutí, jejich vyjádření je však vpraveno do árií. Historické formy zpívaných básní jsou buď **epické**, nebo **dramatické**. Z epických patří ke vzpomínanému básnickému umění kantáta *Orfeus a Eurydika*.[149] V dramatických zpívaných básních se však postavy a perzonifikované věci uvádějí samy. V recitativech epických zpívaných básní vypráví básník o situacích, v nichž se jeho postavy nacházejí, a o příčinách, jež je pohánějí k tomu, že nechají své vášně propuknout. Naproti tomu v dramatických vokálních dílech je vše představeno v jednom uspořádaném ději. Snadno vidíme, že tento druh zpívané básně má mít přednost před prvním. Afekty jsou představovány v áriích prostřednictvím postav. Čím přesněji jsou tedy určeny historickými okolnostmi a jejich charakterem, tím více duši zaujmou.

---

146 K němu viz pozn. 93/II.

147 Ke Gottschedovu spisu viz pozn. 87/II.

148 Johann Christoph Gottsched, báseň *Auf den Geburtstag Sr. Hochehrwürden, Herrn D. Schützens, im Namen seiner Tischgesellschaft 1728*. – Friedrich Wilhelm Schütz (1677–1739), teolog, arcidiakon chrámu sv. Mikuláše v Lipsku.

149 Není zcela zřejmé, jakou kantátu má Krause na mysli. Z období, v němž na svém pojednání pracoval a okruhu autorů, které často uvádí, pochází tříaktová tragedia per musica C. H. Grauna *L'Orfeo* (1752). Roku 1715 Johann Joseph Fux vytvořil na text Pietra Pariatiho k třicátým narozeninám císaře Karla VI. komorní operu *Orfeo ed Euridice*. – Soupis zhudebnění orfeovského námětu viz KAPP, Reinhard. *Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten* [online]. [cit. 17. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.musikgeschichte.at/>.

Existuje druh historických nebo dramatických zpívaných básní, v nichž se sice nic nevypráví ani vlastně nepředstavuje, okolnosti, v nichž se uváděné postavy nacházejí, se však dají vytušit. Jejich afekt je uvádí takřka do stavu vizí a nadšení. Takové kantáty bývají často součástí většího divadelního děje a tvoří je pak monology jedné z uvedených postav. Velmi dojímají, mohou však mít nanejvýš dvě árie a jeden recitativ nebo jednu árii a dva recitativy. Následující kantáta by toho mohla být příkladem:

Al ventilar dell' Ora
stassene il Mar senz'onda,
vieni all'usata sponda
amabil Deità.
Ad Ati che t'adora,
vieni, amorosa Dea,
vezzosa Galatea,
fior d'immortal Beltà.

Ma, gorgogliar la placida marina
già sento, ecco, già sorge, ecco già s'apre
l'inargentata Conca.
Ecco apparir la Diva
e i Zeffiretti alati
la guidano alla riva.
Oh soavi Momenti
del Piacer che s'appressa
dolci del pari che la Gioja istessa!

A vista del suo Ben,
palpita l'Alma in sen,
per troppo desiar.
Lo vede a se venir
e gode: ma in gioir
teme, che può mancar.

Za povívání lehkého vánku
spočívá moře bez vln,
přijď k obvyklému břehu,
líbezné božstvo.
K Ákidovi, jenž tě zbožňuje,
přijď, milostná bohyně,
půvabná Galateio,
výkvěte nesmrtelné krásy.

Již však slyším, jak kolotá poklidné moře;
hle, již se vynořuje, hle, již se otvírá
postříbřená mušle.
Hle, objevuje se bohyně
a okřídlení Zefýrkové
ji přivádějí ku břehu.
Ó, sladké okamžiky
nadcházející rozkoše,
sladké stejně tak, jako potěšení samo.

Na dohled svého blaha
duše se v hrudi zachvívá
přílišnou touhou.
Vidí je k sobě přicházet
a raduje se – avšak samou radostí
se strachuje, že může omdlít.[150]

Na konci první kapitoly jsem zmínil, jak povstaly kantáty ze starých dramat s hudbou u Italů. Jedno takové drama s hudbou bylo totiž možno rozdělit na mnoho kantát. Z déle prováděných a dramaticky pojednaných kantát se staly oratoria, serenaty, pastorely atd. Dále jsem řekl, že v hudební poezii se vyskytuje dramatické a lyrické básnické umění a prvé ať se věnuje recitativům a druhé áriím, neboť i v nehistorických zpívaných básních musí přesto vždy existovat nějaký tvůrčí postup, pokud nejsou přednášeny na způsob vyprávění či prováděny jako drama. Způsob psaní árií a recitativů je proto v obojím, v poezii i v hudbě, velmi rozdílný. V hudebních básních se sice více hledí na dojímavost než na jasné poznání toho, co se předvádí, avšak vše se nepřednáší se stejným ohněm, nýbrž recitativy zahrnují podstatu příběhu a fantazii a árie obsahují jeho kvintesenci, to, co je obzvláště vášnivé a dojímavé.

Zpívané básně tedy nevytvářejí špatný druh poezie, protože většinou mají to podstatné pro básnické umění, totiž příběh. Rozpoznáme také, jak dalece se dají kantáty považovat za jakýsi druh ód. Písně byly původně výrazem vášní. Z větší části jsou jím ještě dnes. Výhradně v ódách se vyjadřuje cit, který je příčinou velkého, vznešeného a půvabného obrazu atd. V našich dnešních vokálních skladbách se tak sice děje i v áriích, v recitativech se však zároveň líčí dojemné skutečnosti, což se takovým způsobem v ódách neděje. Podle toho hovoří lyrický básník jakoby sám a o sobě: hudební básník naopak uvádí většinou jiné postavy, perzonifikované bytosti a vášně; vždyť nejlepší zpívané básně jsou

150 ROLLI, Paolo Antonio. *Di Canzonette e Cantate*. Libri Due. London: Tommaso Edlin, 1727 (Cantata XIII). Též *De poetici componimenti del Signor Paolo Rolli*, Libro Primo, Venezia: Giovanni Tevernin, 1753.

uspořádány dramaticky. Popisují-li recitativy přechod od jedné vášně ke druhé, střídá takto lyrický básník naopak vášně, aniž by jejich vzájemná souvislost byla patrná. Jakmile by totiž něco takového chtěl dát najevo, ztratil by právo nosit titul lyrického básníka. Konečně se ve zpívané poezii opěvují hlavně jen příjemné a srdce dojímající věci, v lyrické ale všechny druhy citů, a nejčastěji ty, které svou vznešeností a krásou nejvíc zaujímají naši fantazii a naplňují ji povznášejícími obrazy.

Poté, co jsem tedy představil formy zpěvních básní a jejich uspořádání vůbec, přistoupím nyní k částem a dílům, z nichž sestávají a které, i když se v každé kantátě neobjeví, se tam přesto vyskytnout mohou. V epických a dramatických zpívaných básních jsou vyprávění a rozhovory vloženy především do recitativů. Sloh je takový, jak to vyžadují věci a okolnosti, a v němčině je zvykem si pro recitativ posloužit jambickými verši, jež jsou pro ni nejvhodnější. V nehistorických vokálních skladbách je sice výraz recitativu někdy živější a naléhavější než při rozmluvách, recitativ ale přesto vždy obsahuje vlastní vylíčení látky a slouží spíše k tomu, aby vzájemně propojil dojímavé árie, než aby popisoval afekty, jež jsou recitativu vlastní. K tomu je v němčině rovněž třeba jambické metrum. V každé básni se tedy občas roztrousí mezi to, co tvoří vlastní vypracování námětu, příběhu a rozvedení fantazie, všeliké dojímavé poznámky a rozjímání. V dramatických básních dávají uváděné postavy prostřednictvím takových myšlenek najevo, jak vážně myslí to, co činí, a jak velký je přitom jejich cit. Myslíme si, že je potěšením a výhodou, dá-li se o vášních, které nás ovládají, obšírně hovořit a přesvědčovat o nich ostatní, zdá se nám, že je tím také přelijeme do ostatních. Při přáních, slibech, modlitbách či obětováních se vždy zpívalo. Něžné a bolestné afekty se trvale vyjadřují jakýmsi druhem zpěvu. Při všech těchto příležitostech náš básník opouští recitativní sloh a stává se lyrickým básníkem.

Vmísí-li se ale do vyprávění nebo rozpravy dojemná sentence, krátce formulované přání nebo poučné rčení hodné zamyšlení, jestliže výlev nepříliš silného duševního hnutí brzy přejde a srdce posluchače zcela nezaujme, takřka se ho jen dotkne, nazývá se to **arioso**. To může sestávat ze čtyř řádků a jeho styl je živý a hybný, přízvučná míra krátká a zpěvák by také neměl podobná slova zpívat recitativně, ale podle řádného taktu a správně melodicky. Takovýmto ariosem se dá recitativ pohodlně zakončit, je to pak téměř *epiphon* [tj. hlasité zvolání, přitakání – *acclamatio*] a níže ukážu, jak takový závěr může být někdy dokonce nutný.

Čas od času je cit, který odhaluje dojemné myšlenky, jež zdánlivě k vypracování děje nutně nepatří, takové povahy, že sice podněcuje srdce a představivost, ale rozumu přece ponechává svobodu uvažovat po svém vážně o pravdě, ctnosti atd. Pokud k tomu tedy básník používá plamenný a důvtipný styl a opustí recitativní metrum, nazývá se to **kavata**. Protože však při tom hudba pomáhá svými tóny slovům k porozumění a naléhavosti je ku prospěchu méně, než když mají srdce a jeho pocity nad námi plnou vládu, má básník ve zvyku být v kavatě co do slov

poněkud obšírnější než ve skutečné árii a kavata se tedy může skládat z deseti a více již poměrně dlouhých řádků.

Dále vkládá příběh zpívané básně občas do rukou básníka pocity, při nichž zůstává lyrickým básníkem, a ty zaujmou srdce více než takové, jež se objevují v ariosech a kavatách. Pokud jsou ale přece jen ještě mírného stupně pohnutí a ani uspořádání příběhu nevyžaduje, aby vyvolaly opravdu hluboký dojem, přizpůsobí tomu básník při vypracování takové myšlenky sloh podle toho a zpěvák se u ní také dlouho nezdrží. Tyto části zpěvní skladby se nazývají **arietty** a mohou sestávat asi ze šesti a více řádků.

Někdy jsou konečně pocity tak silné a hnutí mysli tak velká, že nejsme uspokojeni dříve, dokud jim zcela neodlehčíme a srdce si úplně nevylijeme. Toto se tedy děje v **árii**, což je hudební skladba komponovaná a zpívaná s veškerým uměním a půvabem. Básník k ní použije lyrické metrum, jen ze všech myšlenek a slov ponechá jen některé, a sice ty, jež líčí zamýšlený afekt takřka jako stručné shrnutí, a přece poskytují zpěváku podnět a příležitost, aby se plně předvedl. Jak volba celé látky, tak i ve čtvrté kapitole uvedená pravidla chrání básníka před tím, aby určil pro árie jiná hnutí než ta, která se dají hudebně vyjádřit. Neumožní-li to charakter námětu, pak v árii obsažené myšlenky představí z takové strany a s takovým vzletem výrazu, aby hudba mohla spolupůsobit alespoň takto. V kapitole *O zvláštním uspořádání árií* ukážu obšírněji jejich básnický rozsah a u některých vyložím, jak básník prostřednictvím slov ilustraci celé představy a líčení afektu, který árie obsahuje, takřka jen načrtne, udělá jen skicu, a přenechá hudebníkovi, aby obraz vymaloval a dokončil emfatickým opakováním slov a k nim připojených promlouvajících tónů, kterážto opakování skýtají při poslechu árie právě to největší potěšení – když totiž vnímáme, že hudebník vždy táž slova spojuje se stále novými akcenty a s novými krásami a idea, kterou obsahují, je tóny téměř rozložena a rozebrána na součásti. Zde ještě musím zmínit, že slovo árie má ve zpěvní kompozici různé významy. Někdy je za árii považováno všechno, co není recitativ, a zahrnuje veškerá zobrazení afektu, jež se přednášejí v lyrickém metru. Proto jsme je shora postavili proti ariosům, kavatám a ariettám. Dále, když jsou podobné lyrické zpěvní texty zpívány buď jednou, nebo více osobami, vzniknou v hudbě sólové jednohlasé věty nebo duety, tercety, tutti a sbory. Protože jsou přitom tyto duety, tercety a sbory většinou skládány na taková slova, jež vyjadřují právě tak silný cit, jaký je vyžadován v áriích v užším slova smyslu, zahrnuje v sobě k tomu účelu slovo árie také duety a tercety. Ve zvláštním hudebním vztahu se konečně árií ještě nazývá to, co zpívá jen jeden hlas a co tedy stojí vůči duetům, tercetům a sborům. V dalších oddílech pohovořím o všech těchto formách zpěvní kompozice určitěji. Lze si jistě povšimnout, že u arios, kavat, ariett a árií je duše zaujata takovou ideou, jež sice – jako dojemný obraz – sestává z mnoha částí, na něž se však hledí jen jako na celek a sledují se jen z jediného zorného úhlu. V áriích uváděné postavy a vášně nalézají potěšení v tom, že o svých pohnutích

promlouvají, aniž by však znovu uváděly jejich příčiny, jako by je ti, s nimiž hovoří, znali už z recitativu, a pokud o nich přece ještě padne zmínka, pak jen sumárně a jako opakování. V áriích opěvujeme jen to, jak velký a spravedlivý je náš zármutek. Proč jsme zarmouceni už posluchač ví z recitativu, z obsahu a ze vzájemných souvislostí celého příběhu. Považujeme-li ale za nutné obraz, jenž nás dojímá, rozebrat a všechny příčiny našeho duševního hnutí přednést po částech a podrobně, zaujme naši duši současně mnoho různých předmětů. Uvede-li nás nějaká neočekávaná událost ve zmatek, rozbouří-li nás celý proud vášní najednou a z různých stran, chceme-li v tom, s nímž mluvíme, vyvolat důkladné pohnutí se všemi jeho složkami, v takových případech a z takových vyobrazení pohnutého srdce se árie vytvořit nedají. Podobný stupeň vášní upře naši mysl k příliš různým úvahám a rozptýlení by nedovolilo zpívat s tolikerým uměním, jak je pro árie nutné a obvyklé. Tehdy vzniknou takzvaná **accompagnement**.

Slovo accompagnement má v hudbě mnoho významů a ten nejobecnější je, když se s jedním vedoucím hlasem pojí více jiných hlasů nebo nástrojů jako doprovod. Obvykle nemá recitativ jiný doprovod než bas, jedině když se v něm tu a tam objeví výjimečně dojímavá místa, při nichž skladatel nechá kromě basu tiše držet plné akordy houslí. Taková místa obsahují obvykle něco pozoruhodného, nějaké přání, modlitbu, dík, zvláštní uspokojení a podobně. Chtěl-li by z toho básník případně vytvořit také árie, nedovolí mu přece často námět nebo uspořádání básně, aby z mnoha v ní uvedených myšlenek vybral jen tolik, kolik je pro árii potřebné. Přednese je proto raději v dojímavém stylu, avšak s pokračováním v recitativním metru. Recitativ se tím sice prodlužuje a dlouhé recitativy připadají – dílem vůbec a dílem z nedostatku dobrých zpěváků – většině posluchačů nudné. Takovému rozmrzení brání skladatel promyšleným a pozměněným doprovodem. A protože podobná accompagnementa upozorňují zvláště na určitá sebeusebrání a rozjímání, jsou nejčastěji používána v církevních skladbách. Někdy také nesmí básník z takových myšlenek vytvořit árii proto, že již věnoval postavě, která ji má zpívat, více árií než se dá najednou odzpívat. Když tedy tyto myšlenky předloží recitativně, rozumí se, že bude slovně poněkud obšírnější, než kdyby z nich vytvořil árii, aby takovou obšírností posluchači dojemný obraz a celou představu vštípil tím dokonaleji, protože hudba při tom nenapomůže pohnutí a jeho vzletu tak jako v árii.

Právě s tím se může básník setkat u myšlenek, jejichž obsah směřuje k jakési vznětlivosti a zvláštní důraznosti. Když je tedy také (místo aby z nich udělal árii) vnese do recitativu, přidruží skladatel k basu rovněž nástroje, nikoli však předešlým způsobem, nýbrž v plných akordech vždy jen při odmlkách zpěvního hlasu.

Konečně někdy také vkládá hudební básník do básně malebný popis nebo představuje zdroje, části a působení afektu postupně, vskutku podrobně a přesto dojímavě. Nuže, takové myšlenky se však nedají bez újmy na fantazii a celé látce zkrátit a převést do árie. Básník tedy v recitativním přednesu pokračuje.

A protože se do takových popisů zahrnuje mnoho pohnutlivých obrazů, které se dají napodobit tóny a hudebními postupy, najde při tom skladatel příležitost procvičit svůj důvtip, ukázat bohatství vynalézavosti a posluchače takovými hudebními ilustracemi potěší. Takové ilustrace také vytváří jakýsi způsob doprovodu (accompagnement).[151] Všechny tyto různé druhy nástrojových doprovodů se dají sjednotit podle charakteru myšlenek, které se v nich vyskytují, s těmi místy recitativu, v nichž na básníka resp. jím uváděnou postavu zaútočí neočekávaná náhoda, náhlá srážka vícera vášní ji žene a omráčí tak, že by bylo nepravděpodobné zpívat árii, protože by nebylo možné vytvořit pravidelný sled tónů a postupů, jak je v árii zvykem. Když se ale duševní bouře přežene a dotyčná postava se opět trochu vzpamatuje ze svého omráčení a rozrušení, pak často setrvá u určitého objektu svého duševního pohnutí, například volá na pomoc nebesa, zpívá bolestně a naříkavě a poněkud mírněji o všem svém neštěstí atp. Na takovou situaci je po accompagnementu vesměs zvykem navázat árií. Avšak při zobrazování vzpomínaného stavu samotného se zpívající postava vždy vyjadřuje přerušovanými krátkými větami a skladatel na sebe bere úkol naplnit prázdný čas mezi těmito větami tóny a postupy, jež posluchači afekt zpívajícího ještě zřetelněji ilustrují a sdělí tím působivěji. Jestliže tedy vcelku vášně nejsou ničím jiným než hnutími mysli a obsah slov je ilustrativně napodobován různými pohyby tónů, hledí skladatel, vědomý si podstaty afektů a síly jejich výrazu, přesto vždy více na rétorický a morální obsah slov než na fyzické obrazy, z nichž takříkajíc výrazy takového poetického místa čerpají. Snaží se víc o to, aby afekty působily naléhavěji, než aby předvedl šťastný nápad v malebných melodiích, neboť se odůvodněně obává, že podobné symbolické představy by mohly opravdovému zobrazení a vyvolání vášní spíše bránit, než aby je podpořily. Každý poetický výraz epického básníka nebo dotyčné postavy má dokonce tu a tam takovou závažnost a je tak dojímavý, že by cítění posluchače nesneslo, kdyby každý takový řečový obrat chtěl skladatel vícekráte opakovat a předvádět stále novými dojemnými tóny, jak se to děje v árii.

Hudba se nás vždy snaží potěšit vyvoláním velké libosti nebo různých duševních hnutí a zanechat silný dojem. Chtěl-li by někdo říci, že drobné hudební skladby dojem nezanechávají, pak přiznávám, že se to skutečně ne vždy děje na výjimečném stupni. Breitinger[152] ale také říká o drobných básních, že od nich nelze pokaždé žádat, aby přispěly k velkému užitku, když posloužily pouze jako kratochvíle, a proto postačí, že jen poskytnou hledané obveselení. Nejušlechtilejším účelem hudby je ovšem vždy znázorňování rozličných afektů a pocitů, ač je velmi často nedovedeme pojmenovat. Jelikož tedy lidem život bez vášní přináší více potíží než vášně samotné, vzbuzování afektů zcela neobyčejně milují; a to by

151 Krause má na mysli druh recitativu doprovázeného orchestrem (recitativo con stromenti, recitativ accompagnato).

152 Viz pozn. 93/II.

se také jedině prostřednictvím vymýšlení, umění a nápodoby mělo uskutečňovat. Avšak tak jako se každá báseň čte hlavně kvůli krásnému přednesu, poeticky dojímavému stylu a zalíbení v ní zprostředkuje uznání i dalším dokonalostem básně, spočívají půvabné krásy zpěvní kompozice obzvláště v áriích, neboť zpěv takové skladby vytváří největší dojem a většinou posluchače strhne. Obveselení a dojetí tak, jak působí, upozorní posluchače také více na obsah a recitativy, neboť naše přirozená zvědavost se chce dozvědět, proč a z jaké příčiny jsme dojati. Zatímco když tedy básník i hudebník vloží nejpohnutější výraz do árií a doprovodů (přičemž pokud jde o dojetí, hledíme na doprovody jako na árie), spojují přece recitativy vzájemně duševní hnutí a nemusí proto být pojaty mdle, nýbrž v nadšeném a živém stylu. Celá látka zpívané básně je dojemná, a protože má podle všeobecných estetických pravidel o jednotě příběhu, totiž děje, sledovat Horatiovo *unum*[153] a vše má směřovat k jedné určité představě a pocitu, musí duše setrvat v neustálém pohnutí, které je k tomu žádoucí. Hledí-li se na morálnost takového pocitu a má-li být přiměřený ctnosti, musí především básník svůj příběh, svou báseň uspořádat podle toho. Hudba sama o sobě není naučná, ale pomocí zdařilého textu se jí může stát. V hrdinské básni vlastně náš rozum a vůli netříbí vyprávění ani skvostné popisy, avšak její rozličná místa a myšlenky přispívají k naší morální dokonalosti. Hudba ale právě takto náš rozum neuspokojí. Jestliže však jemné, umírněné pocity a srdce, jež je jim uvyklé, ovlivní ctnost víc než očištěný rozum a osvícená mysl, v níž není každé poznání živoucí, pak může být hudba takovým způsobem ctnosti prospěšná. Nicméně, protože nejsme vždy schopni pohnutky, které vzbuzuje pouhá hudba, rozvíjet, podporuje obveselení i ctnost, jestliže se spojí slova s hudbou a v takové podobě dovolí, že *die Menschen, deren Augen die entblöste Wahrheit fliehn, / durch die Wahrheit in den Bildern sich mit Lust zum Guten ziehn.* (... lidé, jejichž oči před obnaženou pravdou prchají, / pravdou obrazů se k dobru přivést nechají.)[154]

Zpěvní kompozice může tedy prostřednictvím nápodoby a zobrazení duševních hnutí obveselit, poučit i zanechat ostny. Protože však básník ví, že při přezpívání jeho práce a při skutečném provedení díla se o největší kouzlo postarají árie, musí při vymýšlení námětu a při sestavování rozvrhu textu se zřetelem k vlastnostem a počtu zpěváků a udanému času sestavit árie a afekty tak, aby se jejich spojením cíleného účelu dosáhlo co nejlépe. Někdy to sice není kvůli délce vypracování a obvyklému charakteru hudby v áriích snadné, avšak pro básníka tragédií přece

153 Horatiův list *Ad Pisones*, v němž žádá jednoduchost a jednotu formy a obsahu (*simplex et unum*).

154 GÜNTHER, Johan Christian. Den Unwillen eines redlichen und getreuen Vaters suchte durch diese Vorstellung bey dem Abschiede aus seinem Vater-Lande zu besänfftigen ein gehorsamer Sohn. In WOLFF, Oskar Ludwig Bernhard (ed.). *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur*. Bd. 3. Leipzig: Otto Wigand's Verlags-Expedizion 1838, s edicií Güntherových textů, citované dvojverší na s. 324.

není obtížné uspořádat příběh díla tak, aby se celý děj odehrával přibližně ve dvaceti čtyřech hodinách, i když se často ve skutečnosti udál v průběhu několika týdnů. Obtíže je třeba překonávat vždy. Avšak:

De la contrainte rigoureuse,
ou l'esprit semble resserré,
il recoit cette force heureuse,
qui l'eleve au plus haut degré;
telle dans des canaux pressée
avec plus de force elancée
l'onde s'eleve dans les airs:
et la regle qui sembleeaustere,
n'est qu'un art plus certain de plaire,
inseparable des beaux Vers.

Přísným omezením
duch zdající se stísněný
přijímá tuto šťastnou sílu,
jež jej pozdvihne na nejvyšší stupeň;
jako stlačená v kanálech
s větší silou vymrštěna
vlna do výše se zvedá,
a Pravidlo, jež zdá se strohé,
je jen jistějším uměním, jak se zalíbit,
neodlučitelným od pěkných veršů. [155]

Jedna vášeň vzniká z druhé a kdosi ukázal, jak je možno následujícím způsobem ve zpěvní skladbě postavu uvést v zoufalství. V člověku by se totiž měl probudit stud, z toho se má vycházet a uvést ho do stavu, kdy pocítí lítost nad spáchaným zločinem. To by mohlo, stejně jako to, co bude následovat, vždy tvořit zvláštní árii. Dále by měla povstat naděje, že to pomine a mnoho to neznamená. Dojde-li tedy k neštěstí, které vyvolá úlek a naruší zdánlivé uspokojení atd., pak mohou konečně hněv a zoufalství dosáhnout nejvyššího stupně. Hudební básník, který chce takovým způsobem dosáhnout účelu, a přesto mít na zřeteli Horatiovo *unum*, se přitom musí mít na pozoru, aby jej lehkost a snadnost, s nimiž se dá ten či onen afekt v hudbě vyjádřit, a jiné okolnosti nesvedly k vytvoření árie o povaze

155 Často citované verše, jejichž autorem je Jean-François Leriget de La Faye (1674–1731), francouzský diplomat a básník. Zúčastnil se literární debaty, kterou vyvolal Antoine Houdar de La Motte (1672–1731) a podílel se na ní též Voltaire. Houdar de la Motte prosazoval na jevišti prózu místo veršů. Byl například autorem libreta ke komédie-ballet Andrého Campry *L'Europe galante.*

citů, které k hlavnímu záměru nepřispívají. Pietsch[156] se proti tomu prohřešil. Ve dvaadvacátém obraze jeho pašijového oratoria panuje naprostý zármutek. Na konci je však připojena árie, která povolává ze strašlivých výšin bouřlivé větry a otřásající se základy propastí země k pomstě smrti Spasitelovy. König se ve svém oratoriu *Ukřižovaná láska*[157] pokusil této chyby zbavit tím, že nechal nejprve Evangelistu vyprávět, co se současně ve chvíli Ježíšova skonu v přírodě skutečně dělo. Jeho oratorium však není rozděleno na části jako předchozí a má vůbec zcela jiné uspořádání. König sledoval příběh a to může u každého duchovního díla posloužit jako ospravedlnění. Kde však básník tvoří děj podle své libosti, tam musí hledět více na stanovený hlavní cíl než na to, aby se posluchač bavil pouze různými melodiemi se všemožnými afekty. Když tedy básník přidělí nutným afektům jejich místa v áriích, nepotřebuje svou fantazii dalekosáhle rozpínat, ani se příliš starat o vedlejší děje. Vokální kompozice jistě nedosáhne účelu podobnou obšírností, nýbrž spíše zručně sestaveným sledem afektů a jejich zpracováním. Recitativy jsou proto krátké, a to nejen proto, že mnozí posluchači nemají dost trpělivosti poslouchat dlouhý recitativ a jen málo zpěváků ho dokáže zazpívat správně pateticky, nýbrž také zejména proto, že žár, který v duši po předchozí árii zaplanul, by ochladl, kdyby recitativ trval příliš dlouho. Není v něm nutná obšírná příprava na afekt následující árie ani zdlouhavé slovní líčení, to má vzbuzovat především árie. Takovým způsobem může duše dosáhnout potřebného roznícení, totiž v áriích spíše tóny než slovy a v recitativech spíš slovy než tóny. Jelikož jsou však všechny recitativy dojímavé, vyvolávají největší pohnutí zvláště ke konci skladby. Jejich začátek je plamenný a dojímavý méně, protože v předcházející árii dosáhl afekt náležitého stupně, a potom musí podle charakteru námětu poklesnout a ochabnout.

Zdá se sice, jakoby básník zpěvního textu neměl mnoho co na práci, a to proto, že v něm nemůže uplatnit všechny taje svého umění. Musí pouze vytvořit plán, jak jsem ho právě popsal, vypracovat v krátkém dojímavém ději příběh nebo vyprávění a hovořit přirozeně řečí vášní. Toto vše vyžaduje nejhlubší znalost lidského srdce a ne pouhou zručnost. Náleží k tomu povaha a citlivost duše, která se nedá vynutit námahou a prací, na níž záleží u jiných požadavků na básnické umění.

---

156 Johann Valentin Pietsch (1690–1733), německý básník a literární teoretik, se pokusil v textu nazvaném *Ausführliche Abbildung aller Leidens-Marten und Todes-Quaalen Jesu Christi des Erlösers der Welt* vytvořit libreto na pomezí kantáty a oratoria s uplatněním recitativů, árií a sborů. *Deutsche Biographie*: „[...] *In seinen geistlichen Gedichten versucht er u. a. durch eine merkwürdige Verbindung von Cantaten, Arien, Recitativen, Chören u. s. w. ‚Ausführliche Abbildung aller Leidens-Marten und Todes-Qualen Jesu Christi des Erlösers der Welt‘ betitelt, eine neue Art von Oratorientexten zu schaffen*." WALDBERG, Max von. Pietsch, Johann Valentin. In *Allgemeine Deutsche Biographie* 26 (1888) [online]. [cit. 6. 11. 2020]. Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118594338.html#adbcontent>.

157 Johann Ulrich von König (1688–1744), *Die gekreuzigte Liebe* (libreto). König byl dvorní básník Augusta Silného.

Básník ostatně připadl v afektech na spolehlivý prostředek, protože lidé nemilují nic víc než být v neustálém neklidu. To je také důvod, proč nachází tolik milovníků hudba a proč malíři osidlují své krajiny, aby nás dějem a v něm uvedenými postavami dojímali. Řečníci uznávají, že by všechna jejich námaha usvědčit rozum byla marná, kdyby se nezmocnili také srdce, s nímž zacházet není tak složité jako s rozumem, jen když ho dobře poznáme. Básníci zdobí svá díla obrazy dojímajícími srdce dokonce i tam, kde mají nanejvýš co činit jen s rozohněním a potěšením fantazie, a celý svět čte raději to, co dojímá, nežli to, co jen poučuje. Hudební básník si smí tedy vybrat pouze takový příběh, který je naplněný vášněmi. Rozmanité a nabádavé výlevy přiděluje áriím a doprovodům. Vzájemné propojení afektů mezi sebou a nejhlavnější provedení příběhu však přenechá recitativům. Pouze se snaží součásti, které vokální skladba obsahuje, propojit tak, aby působila pravděpodobně a přirozeně; v tom následuje Homéra, Vergilia a Sofokla.

Qui prius invenere locum, dum tempore capto
talia subiiciunt parci, nec sponte videntur
fari ea. Rem credas hoc ipsam poscere, ita aptum
dissimulant, aditusque petunt super omnia molles.

Ještě než takové příslušné místo [v díle] naleznete, chopte se příležitosti
a připojte k němu nehodící se, avšak obezřetně, aby nevznikl dojem,
že tak činíte svévolně. Má vzniknout dojem, že si to téma samo vyžádalo,
proto předstírejte, že to sem patří, a postupujte při tom opatrně.[158]

Voltaire zmiňuje v diskursu, který předeslal svému *Brutovi*,[159] výtky francouzským divadelním hrám, že se skládají více z rozmluv, než aby představovaly nějakou událost, a sám přiznává, že by bylo ve Francii těžko požadovat, aby byla Marcova mrtvola přinesena na jeviště před oči jeho otce Cata a ten by pak měl vykřiknout: „Blažený mladíku! Zemřel jsi pro svou otčinu. Ó přátelé moji, nechte mě spočítat ty slavné rány," atd. Právě tak by se na francouzském jevišti nesneslo, jako se děje v Shakespearově truchlohře *Julius Caesar*, aby Brutus, ještě se zkrvavenou dýkou, shromáždil římské občany a z jeviště je oslovil: „Římané, spoluobčané, přátelé! Byl-li někdo Caesarovým stoupencem, nechť zví, že Brutus jím nebyl o nic méně. Ano, miloval jsem Caesara – ale Řím jsem miloval víc. Je-li mezi vámi někdo tak ničemný, kdo poroby lituje, ten ať promluví, ten sám je mým nepřítelem." Načež chór odpovídá: „Ne, Brute, ne, nikdo." Jen nás nic nezavazuje k tomu, abychom Francouze v této nadsazené delikátnosti následovali. Má-li tedy básník ve vokální skladbě vytvořit krátké recitativy, pomohou mu takové smyslové

158 Marco Girolamo Vida, *De arte poetica*, II, 210–214. Překlad Hubert Reitterer.

159 Voltaire, *Le Brutus*, tragédie v pěti dějstvích.

představy, jež vyvolávají různé a prudké afekty víc, než by mohly učinit obšírné promluvy. Ty nepřinášejí ve vyprávění a uvádění všech pohnutlivých okolností zdaleka tak silný účinek, jako zmíněné krátké recitativy.

Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
ipse sibi tradit spectator.

Slabší jsou ty výrazy, jež vstupují do mysli sluchem,
než ty, jež přijímá spolehlivé oko
a jež si divák sám zprostředkuje.[160]

Když se loučí dva milující v duetu, poskytuje to posluchači mnohem detailnější představu o jejich něžnosti, než kdyby jeden z nich sáhodlouze vyprávěl, jak je pro něj loučení trpké. Z toho také vyrůstá obrana mašinérie a scénických proměn v operách, které nenacházíme jen v líčení krvavých událostí, nýbrž i v představeních, která vyvolávají radost. Ano, stává se, že jsou někdy poněkud opovážlivé, přesto nepřipadají posluchači pohoršlivé, protože je sám naplněný afekty a ty milují vše podivné a málo pravděpodobné. Jen málokteré zpívané básně se sice předvádějí na jevišti, avšak básník může vybájit děje i v kostelních a komorních dílech. Posluchač je už tak duchaplný, že si je přiblíží, i když jsou mu ukázány jen z dálky a naznačeny nemnoha slovy. Existuje oratorium od Pallaviciniho,[161] jež je neobvykle krásné a dojímavé. Čtyři poutníci navštěvují svatá místa, a byť je podle libreta doprovází všude tamější obyvatel, přece pochybuji, že nějaký posluchač bude požadovat, aby se k provedení tohoto oratoria vystavěl skutečný svatý hrob.

Ptá-li se někdo, zda je pravděpodobné, aby například jednající postavy v operách v průběhu děje zpívaly tolik árií, až by se zdálo, že vlastně k ději nepatří, pak odpovídám, že v afektech je člověk zpívat zvyklý, chce dokonce takové vokální skladby poslouchat a že v áriích jsou obsaženy hlavní dokonalosti zpěvu a hudby. Jinak by však mohla tato pochybnost vycházet ještě z toho, že například na jevišti současně přítomné osoby nemohou dlouho mlčet a poklidně naslouchat, zvláště během ritornelů. Jenže, nevytvářejí tóny a slova společně jednotu? Když tedy postava přestává s koncem recitativu mluvit, začne první ritornel árie a zpěvák mlčí, aby se načrtl zamýšlený obraz, a v průběhu árie bude pokračovat jeho vylíčení z různých stran a dovršení. Na znázornění, na myšlence hlavně záleží, nikoli na samotných slovech, která jsou přitom právě tak libovolná, jako tóny a nejsou výhradními znameními myšlenek. Operní básníci by i v tom mohli následovat

160 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica*. Překlad Hubert Reitterer.

161 Stefano Benedetto Pallavicini (Pallavicino, 1672–1742), *I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*. V oratoriu vystupují čtyři poutníci („pellegrini“): Albino, Eugenio, Teotimo a Agapito a jejich průvodce (Guida). První zhudebnění tohoto libreta pochází z pera Johanna Adolfa Hasseho z roku 1742.

autory starořeckých her, kteří jen málokdy stavěli na jeviště víc než dvě postavy. Dále, když někdo s někým mluví, musí tak dlouho naslouchat, než druhý mluvit přestane, a rovněž v mluvených divadelních hrách jsou jednající postavy nuceny poslouchat často také určitě ne právě krátké proslovy, někdy až příliš nudné. Neméně je na vůli básníka psát duety, tercety, kvartety a tutti. Neboť jestliže jsem řekl, že děj samotný většinou probíhá v recitativech, dají se mnohé jeho úryvky a části uspořádat tak dojímavě, že se z nich mohou stát duety atd., o čemž více promluvím níže u árií a v kapitole o operách. Má-li někdo ve zvyku celou vokální skladbu začínat a končit tutti, pak nikde není zakázáno umístit tutti také doprostřed. Větší proměnlivost bude uším tím příjemnější. Bez ohledu na to vše bych však chtěl básníkům poradit, aby vždy při zhotovování árie přesně promysleli její sepětí s předcházejícím a následujícím a také uvážili, jaké toto sepětí bude, až se skladba zazpívá. V osmé kapitole budu proto obšírněji hovořit o hudební délce a uspořádání árie.

Chci konečně na jednom příkladu ukázat, jak nalézt místa, kde mohou jednající postavy zpívat árie. Opereta *Orákulum*, jež se nachází mezi veselohrami pana Gellerta, začíná recitativem, v němž mladý Alcindor vypráví své matce kouzelnici, že viděl krásnou Lucindu.[162] Neobyčejně se mu líbí a chce jí vyjevit svou lásku. Matka nechce nic takového dovolit. Mladík však praví, že chce Lucindinu přízeň získat za každou cenu. V tomto odhodlání se zastaví a zazpívá následující árii:

Ja, stürb ich auch zu ihren Füssen,
auch dann soll noch Lucinde wissen,
dass sie mein zärtlich Herz verehrt.
Die Freiheit, ihr mein Leid zu klagen,
ob sie mich lieben wird, zu fragen,
ist der Gefahr zu sterben wert.

Ba, i kdybych zemřel u jejích nohou,
i tak kéž Lucinda ještě zví,
že ji mé něžné srdce ctí.
Svoboda, svěřit se jí se svým utrpením,
zeptat se jí, zda mě bude milovat,
stojí za smrtelné nebezpečí.[163]

162 GELLERT, Christian Fürchtegott. Das Orakel. In TÝŽ. *Sammlung der sämmtlichen Schriften: Lustspiele*. Bd. 3. Wien: Trattner, 1763, s. 94–177.

163 Gellert, *Das Orakel*, 1. dějství, 1. scéna (Alcindor).

Zatímco takto naříká, dá matka najevo svou nelibost a zpívá další árii v pořadí:

Des Tigers Trotz kann ich bezwingen.
nur, Jüngling, deine Torheit nicht.
Nichts kann dich zum Gehorsam bringen;
nicht meine Macht, nicht deine Pflicht.
Den Sturm des Meeres kann ich stillen;
die Geister ehren meinen Willen;
und ein verliebtes Herz allein
sollt unbezwinglich sein?

Tygří vzdor mohu přemoci,
jen, jinochu, ne tvé bláznovství.
Nic tě nepřivede k poslušnosti,
ani má moc, ani tvá povinnost.
Mořskou bouři mohu ztišit,
duchové mou vůli ctí,
jen zamilované srdce
by mělo být nepřemožitelné?[164]

Alcindor se pak v následujícím recitativu ptá, proč by neměl Lucindě vyjevit lásku, a matka jej poučí, co jí vyjevilo orákulum: aby byl v lásce šťastný, musel by být hluchý, němý a bezcitný a musel by se pokusit dosáhnout toho, aby mu milá přízeň opětovala. Alcindor o tom uvažuje jako vášnivý mladý muž, a na tom je založen obsah textu. Rozhodne se však přece učinit podle vůle matky a doufá, že zapůsobí na Lucindu už svým krásným zjevem. Matka je tím uspokojena, slíbí mu splnit přání a snaží se prostřednictvím svého potěšení a naděje vlít synovi v následující árii víru v jeho počínání:

Werd ohne Kummer zur Maschine;
man mag gleich stumm und hirnlos sein,
man sei nur schön, so nimmt man ein.
Wie mancher siegt durch eine freie Miene,
der blöder ist als Holz und Stein.

Staň se strojem bez starosti,
člověk může být němý i hloupý,
i když je jen krásný, tak zaujme.
Tak mnohý vítězí pouhou tváří,
kdo tupý je jako dřevo a kámen.[165]

164 Tamtéž (Kouzelnice).

165 Tamtéž.

Z toho je vidět, jak se docela dobře dají najít pro árie vhodná místa. Básník by si v tom měl občas ponechat trochu svobody, jež by nám připadla při čtení básně určené ke zpěvu příliš troufalá a nepravděpodobná, kterou je ale možno přece připustit, pokud učiní text muzikálnějším, a přitom podpoří potěšení a pozornost posluchače. Neboť básník se vůbec snaží o to, aby se líbil jen posluchačům, jistě ne čtenářům; což je pravda, neboť na čtenáře se u zpívaných básní vůbec nemusí brát zřetel a v opačném případě se při jejich hodnocení básníku často činí největší křivda.[166]

Potěšení posluchače je mu také milejší než uznání uměleckého soudce, který zkoumá jeho báseň jako poezii, ne však jako hudební poezii. Účelem vokálního díla je to, co je pravé a skutečně krásné vůbec, a hudba a poezie přitom tvoří jednotu. Pokud se tedy tohoto dosáhne, je lhostejné, kterým z obou umění se tak stane; tak uvažuje básník s Horatiem: *Cenae fercula nostrae malim convivis, quam placuisse cocis.* (Chtěl bych, aby chutnalo, co se u mě uvaří, hosti a ne kuchaři.)[167]

Bodmer[168] na jednom místě říká, že v látkách, jimž vládnou afekty, je dobré dávat pozor na účinky, které promluva nebo text vyvolávají u obyčejného shromáždění. Už Aristotelés tvrdil, že veřejnost soudí o všem, co se týká básnického umění a hudby, lépe než jednotlivec. V každém umění je tedy třeba něco pochytit od jeho milovníků. Ti se dožadují toho, co se líbí a co jim připadá přirozené, aniž by k tomu ještě potřebovali nějaká pravidla. A když už se tedy podle toho musejí básníci a hudební umělci řídit, pak bych si zvláště přál, aby to vždy dělali hudebníci, z nichž mnozí skutečnou krásu marně hledají pouze ve velkém umění a ve složitě hledaných nápadech. Ucho chce mít v hudbě stále něco, co už zná, ať je toho sebeméně. Jinak mu nic nepřijde snadné, a tím méně se mu to bude líbit. Už v dávných dobách se takové známé postupy používaly a čím více se spojují s jinými, cizími, ale vhodnými sledy tónů, tím lépe se práce zdaří.

Každý básník má zachovávat pravděpodobnost. Pokud jde o hudebně poetický záměr, obsahuje pravděpodobnost mnohá zpívaná poezie, která by takovou nebyla, kdyby se pouze přednášela. Pohnutky, jež vyvolává hudba, dávají zpívaným básním při jejich skutečném provedení s hudbou zcela jiný život, jaký by neměly, kdyby se pouze četly. Záleží však na šťastném nápadu a úsudku, jaké poetické myšlenky jsou skutečně vhodné také pro hudební inspirace a která místa nabízejí při zpracování látky přirozené příležitosti ke krásným áriím. Cicero říká, že malíři při zcela malém paprsku světla odhalí věci, jež naše oči nevnímají. *Quam multa*

166 Krause tímto kritiky umění upozorňuje na nutnost zohlednění rozdílného účelu poezie a hudební poezie při hodnocení jejích uměleckých kvalit.

167 Krause se mýlí, jedná se o: Marcus Valerius Martialis, *Epigrammata,* Lib. IX, 81. Překlad MARTIALIS, Marcus Valerius. *Posměšky a jízlivosti. Výběr z epigramů.* Z latinského originálu Epigrammaton libri XII. Praha: Československý spisovatel, 1983.

168 Johann Jakob Bodmer (1698–1783), švýcarský filolog (viz také pozn. 114/II a dále).

vident pictores in umbris et in eminentia, quæ nos non videmus. (Kolik toho, co my nevidíme, rozpoznají malíři v obrazech stínů a světla.)[169]

A Dubos je toho názoru, že pouze hlavy zrozené pro komedii mohou pochopit určité komediální rysy a charaktery. Stejně dovolí básník, zrozený pro hudební poezii, vyjádřit hudbou různé věci, jež by si dříve stěží někdo představil, že by mohly vypadat dobře, jež ale ve skutečnosti velmi obveselují a dojímají. Vhled a zkušenost v takových hudebních obveseleních k tomu mohou velice přispět. Který básník však tyto vlastnosti nemá, ten se bude dlouho obracet o radu k rozumným skladatelům, zvláště u významných děl. Évremond[170] tvrdí, že skladatel musí mít při vokální skladbě v každém případě vedení. Vyjímá z toho ale Lullyho, protože ten znal vášně lépe a pronikal do lidského srdce hlouběji než básníci, pročež je také Dubosem nazýván největším básníkem v hudbě, jakého Francie kdy měla. Naše doba je šťastná v tom, že máme více skladatelů, kteří znají nejen tóny, ale také lidské srdce a podstatu krásných věd a básnického umění, a básníci se mohou naučit od skladatelů mnohým postřehům a ve svých dílech je využít. Kdo ještě skutečně neviděl a neslyšel takzvanou mezihru [intermezzo], ten při jejím čtení neuvěří, že se mnohé, co se v ní skutečně odehrává, dá takto oživit a vyjádřit hudbou. A ve vážných vokálních kompozicích může nastat totéž. Proti pravděpodobnosti se v jistém smyslu prohřešují básníci, kteří vkládají do svých textů takové myšlenky a slova, jež se hudbou nedají napodobit buď vůbec, nebo nanejvýš nedokonale, například výstřely z kanónu a podobně. Básník ani nepozná, jak trpí vypracování jeho námětu, když se střídají árie pro mužské hlasy s těmi, které zpívají hlasy ženské. Řádně obsazený sbor (soubor) sestává ze čtyř známých hlasů, diskantu, altu, tenoru a basu, z nichž první jsou hlasy ženské a ostatní mužské. Sbor má zřídkakdy hlasů více, někdy spíše méně. Ve zpěvohrách je tolik zpěváků, jako jednajících postav. Jinak nalézáme nejčastěji tenory, pak diskantisty, po nich basisty a potom altisty. Hlučivé, tvrdé a děsuplné se nejlépe hodí pro basové hlasy, podobně jako mužné, vážné a udatné, žertovné, satirické, moralistické, nedbalé a lhostejné pro tenor. A vše něžné, jemné a lichotné pro hlasy vysoké. Vznešené, velké, plamenné, mírné a nesmělé, důrazné, laskavé a velkomyslné může být podle charakteru okolností vyjádřeno kterýmkoli hlasem.

Výše jsem řekl, že básník by měl umět všechny vášně, ctnosti, vědomosti, pohanská božstva, druhy neřesti, světadíly, království, města, řeky, umění, větry a tak dále přizpůsobit zpívajícím postavám, a třebaže jinak je v poezii časté personifikování chybou, může si jím básník tvořící pro zpěv posloužit ke svému prospěchu, aby básně získaly co největší dramatičnost a aby se také postava či vášeň v árii mohla představit jako mluvící osoba. Musí se přitom obrátit o radu na zkušeného

169 Cicero, *Academica*, II, 20. Překlad Hubert Reitterer.

170 Charles Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond (1613–1703), spisovatel, moralista a volnomyšlenkář.

malíře a učeného ikonologa, jakož vzít v úvahu i zvyk, aby pro uvedené postavy správně určil ženské nebo mužské hlasy. Musí na to dbát především tehdy, jestliže je mu počet postav předepsán. Jinak se ale v serenátách a jiných podobných vícehlasých skladbách předpokládá řádně obsazený sbor (soubor), jaký se většinou najde všude. Čtyři roční období nepředstavují vůbec pouze muži, jak se domnívá dnešní soudce umění. Závist, hněv a pýcha přebývá často spíše v duších ženských než mužských. Kromě toho musí hudební básník při vypracování básně ještě uvažovat o mnohém dalším, co k tomu patří. Podle dnes obvyklého hudebního provedení trvá árie, ať je pomalá nebo rychlá, sedm až osm minut. To může básníkovi posloužit jako čas stanovený pro zpěvní číslo. Zpěvák nemá zpívat více než jeden recitativ a jednu árii za sebou. V jednohlasých kantátách budou pro mnohé pěvce tři árie a dva recitativy až příliš. Básník musí přihlédnout i k tomu, zda se bude hudba provádět v místnosti nebo ve volném prostoru. Větší vokální díla se uzavírají obvykle nějakým tutti a většina oper začíná recitativem, jemuž předchází sinfonie neboli ouvertura. To je ale u menších vokálních kompozic vzácné, a proto začínají ponejvíce árií atp., a také jí končí.

Kapitola šestá:

O SLOHU HUDEBNÍCH BÁSNÍ

OBSAH

Jak se sloh hudebních básní proměňuje. O hudebně poetickém nadšení. V jaké podobě se v kantátách uskutečňují pravidla ódy. Pro zpěvní básně jsou vhodné oba druhy vznešenosti. Jakým způsobem si při tom posloužit vznešeným a silným, prostředním a krásným a prostým, jemným a klidným slohem. Proč je pro většinu našich dnešních vokálních skladeb poslední z těchto stylů nejpříhodnější. Proč nejsou ódy starých Řeků a Římanů pojaty v tomto stylu, ač byly také vytvořeny pro zpěv. Hudba se nyní s poezií spojuje jiným způsobem, než ji se svými ódami pojil Pindaros. Naše zpěvní kompozice dojímají více jako řečnictví než jako básnictví. Hudební básník nemá ani tak napodobovat Horatia, jako spíše Vergilia a Theokrita. Přirozenost výrazu má také svou sílu a své krásy. Jakých příjemností by především mělo být schopno dnešní hudební básnictví. Proč už nejsou naše zpěvní básně pouhými ódami. Nevyumělkovaný výraz má velkou cenu, neboť je těžko dosažitelný. Jak by měl být uzpůsoben sloh hudebních básní vůbec. Je přirozený. Popisy a podobenství se v nich nacházejí jen zřídka. Básně určené ke zpěvu jsou spíše dojemné než krásné. Jejich výraz je vznešeně prostý. Jaké dokonalosti ducha se vyžadují u hudebního básníka. Důkaz prostřednictvím několika příkladů, že afekty se nevyjadřují bohatstvím obrazů ani vyumělkovaně. Hudební básník nemá psát příliš obsažně, avšak ani mdle. Ve zpívaných básních musí být vše naplněno akcí a představou. Musejí mít dobře volená a vhodná adjektiva. Proč je jejich vyjádření stručné, ale ne na způsob sentencí. Lehkost a plynulost je jednou z hlavních dokonalostí hudebních veršů. V áriích obsažené myšlenky, obrazy a představy musejí poskytovat příležitost k hudebním nápadům a nápodobám. Jaké představy jsou hudební. Zda tento předpis vytváří na básníka nátlak. O užívání hudebních slov, jejich charakteru, jejich povaze a rozličnosti, zvláště s ohledem na ta, která mají dát skladateli podnět ke koloratuře. O hudebně poetickém bohatství. O dělení hudby na divadelní, chrámovou a komorní.

Geometrie vyvolává v představách ryzí jasnost a zřetelnost, hudba však nic jiného než žár a hnutí citů. V historii a filozofických pojednáních panuje více zřetelnosti než dojetí. V řečnictví, v hrdinské básni a v divadelních hrách se vzájemně střídají představy jasné a dojímavé, zřetelné, a ty, které vzbuzují pohnutí, podle toho, jak to vyžadují různé části látky a jejich okolnosti a povaha. Lyrická poezie naopak sestává většinou z působení rozohněnou obrazotvorností povzneseného ducha, a pokud pocity vycházejí také ze srdce, jsou fantazií přece do té míry povýšeny, okrášleny a obohaceny o obrazy a zdobnost, že se svému jednoduchému původu téměř nepodobají. Přesto však básník občas zůstává u jednoduché řeči srdce, aniž by dovolil obrazotvornosti silně spolupůsobit; a to je řeč, jíž má také hudební básník hlavně promlouvat. Protože jsou však básně ke zpěvu pojaty buď dramaticky, epicky, anebo sepsány tak, že líčí nejen city, nýbrž také jejich příčiny, opouští někdy básník krátký a působivý projev srdce a rozprostře nad svými představami světlo a jas. Nikdy však nezapomíná, že pracuje pro hudbu, jež vždy vyžaduje život a dojetí. A tak líčí v recitativech předmět a průběh vášní a v áriích samy pocity v jejich síle a výlevech. Onde se rozumu představují dojemné příčiny, zde je duše přenechána pocitům, jak je odhaluje vzezření předmětu.

Jako básník vůbec, a zvláště básník lyrický, pociťuje hudební poeta také to, co se nazývá nadšení a poetický vznět. Takové nadšení je tu povznášející, tu zas klidné a příjemné, brzy jaksi zprostředkovává mezi obojím, podle čehož jsou pocity a jejich objekty různé – velké či krásné, dobré, přitahující, dráždivé, nepatrné atd. Vznešené spočívá buď ve vznešených obrazech, nebo ve vznešených pocitech. Kdyby se nad hlavou spravedlivého zřítila celá stavba světa, zůstal by přece klidný. Znázornění tohoto klidu při takovém hřmotu je povznášející obraz; klid spravedlivého je sám o sobě vznešený pocit. Tak jako tedy vznešenost obrazů náleží především ódě, uskutečňuje se také v áriích, zvláště však v jejich doprovodu, jsou-li v nich líčeny vznešené věci. Dále je možno se odvážit a neočekávaně zahájit kantátu po způsobu ód, což se děje buď árií nebo jako accompagnement [doprovázený recitativ], ačkoli takto jen vzácně, protože celá skladba má být dojímavá a jsou obavy, že by zápal ochabl, kdyby se hned začalo s takovou silou a žárem. Hudební básník také velmi často při zobrazení skutečně živého pocitu vypouští vazbu, která vzájemně spojuje dvě ideje. Mojžíš nechává říci Boha: „*Dixi ubinam sunt*?“ „**Řekl jsem** v hněvu svém k nepřátelům svým; mým pouhým slovem byli zatraceni. Vy, kdož svědkové jste vítězství mého, odpovězte mi: **kde jsou**?“[171] V doprovodu by vypadalo takové vynechání několika rysů, které náleží k úplnému dokreslení dojímavého obrazu, mimořádně dobře. Neméně šťastné bývá odbočení v kantátách, když skladatel vytvoří árii na něco, co nutně k její látce nepřísluší. Může ho k tomu tedy svést krása tohoto nového předmětu, nebo ho k tomu

171 „Dixi ubinam sunt“ – „Řekl jsem: Kde jsou?“ 5. kniha Mojžíšova, 32, 26 (Mojžíšova píseň). – „Dixi ubinam sunt cessare faciam ex hominibus memoriam eorum.“ V ekumenickém překladu celý citát: „Řekl bych: Rozpráším je, vyhladím jejich památku mezi lidmi.“

nutí neplodnost jeho látky. V opeře *Coriolano* dospěl děj k rozhodnutí zmírnit pomstychtivost tohoto Římana vůči vlasti předvedením jeho rodiny. Protože nyní tribun Sicinius v tomto směru očekává dobré zprávy, vyzývá zatím netrpělivě Lásku, aby použila svou moc ku prospěchu Říma a po recitativu zpívá následující árii:

Il tuo strale, o dolce Amore,
quell Eroe vinca è disarmi;
cari vezzi son quell'armi,
onde abbatti ogni gran cor...

Kéž tvůj šíp, ó sladký Amore,
toho reka přemůže a odzbrojí,
vzácné půvaby jsou těmi zbraněmi,
jimiž pokořuješ všechna vznešená srdce...[172]

Právě tak trousí básník tu a tam dojemné myšlenky o obecné pravdě. Nejlépe se to hodí pro kavaty, ale také pro árie, pokud jen mají náležitou ohnivost. Metastasio vsunul do recitativu v opeře *Demofoonte* jedno takové všeobecné místo, jež skladatel doprovází nástroji.[173]

Perché bramar la vita? e quale in lei
piacer si trova? Ogni Fortuna è pena
e'miseria ogni età. Tremiam Fanciulli
d'un guardo al minacciar: Siam giuoco Adulti
di Fortuna e d'Amor: Gemiam Canuti
sotto il peso degli anni. Or ne tormenta
la brama d'ottenere: Or ne trafigge
di perdere il timore: Eterna guerra
anno i rei con se stessi: I giusti l'anno
con l'Invidia e la Frode: Ombre, Deliri,
sogni, Follie son nostre cure: E quando
il vergognoso errore
a scoprir s'incomincia, allor si muore.
Ah Si muoja una volta...

172 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*, libreto Leopoldo Villati, 3. dějství. 3. scéna (Sicinio). První ztvárnění této látky přinesl Pietro Metastasio, libreto pro Graunovo zhudebnění je dílem Villatiho a Algarottiho, svůj podíl na něm měl i pruský král Friedrich II. (1749). K tom blíže SPLITT, Gerhard. Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in Opernpoetik Christian Gottfried Krauses. In LÜTTEKEN, Laurenz – SPLITT, Gerhard. *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposion Potsdam*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, s. 157–182.

173 Tato opera ve zhudebnění C. H. Grauna měla premiéru roku 1746 v Berlíně.

Nač toužit po životě? Jaké se v něm
nachází potěšení? Každý úděl je strastí,
je bídou každý věk. Jako chlapci se třeseme
při výhružném pohledu; coby dospělí jsme hříčkou
Štěstěny a Lásky, v šedinách naříkáme
pod tíhou let. Tu nás mučí
touha po zisku, tu nás sžírá
strach ze ztráty; bídníci svádějí věčný boj
se sebou samými, spravedliví jej svádějí
se závistí a úklady. Přeludy, blouznění,
sny, bláznovství – to jsou naše starosti, a když ten
ostudný omyl
začínáme prohlédat, tehdy umíráme.
Ach! Je tedy konečně třeba zemřít...[174]

V kantátách poetickou neuspořádanost nepozorujeme tolik jako v ódách. Věci sice mohou dostat jiný řád, než jaký přirozeně mají, pouze nelze výbuch silného citu vždy předvést zcela bez přípravy. Recitativ slouží i k tomu, aby se v něm mohly popsat objekty vášní, a pokud je v následující árii vylíčen sám cit, pak se to děje jen málo slovy a ne tak obšírně jako v ódě, a většinou zprostředkovaně hudbou, a také proto se rozumu objekt objasňoval už v předcházejícím recitativu.

Vznešenost citů nemá žádné silné obrazy, žádné smělé výrazy, ani takřka žádný oheň a zdá se, že vychází spíše z poklidu mysli než z neklidu vášní. Když Nérine položí Médei otázku: „*Que vous reste-t-il contre tant d'ennemis?*“[175] (Proti tolika nepřátelům, kdo vám zůstane?), odpoví pouze: „*Moi*“ („Já“). Tuto vznešenost v ódách nenalezneme, protože je obvykle spojena s dějem. V kantátách se však v recitativu uskutečňuje. A takto by se mohly vyskytovat všechny odrůdy vznešeného ve zpívané básni, které by opěvovaly obdiv, radost a vděčnost Velkému a Vítěznému Friedrichovi.[176] Vznešené nemusí být v dílech ducha vůbec tak vzácné, jak by se chtělo věřit. Quintilianus řekl o starém lyrickém básníku Alkaiovi,[177]

174 Pietro Metastasio, *Demofoonte*, 3. dějství, 2. scéna (Demofoonte). Patří k nejčastěji zhudebňovaným Metastasiovým libretům, poprvé je zhudebnil Antonio Caldara, premiéra 4. 11. 1733 ve vídeňském Dvorním divadle u příležitosti narozenin císaře Karla VI. Graunova opera měla premiéru roku 1746 v Berlíně. Tiskem METASTASIO, Pietro. Demofoonte. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734.

175 Pierre Corneille, *Médée* (1635). Týž příklad uvádí například DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 15. sv. Neufchastel: Samuel Faulche & Compagnie, Libraires et Imprimeurs, 1765, s. 567, tam a v dalších zdrojích citováno v jiném slovosledu: „*Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?*“

176 Tj. Friedrichovi II. (1712–1786).

177 Krause uvádí mylně jako Alcarus, správně v latinské transkripci Alcaeus, řecky Alkaios (ca 630–580 př. n. l.), současník Sapfó na Lesbu, nejvýznamnější reprezentant řecké lyriky.

že jeho výraz byl stručný a vznešený a v mnohém podobný dokonce Homérovi, ačkoli zpíval jen o žertu a lásce.

Při vytváření vznešené myšlenky jsou v čilém stavu všechny schopnosti duše. Vznešené v obrazech sice většinou vychází z rozohněné fantazie, ta se však při zcela pokojném srdci nemůže roznítit. A vznešenost citu vzniká rovněž jen za takových okolností, kdy srdce není nikterak klidné, ač by se mohlo zdát. Je to daň, již musíme zaplatit velkým obrazům, aby nás mohly dojímat, a obraz je velký jen tehdy, jestliže dojme. Horatiův Spravedlivý[178] by nebyl při pádu světa vůbec lhostejný, jeho srdce by však už bylo dost otrlé, než aby to s ním silně otřáslo a vyvedlo ho to úplně z míry. Víme, jak slabě účinkuje náš rozum, když naši smyslovost a srdce rozbouří věci velké a nečekané. Velká duše však s oboustrannou zkušeností, zprostředkovanou do ní vloženými velikými a silnými vlastnostmi, které jí dala příroda, to bude mít snazší a dospěje k tomu, že ono dojetí potrvá pouhý okamžik. Zato čím větší je překonávaný odpor, tím větší sílu srdce vyžaduje k jeho překonání.

Kromě vznešeného poetického vznětu cítí básník také nadšení, jež je příjemné a jemné, pokud totiž básní o látkách příjemných, delikátních a půvabných a ty vytvářejí pouze mírné pocity. Ano, existuje také nadšení, jež se drží uprostřed mezi vznešeným a klidným. Ono mírné tedy vytváří sloh, v němž jsou bohaté výrazy plné síly, slova libozvučná a harmonická, jejich spojení stručná a smělá a figury velkého lesku a velké jasnosti. Takovým slohem si tedy lze často posloužit v áriích, zvláště v těch, které obsahují dojímavé úvahy. Protože naopak ve vznešeném slohu není nic jiného než bouře, oheň, hněv a zanícení, hodí se nejlépe pro doprovody nebo k áriím, jež popisují nejsilnější výbuchy afektů. V mírném a příjemném slohu panuje jemná uvolněnost, při níž se v duši cosi zdánlivě pohne jen natolik, aby mohla něco pocítit. Tohoto slohu se dá využít v zamilovaných písních, v něžných duetech a půvabných sólech a mnozí skladatelé vyžadují vždy jen takové básně, které jsou příjemné, jemné a téměř bez intenzity a důraznosti.

Nelze popřít, že pokud takovým veršům nechybí úplně síla a živost, hodí se pro naši hudbu nejlépe. Vedení a klenutí zpěvu už je ve slovech napůl utvořeno. Lehkost výrazu se zdá opět být podstatou ód, jež vyžadují samé silné obrazy, hluboko vtištěné rysy a odvážné metafory. U Pindara je jich přemnoho. U Horatia nalezneme ódy, jež se skládají ze samých alegorií. Chóry Sofokla, Eurypida a Seneky mají mimořádnou sílu. Rovněž Davidovy žalmy a chvalozpěvy proroků. Nejvznešenější Horatiovy ódy s největším podílem afektů se však nejspíš zhudebnit nedají a s řeckými ódami by to asi nebylo lepší, ačkoli hudba může dokonale vyjádřit vše silné, vznešené, ohnivé a nádherné. Poslechněme si, jak hraje náš Bach,[179]

178 Narážka na Horatiovy tzv. „římské ódy“ (*Carmina* III.) nabádající Římany k dodržování zákonů morálky.

179 Míněn Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), který byl prvním cembalistou Friedricha II. asi od r. 1740 do r. 1767. Komponoval písně a ódy, rozlišoval tzv. „Singoden“ und „Spieloden“. K němu viz též pozn. 7/I, 73/II a 145/II.

podívejme se na jeho díla a přesvědčíme se. A ódy jsou přece také, alespoň podle svého původu, vytvořeny ke zpěvu. Jak tento rozpor vyřešit?

Musíme si leccos připomenout. Předně jsem výše ukázal, že hudba starých Řeků a Římanů a zpěv jejich básní byly pojednány zcela jinak než jak tvoříme dnes. Každé hudební dílo podle našeho způsobu vyjadřuje samo o sobě nějaký pocit, vášeň, a sice podle rozmanitých hnutí duše, které se v něm vyskytují. V áriích slouží tedy slova skladateli pouze k tomu, aby mu jejich obsah a vzlet poskytl příležitost k těmto pohnutím a jejich prostřednictvím učinil výraz svých tónů srozumitelnějším a pochopitelnějším. Antičtí básníci se naopak v ódách jen s dojímavými myšlenkami nespokojovali, neboť rozpoznali, že se nástroji jejich umění, slovům, ještě lépe daří rozjitřit fantazii než srdce, a proto hleděli více na velké a vznešené obrazy. A ačkoli Pindaros své verše doprovázel určitým druhem hudby, nebylo to přec nic jiného než velmi příjemná deklamace, nebo nanejvýš taková hudba jako v našich ódách, která se nesnaží pomoci vykreslit každý tah dojemné malby slovního návodu navrženého básníkem, jako je tomu v árii. Antická hudba zvuk slov jen okrašlovala. V našich áriích však vychází z jejich obsahu a spolu s nimi jej vyjadřuje. Zde se zdají obě spojená umění dojímat duši více, tak jako to dokáže řečník. Vášeň se zaplétá sama v sobě a rozvine-li se občas, tu se pokaždé k sobě opět vrací. Naopak v silně působivých ódách afekt lapá kolem sebe, zvnějšňuje se, hledají se pro něj obrazy, jimiž by se dal vylíčit a k čemu by se mohl přirovnat. A protože je plný pohybu a neklidu, vrhá se prudce od jednoho obrazu k druhému, dokud jej jeho ubývající žár v dalším postupu nezastaví. Tyto obrazy jsou však vzaty většinou z viditelných předmětů, jež není hudba schopna ilustrovat.

Řekl jsem, že naše dnešní hudba dojímá způsobem, jakým nás dojímají řečníci. Ano, každé takové dojetí srdce nezávisí tolik na obrazech, nýbrž také na vzletu myšlenek, vedení slov a na tónech hlasu a jeho výšce, hloubce, tichosti či hlasitosti. Pozorujme se tehdy, když nás dojme básník plamennou a na obrazy bohatou ódou, a jindy, kdy nás k pohnutí přivede řečník podle pravidel svého umění. V prvním případě naše krev stoupá do hlavy, rozpálíme se a takřka cítíme, jak se dojmy mnoha obrazů hrnou do mozku. V druhém případě je však zasaženo především srdce, a cítíme neméně, jak je sklíčeno a pohnuto, jeho oheň se šíří a vzrušení se rozvádí do všech žil těla. V každém pohnutlivém [řečnickém] projevu je cosi jako hudba, zpěv, a tomu většinou připisujeme naše dojetí. Proto se také stává, že mnohý řečník, který přednáší zcela průměrné věci pohnutým hlasem, dojme víc než jiný, jehož chladně vyslovovaná slova snesou mnohem přísnější zkoumání rozumu a pravdy. Chce-li někdo namítnout, že takové dojetí by muselo odpadnout, kdybychom si dojemné věci tiše četli sami pro sebe, a přece se tak neděje, pak odpovím, že vše nezávisí pouze na hlasu a že už víme, jak by to, co si čteme potichu, znělo v případě, že by se to vyslovilo nahlas, a dojímá nás představa a vědomí dojímavého zvuku.

Abychom se ale opět vrátili k Horatiovým ódám. Ty se nedají dobře zhudebnit zvláště proto, že vezmeme-li v úvahu jejich vnější podobu, zdá se, že je pro hudbu ani v nejmenším nezamýšlel. Dále opovrhuje vlastními pravidly, neopěvuje chvályhodné činy, vášně a potěšení, nýbrž někdy v ódách rozepisuje ty nejvážnější morální pravdy. Skutečně dojímavě píše jen opravdu vzácně. Jeho srdce bylo méně citlivé, zato jeho duch ohnivý, a hudebnímu básníku je možno spíše dávat za vzor Theokrita a Vergilia, o nichž Boileau řekl: „*Que leurs tendres ecrits par les Graces dictés / ne quittent point vos mains nuit et jour feuillettés.*“ (Ať jejich něžné texty diktované Gráciemi / neopouštějí vaše ruce ve dne ani v noci.)[180]

Další důvod je v tom, že vše, co se má zpívat, musí být naplněno citem a že to, co cit vytváří, není vůbec obtížně ani široce dobýváno, nýbrž je to přirozené, svobodné a lehké. Veškerá volnost, přirozenost nevylučuje přesto z výrazu sílu, spíše k ní cílí. Skutečně živý cit hovoří méně slovy než fakty. Neříká: „Jsi strašný,“ nýbrž: „Jsi nelítostný tygr.“ Proto přistupují metafory, alegorie, srovnání, jež vášně využívají. Přirozenost přitom vylučuje jen to, co je příliš vyhledávané a pramení pouze z velmi namáhané fantazie. Nesnese žádné epigramatické ostrovtipnosti, žádné vyumělkované přechody od jedné věci k jiné a tak dále. Nic podobného nenajdeme ani ve skutečně lyrických básních, zato jistě ta nejživější a nejpůsobivější slova a myšlenky, jež pocházejí z dojatého srdce, které dokáže, že fantazie všechno nahlíží dojatým zrakem a tak uvede v pohnutí celou duši, aby nalezla jen živá a opravdu silná vyjádření. Jestliže však hudba není ničím jiným než ohněm, životem a citem, pak se v našich dnešních vokálních skladbách opěvují především láska a nejněžnější afekty. Chvalozpěvy zaznívají jen zřídka a skladatelé jsou nejzběhlejší ve vynalézání něžných melodií. Protože tedy láska a něžná potěšení mají svůj základ v touze po příjemném, nemůže být nikdy příliš ani poetických slov příjemné a jemné podstaty, mají-li být pro hudbu vhodné. A hlavně musí v básních určených ke zpěvu vždy panovat velká sladkost, více něžného a jemného. Jen zřídka se objeví velké výstřelky fantazie jako v ódách, jimiž se srdce musí nechat strhnout, pokud to rovněž nejsou pouze žertovné, vybájené vášně, jež vděčí za svůj vznik vtipu. Srdce je matkou hudebních pocitů a samo obstará vtip a fantazii jen potud, jak je pro jeho jemná potěšení únosné. Proto musí být jeho řeč lehká a nevyumělkovaná, pokud má zapůsobit příjemně, jak se očekává. A pokud vytváří pouze nevyumělkované příjemnosti, pak použije jen takové obrazy, jež se líbí už tím, že čerpají s vkusem a úsudkem z přirozenosti a srdce samotného.

Odtud tedy pochází skutečnost, že většina děl hudebních umělců obsahuje jemné city, lásku, něžnost a podobně, a hudebníci se do té míry nemýlí, když pro zpěvní kompozice takové jemné básně vyžadují. Hudební umění samo může líčit ještě i jiné silné pocity, jak se o tom lze přesvědčit ve mších katolíků a při skvostné chrámové hudbě protestantů, ba někdy dokonce na jevišti. Naše dnešní

180 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Denys Thierry, 1674, Chant II.

hudba je přesto pro srdce tak dojímavá a v každé skladbě jsou nahromaděny tolikeré krásy zpěvu a harmonie, že cit posluchače by nedokázal tak silná dojetí snést, kdyby například měl hodinu poslouchat chrámovou hudbu, v níž se líčí jen jediný afekt velebení Boha nebo obdivu k jeho dílu. Právem se tedy domníváme, že v rozmanitosti nalezneme více obveselení, takže když básník a hudebník například po přenádherném předvedení chvály, výsosti a velikosti Boha, našeho Pána, ve sboru zařadí recitativ, upozorní nás na naši nízkost a pak nás v pokorných slovech a tónech árie učiní vnímavými a my se vyznáme z víry. Dále nám ukáže bohatství boží milosti a v árii nás opět láskyplně ujistí, že nechce zavrhnout lidi, jakkoli jsou nehodní. A konečně nás proto upomene na radostnou naději v nevyslovitelnou boží milost, a aby nás přezkoušel, povzbudí nás k opakovaným chvalozpěvům atd.

Protože tedy naše dnešní zpívané básně obsahují vždy nějaký příběh, nemohou být pojednávány pouze ve vysokém slohu. Ačkoli Horatius hluboko pronikl do stylu tragédií, přece doplnil:

Tragicus plerumque dolet sermone pedestri
Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque,
proicit ampullas et sesqui pedalia verba.

A jindy zas hrdina tragické hry si naříká slovy opěšalými:
tak Péleus i Télefos, vyhnanci bídní, odloží – má-li se jejich žal zmocnit diváckých
srdcí – monolog sáhodlouhý a sním i pompéznost stylu.[181]

Příslušné místo francouzského Horatia[182] přitom obsahuje důvod tohoto pravidla:

Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez;
pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.
Les grands mots, dont alors l'acteur emplit la bouche,
ne partent point d'un cœur que sa misere.

Je třeba, abyste se v žalu ponížili;
abyste rozplakali mne, musíte sami plakat.
Velká slova, jež pak ústa herce plní,
nevycházejí ze srdce zasaženého utrpením.[183]

181 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 95–97.

182 Tj. Boileau-Despréaux.

183 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Denys Thierry, 1674, Chant III.

Římský básník říká následně k výše uvedenému pravidlu, že v žádné poezii by se nemuselo psát soustavně ve vysokém slohu a afekty se nemusejí vyjadřovat důmyslně. Milovníci silných myšlenek nebudou tedy básně určené ke zpěvu, které jsou většinou lehkého a přirozeného výrazu, zatěžkávat. Je jistě obtížnější, cennější a dojemnější načrtnout jen jediný holý obraz než celou historii o mnoha postavách. V prostém obrazu nezkoumáme všechny vztahy tak podrobně jako v rozsáhlé práci. Patří k tomu největší zručnost a mimořádně silné srdce, jak promlouvat správně řečí jemných vášní. *Ludentis speciem dabit et torquebitur.* (Bude si zdánlivě hrát, však vskutku se trýznit [jako herec].)[184]

Imitacemi se nic nesvede. Smutek musí být věrohodný a nářek bez falše vycházet z nejhlubšího nitra. Starý herec jménem Polus, který hrál vždy v Sofoklově hře *Elektra* tuto princeznu, ztratil svého jediného syna, jehož nejněžněji miloval. Po prvním procítění bolesti vystoupil opět na jevišti, hrál Elektru a vzal místo nádoby, v níž měl být popel Oresta, urnu s popelem svého syna. Zatímco objímal nádobu, říkal slova „smutný pomník toho, jenž na světě byl mi nejdražším" s tak přirozeným zármutkem a s tak opravdovými a živými slzami, že posluchači byli citově nesmírně dojati.[185] O Pietschovi[186] kdosi usoudil, že byl obvykle příliš vznešený, než aby se ponořil do hlubin vášní a dosáhl jejich přirozeného a nevyumělkovaného výrazu; v jeho dílech, která napsal pro zhudebnění, se najde mnoho nadnesených výroků a důmyslných myšlenek, ale téměř žádný afekt, který by hovořil přirozeně. Tak jako jsou protiklady, ostrovtip a hry vtipu největšími nepřáteli vznešeného, tak si myslím o Pietschovi, že bohužel příliš vznešený nebyl. Vznešená mysl nenalézá v podobných věcech potěšení, a přesto je ke vzbuzování a přijímání afektu nejvhodnější.

Protože se tedy hudba dá spojovat pouze s takovými slovy, která obsahují řeč opravdových vášní, a sice nejčastěji těch nejněžnějších afektů, může se jistě říci, že sloh básně pro zpěv musí být přirozený, lehký a zřetelný, stručný a plynulý, libozvučný a půvabný. Zvláště sloh árií musí být spíše výmluvný a plynulý než rozvláčný, nadnesený a zlomkovitý, spíše působivý a zřetelný než nucený a zaobalený, spíše přirozený a něžný než vyumělkovaný a líčený. Tyto předpisy však nebude tomu, kdo píše v afektu, zatěžko splnit.

Slovo **přirozeně** má více významů, zde má smysl následující. Afekty jsou pro každého člověka cit a tím, že je básník popisuje, pojednává o známých a přirozených věcech. Vše, co se řekne v afektu, stojí málo námahy a přemýšlení. Myšlenky a slova nás napadají náhle a současně a vše se děje přirozeně a lehce. Mnohé krásy poezie se dají namáhavě vynutit, to však při hnutích mysli není možné, ta

184 Horatius, *Epistulae*, II, 2, 124. Překlad viz HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Vavřín a réva. Souborné dílo Q. Horatia Flacca*. Praha: Odeon, 1972.

185 Mnohokrát v dějinách divadla citovaná anekdota pochází z Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, kniha VI, kap. 5. – Aulus Gellius byl římský autor a soudce ve 2. století n. l.

186 Viz pozn. 156/II.

žádnou námahu a nucenost neznají. Zvláštní, takzvané krásné myšlenky, z dalekých výšin snesené způsoby řeči, pracně vydumané narážky v předmětech a výrazu, ilustrace, přemítavá důmyslná slova, to není jejich oblast. *Cura verborum derogat affectibus fidem, / et ubicunque ars ostenditur, veritas abesse videtur.* (Vždyť přece přehnaná péče o slovíčka v takových věcech odnímá citům věrohodnost, / a kde se tlačí dopředu umění, tam všude se zdá, že chybí pravda.)[187]

Hudební poezie proto není bez obraznosti a důraznosti. Spíše jí cosi chybí, aby její sloh byl ještě důraznější, a také nepochází všechno zdůrazňování z obrazů. Rozlet myšlenek a forma výrazu přitom také činí velmi mnoho a stačí se jen podívat u Vergilia na řeč rozhněvané Didony.[188] Podle toho, jak se při nějakém afektu fantazie více či méně roznítí, použije více či méně obrazů. Hněv, pomsta, pýcha a hrdost se často vyjadřují zcela vznešeně, ačkoli je to spíše nabubřelost nežli opravdová velikost. Chvála a obdiv se také malují v obrazech. Jiná hnutí mysli s tím však mají jen máloco do činění a to, co pouze rozněcuje obrazotvornost, ale nevyvolává současně touhy či odpor, pro hudební poezii vůbec není vhodné. Horatius je slavný zejména pro svůj silný a myšlenkově bohatý výraz. Podívejme se však, jak se vyjadřuje, když píše Maecenovi,[189] jenž byl tak nemocen, že si přál zemřít:

Ah! te meæ si partem animæ rapit
maturior vis, quid moror altera?
Nec carus æque, nec superstes
integer? Ille dies utramque
ducet ruinam. Non ego perfidum
dixi sacramentum: Ibimus, ibimus
utcunque præcedes, supremum
carpere iter comites parati.

Když tebe, který půlí mé duše jsi,
smrt předčasně nám vyrve, proč měl bych já,
část bezcenná, již nalomená,
dále sám živořit? Den tvé zkázy
by byl i zkázou pro mne. Tu přísahu
já neporuším.
Půjdu, kam půjdeš ty,
i na poslední pouti světem
jednou tě ochotně doprovodím.[190]

187 Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio oratoria* IX, 3, 102. Česky jako *Základy rétoriky. Institutionis oratoriae libri XII*. Praha: Odeon, 1985.

188 Vergilius, *Aeneis*.

189 Gaius Maecenas (kol. 70–8 př. n. l.).

190 Horatius, *Carmina*, II, 17. Česky jako *Vavřín a réva. Souborné dílo Q. Horatia Flacca*. Praha: Odeon, 1972, s. 5–12.

Na obdivované chvále v ódách má srdce jen zřídkakdy velký podíl, a jestliže přece něčím přispěje, jedině fantazie to překryje a strhne jinam. Fantazie umocní všechna rozjímání, vytvoří nové obrazy, myšlenky a výrazy, tvoří častá podobenství a bohaté popisy. Avšak tak důmyslné a dalekosáhlé skutečné vášně nejsou. Jsou-li vyvolány nějakým chvályhodným objektem, vyjadřují se živě, plamenně, silně a vznešeně, ale dlouhé popisy, propracovaná podobenství, nové obrazy a obrazná hlubokomyslná vyjádření jsou z větší části výsledkem píle a námahy; o tom vášně nic nevědí. Popisy neuvádějí afekty do pohybu, nýbrž jejich oheň spíše dusí. Avšak líčení naší rozbouřené mysli se ke zpívané básni dobře hodí, dokonce se může v accompagnement [doprovázeném recitativu] poskytnout příležitost dojímavým krásám hudby, například jako znázornění někoho zoufalého.

Unsäglich ist mein Schmerz, unsäglich meine Plagen;
die Luft beseufzt, dass sie mich hat genährt.
Die Welt, dieweil sie mich getragen
ist bloss darum verbrennenswert.
Die Sterne werden zu Kometen,
mich Scheusal der Natur zu töten.
Dem Körper, schlägt die Erd ein Grab,
der Himmel meiner Seel den Wohnplatz ab.
Was fang ich denn...

Nevýslovná je má bolest, nevýslovné mé soužení.
Ovzduší želí toho, že mě živilo.
Svět, poněvadž mě nosil,
si jen proto zaslouží shořet.
Hvězdy se kometami stanou,
aby mě, stvůru přírody, usmrtily.
Tělu odmítá země hrob
a nebesa mé duši příbytek.
Co si počnu...[191]

V hudbě je stále cosi dramatického, předvádění, děj. Afekty jsou v áriích uváděny v personifikacích jako zpívající postavy. V divadelních hrách se ale nesnesou žádné popisy a obšírná podobenství, tudíž se nehodí ani do zpívaných básní,

191 BROCKES, Berthold Heinrich. Für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus. In *Herrn Berthold Heinrich Brockes Verteutschter Bethlemitischer Kinder-Mord...* Köln und Hamburg: 1715, s. 308. – Ukázka se dostala i do výběru řečnických obratů pro mládež, viz HAMANN, Johann Georg. *Poetisches Lexicon, Oder: Nützlicher und brauchbarer Vorrath von allerhand Poetischen Redens-Arten.* Leipzig: Johann Großens seel. Erben, 1725, s. 806. – Cituje též Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, s. 189 ad.

jedině občas v recitativech epické kantáty, pokud nejsou příliš dlouhé, neboť recitativy musí být krátké. Muzicíruje se spíš kvůli áriím. Posluchač už ví, že hudba bude působit na city. Při dlouhých podobenstvích a popisech však srdce zůstává klidné. Ba dokonce v epických kantátách často nejsou popisy přirozené, protože se básník na afektech árie musí podílet, jinak nemůže dojmout. Přečtěme si výstižnou ilustraci pana Hallera v jeho básni *Alpy*,[192] v níž líčí obšírně výhled, jenž se otvírá oku z vrcholu hory poté, co se roztrhala mlha. Nekonečně potěší, ale sama o sobě neprobudí žádné touhy, tím méně vášně. A dramatické recitativy musejí být také vždy pojaty pateticky, protože žádný děj, který za něco stojí, a nejméně ten, který má být vhodný ke zhudebnění, není bez afektu. Stoikové nechtěli mít žádné afekty, a možná proto je neměl ani umírající Cato. Ale mně připadá, že srdce tohoto velkého Římana bylo při umírání přece jen silně dojaté. Existují básně, jež jsou spíše krásné než dojemné. Báseň pro zpěv však musí být hlavně dojemná, nemusí být krásná; pokud se tedy nedá tvrdit, že to, co říkají city, je vždy to nejkrásnější. Co je opravdový charakter řeči srdce, ukázal Quintilianus. Říká, že to není o nic těžší, než když si ten, jemuž to přísluší myslí, že by to dokázal říci rovněž – ne proto, že mu to připadá krásné, nýbrž proto, že se mu zdá, že tomu tak opravdu je.

Protože se vášně v přirozené řeči vyjadřují neuměle, musí hudební básník psát především jinak, vznešeně a přitom prostě. Příroda nám předvádí ty největší a nejkrásnější obrazy. Lze je v dílech starých Řeků a Římanů, na jejich malbách, sochách a mincích dosyta obdivovat? Jak silné tahy, majestátní tváře a působivé postoje tam člověk nalezne, nejúspornější ozdoby, nejkrásnější jednoduchost a nejpříjemnější nahotu. Ale tato nahota není ubohá, nýbrž ušlechtilá a skromná, nikoli odporná, ale uchvacující. Osoby vznešeného rodu se vyjadřují vždy bez vyumělkovanosti a úsilí, špatně a prostě, ale přesto krásněji a lépe než ti, kteří vděčí za vzdělání svého rozumu pouze tlaku a pracovitosti. Ušlechtilé myšlenky jsou lehkého vyjádření jistě dobře schopné. Mají v sobě stále určitou prostotu, cosi nevyumělkovaného, a jen jediný zřetel. Nebo bych neměl lehké výrazy našich nejvýtečnějších citů, lásky, přátelství, vděčnosti, dobroty a přízně pokládat za ušlechtilé, když výraz není ničím jiným než rouchem myšlenek? Všechny výtečné věci mají sice určitou tíhu, ale tak na ně nepohlížíme, a ne všechny těžké věci jsou výtečné. Existuje určitý bohatší druh vtipu, než je ten, který převládá v anakreontských písních. Anakreontský je však přece hezčí, protože je jednodušší, přirozenější. Pope říká: *Wie der Schatten das Licht angenehmer macht, also wird auch durch eine sittsame Einfalt die Lebhaftigkeit des Witzes erhöhet.* (Jako stín činí světlo příjemnějším, tak se také cudnou prostotou zvýší svěžest vtipu.)[193]

192 Albrecht von Haller, *Die Alpen*. Podnětem k básni byla Hallerovi jeho cesta po Alpách roku 1728. V poznámkách upozorňuje na rostliny, které zařadil do svého botanického díla *Enumeratio methodica stirpium Helvetiae indigenarum*.

193 Alexander Pope, *An Essay on Criticism*. V komentáři v úvaze o vtipu se Pope odvolává mj. na Quintiliana: „*But like a shadow, proves the substance true; / For envied wit, like Sol eclips'd, makes*

Hudební básně proto mohou být krásné, i když se v nich neobjevují skvělé obrazy ani vyumělkované myšlenky a hlubokomyslné výrazy.

K vytvoření dobrého textu ke zhudebnění nestačí v žádném případě mít jen dost vtipu a rozumu. Je spíše největším neštěstím světa, jestliže chce někdo být pouze skutečně citlivý a mít pouze něžné a delikátní city, a přitom se jim oddává bez zdrženlivosti. To, co nazýváme důvtipnými myšlenkami, hudba zřejmě vůbec vylíčit nemůže. Jistý autor je považuje za jed hudby. V hudební poezii, říká, se nesmí popisovat nic jiného než smyslové a něžné věci a nic než hnutí srdce. Je třeba se vyjadřovat půvabně a přitom přirozeně, a pokud to někdo neumí, tak ať raději píše jednoduše a špatně, ba nízce. Hudba to povznese a bude se k tomu hodit mnohem lépe než k vysoustruhovaným produktům jeho projevů, napadených a zkažených lecjakými módními díly ducha.

Citlivost je vůbec každému divadelnímu básníku právě tak potřebná jako hercům, kteří jen jejím prostřednictvím vystihnou správný druh a správný tón afektu, jejž mají vyjádřit. Skrze ni se do jejich hlasu dokonce dostává cosi jako herecká akce, jejich pohledy promlouvají, pohyby jejich těla se stávají oduševnělými, řídí se podle vášně, již nám zřetelně ukazují gesty tak dokonale odlišnými od jiných, že to nemůžeme neuznat. Ve Voltairově tragédii *Zaïre*[194] hovoří láska vždy co nejněžněji a výraz není bohatý na obrazy ani skvostný a styl je přirozený a stručný. Tento básník považuje čtvrtou Vergiliovu knihu[195] za to nejvýtečnější, co mohl lidský rozum vytvořit, a říká, že v ní přesto není nic složitě hledaného, nýbrž vše je zcela přirozené. Tvrdí, avšak z jednoho pro nás rovněž příznivého důvodu, že *Cinna* a *Britannicus*[196] jsou dvě výtečná díla, totiž proto, že je známe zpaměti. Ve skutečnosti bude každý skladatel básníkovi zavázán, pokud se bude vyjadřovat takovýmto způsobem: *Que tout ce qu'il dit facile à retenir, / de son ouvrage en vous laisse un lon souvenir.* (Nechť vše, co sdělí způsobem snadným k zapamatování, / ve vás z jeho díla zanechá trvalou vzpomínku.)[197]

U něžných vášní snadno připustíme, že se vyjadřují lehce a přirozeně. Stačí jen porovnat Horatiovu první a druhou ódu s ódou třetí, v níž najdeme mnohem větší lehkost a plynulost než ve dvou prvních. Ba i ve třetí ódě, o Vergiliově odjezdu do Atén,[198] je prvních sedm veršů, v nichž promlouvá afekt lásky, mnohem přirozenějších, než jsou verše následující, v nichž se přítel opět stává filozofem. Chci však ještě uvést několik příkladů, z nichž vysvitne, že i chvála, či dokonce hrdost

---

known." V německém překladu rodáka z Brna Johanna Christiana Dambecka (1774–1820) vyšlo pod titulem *Versuch von der Kritik* v Praze 1807, Dambeckův překlad se liší od Krausem uvedeného citátu slovosledem, i vzhledem k datu vydání musel Krause znát anglický originál.

194 Voltaire, *Zaïre*, tragédie o pěti dějstvích, 1732.

195 Vergilius, *Aeneis*, kniha IV obsahuje tragédii Didony: Aenéásův odjezd z Karthága a Didoninu smrt.

196 Pierre Corneille, *Cinna*, 1641; Jean Racine, *Britannicus*, 1669.

197 BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Denys Thierry, 1674, Chant III.

198 Horatius, *Carmina*, I, 3 (Lodi, jež má dovézt Vergilia do Athén).

se vyjadřují stručněji a snadněji, než se všeobecně myslí. V *Knihách Mojžíšových* se nachází chvalozpěv dětí Izraele, který zpívaly po svém vyvedení z Egypta a který zní přibližně následovně: *Uvrhl jsi na ně svůj hněv a on je sežehl jako troud. Tvým dechem byly vzduty vody, vlny čněly jako hory a mořské dno se spojilo. Nepřítel pravil, chci je pronásledovat, chci je polapit, jejich kořist rozdělit a uhasit na nich svůj hněv. Chci svůj meč tasit a má pěst bude jejich zkázou. Tu nechal jsi vát svůj vítr a překrylo jej moře. Jako olovo klesl do mocných vod.*[199]

Nejsou to silné myšlenky? Není však výraz zcela jednoduchý? Chtěl jsem tento příklad uvést z různých důvodů. Je považován za nejstarší vzor lyrické poezie. Byl vytvořen při příležitosti, kdy se uskutečňovalo největší povznesení duše. Je od spisovatele z východních zemí.[200] A přesto je vidět, že afekt myšlenek vyjadřuje život, sílu a oheň; výraz však je nevyumělkovaný, lehký, stručný, plynulý a slova nejsou složitě vyhledávaná nebo podivná. K tomuto dávnému spisovateli bych chtěl připojit jednoho nového, jehož myšlenky stoupají do takových výšin, že je mnozí nemohou ani následovat. Je to Milton.[201] Hned na začátku svého *Ztraceného ráje* říká: *Když první arciďábel byl Bohem sražen a po dlouhém bezvědomí opět přišel k sobě, pozvedl náhle své mocné tělo opět vzhůru z bažiny. Na obou stranách ohýbaly své ostré špice odražené plameny a zatímco se ve vlnách převalovaly, otevřely uprostřed hrůzné údolí. Ďábel sestoupil na suchou zem, kde kdysi byla země, která vytrvale hořela jasným plamenem, jako vroucí jezero.*

To je velký, silou naplněný obraz, ale ne dojímavý. Poté začne hovořit Satan a mimo jiné praví: *Mějte se dobře, blažené pláně, kde radost na věky přebývá. Buď pozdraveno, ty ohavné místo, buď pozdraven nejnižší světe, a ty, nejhlubší peklo, přivítej svého nového obyvatele, toho, který si s sebou přináší duši, již nedokáže změnit místo ani čas.*

Satan zde hovoří s afektovanou ležérností a osvojenou houževnatostí. Souvislost ale učí, že se nacházel v mimořádně silném afektu. V jeho průběhu je výraz jen lehký a nevyumělkovaný, a to v důsledku toho, že jeho afekt narůstá a jeho obrazotvornost se rozněcuje. Říká: *Co bych se ptal, kde jsem, když jsem stále ten dřívější, a čím mám být? Všechno, jen o to menší, než je ten, jehož větším učinil hrom. V mém smýšlení je vládnutí hodno, aby se po něm dychtilo, i v samotném pekle. Je lepší vládnout v pekle, než v nebi sloužit.*[202]

---

199 2. kniha Mojžíšova, 15, 7–10: *„Nesmírně vyvýšen rozmetáš útočníky, vysíláš své rozhorlení, jako oheň strniště pozře. Dechem tvého chřípí počaly se kupit vody, příboje zůstaly stát jako hráze, sesedly se tůně propastné v klín moře. Nepřítel si řekl: Pustím se za nimi, doženu je, rozdělím kořist, ukojím jimi svou duši, meč vytasím, porobí si je má ruka. Zadul jsi svým dechem a moře je zavalilo, potopili se jako olovo v mocných vodách.“* (Ekumenický překlad).

200 Krauseho údaj „morgenländischer Schriftsteller“ se vztahuje k chápání východních zemí z pozice západoevropského křesťanství, pro něž v „Orientu“ ležely i jižní Evropa, Balkán atd.

201 John Milton (1608–1674), státní úředník v období Olivera Cromwella a spisovatel, proslul především epickou básní *Paradise Lost* (Ztracený ráj, vyd. 1667), která inspirovala řadu dalších autorů a inspiruje dodnes.

202 První český překlad Miltonova *Ztraceného ráje* vyšel roku 1811 v překladu Josefa Jungmanna v Praze u nakladatele Bohumila Háseho a poté ještě v několika vydáních.

Tak hovoří Satan ve své pýše, v onom afektu, kdy se vyjadřuje nejdůmyslněji a nejnabubřeleji; Satan, ten nejdomýšlivější ze stvořených duchů. A přece nacházíme v této nadutosti jen málo ostrovtipu, málo obrazů a ještě méně prázdných myšlenek. Výraz je stručný a jednoduchý a předešlému popisu pekelné bažiny zcela nepodobný.

Nic nevyžaduje od skladatelů tolik úsilí jako slova, jež jsou přeplněná myšlenkami a příliš zatěžkaná. Mají navíc ještě tu smůlu, že pokud se jim na ně nepodaří vytvořit nic kloudného, básníci to vykládají v jejich neprospěch. Opravdový důvod ale je, že afekty takto nepromlouvají. Nelze tedy také pochopit, jak se mohli skladatelé vyrovnat s někdejšími nabubřelými hamburskými operami.[203] Básníci sami si, jak se zdá, namlouvali – protože většina lyrických básní je plná silných črtů a obrazů a opera se zpívá – že ani oni nemohou psát s dost velkým bohatstvím obrazů a přehánění. Nesprávnost tohoto mínění je však možno posoudit podle toho, co jsem už řekl. Je pravda, že když Pindaros opěvuje vítěze olympijských her, používá opovážlivé, silné výrazivo. Ale jak často má operní skladatel příležitost opěvovat takový námět? Láska, smutek, strach, bázeň, soucit atp. hovoří zcela jinak a Horatius se vyjadřuje o smrti Quintilianově zcela lehce, nevyumělkovaně a bez obrazů.[204] Tato lehkost, přirozenost, která musí panovat v jemných pocitech, jimž podobné obsahuje většina hudebních děl, však svedla jiné básníky, aby psali básně ke zpěvu zcela nevýrazně, mdle a jakoby bez nervu. Sám König,[205] jemuž se jinak v hudební poezii celkem dařilo, je z těchto chyb někdy obviňován. Z toho důvodu se celou hudební poezií opovrhovalo a myslelo se, že báseň, jež je určena ke zhudebnění, nemůže být dobrá.

Protože se však hudební báseň zpívá, musí být plná živosti, představivosti a akčnosti i z následujícího důvodu. Hudba vždy obsahuje jakýsi druh děje a slavnostnosti. Je-li nějaká báseň předčítána, nečte se nikdy takovým způsobem a s takovou živostí, jako se zpívá árie. Afekty jistě nepromlouvají tak, jako se běžně jedná. Poeta a hudebník tedy musí dát pěvci příležitost pro pózy a gesta. V chrámové a komorní hudbě se od toho musí z různých příčin většinou upustit, ale právě proto musí tento charakter tím víc obsahovat slova a tóny, aby si posluchačova obrazotvornost nedostatek nahradila a to, co si od předvedení afektů sliboval, se zachovalo co nejdokonaleji. Jsem také toho názoru, že pěvec nesmí nikdy stát jako nehybný sloup. Má přece to, co zpívá, procítit. Podívejme se někdy na nepřekonatelnou Astruu[206] na jevišti a pak odvraťme zraky jinam; tak se přesvěd-

203 Hamburská opera „na Husím trhu“ („Oper am Gänsemarkt“), existující mezi roky 1678–1738, byla prvním měšťanským divadlem v německojazyčném prostoru. Jako skladatelé byli s jeho existencí spojeni např. Christoph Graupner, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann.

204 Horatius, *Oden*, I, 24.

205 Johann Ulrich von König, viz pozn. 157/II.

206 Giovanna Astrua (1720–1757) sopranistka, angažována berlínskou dvorní operou 1746–1756. Viz pozn. 74/I.

číme o síle herecké akce. Není snad nejsměšnějším protimluvem na světě zpívat s lhostejným výrazem a strnulým postojem, když námi cloumá bolest a utrpení? Přesto, pravda, v tom musí existovat míra a zpěvákovy postoje a gesta musí mít cíl, jaký mu stanoví jeho skromnost podle místa a okolností.

Podle všeobecného estetického pravidla má mít každá krásná věc co nejpřesnější určení. Hudební básník to může naplnit tím, co jsem po něm požadoval v předešlém textu. Všeobecná mravní naučení, jaká skrytě obsahují árie, se vždy musejí prostřednictvím osob, které je předvádějí, učinit smyslovějšími a srozumitelnějšími, jinak v divadelní hře ani v hudbě nic neznamenají. Nudné a neživotné morální poučky jen činí přednes nevýrazným a posluchače odrazují. Slova někdy přesvědčí méně než gesta a ta nesmí afektům nikdy chybět. Francouzští herci bájí o Molièrových hrách, že se z nich dá zcela nesrovnatelně naučit hereckému projevu. Čím více dává text příležitosti k herecké akci, tím je pro hudbu lepší. Nevidíme snad při slovech *Warte, du kleine geflügelte Schlange, / fang ich dich so?* (Počkej, ty malý okřídlený hade, / že tě chytím?), jak malý rozzlobený Amor hbitě pokyvuje hlavou a prstem hrozí včele, kterou přistihl na své nejmilejší růži?[207]

Hudební verše potřebují ještě méně než jiné básně neužitečně či špatně vložené básnické přívlastky. Jsou to drobné popisy téže věci. Protože totiž skladatel v áriích slova opakuje a ilustruje jejich obsah, může snadno na takový nicneříkající básnický přívlastek připadnout. Jenže když není jiný, musí ho použít, což by se v jiné básni možná přehlédlo. Velký podíl nabubřelosti spočívá v přídavných jménech. Z řeči afektů je však veškerá nabubřelost vypovězena; připouští se leda tehdy, když promlouvají pýcha, nadutost a hněv.

Jakkoli jsou některé afekty mnohomluvné, přece všechny milují stručnost formy vyjádření. Dokazují to všechny dojemné projevy. Prudké afekty dokonce vyrážejí pouze trhané věty. Rozzlobená Vergiliova Dido říká: *I, sequere Italian ventis, pete regna per undas.* (Jdi! Pluj do Itálie! Jdi za říší vichrem a bouří!)[208]

Je-li u každé řeči nepříjemné, jestliže se myšlenky a slova příliš často přerušují, dokud není jejich smysl zcela vysloven, vyskytují se v hudebních verších vsunuté věty ze všeho nejméně. Hudba miluje stručnost a je též namáhavější zpívat nežli mluvit. Totiž: *Id auribus nostris gratum est inventum, quod hominum lateribus non tolerabile solum, sed etiam facile esse posset.* (Neboť to jen sluchu našemu libě zní, co plíce lidské ne snad jen vydržeti, ale snadno vydržeti mohou.)[209]

V árii tedy musí po pěti až devíti slabikách promluva dávat nějaký smysl. Je-li perioda poněkud dlouhá, je třeba se přece snažit její části vytvořit srozumitelné a postavit je vzájemně do dobrého vztahu. Skladatel nesmí skončit dříve, než je

207 Text z nedochované kantáty J. W. L. Gleima zhudebněné Krausem.

208 Vergilius, *Aeneis*, IV, 381, Dido rozhněvaná, že ji Aeneas opustil. Překlad viz VERGILIUS MARO, Publius. *Aeneis*. Praha: Svoboda, 1970.

209 Cicero, *De oratore*, III, 181. Česky jako *Troje knihy o řečníku. De oratore libri tres.* Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1915.

smysl slov dokončen a dlouhé periody v jedné melodii zřídka potěší. *Est brevitate opus, ut currat sententia neu se / impediat verbis lassas onerantibus aures.* (Nutné je stručnosti dbát, aby myšlenka spěla / a přitom záplavou obtížných slov snad uši nám neznavovala.)[210]

Rétorické zářezy, dvojtečky, čárky atd. jsou v dobré melodii vždy krátké a také jen u krátkých rétorických částí textu se dají dovedně umísťovat opakování slov. Každý by se rád ke zpěvu připojil a naučil se melodii zpaměti. Tak si však nelze počínat, když jsou odmlky po dvojtečkách a čárkách dlouhé. Spojky jsou v áriích naprosto zbytečné, afekty se s jejich použitím neobtěžují, ledaže tím mohou dodat přednesu větší důraz. Kvůli této stručnosti se ke zhudebnění nehodí alexandrinské verše, dokonce ani k recitativům, pokud úseky nejsou oddělené čárkou.

Ani sloh, kterým si posloužíme při sentencích (průpovědích), není vhodný. *Brevis esse laboro, obscurus fio.* (Tak stručnost je cílem mým a stávám se nejasným.)[211] Tento styl je zřídka příjemný a zřetelný, což přece tvoří hlavní vlastnost hudební básně. Afekty nejsou ani dostatečně duchaplné, aby přednášely sentence. Je to pravá stručnost přednesu, která snižuje jeho nepříjemnost, a všechny druhy myšlenek se mohou vyjádřit stručně. Pokud je pravda, že naše árie pocházejí z chórů antických autorů, měli by si naši básníci vzít stručnost jejich řádků a vyjadřování vůbec za vzor. Není právě nutné, aby každý stručný řádek měl dokonalý smysl. Řeč by pak ztratila živý nerv. Avšak veškeré pravé smyslové poznání má sklon k zevrubnosti a čím více jsou obrazotvornost a srdce vzrušeny, tím jsou promluvy kratší.

Pro skladatele je také příjemné, jsou-li texty plynulé a snadno se vyslovují. Zpěv vyžaduje zdvojené úsilí, je třeba vyslovovat slova a tvořit krásný tón. Ústrojí, která jsou k obojímu nutná, nesmí být kvůli své povaze a sousedství příliš unavená.

To je třeba mít na zřeteli zvláště u jemných vášní, jimž může zpěvák velmi prospět charakterem a krásou tónů. Když však potřebuje příliš času na těžko vyslovitelný text, pak mu to brání, aby dokonalostmi svého hlasu a krásou tónů posluchače dojal. Ačkoli je plynulý verš krásný i bez myšlenek, je přesto jisté, co říká Pope, že lehce plynulý sloh nevznikne náhodou. Získává se uměním, tak jako se pohybují nejobratněji ti, kteří se učili tančit. Síla výrazu se musí spojit s líbezností. Jakýsi spisovatel říká o lyrických básnících Řecka, jimž dává Cicero přednost před všemi básníky tohoto národa, že stopy a druhy veršů jejich písní byly tak jemné, až ucho věřilo, že slyší cosi ve vázaném slohu.[212] Pouze zpěv, který obracel pozornost k odměřování času, dovolil si uvědomit, že šlo o verše. Bez taktu byly téměř

210 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Satiren*, I, 10, 9–10. Česky jako *Vavřín a réva. Souborné dílo Q. Horatia Flacca.* Praha: Odeon, 1972.

211 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 25, 26.

212 Krause zřejmě odkazuje na Johanna Christopha Gottscheda, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (viz pozn. 87/II), kapitolu XII: Von dem Wohlklange der poetischen Schreibart, dem verschiedenen Sylbenmaaße und den Reimen.

jako hebrejská poezie, která je bez časomíry a liší se od prózy pouze druhem myšlenek a znamenitostí výraziva. Lehkost a plynulost tedy představují hlavní krásy poezie určené ke zpěvu. Ačkoli mnohý čtenář posuzuje báseň pouze podle její libozvučnosti, musí přece rozlišit mužný půvab od slabé změkčilosti a já považuji libozvuk za krásu pouze tehdy, když nepřerušuje slovní vazby ani není v rozporu s povahou věcí a myšlenek, nýbrž je navíc podporuje.

Hudba je pohyb, vyvolává hnutí duše, a afekty si často pomáhají i takovými obrazy, jež k nějakému pohnutí odkazují, protože z něj samy vznikají. Dostane-li tedy skladatel od básníka podnět, aby napodobil v áriích prostřednictvím tónů pohyb, kterým má znázornit afekt v těchto áriích obsažený, dodá to melodii větší živost a dojem. Básník je povinen tak činit, neboť píše pro hudbu, ledaže by tím zanikla nějaká zásadní poetická krása. Měl-li by však básník obraz, který by stál na šestém stupni poetické krásy a živosti, ale nebyl muzikální, a k tomu ještě jiný, jenž by byl jen na třetím stupni poetické, ale zároveň na třetím stupni hudební dokonalosti, může dát přednost tomu druhému před prvním, neboť jeho báseň je ke zpívání a nikoli ke čtení. V opeře *Arminio* přísahá otec smrt svému synovi, protože proti otcově vůli zachránil před smrtí přítele, který mu jednou také zachoval život. Syn je nabádán, aby se podrobil, a ten zpívá árii:

Da Figlio oprai.
s'ei vuol, ch'io mora,
Tu me vedrai
da Figlio ancora
cader la vittima
del Genitor.
Nella sua destra,
pria che nel petto
scenda ferirmi,
pien di rispetto
io saprò imprimere
baci d'amor.

Jednal jsem jako syn.
Když chce, abych zemřel,
uvidíš,
že jako syn také
padnu za oběť
otci.
Na jeho pravici,
dříve než se k hrudi
přiblíží,

pln úcty
dokážu vtisknout
polibky lásky.[213]

Zde by mohl afekt uctivé nepoddajnosti místo slov *cader la vittima* (padnu za oběť) možná najít nějaký jiný obraz. Jenže porážka obětního dobytčete poskytla podnět k hudebnímu napodobení a pan Hasse ho vyjádřil skrovnými prostředky a šťastně. V jiné části se nacházející myšlenka *Nella sua destra io saprò iprimere* (Na jeho pravici... dokážu vtisknout) se hudebně dala napodobit neméně krásně. Obsahuje cosi velmi dojímavého, a přitom mnoho akčnosti. Zpěvák nemůže jinak než gesty znázornit uctivý pohyb políbení ruky.

Obraz nebo představa jsou hudební, jsou-li založeny na jednom afektu, zvláště na hudebně příjemném afektu a z něho vyplývajících dějů:

Göttlichs Kind, lass mit Entzücken
dich doch an mein Herze drücken;
deine Schönheit nimmt mich ein.

Božské dítě, dovol, abych tě s nadšením
přec na své srdce přitiskl;
tvá krása mne uchvacuje.[214]

V jiném díle téhož autora zpívá slabý vírou:

Mein Glaube ringt in letzten Zügen
Herr, steh ihm doch mit Stärkung bei.

V posledním tažení bojuje má víra.
Pane, buď mu přesto posilou.[215]

Dále jsou muzikální zvláště ty představy, jež se zakládají na nějakém pohybu, který může být tóny napodoben. Zde se však skladatel musí vyvarovat nadbytečných ilustrací, například:

213 Johann Adolf Hasse, *Arminio* (verze 1745), libreto Giovanni Claudio Pasquini, 3. dějství, 9. scéna (Segeste). Tiskem Giovanni Claudio Pasquini. *Opere*, Arezzo 1751.

214 Georg Philipp Telemann, *Weihnachtskantate*, TWV 1:1020, text Erdmann Neumeister.

215 Georg Philipp Teleman, kantáta *Mein Glaube ringt in letzen Zügen,*TWV 1:1111a, text Tobias Heinrich Schubart alias Teophilus Sincerus.

Herr, streu in mich des Wortes Samen,
mit deiner Gnadevollen Hand.

Pane, zasij do mě sémě Slova,
milostivou rukou svou.[216]

Ve slovu *streuen* (zasívat) je obsažen hlavní obraz celé věty a mnohý skladatel by jeho napodobení prováděl během celé árie. Já však pochybuji, že by se tím melodie stala dojímavou. Ještě méně muzikální je následující představa:

Bei heisser Tränen dickem Regen,
zerschmelzt des Jammers kalter Schnee.

Při hustém dešti slz palčivých
roztaje nářku chladný sníh.[217]

Následující slova jsou podle současného mínění muzikální, ačkoli se zdají poněkud vyumělkovaná:

Steige, falle,
zirkle, walle
vor heiliger Freude,
du christliches Blut.

Stoupej, padej,
toč se a vlň se
svatou radostí,
krvi křesťanská.[218]

Obrazům, které sluch přivádí k fantazii, dáváme v hudební poezii – a zvláště v áriích a doprovodech, v nichž skladatel napodobuje obsah slov – přednost před těmi, jež k ní pronikají prostřednictvím jiných smyslů. Místo výrazu: *vertrocknet ihr Tränen* (oschněte, slzy), řeknu hudebněji: *ihr Trauertöne schweiget* (vy smutné tóny, umlkněte). Poetické je:

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

217 Georg Philipp Telemann, kantáta *Ich seh' euch fast mit bittern Tränen*, TWV 1:862a, text Tobias Heinrich Schubart.

218 Georg Philipp Telemann, kantáta *Göttlichs Kind, lass mit Entzücken*, TWV 1:632a, text Tobias Heinrich Schubart.

... ich sehe schon die großen Wunder,
die noch kein sterblich Aug erblickt.

... již vidím velké zázraky,
jež lidské oko dosud nespatřilo.[219]

Hudebně poetické je:

... ich kann schon von den Engelchören
die nie gehörten Stimmen hören.

... už slyšet mohu z andělských chórů
hlasy dosud neslyšené.[220]

Italové, kteří se vyznačují zjitřenou obrazotvorností, užívají zvláště v afektu obrazy mnohem častěji než my a nemůžeme je kvůli tomu nijak kárat. Nepřipadá přece vše stejně přirozené ani dvěma jednotlivcům, natož pak dvěma národům. Chci přitom zmínit ještě jednu spíše muzikální než poetickou otázku, totiž zda se mají napodobovat metafory, které jsou v nějakém jazyku zažité. Netroufám si přisvědčit bez výhrad, neboť mnohý posluchač, kterému už je nějaký obraz běžný, by se mohl vzpírat, kdyby ho hudebník chtěl ještě oživit, a mohl by tak vzbudit spíše smích než potěšení. Mám na mysli obrazy jako „vznášet se mezi strachem a nadějí", „vrhnout se na zem", „roky ubíhají" atd.

Nechť si nikdo nemyslí, že na básníka, pokud jde o hudební představy a obrazy, činím velký nátlak. Breitinger říká, že pro každý básnický druh platí určité zvláštní rozdělování figur a řečových ozdob. Satirikové užívají obrazy, které lidi přinutí, aby se zastyděli, pastýřské básně zase takové, jež se vztahují k životu na venkově. Hudební poezie není méně znamenitá než jiné básně. Skoro vždy hovoříme s úmyslem sdělit jiným nejen své pocity, ale také názory. Nechci ostatně básníkům radit, i když charakter afektu to připouští, aby příliš hromadili obrazy, zvláště pak v áriích. V každém dílu árie není potřeba víc než jedna taková představa. V recitativech, jež jsou komponovány bez nástrojů, je celkem lhostejné, odkud se obrazy vezmou.

Leckdo míní, že pokud je báseň naplněna slovy, která vyjadřují smích, žertování, padání, stoupání, ševelení, burácení, hřmění atp., je už muzikální. Poslední ze zde uvedených slov tomu odpovídají jen velmi málo. Směřují pouze

219 Johann Valentin Pietsch, *Kantata bei der Beerdigung seines seligen Vaters Anno 1726*. In TÝŽ. *Des Herrn Johann Valentin Pietschen* [...] *gebundne Schriften.* Königsberg: Christoph Gottfried Eckart, 1740, s. 255. Citováno nepřesně: „[...] *wobei mir Gott die Wunder zeiget, die noch kein sterblich Aug erblickt*."

220 Tamtéž; verše árie na sebe navazují v opačném pořadí: „*Ich kann schon von den Engelchören / die nie gehörte Stimmen hören, / wobei mir Gott die Wunder zeiget, / die noch kein sterblich Aug erblickt*."

k prázdnému hluku, který nepotěší ani nedojme. Je správné, jestliže se básník odváží učinit obsahem hudební skladby či árie násilnou, hlučnou a strašlivou představu, ale musí také užít slov, která jsou takovým myšlenkám přiměřená. U muzikálních slov jde hlavně o to, aby jejich obsah skladateli poskytl příležitost prostřednictvím vhodné nápodoby přírody znázornit zamýšlený afekt nověji, s větším půvabem a účinkem. Cokoli, co k tomu nepřispívá, je jen hrací strojek, a ne hudba. S tím také souvisí vhodná volba adjektiv. Dlouhé popisy se pro hudbu hodí zřídka, neboť vášně jim neposkytují čas. Básnické přívlastky – bez ohledu na to, že nejsou ničím jiným než pouze drobnými popisy, bez nichž však žádná řeč nemá sílu ani život a stala by se zcela nevýraznou – musí básník vybírat tak, aby se daly v hudbě napodobit a vyjádřit. Melodickým postupům to dodá velmi příjemnou rozmanitost. Není však nutné, aby skladatel všechna slova tóny dalekosáhle ilustroval. Dva tóny na jedno slovo už často dostačují, pokud jeho význam zdůrazní charakterem, výškou, hloubkou, v dynamice slabě nebo silně, půvabně nebo drsně. Uvede-li skladatel v árii jedno nebo dvě muzikální slova obšírněji, je to až dost. Často není nutné ani to, jen kdyby se s tím pěvci spokojili a nechtěli svá umělecká hrdla stále uplatňovat v bězích, které se k tomu často užívají. Jeden francouzský hudební umělec říká, že by bylo poněkud dětinské a velmi nucené vyjadřovat každé slovo zvlášť. Tvrdí to dokonce o určitých slovech, která jsou k tomu ve všech jazycích už jaksi dána a která skladatel nemůže jen tak zanedbávat. Značí malého ducha, říká, když člověk nemá srdce na to, aby vodní tok či blesk přešel, aniž by k němu zkomponoval běh. Jakýsi skladatel umístil na slova *Zwölf Jünger folgten Jesu nach* (Dvanáct apoštolů následovalo Ježíše) dlouhý sled postupně nastupujících dvanácti hlasů. Jiný vyvolal u posluchačů hojně smíchu mnohým „*hin und her, her und hin*“ (onde a zde, zde a onde) při zhudebnění slov „*damit dass er gelehret hat hin und her im jüdischen Lande.*“ (tím, aby učil zde a onde po židovské zemi.)[221] Hudebně ilustrativní slova vůbec přinášejí výhodu spíše slabým skladatelům nežli takovým, kteří i bez nich mají rozkošné nápady a dokážou vyvolat afekt bez jejich pomoci. Napsal-li pan Graun kdy dojemnou árii, pak je to ta následující, a přesto se v ní objeví jen jeden sotva dvoutaktový běh na slově *amar* (amare – milovat):

Se sapessi il mio dolore,
se vedessi questo core,
tu vedresti, amato Bene,
che son fida nell'amar.
Si, cotesta augusta mano

221 Jedná se o doslovný citát z německého překladu Evangelia sv. Lukáše 23, 5. V českém ekumenickém překladu: „*Svým učením pobuřuje po Judsku, začal v Galileji a přišel až sem.*“

di mio sposo, di mio Sovrano,
non ritardi, s'io son rea,
la mia morte di segnar.

Kdybys znal můj žal,
kdybys viděl toto srdce,
uviděl bys, drahý miláčku,
že jsem v lásce věrná.
Ano, tato vznešená ruka
mého chotě, mého vladaře,
nechť nemešká, jsem-li vinna,
podepsat můj rozsudek smrti.[222]

V recitativech, k nimž mají být zkomponovány ilustrativní doprovody, se hudební slova vyskytují nejčastěji. V áriích by měl básník vyhledávat jediný hudební afekt a týž subjekt. Už tehdy bude výraz hudební, ač nebude obsahovat mnoho slov. Francouzi si ve svých zpívaných básních, pokud jde o hudební slova, předepsali tak přísná pravidla, že podle jakéhosi spisovatele prý operní básník takových slov má k dispozici ne méně, než asi dvanáct až patnáct set. Musel by je bez přestání převracet a otáčet a není zkrátka možné uplatnit další, neboť pouze tato si svým půvabem a lehkostí vysloužila privilegium vstoupit do hudební poezie. V němčině bychom takto svazováni být nechtěli. Ale hudba sestává z pohybu a vyvolává pohnutí. Co v ní tedy má být napodobeno, musí mít v nějakém hnutí, v pohybu základ. Je-li to v tónech zručně zobrazeno, získáváme prostřednictvím reakce ušních nervů právě ten pocit, jako při představované věci samé. Toto musejí hudební slova usnadnit a dát k tomu příležitost, a to je také hlavním úkolem takových slov. Hnutí to však mohou být rozličná.

Podle míry znaků uváděných při hudebních představách je slovo muzikální tehdy, pokud naznačuje příčinu, účinek, charakteristický znak afektu nebo afekt sám. Jsou to například slova opustit, chudý, žalostný, vábný, pomsta, radost, jásot, přání, touhy, prosby, žadonění, údiv, rozkazy, nářek, úlek, děs, zděšení, slitování, zoufalý, radostný, lichotný, pochybný, jemný, příjemná bázeň, příznivý posvátný úlek, úctou prosycené ovzduší, trpělivý, nevinný, přívětivý, křehký, něžný, klidný, obejmout. Dále se slovo považuje za muzikální, poukazuje-li k pohybu z viditelného světa, tak jako předešlá slova označovala pohyby ze světa neviditelného, a dají se znázornit tóny, například tichý, čilý, rachotivý, koulení, hopsání, zmatek, vytí, zuřivé kypění, lámání, stoupání, padání, obrat, návrat, spěch, běh, plížení, hřmění, praskot, chvění, třas, kypící, pěnící, prýštící, lenivý, bloudit, zurčet, mum-

222 Carl Heinrich Graun, árie Livie z opery *Cinna* (1747), libreto Leopoldo Villati, 2. dějství, 9. scéna.

lavý, plynoucí, lehce se pohybující. Jeden nejmenovaný spisovatel říká, že dobrý skladatel musí mít sice vždy smysl pro napodobení příhodného předobrazu, on však má za to, že pohyb lodi, vítr a vlny, šepot listů, zurčení potoka, hrom a třesk není hudba vůbec schopna napodobit. Jsem téhož názoru a považuji za muzikální pouze ty pohyby, které může skladatel zhudebnit s půvabem.

Dále je slovo muzikální, pokud naznačuje čas, trvání, výšku, hloubku atd., například věčně, brzy, pomalu, spěšně, zrychleně. Nad tímto posledním slovem by se asi mnohý v běhu rychlých not pozastavil, nehledě na to, zda nechce právě opak; stejně tak rychlý, vzdálený, pomalý, krátký, nebesa, země, povznesený, ponížený. Mnoho skladatelů je příliš svědomitých, než aby tato slova přešli bez pečlivého napodobení, dokonce i když jsou chápána jen v morálním smyslu, také za předpokladu, že vznikne melodie tak krkolomná, až by se hrdla zpěváků sotva dokázala v takovém umění předvádět.

Sem patří také zvláště slova, jež označují věc vnímanou sluchem a obsahují pojmenování, která se obvykle dávají zvukům a tónům, neboť sluchový smysl zahrnuje celý díl citových obrazů vůbec, jako drsný, tvrdý, ostrý, příjemný, sladký, silný, ohnivý, citlivý, světlý, pronikavý, jemný, hladký, plochý, kostrbatý, měkký. König nechává v jedné smuteční kantátě zpívat následující árii:

Ich pflege den Frommen zu Grabe zu läuten;
es bleibet mein ewig erschallender Ton
erhabenen Geistern ein würdiger Lohn.

Zvonívám u hrobu zbožných,
zůstane můj věčně znějící tón
vznešeným duchům důstojnou odměnou.[223]

Konečně jsou však muzikální vůbec všechna půvabná, libozvučná a zvučná slova, například:

Klarer Spiegel meines Leidens,
nimm auch meine Zähren an.
Lass die lispelnde Kristallen
sanfte, sanfte niederfallen,
dass zu deinen Silberwellen
sich mein Tränentau gesellen,
und zu Perlen werden kann.

Průzračné zrcadlo mého utrpení
přijmi také slzy mé.
Nech šeptající krystaly

223 Johann Ulrich von König: *Das Ewig-währende Denckmahl eines guten Gerüchts* (Dresden 1745).

jemně, jemně dolů se snášet,
aby se k tvým stříbrným vlnám
rosa mých slzí přidružila
a perlami se mohla stát.[224]

Kdyby se místo *klar* (průzračný) použilo *helle* (jasný), místo *Leiden* (utrpení) *Schmerzen* (bolesti) a místo *Zähren* (slzy) *Tränen* (jiný výraz pro slzy),[225] nebyly by první řádky tak libozvučné. Slova *Silber* (stříbro) a *Tränen* (slzy) jsou postavena proti sobě a skladatel jedno z nich pojednal jako cosi příjemného a druhé jako zarmoucené.

Slovo je ještě ve zcela zvláštním smyslu hudební, je-li vhodné k běhu, ke koloratuře. Musí však obsahovat dobrou samohlásku, o čemž chci mluvit níže, a podle jeho vnitřního charakteru a spojení, v němž se nachází, být umístěno tak, aby se jeho obsah dal v průběhu běhu příslušně rozvíjet, členit a rozkládat. Především však kladu hlavní zřetel na to, že pokud se takové slovo v árii objeví, vždy by mělo obsahovat ve větě obsažený afekt nebo děj. Například slovo **wählen** (volit) v následující árii:

Dich, Florens, schönstes Meisterstücke,
dich, schönste Zierde der Natur,
dich, Rose, wählen meine Blicke
vor allen Blumen dieser Flur.

Tebe, nejkrásnější mistrovské dílo flóry,
Tebe, nejkrásnější ozdobo přírody,
Tebe, růže, volí moje zraky
před všemi květinami tohoto luhu.[226]

Stejně tak slova potrestat a pomsta v následujícím textu:

Lösche Cupido dein schmeichelndes Licht;
Phlegeton schenke mir funkelnden Schwefel;
gebt mir, ihr Sterne, Medusens Gesicht,

---

224 Příklad je převzat z Matthesonova spisu *Der vollkommene Capellmeister*.

225 Čeština nemá pro slzy jiný výraz. Mezi „Zähren“ a „Tränen“ je zvukový rozdíl, který básník využil.

226 Cituje i MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zur Singcomposition*. Berlin: Gottlieb August Lange, 1758. – Kantáta s tímto textem je připisována Krausemu, viz Sing-Akademie zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz et al. (ed.). *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz*. (Katalog und Einführung). Teil 6/1. München: De Gruyter Saur, 2007, s. 230, sign. SA 1398/663.

dass ich bestrafe den schändlichen Frevel;
lass mir, o Himmel, die Freude geschehn,
Rache zu sehn.

Zhasni, Kupide, své lichotné světlo,
Flegeton[227] ať mi daruje sršící síru.
Dejte mi, ó, hvězdy, Medúzinu tvář,
abych ztrestala hanebné provinění,
dopřej mi, ó nebe, tu radost,
spatřit pomstu.[228]

U této árie si pomyslíme, že afekt se takto učeně a afektovaně nevyjadřuje. Nechci ji kvůli tomu obhajovat, ačkoli hněv v ní jde velmi do hloubky. Chopím se zde však příležitosti říci čtenářům, že všechny příklady, které se v celém tomto pojednání vyskytují, uvádím pouze jako objasnění svých zásad a nikdo přece nebude žádat, abych je nepoužil, ač vykazují i poetické nedokonalosti.

Na závěr chci připomenout, v čem je ještě třeba být v poezii obezřetný. König nechává v pašijovém oratoriu vojáky zpívat následující sbor:

Wir wollen dich, als Juden König grüßen,
und sind dir willig untertan.
Nimm diesen Backenstreich! Häng diesen Mantel an!
Nimm dieses Rohr! Wir fallen dir zu Füßen.

Chceme tě pozdravit jako židovského krále,
a ochotně se ti podrobíme.
Přijmi tenhle políček! Oblec si tento plášť!
Vezmi tuto hůl! Padáme ti k nohám.[229]

Pochybuji, že by se v hudbě dala vyjádřit ironie. Jakýsi francouzský autor také kárá Quinaulta a Lullyho, že nechávají Amadise a Arcabona zpívat duet, kde jeden říká ironicky druhému: *Consolez-vous dans vous tourmens.* (Potěšte se ve svém utrpení.)[230] Onen autor si myslí, že síla hudby až k vyjádření ironie nedosahuje. Já mám navíc také za to, že by se někteří posluchači smáli, kdyby uslyšeli zazpívaný políček. Dojem by byl příliš silný. Takový výraz se dá dobře číst, ale ne s úspěchem

227 Fleteton (Phlegethon), jedna z podsvětních řek.

228 Christian Heinrich Postel, *Die wunderbar erretete Iphigenia* (1725), 3. dějství, 8. scéna (Deidamia).

229 Johann Ulrich von König: *Die gekreuzigte Liebe.* – Scéna výsměchu vojáků Ježíšovi (Matouš 27: „do pravé ruky mu dali hůl, klekali před ním...“).

230 Jean-Baptiste Lully: *Amadis de Gaule*, 1684, libreto Philippe Quinault.

zazpívat. Zde je vidět, co je v podobném případě příhodnější, zda slovo čtené nebo zpívané. Zpívaný text vždycky získá na slavnostnosti, jako je slavnostnější to, co předčítá královský herold, než co káže jakýkoli kazatel z kazatelny. Z kazatelny se nemůže říci mnoho věcí, které se smějí psát ve zbožných knihách. Mnoho básníků by nechtělo, aby se jejich díla předčítala, ač je jistě psali pro celý svět. Řehtání koní, kejhání kachen a hus, mečení koz bude v ústech krásné zpěvačky mnohému připadat velmi pohoršlivé, a bzukot much, ovádů, čmeláků, brouků se v hudbě nesluší. Hudby se užívá většinou při slavnostních příležitostech, hudba miluje nádheru a lesk. Proto také nemyslím, že se ze všech tragických látek dají vytvořit dobré zpěvohry. Poezie je vůbec napodobením přírody v obecnějším smyslu než hudba. Nechávám na básníku, aby podrobněji zkoumal hudebně poetické bohatství podle tří obvyklých druhů hudby. Je známo, že hudba se uvádí buď na divadle, v chrámu, nebo v komorním prostředí. S divadelní hudbou je spojena akce. V chrámu musí vše získat zbožnou vážnost. V komorním prostředí se hudba sleduje a poslouchá zblízka, bez akce.

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 básníkova 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, pročež se podle 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 dojímavé 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 percutiunt, quamdiu soluta oratione dicuntur; ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia velut lacerto excussior torquetur.* (Tytéž 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 splynutí 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: *Frequentiorem 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 povolen 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 „přísloví 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 nejpříhodnější. U vážných a chmurných myšlenek a představ ale může být poněkud delší, protože mluvidla 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 kritik[234] říká, že když se má v latině vyjádřit myšlenka, která je symetrická, vyžaduje to druh verše typický pro elegie, jako například v Ausoniově[235] 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 útěkem zapříčinil tvou smrt.[236]

Čas od času vyžaduje myšlenka hendekasylabické[237] (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 meæ puellæ,
passer, deliciæ meæ puellæ,
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 (ἑνδεκά).

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:
vrabčík zahynul mému potěšení,
vrabčík, 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. *Kniha 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-Jacquese 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. Ověřme 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 decider 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.

Chrysolog[240] se ke všemu vyjadřuje.
Toto je pravda Juvenalova Řecka.
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 „zlatoústý"– chrysostomus. Zde je ovšem míněna moc peněz a lidí, kteří jimi vládnou, 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 pokaždé 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 téže 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 edition, revûe, 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 Zusäze 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 nesmějí 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 odvaho!
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 hruď.[247]

Weg, unbekannte 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, mehrenteils noch nie gedructe Gedichte* [...]. Hamburg: Johann Christoph Kißner, 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 hruď.)

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 závadu 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,
dávný 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
sdegna 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 nejpříhodnější a abbé Metastasiovi,[251] od nějž je výše uvedená árie, je třeba před jeho krajany dát přednost.

Při této příležitosti můžeme poznamenat, že básníkovo 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 vypodobní 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 ⏑ ⏑ ⏑ naopak slouží k žertovným a takovým větám, v nichž panuje zvláštní pohyb. Amfimacer [kretikus] — ⏑ — učiní službu válečným nástrojům a je vhodný pro radostně důrazné věci. Palymbachius [antibachius] — — ⏑ je převrácený bachius a má tak v sobě cosi klátivého. Čtyřslabičné stopy jsou 1. peon [päon] — ⏑ ⏑ ⏑ : ten se v hudbě často objevuje v předehrách a entrée; 2. peon ⏑ — ⏑ ⏑ ; 3. peon ⏑ ⏑ — ⏑ ; 4. peon ⏑ ⏑ ⏑ — . Tyto čtyři peony se odedávna užívaly pro chvalozpěvy. První epitrit vypadá takto: ⏑ — — — ; druhý: — ⏑ — — ; epitritus třetí: — — ⏑ — ; epitritus čtvrtý: — — — ⏑ . Jonicus a majori — — ⏑ ⏑ je rytmem velmi příjemným pro tanec. Jonicus a minori ⏑ ⏑ — — je opakem předchozího. V antispastu ⏑ — — ⏑ jsou slabiky nebo tóny vzájemně postaveny symetricky. Chorjambus je takto: — ⏑ ⏑ — ; prokeleusmatikos: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ 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. Mluvilo se však velmi libozvučně, a co se délek 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 neprojevili): 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 Tänzen 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 ňader 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 giorne 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 soucítil 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 následujme 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: *Vo**ljo u**bidir**tjo** cara. Tortor**ajnoč**ente.* (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 dojímavým 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 dojímavá, 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 dojímá, 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.

Kapitola osmá:

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

OBSAH

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

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

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

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

Klytaimnestra: *Un sì funesto addio*
il core non accetta.
à 3: *Oh Dio! Cosi non dir...*

Klytaimnestra: Ach ty, pane, uchovej
milovanou choť pro sebe.
Achilles: Zemře ta duše zpupná,
jež mi ji chce vyrvat.
Ifigenia: Ach! Zkroť ten hněv, ó drahý;
víš, že je to můj otec.
Klytaimnestra: Ona je tvé sladké blaho.
Achilles: On je krutý tyran.
Ifigenia: Chovám v úctě otce svého.
Achilles: Chci zachránit tě, nebo zemřít.
Ifigenia: Já chci raději zemřít.
Klytaimnestra: Já chci zemřít s tebou.
Všichni: Ó, jaká nelítostná sudba!
Ó, barbarská muka!
Ifigenia: Sbohem, můj choti, sbohem.
Sbohem, milá matko.
Achilles: Tak neblahé sbohem
pobízí mou pomstu.
Klytaimnestra: Tak neblahé sbohem
srdce nepřipouští.
Všichni: Ó bože! Tak nemluv...[262]

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

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

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

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

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

263 Carl Heinrich Graun, *Angelica e Medoro*.

264 Carl Heinrich Graun, *Coriolano*.

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

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

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

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

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

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

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

Arie
Entfernet euch, ihr kalten Herzen...

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

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

Arie
Vzdalte se, vy srdce chladná...[267]

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

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

In solch ein irrendes und klägliches Getöne
verstimmte sich Apollens Saiten-Spiel,
als ihn bei dem Verlust von einem seiner Söhne
der Unmut überfiel.
Verhängnis, lässest du die Rose blühen,
sprach er, und zwar so ungemein,
um sie verwelckt so bald' uns zu entziehen?
Es konnte dies noch kaum gesprochen sein...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

272 Tamtéž, 1. dějství, 4. scéna.

Ve francouzské opeře *Armide* se nachází následující recitativ:

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

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

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

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

Bože lásky, jenž mne rozněcuješ,
chraň mne s mojí milou.
Doveď nás do šťastných zemí,
zachraň nás před zlobou.[274]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

276 Tj. nepřízvučnou slabikou.

Fließt ewig meine Tränen,
versöhnt des Heilands Herz.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mlč; už mi neříkej,
že máš srdce Římana...[280]

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

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

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

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

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

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

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

Je otázkou, zda se v árii odehrávají také takzvané vznešené city duše. Učitelé umění uvádějí za jejich hlavní vlastnost, že musí být vyjadřovány bez umělosti a zdobnosti. Také Breitinger[283] říká, že Emilia dojímá tím, když těmi nejprostšími slovy říká: *Miluji Cinnu více, než Augusta nenávidím*.[284] Otec obou Horatiů[285] by nebyl tak silně dojat, pokud by – namísto, aby zcela jednoduše řekl proslulá slova, že má Augustus zemřít – vyjádřil svůj duševní pocit nějakou figurou. Podobné myšlenky sice také hovoří řečí srdce, avšak namísto aby ve chvíli, kdy je opanují afekty, mnoho mluvilo, sjednotí všechny síly a za silné pomoci rozumu vyjádří

281 Odvozeno z větné stavby řečtiny, podmíněné věty.

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

283 Viz pozn. 93/II.

284 Tj. v opeře *Cinna* C. H. Grauna.

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

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

(a Pirro) *Quella è mia figlia, il mio,*
sangue rispetta in lei.
(a Sestia) *Tuo Genitor son io,*
sai quel che devi a me.

(k Pyrrhovi) Je to má dcera,
cti v ní mou krev.
(k Sestii) Jsem tvůj rodič.
Víš, čím jsi mi povinována.[286]

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

296 John Milton, *The Paradies Lost.*

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

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

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

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

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

297 Také snoubenec, snoubenka; manžel, manželka.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sempre di doglia e pianto
ministro Amor non è.

Vždy bolesti a pláče
Amor služebníkem není.[305]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Určitý druh parentezí by mohl v hudbě působit dobře, kdyby celý sbor zpíval slova žalmu: **Kdyby sám Hospodin nestál při nás**, a potom by jeden hlas zazpíval: **Izrael ať řekne**, načež by opět vstoupili ostatní tutti: **Kdyby sám Hospodin**[309] etc. Pokud by se však přesto parenteze vyskytla, ať v recitativu nebo v árii, musí v ní skladatel dodržovat to, co uvedl Grimarest[310] ve svém traktátu o správném slovním projevu (recitativním, jak to nazývá), když velebí Lullyho způsob, jak tento velký mistr francouzské hudby zachytil parentezi v následujících verších:

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

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

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

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

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

309 Žalm 124: 1–2.

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

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

poi prega.
Tal pianta orgogliosa
non per soffio di Zeffiro grato,
ma per impeto di Euro sdegnato
si scuote e si piega.

Věř mi.
Kráska hrdá a svéhlavá,
jež odmítá,
jsouc pronásledována,
prchá-li se před ní,
pak prosí.
Tak se pyšný strom
otřese a skloní
nikoli závanem libého Zefyru,
nýbrž náporem pohněvaného Eura.[312]

Podobně:

Come in un punto
balena e tuona,
così fui giunto
da que' bei sguardi,
fulmini e dardi
del Dio d'Amor.
Restai attonito;
perdei la voce,
e a pena il palpito
sentii del cor.

Jako se v jediném okamžiku
zableskne i zahřmí,
tak jsem byl zasažen
těmi dvěma pohledy,
blesky a šípy
boha lásky.
Zůstal jsem v ustrnutí,

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

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

Homér vkládal podobenství pouze do klidných částí své *Iliady*, ne však tam, kde vše běsní a bouří, a v Sofoklově *Oidipovi* jich také není více než dvě nebo tři, a sice jen krátká a takřka mimochodem. Básník jich ostatně neužívá pouze tam, kde by třeba v podobenství obsažená věc poskytovala zpěváku příležitost k mnoha koloraturám, nýbrž tam, kde herec musí vylíčit duševní rozpoložení uváděné postavy. Nerozhodnost a neklid si Italové navykli popisovat podobenstvím, jež převzali od těch, již by rádi vyjeli na moře, ale obávají se nebezpečí, kterému by se tak vystavili. Slovo *mar* (moře) má dobrou hlásku pro běh tónů; pěvci ji však někdy tak kadeří, že to sice občas pobaví, ale nepocítíme neklid, o němž nás přece slova mají přesvědčit, že jej pěvec cítí. V následující árii však pan Graun jedinečným způsobem vykreslil kolísající naději milence, jehož strach a žárlivost uvádějí v nejistotu. Slyšel jsem tuto árii zpívat tenoristu Romaniho[314] a musím říci, že panu Graunovi k dosažení cíle velmi napomohl:

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

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

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

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

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

Metastasio má v jedné árii dvě podobenství, jež jsou zároveň popisem, a o srovnávaném zde není dokonce ani učiněna zmínka, což je jinak nutnou vlastností takových árií. Ale Venuše je zpívá při příležitosti, kdy říká, že s narozením krásné císařovny Alžběty přišlo na svět všechno potěšení, všechna radost a veškerý mír. Afekt Venuše se přitom nejeví zapojen do žádného dění, jež by nějak rozptylovalo srdce, a tudíž působí popis všeobecné radosti v podobenství potěšení a jistoty ptáků a ryb zcela přirozeně. Pan kapelník Pfeiffer[316] zhudebnil tuto árii s rozmanitými nástroji. Slovo *scherzando* (laškovně) mu poskytlo příležitost pro vyjádření neomezené radosti. Árie zní takto:

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

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

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

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

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

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

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

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

318 Tamtéž, 2. dějství (Marte).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

324 Viz variantu znění a poznámku 302/II.

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

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

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

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

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

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

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

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

sice srdce má, ale hudbě nerozumí. Básník se tedy musí o tom, co náleží k hudebním kompozicím, poučit jinak, aby také s pomocí zkušenosti byl s to psát verše pro hudbu příhodné. Protože však árie v širším smyslu vytvářejí v naší dnešní hudbě to nejvýtečnější, chci zde poskytnout malý popis jejich hudebního uspořádání. Použiju k tomu árii podle nejnovějšího způsobu, árii da capo. Vytvoří-li básník árii, která da capo neobsahuje – což se mu nezakazuje, ač je árie da capo pro mnoho účelů ta nejvhodnější, jak později objasním – musí přitom přesto dbát na všeobecná pravidla árií a skladatel proto melodii dá pouze jiné uspořádání podle charakteru textu. V operetě[328] *Le feste galanti*, již složil pan Graun, se milenka vyjadřuje vůči svému ctiteli následovně:

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

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

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

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

328 Viz pozn. 126/II a dále v textu.

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

sareste dispietate,
volendomi ingannar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nebo:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Není větší věrnosti
nežli té, jíž jsme povinováni
otčině.[341]

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

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

---

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

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

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

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

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

Du findest nirgends heißre Triebe,
reinre Liebe,
als dieses Herz gewähren kann.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obraz Ježíšova utrpení naplňuje
duši strachem,
hruď bolestí.[350]

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

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

---

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

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

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

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

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

Ježíši, po čem žízníš,
že sesíláš rosu?
Nebesa! Vzpomínám si,
že na můj strach vzpomeneš,
a po útěše v mé tísni
žízníš až do smrti.[352]

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

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

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

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

Tato slova filozofického soudce umění lze velmi dobře vztáhnout na árie. Kdysi se poeticky i hudebně tvořily zcela krátké. Proto se skládají Neumeisterovy[354] a jiné zpěvní básně, zvláště první díly árií, pouze z nemnoha slov. Později je Italové více hudebně rozvedli a němečtí skladatelé je napodobili. To však podnítilo nářky soudců umění nad nesnesitelnými věčnými opakováními. Italští básníci tedy nyní stanovují pro první díly árií více slov, čímž se lze vyhnout zbytečným opakováním v allegrech. V áriích pomalého tempa však množství slov skladateli brání, aby svou práci patřičně provedl. V allegru tedy půjde v každém dílu árie o čtyři až pět nedlouhých řádků. V adagiu jich však básník musí vytvořit méně.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Podobně:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

365 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*.

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

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

Už dříve jsem řekl, že skladatel by neměl uvést melisma či běh, dokud se jednou nepřezpívají všechna slova textu příslušného dílu a posluchač nepochopí jejich plný význam. Přesto jsem však výše uvedl árii od pana Hasseho, v níž je slovo *difendimi* (ochraňuj)[367] protaženo dříve, než se objeví následující slova *il mio Rè* (mého krále). Tuto volnost je možno omluvit tím, že by árie jinak byla nudná a přišli bychom o radostné dojetí, které od pěvcovy dovednosti očekáváme. Neboť nic nemůže vyvolat něžný afekt s větším účinkem a potěšením, než když Salimbeni[368] v adagiu použije svůj krásný hlas k melismatu, vyjadřujícímu něhu. Protože tedy běh v předešlé árii není tak dlouhý, abychom při něm zcela zapomněli, jak text začínal, protože se toto slovo ještě jednou objeví v jiném úseku prvního dílu této árie, a protože pokud slovu nebylo rozumět, vždy se ho můžeme dozvědět z operního libreta, dala by se výše zmíněná volnost ne-li obhájit, tedy alespoň omluvit. Vůbec se musí v dílech ducha občas ponechat nějaký nedostatek, aby se celek stal tím krásnějším.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

371 G. Pasquini, *L'Arminio*.

372 Zdroj se nepodařilo identifikovat.

že to není totéž
jako vyhrožovat.[373]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mein Gott, es ist vollbracht.
Dein Leiden ist verschwunden.

---

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

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

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

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

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

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

Timante: *La destra vi chiedo,*
mio dolce sostegno,
per ultimo pegno
d'Amore e di Fè.
Dircea: *Ah, questo fù il segno,*
del nostro contento:
Ma sento – che adesso
l'istesso – non è.
Timante: *Mia vita Ben mio.*
Dircea: *Adio – Sposo amato.*
Oba: *Che barbaro Addio!*
che Fato – crudel!
Che attendono i rei
degli astri funesti,
se i premi son questi
d'un alma fedel!

Timante: Žádám tvou pravici,
má sladká oporo,
jako poslední zástavu
lásky a věrnosti.
Dircea: Ach, to bývalo znamením
našeho štěstí,
nyní však cítím,
že jím již není.
Timante: Můj živote, mé blaho.

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

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

Podobně:

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

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

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

Z následujících slov vytvořil duet také Mattheson:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gott:	*Bestürmt dich Not, betrübt dich Jammer,*
	so bete nur.
Der Betende:	*Zu wem?*
Gott:	*Zu mir.*
Der Betende:	*Wie fleh' ich denn?*
Gott:	*In Jesu Namen...*

Bůh:	Doléhá na tebe bída, zarmucuje tě hoře,
	tedy se modli.
Modlící se:	Ke komu?
Bůh:	Ke mně.
Modlící se:	Jak mám prosit?
Bůh:	Ve jménu Ježíše...

Podobně:

Clotilde *(singt): Ach! Redet, ihr Lippen.*
Ferdinand *(fraget aus Scham): Und was?*

Clotilde (zpívá): Ach, mluvte, ústa.
Ferdinand (se stydlivě ptá): A co?[381]

Další příklad:

Ein Gläubiger:	*Ich bete in dir, allmächtiger Heiland,*
	dich, hochbewehrte Gottheit, an.
Jesus:	*Was wirket dieses Glaubens Stärke?*
Gläubiger:	*Nur deine starke Wunderwerke.*
Jesus:	*So fliehe denn der Sorgen Schmerzen,*
Gläubiger:	*Ich sing und spiele dir im Herzen...*

381 Zdroj se nepodařilo identifikovat.

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

Konečně se podívejme na následující duet:

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

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

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

382 Zdroj se nepodařilo identifikovat.

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

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

Tug[end]: *Meine Seufzer –*
Weish[eit]: *– meine Tränen –*
Tug[end]: *Meine Klagen –*
Weish[eit]: *– meine Pein –*
Beide: *Werden ewig dauernd sein.*
Quellt ihr herben Zährengüsse,
dieses Grabes Finsternisse
schließen meinen Freudenschein,
schließen mein Geliebtes ein.
Tug[end]: *Unsäglich ist der Jammer meiner Brust,*
Weish[eit]: *Unwiederbringlich mein Verlust.*
Der Kranz, der mir sonst um das Haupt gesessen,
verwandelt sich in traurige Zypressen.
Tug[end]: *Mein Schmuck verfällt, mein Schmerz ist ungemein,*
und härter noch als dieser Leichenstein.
Tug[end]: *Meine Seufzer –*
Weish[eit]: *– meine Tränen –*
Tug[end]: *– meine Klagen –*
Weish[eit]: *– meine Pein –*
Beide: *– werden ewig dauernd seyn.*

Ctnost: Mé vzdechy –
Moudrost: – moje slzy –
Ctnost: – mé nářky –
Moudrost: – mé utrpení –
Obě: – budou trvat věčně.
Nechť kanou hořké proudy slz,
temnoty tohoto hrobu
uzavřou světlo mé radosti,
uzavřou to, co miluji.
Ctnost: Nevyslovitelné je hoře v mé hrudi –
Moudrost: Nenahraditelná má ztráta.
Věnec, jenž mi hlavu věnčil,
se změnil ve smutné cypřiše.
Ctnost: Můj půvab zaniká, má bolest je nezměrná,
a tvrdší ještě nežli tento kámen náhrobní.
Ctnost: Mé vzdechy –
Moudrost: – mé slzy –

Ctnost: – mé nářky –
Moudrost: – má trýzeň –
Obě: – budou trvat navěky.[384]

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

Alle: *O Liebe, deinen Schmeicheleien,*
o Liebe, deinen Zaubereien
kann kein beseelt Geschöpf entgehn.
Alcindor: *Du lehrst den stummen Mund der Blöden*
mit ihren Schönen seufzend reden.
Lucinde: *Und ihre Schönen sie verstehn.*
Alle: *O Liebe, deinen Schmeicheleien...*
Die Zauberin: *Du kanst das Alter selbst gewinnen.*
die Macht der größten Zauberinnen
kann deiner Macht nicht wiederstehn.
Alle: *O Liebe, deinen...*

Všichni: Ó, lásko, tvým lichotkám,
ó, lásko, tvým kouzlům
nemůže uniknout žádný tvor, který má duši.
Alcindor: Učíš němá ústa hlupáků
se vzdycháním hovořit s jejich kráskami.
Lucinde: A jejich krásky učíš jim rozumět.
Všichni: Ó lásko, tvým lichotkám...
Kouzelnice: Můžeš zvítězit nad samotným stářím.
Moc největších kouzelnic
tvé moci nemůže odolat.
Všichni: Ó, lásko, tvým...[385]

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

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

385 *Das Orakel* Christiana Fürchtegotta Gellerta, finále.

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

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

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

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

Podobně:

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

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

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

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

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

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

Chor der Juden: *Ans Kreuz, ans Kreuz mit dem Verräter!*
Pilatus: *Was Übels hat er denn getan?*
Chor: *Hinweg, hinweg mit diesem Übeltäter!*
Pilatus: *Ich finde nichts, was ihn verdammen kann.*
Chor: *Er macht sich selbst...*

Sbor Židů: Na kříž, na kříž se zrádcem!
Pilát: Co špatného učinil?
Sbor: Pryč, pryč s tím zlosynem!
Pilát: Nenacházím nic, proč by měl být zatracen.
Sbor: To činí sám...[389]

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

Ach Golgatha! Ach Golgatha!
Wie schmerzlich beugst du unsre Seelen!
Wie ist es? Liegt das Kreuz schon da,
daran den Heiland anzupfählen?
O nein! Doch leider ja!
Ach Golgatha! Ach Golgatha!

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

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

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

390 Tamtéž, sbor jeruzalémských žen.

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

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 řečí 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 muzikálnějším. V recitativech si však může posloužit figurami podle svého.

Velmi mocná vášeň 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*, 1. dějství, 1. 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 opeře *Demofoonte* je árie, v níž se takový stupeň afektu objevuje a skladatel ji tedy musí pojednat s nejdojemnější 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 doříci, co chtěl, totiž že je jeho syn největší zhýralec; *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, *Demofoonte*, 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, *Demofoonte*, 1. dějství, 12. scéna (Dircea).

Vášně si vždy namlouvají, že jim nikdo neporozumí. Proto říkají jednu věc vícerými, 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 zbrani,
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, *Demofoonte*, I. dějství, 3. scéna (Demofoonte), 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 figura[403] rovněž objeví:

Als Orpheus tränend seine Saiten
zu bangen Trauerliedern rührte,
rief Echo mit gebrochner 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 rozvážný?
Žádáš mne, abych byl nevinný?
Slyšíš to, vidíš to,
vše záleží na tobě.
Na její...[407]

Perioda o takových dvou článcích 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 meæ si te ceperunt tædia 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 nepociťoval 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, *Demofoonte*, 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, vykreslujeme 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 *Demofoonte*, 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 sollevar. 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 pié 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 špici 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 Schriften*. 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 nalezl 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 zrakového 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 rozdělí 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 murrt bei so bangen 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;
velkomyslnosti se hrůza nahání;
láska bledé svíce zháší;
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,
Gesu' 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 způsoby
krutýma rukama
rozsápaného na kusy.
Za zvuku těchto ran
lítostně dojaty
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: Giambatista 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 sníh,
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,
pyšníš 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 figura[419] 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 nüchtern,
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 střízliví,
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.

Longinos[424] říká, že pomocí otázek a zkoumání[425] se dá řeči dodat mnoho života, nádhery a důrazu, například:

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

Nenaslouchás 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, *Demofoonte*, 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 weichet,
wenn euch Jesus Liebe zieht?
Lasst euch binden,
bleibet, leidet und erblasset.
Meint ihr Sicherheit zu finden,
wenn ihr Gott verlasset?

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 verstehn,
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 Fürchtegott Gellert, *Das Orakel*, 1. dějství, 2. scéna.

Někdy se užije otázky,[429] aniž by se pochybovalo:

Ich solte 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 mindsten 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 věcí. 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.
Esporrò 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 usmířím.
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 perzonifikace. 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, jejž mají znázornit, necítí, si tím snaží obvykle odpomoci. Doposud jsem uváděl italské básníky 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 vyžadoval. Přesto tuto figuru nalezneme v áriích použitu 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 týž 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 verschlossnem 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 zazpívat 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 accompagnemente, 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 vyráží 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
žíznivý 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 passagero,
che, smarrito il suo sentiero,
dubbio ferma il passo errante
e anelante aspetta il di.

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 Scalabriniho, 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 povětřím 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 básníkova 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 ò piu lagrime,
non ò 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 sò* (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 ausgefertiget von Johann Ulrich König*. Berlin und Leipzig: A. Haude und J. K. Spener, 1750.

450 Pietro Metastasio, *Demofoonte*, 3. dějství, 7. scéna (Dircea). Srv. METASTASIO, Pietro. Demofoonte. 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 aufgericht?
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 vskutku 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.

Kapitola desátá:

ZDA A JAK MŮŽE BÝT CELÉ DRAMA ZPÍVÁNO

OBSAH

Opery jsou kritizovány, opovrhuje se jimi, a přesto se pilně navštěvují. Podle čeho by se měla posuzovat díla ducha. O tom, jak je obtížné docílit dobré opery. Navenek mají jiná pravidla než mluvené divadelní hry. Zda není proti přirozenosti napodobovat zpěvem lidské jednání. Zpívání a hudba vůbec jsou velmi přirozené a libé. V jakém vztahu musí stát napodobující věc k věci napodobované. Obrana zpěvu v operách. Zda nemůže opera, navzdory mnohému smyslovému pobavení, přesto poučit. O vlastním účelu divadelních her. I v hudbě jsou vyjadřovány rozmanité stupně pohnutí. Opera může být něčím víc nežli jen pouhým potěšením smyslů, bez ohledu na to, že se v ní silně hledí na smyslové pobavení. Árie se vkládají na taková místa v ději, kde má být duše velmi silně pohnuta. Sledování divadelních strojů a divadelních dekorací nás nesmí připravit o všechnu pozornost k souvislosti příběhu; případně vypomůže operní knížka. Árie mohou mít náležitou délku a vytvářet části děje. Proč se v opeře nenachází tolik poetických krás jako v truchlohře. Němci do své hudby vkládají krásu všech druhů hudby jiných národů. Zda opery nemohou vzbuzovat hrůzu a soucit. Proč jsou však většinou tragikomediemi. Zda musí být afekt jedné árie vždy vystavěn na afektu árie předcházející. Zda je v každé zpěvohře cílem jen jedno jediné určité pohnutí. Jak snadné je mít na zřeteli některá poeticko-hudební pravidla opery. Zpěváci mohou krásu recitativu velmi podpořit prostřednictvím dobrého hereckého ztvárnění. Ne všechny charaktery oper jsou tak románové, jak se zdá. Proč se ve zpěvohrách ještě stále objevuje tolik lásky. Odpověď na všechny námitky, jež se činí vůči opeře. O áriích, které postava zpívá za přítomnosti více postav na jevišti. O áriích v soliloquiích. Přílišná vyumělkovanost je u zpěváků i u skladatelů škodlivá. Opeře se musí naslouchat, dívat se na ni a procítit ji, a ne ji posuzovat neúčastně a chladnokrevně. Úvahy o použití hlasů kastrátů. O divadelních strojích v opeře a o scénických proměnách jeviště. Co si myslet o soudech některých veličin o opeře.

Odedávna se opery zpochybňují, a sklízejí zároveň stále velké úspěchy. Ještě nedávno byla v Kodani[454] a Berlíně[455] vystavěna nová operní divadla; a protože pruskému panovníkovi bezpochyby nechybí vkus, dá se říci, že i krása oper tam již mnohého dosáhla. Doposud byly v tamním divadle uváděny většinou buď metastasiovské kusy, nebo takové, jež byly převzaty z francouzských divadelních her. Dokonalý orchestr a ty nejvybranější hlasy neobveselují pouze ucho, nýbrž zároveň vzbuzují všechny druhy vášní. Nádherou a proměnami okrášlené jeviště potěší zrak, udržuje pozornost, a přece žádné nevkusné divadelní stroje a nepředstavitelné věci nevyvolávají odpor a nedůvěru. Zajisté se také každý pokus nepovažuje za působení ustáleného vkusu. Není nám ještě známo vše, čím se dá obveselit fantazie a pohnout srdce. Antičtí tvůrci jsou sice nejlepším vzorem krásných myšlenek, všechny nápady však nevyčerpali. Odlišné uspořádání státu, způsobu života, mravů, umění, věd a názorů nám nedovoluje se podle nich řídit ve všem; a to ospravedlňuje vynalézání nového, jímž se nás krasoduchové pokouší pobavit. Vyskytují-li se jinak stížnosti na italské pěvce, že básníkovi a skladateli s velkou domýšlivostí předepisují, jak mají vypadat jejich role a árie, pak v Berlíně nemají role, které mít chtějí, nýbrž ty, pro něž se nejlépe hodí. Právě tak málo si sami určují počet árií. V opeře *Ifigenia*[456] neměl jeden ze zpěváků árii vůbec žádnou. A ještě méně se jim dovoluje, aby zpívali nepozorně, bez herecké akce, nebo s neobratnými gesty či postoji. Ačkoli se pan Graun jak náleží řídí schopnostmi jednotlivých zpěváků, umí především přesně dodržet charaktery a divadelní pravděpodobnost, a kdyby jej někdy nesvazovaly móda a další okolnosti, doprovodil by mnohé ještě přirozenějším výrazem.

Přitom se však – neboť jsme doposud měli tolik nepřirozených zpěvoher a tolik toho proti nim bylo napsáno – najdou dokonce berlínští operní posluchači, kteří tyto divadelní podívané nepovažují za přirozené, ač je navštěvují s nadšením a horlivostí. Každý chce dnes býti kritikem a filozofem. Já však mám za to, že dílo ducha najde svůj nejlepší prubířský kámen v pocitu těch, pro něž bylo vytvořeno. Máme cit pro to, co je dobré či zlé, co je krásné či ošklivé. Tento cit obecného lidu je základem pevného a neměnného vkusu pro skutečně krásné věci. Byl nám propůjčen pouze šťastným zrozením a zajišťuje duchaplným dílům pokaždé první úspěch. Pravidla, podle nichž jsou zhotovena, se z nich vždy odvozují teprve poté. Dílo je výtečné tehdy, pokud dojímá. Líbí se, nebo se nelíbí? Je dobré, nebo špatné? To je, celkem vzato, lhostejné. Dubos[457] říká, že rozum zakazuje při takovém posuzování činit rozumové závěry. Rozřešení této otázky nepřísluší jemu, nýbrž

454 Královské dánské divadlo, označováno též jako Kongelige Teater, bylo založeno r. 1748 a sloužilo jak k operním a baletním představením, tak i k uvádění dramatické tvorby a koncertů.

455 Stavba nového berlínského operního divadla byla na rozkaz krále Friedricha II. započata záhy po jeho korunovaci roku 1741 a již 7. prosince 1742 se zde uskutečnilo první operní představení.

456 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, premiéra v Berlíně 1748.

457 Viz pozn. 12/II.

pocitům. Rozum se musí použít pouze tehdy, jestliže udáváme důvod vyjádření pocitů a chceme vysvětlit příjemnosti, jež nás přitahují. Neděláme mnoho rozumových závěrů, abychom zjistili, jestli nějaký pokrm chutná, nebo ne. Vnější smysly, stejně jako vnitřní vzhledem k napodobení dojímajících objektů všem rozumovým závěrům předcházejí a při truchlohře pláčeme dříve, než se rozum odhodlá zkoumat, zda je znázorňovaný obraz dojímavý sám o sobě či zda je dobře napodobený. Zavrhneme tedy opery, protože se některým soudcům umění z té či oné příčiny nelíbí? Vždyť naopak získávají u všech evropských národů uznání a osobnosti, jež jsou vysoce ceněny pro své způsoby a vkus, je navštěvují nejčastěji. Boileau[458] na jednom místě říká, že takzvaní kritikové by nenacházeli největší potěšení v Homérovi, Vergiliovi a Ciceronovi; nejvíce by dojímali takoví jako Condé,[459] Conti[460] a Turenne.[461] Kdo také správně vysvětlil podstatu všech krás antických děl? Non ratione aliqua, sed motu nescio an ennarabili judicatur; neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint, unde risus... ([Co vyvolává smích], se nedá vysvětlit nějakou rozumovou úvahou, nýbrž posoudit jakýmsi, domnívám se, že nevysvětlitelným, pochodem; a myslím, že nikdo dostatečně nevysvětlí, jakkoli se o to už mnozí pokoušeli, odkud pochází ...)[462]

Rozpoznají snad nejlépe právě ti, kdo celý život přednášeli logiku, zda někdo mluví opravdu rozumně? Kde umění teprve začínají rozkvétat, tam se také uvádějí opery. Ve Francii je nejzdravější vkus ve veselohrách a truchlohrách, přesto se hojně navštěvují opery a dělo se tak stejně pilně i v dobách, kdy přírodu těmi nejdokonalejšími slovy napodobovali Corneille, Racine a Molière; obveselováni chceme být rozličně. Ba ani tito velcí mužové ve svém umění nedodržovali pravidla, která jim předepisovali jiní. Neboť na kolika z nich se shodnou sami soudci umění? V podobných věcech se musíme ptát publika, jež je schopné soudit i bez znalosti pravidel. Cicero říká: *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte ac rationibus, prava aut recta dijudicant.* (Všickni zajisté lidé neuvědoměle jakýmsi pudem beze všeho umění a soustav dovedou rozsouditi, co je v kterém uměleckém díle nebo soustavě správného nebo převráceného.)[463] A opat Aubignac je rovněž toho

458 Viz pozn. 108/II.

459 Louis II. de Bourbon, prince de Condé (1621–1686).

460 Armand de Bourbon, prince de Conti (1629–1666).

461 Maršál Henri de la Tour d'Auvergne de Turenne (1611–1675).

462 Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI, 3, 6–7. Krause zde cituje poněkud nepřesně. U Horatia stojí: „*(6) Největší potíž vzniká především z toho, že směšný výrok je skoro vždy vymyšlený, často úmyslně deformovaný, a kromě toho nikdy nepřináší čest, za druhé v lidském posuzování toho, co není posuzováno rozumem, ale citem, těžko říci, zda vyjádřitelným, jsou rozdíly. (7) Já totiž nevěřím, že by se někomu podařilo dostatečně vysvětlit, i když se o to pokoušeli mnozí, kde má svůj původ smích, který je vyvoláván nejen nějakým činem nebo výrokem, ale někdy i určitým tělesným pohybem. Kromě toho bývá vzbouzen víc než jedním způsobem*." Česky jako *Základy rétoriky.* Praha: Odeon, 1985.

463 Cicero, *De oratore*, III, 195. Překlad viz CICERO, Marcus Tulius. *Troje knihy o řečníku. De oratore libri tres*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa, 1915. Rovněž často uplatňovaný citát,

mínění, že dokonalost divadelního kusu dojímá neznalého i učeného, i když neznalý příčinu hned nenahlédne.[464] *Tu, quid egoet populus mecum desideret, audi.* (Teď poslyš, co divák má rád, [nejen já: celá divácká obec].)[465]

Netroufám si proto operní vkus zatracovat. Naopak mám za to, že je třeba se podle možností snažit učinit pobavení publika přirozeným, spořádaným a rozumným. Bude to, pravda, trochu pracné. Opera není jen divadelní hra, nýbrž spojení vícera prostředků k podívané, říká jistý spisovatel. Hudba, verše, balety, divadelní stroje, dekorace, to vše se v ní objevuje. Jak mimořádné jsou náklady? Kolik rozličných povolání se na ní podílí? Takto složené dílo lze jen těžko dovést k dokonalosti. Zpívaná dramata musejí vnitřním uspořádáním a jako všechny divadelní kusy dodržovat všeobecná pravidla jeviště. Jsou to sice většinou tragédie, tragikomedie či pastorale, občas se však přesto provádějí veselohry a žertovné hry, ba dokonce se zpívá v takových kusech, jež se podobají *farces*[466] Francouzů a nazývají se intermezzo či mezihra. Pokud jde o zevnějšek a formu, pak nejsou, jako mluvené divadelní hry, sepsány v jednom druhu verše, nýbrž provádějí se prostřednictvím recitativu, accompagnement, arios, ariett, kavat, árií, duet, tercetů a sborů. Tančí se v nich často nejen mezi jednáními, nýbrž tance se vkládají, zvláště ve francouzských operách, na vhodných místech i do samotného kusu. Zrak je přitom obveselován nejen několikerými jevištními proměnami a dekoracemi, nýbrž i uměleckými stroji, zjevováním bohů a podobně.

Opery tedy mají, a pokud jde o formu musejí mít, více pravidel, a odlišných, než mluvené divadelní hry. Avšak ti, již jejich pravidla znají nebo znát chtějí, je vztahují na všechny divadelní hry a zpěvohry je vůbec neuspokojují. Především se ptají, pokud má být opera znázorněním lidského jednání, jak by se dalo napodobit hudbou a zpěvem? Ptají se, kdy lidé při svých činnostech a rozhovorech zpívají? Kde jsou takoví, kteří by za zpěvu prováděli státnické úkony, zrady, ohlašovali neštěstí, války atp.?

Je pravda, že toto vše člověk za zpěvu nečiní. Podívejme se však, zda je kvůli tomu třeba opery jednoduše zavrhovat. Poezie měla za zdroj vášně a zvláštní svěžest vtipu. Nejstarší pastýři a venkované trávili volný čas hudbou a zpěvem písní. Čilé hlavy povolovaly svým nápadům při rozličných příležitostech. Opěvovali se hrdinové, bohové a poezie se uplatňovala k radostným, žertovným,

---

například NICHELMANN, Christoph. *Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*. Danzig: Johann Christian Schuster, 1755, s. 50.

464 François Hédelin, abbé d'Aubignac (1604–1676), francouzský básník, dramatik a divadelní teoretik. Ve svém nejvýznamnějším teoretickém díle *La Pratique du Theatre* (1657) rozpracoval teorii aristotelovské trojí jednoty, jež byla zásadní pro francouzské drama 17. století.

465 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 153.

466 Farce (fraška) se etablovala jako francouzský ekvivalent italské commedie dell'arte. Její kořeny tkví v římské komedii, čerpala především z Plauta (Molière).

posměvačným i žalobným písním. Do veršů se vkládala naučení ctnosti, vytvářela se všeliká poetická vyprávění. Tak psal Homér svou hrdinskou báseň; tak se znázorňovaly dramaticky rozmanité události; a protože k tomu náleží velká vynalézavost, vložil Aristotelés, s uznáním budoucích pokolení, podstatu poezie do příběhu, jenž vždy napodobuje určité lidské konání. Přitom se zjistilo, že je velmi prospěšné zvláštní rozvržení vět v přednesu a jistý určitý počet a uspořádání slabik jak ve vzájemném vztahu, tak i ve větách či řádcích. Tyto nahodilosti byly nakonec uznány za tak dobré, že řeč, jež je postrádala, se nepovažovala za poetickou, a některé národy ještě dokonce připojily rýmy. Napodobování a znázorňování veškerých lidských příběhů tedy do poezie přibylo až později. Na počátku spočívalo básnické umění v pouhých pocitech a předobrazech. Poté se našli lidé, kteří se s velkou pílí pustili do poetického napodobování toho, co není prvotním obsahem a rozsahem tohoto umění. Hudba dala vzniknout jak velké části poezie vůbec, tak i zvláště všem jejím nahodilostem, jež jsou založeny v tónových délkách, a tak se s ní za dávných dob spojovala poezie lyrická, zprvu veškerá, a později vždy jako část dramatické poezie. Avšak nejen za nejstarších časů vyjadřoval člověk rozpoložení duše i beze slov a poezie, pouze hlasem a hudebními nástroji; ještě i my dnes si denně uvědomujeme dojetí, jež hudba vzbuzuje.

Hudba je tedy přirozeným a velmi podmanivým vyjádřením myšlenek a vášní. Každý člověk může vydat tón a zpívat, dokonce vynalézat melodie, jež náležejí pouze jemu. Často zpíváme, jsme-li zcela ponořeni v myšlenkách. Silné afekty nás přinutí k povzdechu, tu a tam i k hlasitému výkřiku. Zpěvem se projevují rozmanitá hnutí duše a láska a smutek nejlépe promlouvají hudbou. Zamilovaní, smutní poetové pak píší nejraději takové básně, jež se dají zpívat. Co se zpívá, proniká do duše hlouběji, než když se to pouze vysloví. Lidský hlas přesvědčuje svými tóny a jejich klenutím. Krásná hudba lichotí uchu a okouzluje duši. Dokonce ti, kdo operami opovrhují, připouštějí, že se v nich objevují krásná, promlouvající, přesvědčivá, dojemná místa, a Muratori[467] říká, že každý ví a cítí, jaká hnutí v nás vyvolává, když posloucháme velké hudební umělce na jevišti. Celý svět rád naslouchá hudbě a nechá na sebe její půvab působit. Stovky věcí v přírodě jsou muzikální a dají se hudbou napodobit. Poezie dokáže obratně líčit objekty, které jsou hodny úvahy a dojímají, a proto se užívá k mluveným divadelním hrám. Hudba vzbuzuje pozornost a potěšení a už sama o sobě vyjadřuje srozumitelně rozmanité afekty. Čeho by pak neměla být schopna ve spojení s básnickým uměním, jež její napodobování učiní ještě srozumitelnějším? Proč by se tedy nesměly tyto laskavé sestry při divadelních představeních, kde tolik záleží na tom, co se posluchači líbí, vzájemně spojit?

467 Lodovico Antonio Muratori (1672–1750), italský učenec a duchovní, autor spisu *Della perfetta poesia italiana*, Modena: Bartolomeo Soliani 1706, viz také pozn. 53/II.

Připouští se, že se hudba hodí k líčení afektů; zpívat celé drama se přesto považuje za nepřirozené. Říká se, že se při tom neshledává dostatek podobnosti předobrazu s napodobením, které je přirozenosti příliš vzdáleno. Rozdíl od originálu je příliš patrný a fantazie se nedá přemluvit, aby přijala kopii za originál.

Přicházíme k otázce, jaké jsou vztahy, jež musí mít napodobení ke svému předobrazu, a jaká pravidla zde předepisuje estetika? Věřím, že žádné jiné, než že charakter předobrazu nesmí být jednoduše v rozporu s charakterem napodobení a musí se spojit takovým způsobem, aby napodobení dojímalo a líbilo se. Nedá-li se tedy popřít, že hudba dojímá, tak bude i jejím prostřednictvím působící napodobení ve zpěvohře krásné a pravdivé. Jestliže však v opeře není vše stejně krásné a stejně přirozené, neměla by se vina svalovat spíše na básníka nebo skladatele než na hudbu samu? Hodí se snad ke všemu, co se objeví v truchlohře nebo veselohře, poezie? Co ještě schází, abychom se přeli, zda se mají v mluvených divadelních hrách užívat verše? Poetický přednes se k největší části dramatického děje přesto hodí. O hudbě platí totéž a opera má být zpívanou, nikoli mluvenou divadelní hrou. Pokud jí však je, pak se ptám, zda by se měla opera jednoduše posuzovat podle pravidel mluvených divadelních her? A nemusí být každé napodobení přiměřené věci, jejímž prostřednictvím se napodobení děje? Je snad rozdíl mezi zpíváním a mluvením opravdu tak velký? Nikdo nehovoří ve verších nebo dokonce v rýmech, ale všichni lidé promlouvají jakýmsi druhem zpěvu a každý národ, každá jeho provincie má vlastní akcent. Už básně se přednášely zpívané a podle určité časomíry. Stačí si jen poslechnout deklamování dobrých tragédií. Recitativ se pouze zpívá poněkud zněleji. V chrámu v Jeruzalémě se zpívaly rozpravy srdce s Bohem – žalmy – a rozmanité sbory si odpovídaly vzájemně, po způsobu promlouvajících. Ve starověku někdo při deklamování divadelních her udával takt, základní bas a jiný k tomu hrál na flétnu; a jejich sbory zpívaly, jako by byly zároveň podstatnou součástí díla. Zpívání a čtení poetických věcí se také nazývalo stejně. Opera není dění, není samotné konání; je jeho pouhým líčením. Napodobení, jež by se dokonale podobalo přirozenosti, by již nebylo napodobením, nýbrž týmž přirozeným jednáním či věcí. Sám pojem napodobení znamená, že ne vše je skutečně přirozené; jinak by se musely bílé mramorové sochy natírat tělovou barvou nebo přetahovat kožešinou, aby získaly srst. Nenapodobuje se živé tělo neživým, trojrozměrné tělo dvourozměrným a mnohobarevné jednobarevným? Napodobení smí mít se svým předobrazem jen tolik podobnosti, kolik postačí k jeho okamžitému rozpoznání. Právě náhodný rozdíl způsobuje při skutečné zásadní podobnosti potěšení. V žádném uměleckém díle není přirozenost znázorňována prostě, nýbrž zkrášleně. Neboť kde jsou takové zářivé jeskyně, rozvlněné fontány a pozlacené sochy jako ty, jež krášlí naše zahrady? Rozumu připadá mnohé z bohatství krásných věd falešné. Pro něj slunce z moře nevychází ani do něj nezapadá. Pro něj nepracuje krasoduch, nýbrž pro smyslovost, a u smyslově krásných věcí je třeba se zcela poddat pocitům. Ani pak však hloubavý rozum

nepořídí. Stále nové krásy budou dusit jeho nepřiměřené rozhořčení. Duše se až příliš ráda nechává strhnout potěšeními a očarovat smyšlenkou, jejíž klam je pro ni slastí, která nahrazuje skutečnost. *Ex voluptate fides nascitur.* (Z potěšení se rodí štěstí.)[468]

Existují lidé, jejichž ucho, jak říká Dubos, je tak vzdáleno od srdce, že ani ty nejpřirozenější melodie je nemohou dojmout. Takoví lidé ovšem opeře neprospějí. Podle nich žádné umění není schopno nahradit, co se vzpírá pravděpodobnosti. Jiní přijdou do opery s pravidly truchlohry a chtějí být dojímáni pouze řečí a poezií, ačkoli jsou přece na zpěvohře. Místo, aby prociťovali, myslí na pravidla, jež považují dokonce za ještě všeobecnější než jsou. O dvou operách páně Voltaira se v předmluvě k novému vydání jeho spisů píše, že jsou to díla vytvořená spíše ke zpěvu než ke čtení a takto se přivádějí na světlo zbavena svého největšího půvabu.[469]

Jelikož zpěv tedy vůbec nejde proti zvyku ani rozumu, nelze tento sklon celého lidského rodu v žádném případě považovat za pošetilost. Mohou-li zvířata v bajce mluvit, mohou lidé v opeře zpívat. Pokud se něco obdobným způsobem napodobuje, ať v kameni či ve dřevě, na desce, na plátně, na hladké zdi, barvami, nebo jen světlem a stíny, v životní velikosti, nebo jen v malém, prostřednictvím strojů či maleb, harmonickými zvuky, melodiemi, verši nebo rýmy, v mluvě, zpěvu, tanci nebo nástrojové hře, a děje se tak duchaplně, není takové napodobení utopické, charakter věci znázorňované a napodobující si neodporuje, a pak taková umělecká díla v žádném případě nebudeme zavrhovat. Jinak by bylo nepřirozené napodobování a znázorňování čehokoli v určitém básnickém metru a s předepsanými místy zklidnění, v dobrých proporcích a slovy, jejichž tón sleduje nějaký účel, v odměřených krocích, s použitím umělecky se pohybujících strojů, v jemně nanášených barvách a v opticky správných vztazích. Právě tak by bylo nerozumné chtít u posluchačů vyvolat účast s postavami na jevišti, o nichž vědí, že jsou jejich vášně pouze vybájené; tak by odpadlo veškeré herecké umění. V žádné divadelní hře rozum nevěří, že sleduje skutečnou událost. Rádi se však dostáváme do afektu a noříme se s potěšením do své obrazotvornosti. Bez tohoto předem stanoveného mínění a bez této šalby by ani rozmluvy v epopeji neměly hodnověrnost. Srdce a fantazie toho, jenž jde do operního domu, jsou již připraveny podlehnout šálení obrazotvornosti a propuknutí vášní. Nic by mu neposloužilo a jeho naděje, že se pobaví, by nebyla uspokojena, kdyby poeta a muzikus na napodobování zapomněli, kdyby se vzdali poezie a hudby a vyměnili je za prózu, mluvu a skutečný, nikoli pro pobavení napodobený děj. Taková naděje se naplní

468 DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 1. partie. Paris: Jean Mariette, 1746, s. 467. K Dubosovi viz pozn. 12/II.

469 Voltaire vytvořil sedm operních textů a měl blízké kontakty především k Rameauovi a Grétrymu. Viz např. WOLFF, Hellmuth Christian. Voltaire und die Oper. *Die Musikforschung*, 1978, Jg. 31, H. 3, s. 257–272.

pouze tehdy, pokud se jí předloží rozmanité proměny, neobvyklé charaktery, mimořádné události a zázračné krásné obrazy, právě proto, že se přirozenosti sice podobají, avšak přirozeností nejsou. Dubos výslovně říká, jak zkušenost různé soudce umění poučila, že opery přece jen nejsou něčím tak směšným, jak si dříve mysleli, a matka, jež v hudbě oplakává ztrátu svých dětí, proto není o nic méně postavou, jež obměkčí a může dojímat.

U ostatních divadelních her už zvyk utišil i ten nejkritičtější rozum. *Impetratum est a consuetudine, ut suavitatis causa, peccare liceret.* (Zvyk prosadil, že se kvůli libozvuku smějí dělat chyby.)[470] Představme si, že by člověk, který nikdy neslyšel o divadle, přišel na hru odehrávající se ve starověku. Vnímal by jeviště s jeho dekoracemi a stroji; herce s jejich divadelními kostýmy, koturnami, maskami; tón jejich hlasu, výslovnost, gesta; toho, jenž k deklamaci udával takt, toho, kdo ji doprovázel na strunný nástroj, toho, který totéž činil na flétnu; toho, kdo prováděl gesta k tomu, co jiný přednášel; sbor, který náležel k ději, přesto k tomu stále zpíval, byl velmi početný a pohyboval se tak uspořádaně, uměřeně a umělecky, že se zdálo, jako by tančil. To vše by mu snad zprvu nepřipadalo přirozené, pravděpodobné, ale jeho duše by byla okouzlena, nadšena a jeho smysly by se ponořily do moře rozkoše. Naříkavé tóny herců by jeho duši prostoupily, soucítil by s jejich utrpením a vzdychal jako oni. Jeho kritický rozum, přísná pravděpodobnost by se marně proti jeho potěšení bouřily. Možná by pochyboval, zda může být tak vše i v přírodě a takto krásné. Jeho potěšení však bylo určité, bez ohledu na to, zda mu ony věci připadaly pravdivé; jeho smysly byly tím více polichoceny. To, co se zdálo pravděpodobnosti odporovat, nahradil cit. Neslyšel hlas mrazivých úvah a jeho rozum mohl konec konců vše považovat za klam; jeho srdce rozhodlo věc lépe, neboť cítil, že je to krásné a líbí se mu to. Lidé starověku dobře chápali, že komedie je pouhým napodobením děje, nikoli dějem samým, a že posluchači v každém okamžiku vědí, že se nacházejí v divadle. Proto nechává Plautus v *Amfitrionovi*[471] Jupitera a Merkura tak často oslovovat lid, aniž by se obával, že se to příliš přiblíží pravděpodobnosti, čehož by si tak citlivý národ jako Římané brzy povšiml. Nikdo nemůže svou smyslovost rozumovými závěry umrtvit natolik, aby věřil tomu, že co se v divadelní hře odehrává, je skutečné, když stovky věcí podávají svědectví, že je vše jen hra, napodobení. Jestliže v tragédii vidíme, jak nešťastně se to s nějakou postavou vyvíjí a pláčeme spolu s ní, nepotřebujeme vůbec věřit, že vše, co ji potkalo, je pravda. Dokonce můžeme, pokud tomu chceme, sami sebe uvést předem do afektu i prostřednictvím věcí, které považujeme za zcela falešné. S určitými slovy, která slyšíme vyslovovat, a s určitými věcmi, jež vidíme, se v naší duši propojí taková hnutí, že zcela zjihneme a v nejmenším si

470 Cicero, *De Oratore*, III, 157.

471 Plautův *Amphitrion* se stal podkladem mnoha dalších zpracování. Je typickým příkladem převlekové komedie vystavěné na záměnách osob s konečným řešením prostřednictvím *deus ex machina* (božího zásahu).

nepřipustíme opravdovost či falešnost věci, nebo na to, byť jen jednou, pomyslíme. Otec Porée hovoří ve své řeči o tom, zda mohou být divadelní hry školou dobrých mravů a zda považovat hudbu a harmonii za prostředky, jež je možno použít všude, jak za něžných, tak i vznešených, za zamilovaných i hrdinských okolností. Táže se po způsobu takového uplatnění a pokračuje v promluvě ke svým posluchačům:

„Což nenacházíme tu a tam hudbu na jevišti ve vznešené a půvabné vážnosti? V tom se mnou budete souhlasit. Ptám se dále, co si myslíte o tanci? Víte, že je od hudby téměř neoddělitelný. Chcete jej bezpodmínečně vykázat? Jak se zdá, nevíte, co na to máte říci. Pokud z něj však odejmeme všechny troufalé, nepatřičné skutečnosti a uzříme, čím tanec je, co budete při takovém zkoumání kárat? Snad rychlost nohou, jež se pohybují podle taktu? Nebo lehké nenucené pohyby paží? Nepostřehnutelnou a příjemnou rovnováhu těla? Nikoli. Takže i tanec připustíte. Ptám se tedy dál. Mělo by podle vás být nemožné znázorňovat činy hrdinů verši a hudbou? V žádném případě. Přiznáte to bez všech obtíží. Jdu ještě dále. Může ctný hrdinský čin být znázorněn tak, že polechtá ucho, pronikne do srdce a vyvolá v něm silnou odezvu? Kdybychom to nepřipustili, říkáte, pak bychom nemuseli mít i uši ani cit. A právě to tvrdím i já. Nuže jsme přece zajedno. Dále se už nemám na co ptát ani na co odpovídat. Sami jste odpověděli. Mohla by tedy opera, jak jsem ji popsal a jak jste sami připustili, zavádět dobré mravy? Poskytněte mi skutečný hrdinský čin, jenž je vytvořen podle pravidel zpěvní básně, plynulé, ale smysluplné verše; mužnou a líbeznou hudbu; nenucené a vážné, lehké a cudné tance, jež jsou s básní propojeny tak, že samy o sobě poskytují němou poezii. Měl bych pak váhat, co vám na to říci? Pak se opera spojí užitečné s příjemným a do srdcí vnese ryzí lásku k ctnosti.“[472]

472 Charles Porée (1675–1741), jezuita, spisovatel a profesor rétoriky. Jeho úvaha *De theatro. Discours sur les spectacles* (1733) vyšla německy v překladu Johanna Friedricha Mayena pod názvem *Des berühmten französischen Pater Poree Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule gutter Sitten sind, oder sein Können?*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1734, citovaný úsek na s. 28–29. Porée mimo jiné říká na adresu těch, kdo viní divadlo ze špatného vlivu na mravy: „Jak by se za těchto okolností ospravedlňovali tvůrci oper? Mohli by říci, že jsou jejich básně tvořeny podle zásad dobré morálky? Tito básnící by sami museli přiznat, že nejsou nijak přísnými soudci mravů. Avšak řekli by také, že k jejich úkolům jistě nepatří zlepšovat svět. Stačí už, když se snaží jít ve stopách vynálezců opery, což znamená vytvořit divadelní kus, jenž působí ve všech složkách příjemně. Jejich jevištěm je veřejný sad, v němž nehledáme stromy nesoucí plody, nýbrž jen radost procházek, pěkná místa osázená květy, fontány na stovky způsobů, nízké křoviny, z nichž se všude ozývá ptačí zpěv, sochy, jež mají duši i tělo a vše, co může přispět ke kráse místa a potěšit zrak. Těch pánů, kteří tak horují pro to, co je krásné a příjemné, se ani nechci ptát, zda mají právo vytlačit tragický chór, z nějž opera povstala, z jeho prvního úkolu, totiž upřít mu úsilí působit ve prospěch ctnosti, aby ho mohli ponížit ke službě něžného bláznovství.“ (s. 47).

Viz také Des Französischen Paters Poree Gedanken von den Opern. Srv. MIZLER, Lorenz Christoph von Kolof. *Lorenz Mizlers Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyschem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Schriften und Büchern.* Bd. 2. Leipzig: Verlag des Verfassers, 1740, s. 28–37.

Za takových okolností musíme přiznat, že drama může být prováděno ve zpívané podobě, a přesto jiní věří, že v uspořádání a charakteru našich oper najdou důvody, jež je učiní zavrženíhodnými; říkají, že při divadelních představeních nezáleží pouze na potěšení a obveselení, nýbrž na poučném pobavení. Toho však básník nedosahuje tu a tam vloženými moralistními myšlenkami, nýbrž souvislostí celého příběhu, jejž nám představuje děj jako o dobru nebo o zlu. Přespříliš časté smyslové obrazy brání působení rozumu, a opera tudíž nemůže poučovat ani polepšovat, neboť je pouhým potěšením smyslů. Sledujeme při ní pouze umění zpěváků a myslíme spíše na umělecké sestavení strojů než na poučky příběhů. Zpěvákům nerozumíme a musíme brát současně v úvahu postavu, libreto i hudbu. Mohl by se ještě celkem připustit recitativní přednes, avšak recitativům nikdo nevěnuje pozornost, a co pak dělat s áriemi, v nichž přece hudba projevuje svou sílu. Vždy bychom museli hádat, co se chce říci a jen by to ztížilo pochopení pravdy, kterou hledáme. Odňalo by to divadelní hře všechnu sílu a pravděpodobnost, neboť by ji přerušovaly vážné rozhovory o důležitých věcech, nebo se objevovaly tam, kde není čas na klábosení. Árie by byly příliš dlouhé a mnohonásobné opakování slabik, slov a myšlenek by vyvolávalo nechuť, vždyť rozum dokáže věci pochopit naráz. V tomto případě by se měla dávat přednost francouzským operám před německými, ač jejich hudba nejde tolik do uší, neboť Francouzi zřídkakdy opakují jeden výraz více než jednou, proto je též jejich přednes recitativnější nežli ten, jenž se užívá v operách italských. Vůbec bychom my Němci nečinili dobře, kdybychom následovali italský vkus, jenž je v hudbě stejně zkažený jako v poezii.

Divadelní představení jsou napodobované děje, jež umění uspořádá tak, že posluchače pobaví a dojmou. Takový je důvod divadelní hry a přirozený cíl. Každý čte básníky a navštěvuje divadlo nikoli se záměrem se něco naučit, nýbrž příjemně ukrátit čas a rozptýlit se. I knihy historických příběhů, jež by nám měly posloužit především k poučení, se čtou pouze k ukrácení chvíle. Protože však i básníci chtějí společnosti něčím prospět, snaží se divadelní hry učinit zároveň poučnými, až tím trpí rozptýlení a dojemnost, jež se od nich očekávají. Dojímavý přednes však může být poučný a povznášející mnoha rozličnými způsoby a někteří tvrdí, že divadelní hra učí především příběhem, v něm obsaženým morálním ponaučením; takže Sofoklova Antigona se má polepšit a vyléčit z neposlušnosti vůči vládcům, Ajax z nepřiměřené ctižádosti, thrácké ženy z opovrženíhodných tužeb a Oidipus z prchlivosti. V *Kritische Briefe* (Kritických dopisech)[473] se však pochybuje, zda je právě v těchto tragédiích vše znázorněno skutečně zřetelně tak, aby se zlé následky naprosto jednoznačně spojovaly s omyly tragických postav a pouze a jedině směřovaly k ponaučení. Právě tak se považuje za omyl, jestliže věříme, že

473 BODMER, Johann Jakob – BREITINGER, Johann Jakob. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger und Comp., 1746.

si Homér a Vergilius ve svých básních předsevzali vštěpovat pouze jednu jedinou mravní poučku, již si předtím ve svých myšlenkách stanovili; neboť v těchto básních se objevují mnohá mravní ponaučení, která jsou právě tak důležitá jako ta, jež mají být podle některých mínění cílem. Jak málo bychom v takovém případě měli tragédií a jak neplodné by byly! Z dojemného představení, které trvá tři hodiny a překypuje nejrůznějšími událostmi, si vybrat jen jediné mravní naučení, k tomu náleží chladnokrevnost, již při takové podívané nemůže mít ani nejchladnější divák; proto se soudí, že při představení záleží spíše na znázornění mimořádných charakterů a my máme být na osudu znázorňovaných postav účastni. Ty nejneobvyklejší události nás však dojmou jen málo, jestliže potkají někoho, jehož citový stav si nás nezíská.

Celý spor vzešel z toho, co říká Aristotelés v oddíle o práci básníka tragédií, totiž že by měl nejprve pojednat nějakou událost, potom dát svým postavám určité charaktery atd. Tím však vůbec nepraví, jaký by měl být účel tragédie, nýbrž jen to, jak by měl při jejím zhotovování básník k práci přistupovat. Musí se to ovšem stát v předepsaném pořadí, neboť má vzniknout dramatická báseň. Čím méně je posluchač schopen vybrat si uprostřed tolika dojmů, jež se mu dovoluje pocítit, z celého příběhu jednu jedinou mravní poučku, již mu podle výše uvedeného mínění má básník přinést, a tu odlišit od ostatního, tím méně také musíme věřit, že se mu představují vznešené charaktery truchlohry, jejichž příkladem by se měl řídit. Obyčejný dav to není schopen pochopit a takové charaktery jsou také příliš velké, než aby je mohl napodobovat. Ponaučení divadelní hry tedy spočívá v tom, že líčí lidské jednání s přirozenými následky činů a ukazuje temperamenty a sklony lidí včetně důvodů, jež je přiměly opustit cestu ctnosti, nebo je z ní svedly. Protože tragédie předvádí pouze vznešené věci, nemohl by tedy básník upoutat naši pozornost, dokud nepřivede postavy do okolností, jež dojímají a do nichž se může dostat každý z nás. Musí se proto nejen snažit naplnit příběh dojemnými událostmi, nýbrž si vzít na pomoc i pravidla svého umění a prostřednictvím nejpohnutlivějších výrazů a nejživějších líčení afektů nám je vnuknout. *Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent humani vultus.* (Úsměvným tvářím jde úsměv vstříc a slzy nám kanou, pláče-li druhý.)[474]

Připouští se však, že když básník užije slov, jež roznítí a utiší vášeň i pobaví, a nějaká zdatná ruka k tomu přidá vhodné noty, jejichž připojení posílí básníkův úmysl, vznikne něco mimořádného. Říká se jen, že se to nesmí dít příliš rozvláčně. Jedna jediná árie bude často schopna nám prudce vzbuzeným afektem poskytnout více potěšení než deset jiných, jež by se zpívaly vedle ní a afekt by jen zeslabily, protože ho chtěly udržet příliš dlouho. Mnoho témat árií také posluchače zmate, proto má být v každé árii jen jediné; také mnoho dějů v jednom divadelním kusu diváka pouze plete. Chvalme tedy hudbu spojenou s básnickým

474 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 101.

uměním pouze u krátkých kusů, jež setrvaly čtvrthodinu v nějaké vášni, ač poněkud slabší, a v průběhu děje ji posílily, jak je to u divadelních her obvyklé. Na tomto místě chci položit otázku, zda hudba určité vášně neprobouzí silněji než poezie. V žádném divadelním kusu přece nepanuje jediná emoce tak, že by se zároveň, či vedle ní, nemohla objevit jiná. Hlavní afekt se ke svému nejvyššímu bodu vždy přivádí různými stupni a prostřednictvím rozličných vášní. Tyto stupně může muzikus sledovat právě tak dobře jako básník. Všechny hudební skladby nejsou přece stejně veselé ani stejně smutné. Každá árie vokální kompozice obsahuje obraz zvláštního rozpoložení nebo jeho určitého stupně. Hudební téma, jež v ní je, přispívá tudíž spíše ke zřetelnosti, než že by mátlo. V žádné dobré vokální skladbě nebudou po sobě následovat dvě árie s dokonale shodným afektem nebo s jeho totožným stupněm; tím méně v divadelní hře, jež sestává jen z rozmanitých a nečekaných událostí. Je pravda, že se sladkost hudby zprotiví, pokud trvá příliš dlouho. Pokud však zpěvohra není delší než tři hodiny a obsahuje příběh, látku, jež je pojata podle všeobecných pravidel divadla a sestává z rozmanitých afektů, jež básník vynáší na světlo neočekávanými výjevy; jestliže skladatel pomůže odlišit stupně vášní a jejich ráz prostřednictvím dobře charakterizovaných melodií a střídáním nástrojů; když zpěváci zpívají co možno nejzřetelněji; je-li jejich umění správného druhu a pěkně přednášené a podpořené dobrou hereckou akcí; když je ještě pozornost udržována a stále obnovována buď vhodnými divadelními stroji, nebo přirozenými proměnami jeviště a prostřednictvím tanců, jež se dobře k látce hodí – pak není zpívaná divadelní hra pouhým potěšením sluchu a nevyvolá rozmrzelost, stejně jako hra mluvená, neboť kromě potěšení ucha se zároveň prostřednictvím slov a pojednávaných věcí poučí mysl a rozmanitostí vášní narůstá její schopnost jemnějšího cítění. Ježto divadelní kus nevyvolává jen zřetelné představy, nýbrž hlavně smyslově živé, nelze říci, že by v operách přespříliš smyslových obrazů bránilo působení rozumu. Mělo by se nám tím připomenout, jak to bylo s výtkou, jíž se stavěl Miltonův *Ztracený ráj* proti Magnusovi, totiž že entuziasmus básníka, jeho poetická líčení, jeho viditelné a citlivé představy, jež pan Magnus v sobě potlačil, zpřetrhaly všechna vyšší snažení duše v jejích konáních a to jej přimělo se poddat trvalému úžasu, jednomu z nejpříjemnějších a nejcennějších rozpoložení.[475] Právě tak, když Muratori říká, že árie si přemírou potěšení podmaňují posluchače natolik, že už pak nesleduje příběh. To je nejsilnějším důkazem, že hudba dojímá a že se jí při divadelních představeních, kde se tak velice

475 Olaus Magnus (Olof Måson, 1490–1557) byl švédský katolický kněz, biskup v Uppsale. Zabýval se kartografií a geografií (vytvořil první mapu severní Evropy). Účastnil se tridentského koncilu a jako horlivý katolík se podílel na vytvoření indexu zakázaných reformačních knih. Magnusova líčení vzniku světa, zemí, přírody a zvyků obyvatel ovlivnila Johna Miltona, Jonathana Swifta, ale také Shakespeara aj. Viz např. HANKINS, John Erskine. Milton and Olaus Magnus. In ALLEN, Don Cameron (ed.). *Studies in Honor T. W. Baldwin*. Urbana: University od Illinois, 1958, s. 205–210; MARSHALL, Peter. The Reformation and the Idea of the North. *Nordlit*, 2019, nr. 43, s. 4–24.

usiluje o dojetí, užívá právem. Skladatel a zpěvák musejí jen vykonávat správně svou úlohu a básník může uplatnit árie jen u takových míst a myšlenek, kdy má být mysl podle hlavního záměru silně pohnuta, a pak není třeba se obávat, že budou árie v opeře, jež má mít účel dobré divadelní hry, na překážku. V opeře *Ifigenia* musí Agamemnon dopustit, aby byla jeho dcera obětována, a zpívá:

Se mi voleste, o Dei
impor legge si fiera,
dirmi, la figlia, mora:
Voi dovevate allora,
tormi di padre il cor.

Jestliže jste mi chtěli, ó, bohové,
uložit tak krutý zákon
a říci mi, že dcera musí zemřít,
pak jste mi měli také
odejmout otcovské srdce.[476]

Ačkoli byly tóny pana Grauna mimořádně dojímavé, přesto nebránily rozmanitým úvahám o nešťastném otci a jeho následováníhodném odevzdání se vůli bohů. Potěšení, jež tato árie vzbuzuje, nemohlo posluchači zabránit, aby sledoval pokračování děje, neboť hned se závěrem árie vchází Achilles a diváka činí pozornějším k tomu, co se bude dít dál, neboť působivější je to, co se nám předkládá prostřednictvím zraku. Proto si také operní básníci uvykli, pokud to lze, vkládat árie na závěr výstupů. V opeře *Arminio*[477] si titulní hrdina v árii naříká, že musí připustit, aby pro něj přítel riskoval život, a je mi známo, jak na tomto místě jakási žena velmi rozumně rozvažovala o podstatě přátelství. Ona žena byla jedním z posluchačů, kteří hledají poučné pobavení; a proto doufám, že vylepšení oper povede rovněž k polepšení jejich milovníků a diváků, jako se děje u ostatních divadelních her. V tragédii se během prvních dialogů diváci seznamuji s dekoracemi jeviště a poznávají postavy děje. Za této činnosti mi může spíše uniknout nějaká okolnost, důležitá pro porozumění, než u opery při objevení stroje nebo při scénické proměně. Mohou-li k nám skrze svá díla promlouvat malíři jako to činí básníci, i když ti to činí s větší dokonalostí, mohou nám jejich představy i v opeře pomoci si domyslet, co jsme možná přeslechli. Vždyť slova se v árii opakují a čemu jsem napoprvé neporozuměl, to mohu po-

476 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 9. scéna (Agamemnon).

477 Látce o vojevůdci Chetrusků Arminiovi (Hermannovi) a jeho mýty opředené vítězné bitvě proti Římanům v Teutoburském lese (ca 9. stol. př. n. l.) věnovali autoři 18. století v souvislosti s počátky národního uvědomění značnou pozornost. Krause pravděpodobně má na mysli zhudebnění J. A. Hasseho, jehož premiéra se konala 7. 10. 1745 v Drážďanech (libreto Giovanni Claudio Pasquini).

chytit podruhé. Zpívá-li se recitativ, mohu si vypomoci operním libretem. Taková knížka není u italské opery užitečná pouze těm, kdo jazyku nerozumí; jelikož při vzdálenosti od jeviště není možné rozumět slovům herců, kteří mají často slabé hlasy, byla by taková kniha stejně potřebná pro mluvenou divadelní hru jako pro operu. Mnozí milovníci opery mají ve zvyku projít si knihu před představením, aby pak měli tím dokonalejší zrakové potěšení. Přijdou sice o požitek, jaký skýtá neočekávané, avšak jak často už je nám nějaká tragédie dobře známa, a přesto nás pohne k pláči. Výtečné divadelní hry nám jistě způsobí větší potěšení, když je vidíme podruhé; poprvé je člověk zcela zaslepen jejich krásami. Je to jako s krásnou knihou, již člověk nejprve rychle proběhne, než si ji řádně přečte. V mluvených hrách se tu a tam rovněž objevují stroje a zjevení bohů, jež nemusí nijak odvracet naši pozornost od slov. Nestojí ani mnoho námahy sledovat stroj, a přesto vnímat slova a tóny. Pouze z herecké akce zpěváků o něco přijdeme, díváme-li se do knihy. Rozumíme-li však řeči a snaží-li se pěvci zpívat srozumitelně, bude kniha zapotřebí jen zřídka.

Už jsem se vyjádřil, že nechci obhajovat přílišnou a zcela shodnou délku árií. Avšak jestliže například v Racinově *Thébaïde*[478] na začátku druhého jednání prosí Hémon svou zbožňovanou princeznu, aby jej hned zase neopouštěla, neměl by básník líčení afektu, v němž se Hémon nachází, ani na půl verše přerušit, neboť zde je jistá obšírnost žádoucí, aby se také v posluchačích vzbudil patřičný soucit. Dále se skladatel přílišné rozvláčnosti často vyhne, pokud jen poeta dbal na náležitou stručnost. Afekt sice má být vylíčen v úplnosti, avšak slova k tomu vytvářejí pouze kresbu; spíše než jimi, má být obraz vymalován tóny. Délka hudby se nesmí v áriích posuzovat podle slov, jichž proto, že jsou pouhými základními rysy malby, může být jen málo, skladatel je však z téhož důvodu může opakovat, tak jako hlavní postupy melodie, pokud se to děje rozumným způsobem a ne nadbytečně. Takto nás tedy mohou árie v truchlohře prostřednictvím slz, povzdechů, strachu, naděje, údivu a úleku dovést až k závěru a nepotřebují být tak slátané, jak se to stává v Itálii, kde impresario zaměstná víc zpěváků a zpěvaček, než kolik opera vyžaduje. Každý má několik árií, které umí a někde už zaznamenaly úspěch, a jejichž obsah je tak obecný, že se hodí do všech příběhů. Protože to však má být opera, vytvoří básník příběh, divadelní děj, připojí ke každému výstupu krásnou árii, a potom už se dá snadno uhodnout, co chtějí takové árie vyjádřit. Dobrý operní básník se snaží pokud možno vytvořit árie k podstatné části děje. Divadelní postavy se dostávají velice často do stavů a rozpoložení mysli, v nichž mohou dojemně a obšírně hovořit o tom, co právě probíhá, co cítí, sdělují to ostatním a vylévají si před nimi srdce. Při takových příležitostech vkládá operní básník velmi přirozeně árie, neboť nejsou ničím jiným než zobrazením takových stavů mysli a afektů. Rozpíná-li se takový obraz příliš, vytvoří z něj básník accompagnement

478 Jean Racine, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, 1664.

[recitativ doprovázený nástroji], v jehož závěru však přesto obvykle přichází árie, jak jsem ukázal výše. Jsou-li však představy značně intenzivní, poskytují rovněž materiál pro árii a namísto, aby jako tragický básník s pomocí svého umění líčil obraz rozvláčně, spokojí se operní libretista tím, že totéž načrtne jen v základních rysech, ve slovech k árii, a vypracování ponechá na hudebníkovi. V opeře *Ifigenia* matka princezně sdělí, že se s ní Achilles teď oženit nechce, jak jim Agamemnon napsal a kvůli čemuž přišly do tábora. Tato urážka se princezny nanejvýš dotkne a v tom okamžiku vchází Achilles, aby jí byl k službám. Místo aby mu naslouchala, přeruší však jeho řeč recitativními slovy *Parti infedel, ne mi veder più mai...* (Odejdi, nevěrníku, už mne nikdy nespatři...) a naváže na to ihned árií:

Temi, protervo Core,
il mio oltraggiato amore.
Trema, d'aver mirato,
spietato,
il mio rossor.
Amor tu non volesti,
e sdegno avrai da me,
crudel che di mia fe'
sprezzasti il bel candor.

Strachuj se, ty zpupné srdce,
mé uražené lásky.
Třes se, žes hleděl,
ty nelítostný,
na můj ruměnec.
Lásku jsi nechtěl,
budeš tedy mít můj hněv,
ty krutý, neboť jsi pohrdl
krásnou nevinností mé věrnosti.[479]

V druhé části této árie, v níž odchází zpěvačka na druhou stranu jeviště, vyjádřil pan Graun zcela jedinečně srdcervoucí rozmrzelost a oba díly árie skončí dříve, než se Achilles ze smutného úžasu a ohromení mohl vzpamatovat. Když se však se začátkem části da capo chce začít obhajovat, nepustí ho princezna ke slovu, nýbrž stále znovu propuká v hněv vůči němu; což vše naprosto přirozeně vytvářelo mezi zpěvem krátké ritornely. V již výše zmíněném tercetu prosí Klytaimnestra úpěnlivě Achilla, aby její dceru zachránil; ten spílá nelidskému otci, jenž hodlá její obětování připustit; a Ifigenia prosí Achilla, aby jejího otce přesto

479 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 2. scéna (Ifigenia).

respektoval, raději chce zemřít atd. Tento tercet má stejně velkou věrohodnost jako dojímavost. Achilles pak v téže opeře Agamemnona přiměje k řeči a ptá se, jak by mohl dát svolení k obětování vlastní dcery. Dospějí ke slovní výměně a jejich vzájemné výhrůžky jsou v duetu opět vyjádřeny velmi šťastně. V takzvaných mezihrách [intermezzech] Italů se do árií vkládá neobvykle mnoho, co náleží k vlastnímu ději a k herecké akci. A z uvedených příkladů je vidět, že se to stejně dobře dá uplatnit i ve věcech vážných.

Muratori[480] činí áriím ještě výtku, že se zvláštní druh jejich rýmu a metra nehodí k dané podstatě a vážným rozhovorům v tragédii, a mnozí znalci poezie jsou zřídkakdy s operami spokojeni, pokud je čtou. Avšak opery nejsou tvořeny ke čtení, nýbrž ke zpívání. Vždyť i při četbě divadelní hry má člověk méně potěšení, než když ji slyší přednášenou, nebo ji vidí dokonce na jevišti. Zhudebnění tragédie slovo od slova by stěží zaujalo tak, jak to může dokázat dobrá opera. Takové zhudebnění by neposkytlo hudební potěšení, slyšeli bychom pouze pěkně deklamovanou řeč, neboť vše by se muselo zpívat recitativně. Nemohly by se zapojit árie, neboť divadelní hra by se příliš prodloužila. Ztratilo by se též potěšení, jež skýtá ariozním způsobem zpívaný text. Dále se v opravdové opeře objevují dvě až tři accompagnementa [recitativy doprovázené orchestrem]; v tragédii zhudebněné slovo od slova by jich naopak bylo příliš mnoho.

Pokud by se však opery přesto takto komponovaly, byl by celý recitativní přednes vytvořen tak, jak skládá recitativy a accompagnementa pan Graun, takže by vedení tónů zpěvních hlasů i doprovázející bas a nástroje, jež se k němu občas připojují, respektovaly básnické umění v obšírném líčení afektů a vášní (což naše dnešní hudba dokáže, se starověkou hudbou to však možné nebylo, ač mohla mít jistě jiné přednosti), poetická znázornění by se tím neobyčejně zkrášlila, zvýraznila a učinila dojímavějšími. Takové dojetí by se však stalo tak silným, že pokud by se nadto připojil nejen příjemně hovořící hlas jako v antické deklamaci, nýbrž skutečně zpívaný a pronikavý tón Astruy[481] s její mimořádnou hereckou akcí, je jisto, že by posluchač příliš časté a přespříliš silné dojetí nemohl snést. Jeho srdce by nebylo schopno je pojmout, cit by se vyčerpal a otupil, a takové dojetí už by dojetím nebylo.

Operní básník naopak označuje silné projevy vášní ve verších sice zřetelně, ale jen málem prostředků; detailů dosahuje svou působivostí hudba. A protože má být stanoveného cíle dosaženo především verši ve spojení s půvabem hudby, řídí se básník v rozličných vnějškových věcech jinými pravidly, než jaká se dodržují při zhotovování mluvené divadelní hry. Lidem s velkou obrazotvorností a citlivým srdcem je pochopitelných a přirozených mnoho věcí, jež jiní s chladnější myslí nechápou, a proto se dá v opeře, v níž se tolik útočí na smysly a srdce se vzrušuje,

480 Viz pozn. 53/II.

481 Viz pozn. 75/I, 206/II, 265/II.

odvážit mnohého, co by se v jiné divadelní hře, kde se zamýšleného cíle dosahuje zároveň za pomoci silněji působícího rozumu, neujalo.

V Německu jsme na italský vkus v hudbě nepřísahali. Naši skladatelé čerpají krásu také z francouzské hudby, pokud ji tam nacházejí. Ve zpívaných skladbách na německá slova se cizí hudba rovněž nedá zcela dokonale uplatnit. Jsem zajedno s anglickým časopisem *The Spectator*,[482] že každý národ má svůj druh hudby, který velmi dobře charakterizuje přirozenost jeho způsobu myšlení, mluvení a povahu jeho jazyka.[483] Dobrý vkus však vůbec tkví v tom, co lichotí uchu a dojímá srdce; a v italských operách byl vkus přiveden k dokonalosti hlavně panem Hassem a panem Graunem. Kromě toho jsem již v první kapitole ukázal, jak rozdílný je přednes francouzské operní hudby od italského, a na jiném místě jsem se zmínil, co by se například dalo udělat, aby se dojímavost recitativu za požadovaných okolností uvedla do přiměřeného vztahu k dojímavosti árií, aby se občas recitativy od árií a naopak árie od recitativů nemusely odtrhávat a zároveň se tak zabránilo, aby posluchač nevěnoval všechnu pozornost áriím a žádnou recitativům. O této okolnosti pohovořím celkově dále.

Opery jsou buď truchlohry nebo tragikomedie. Tento titul se jim však nechce přiznávat a jen proto, že jsou zpívané, neumějí prý vzbuzovat děs ani soucit a jiné ušlechtilé, vznešené a odvážné pocity. Je to tím, že příběhy získávají na významu, pokud obsahují velké nesnáze a nebezpečí. Ve švýcarských *Kritických dopisech*[484] se ale praví, že strach a soucit nejsou jedinými vášněmi, jež v tragédiích vládnou a berou na sebe úkol učinit je užitečnými. Kromě těchto dvou pocitů je ještě mnoho jiných, jež nám mohou být prospěšné, a ctnosti je velmi ku prospěchu, naučíme-li se cítit k rozličným jednáním velkou úctu a obdiv a k jiným odpor a nevoli a pilným cvičením v tom dosáhneme jakési dovednosti. Myslel si to i Corneille, když tvrdil, že truchlohra by mohla prospívat mocí příkladu. Italové, ač jinak většinou napodobovali hrůzu řeckého divadla a vzbuzování děsu a soucitu nakazovali a vážně upřednostňovali, se nad tím nakonec sami začali pozastavovat a *Kritické dopisy* tyto jevy zmiňují s duchaplným posměchem, neboť se příčí sluchu a citu i povaze a zvykům téměř všech dnešních národů. Na druhé straně se ale nedá prokázat, že by se v opeře jako takové zamýšleného děsu nedalo dosáhnout. Ve zpěvohře *Nero* je Agrippina na příkaz svého syna na konci posledního výstupu zavražděna a její poslední slova jsou: *Ach Nero, möchte meine Todespein, / die letzte*

482 Míněno anglické periodikum *The Spectator* Josepha Addisona, viz pozn. 114/II.

483 Zde se Krause dostává k problematice tzv. smíšeného vkusu (vermischtes Geschmack), jehož velkým propagátorem byl J. J. Quantz, který jej podrobně popsal v závěru své příručky *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). Smíšený vkus vybírá a kombinuje nejlepší vlastnosti hudby jednotlivých národů a podle Quantze zvláště němečtí hudebníci vykazují mimořádnou schopnost pro tento druh hudební syntézy.

484 Johann Jakob Bodmer a Johann Jakob Breitinger, *Kritische Briefe*, viz pozn. (93/II), 114/II a 473/II.

Probe nur von deinem Laster sein! (Ach Nero, kéž mé smrtelné utrpení / poslední zkouškou tvé neřestnosti se stane!)[485]

Nato spadne opona.[486] Protože hudba může tato slova doprovázet velmi přirozeně i dojemně, musí to posluchači nutně zcela otřást, dojmou se a zjihnou, a tudíž opouštějí divadlo plni zádumčivých myšlenek. Takovou představu by byla schopna vytvořit a jejím prostřednictvím zapůsobit hudba sama. Opera *Dido* od Metastasia zkomponovaná panem Hassem, na jejímž konci tato nešťastná královna spáchá sebevraždu při pohledu na požár Kartága, jehož plameny zažehla, nevytváří dojem o nic menší.[487] Pro hudbu není vůbec nemožné, aby vylíčila ty nejsilnější city. Když se Agamemnon od orákula dozví, že jeho dcera má být obětována, nechává jej pan Graun se zdařile vyjádřeným zděšením zpívat:

Qual Oracolo tremendo...!
Misero me, che intendo...!
Gelo d'orror, e palpito...
sento mancarmi il cor...

Jaká věštba strašlivá...!
Já nebohý, co to slyším...!
Trnu hrůzou, srdce mi buší...
cítím, že mé srdce umdlévá...[488]

Jsou-li však opery většinou tragikomediemi a mají uspokojivý závěr, pak jen z toho důvodu, že hudba je spíše pro jemné pocity a potěšení, a tragédie může být přesto krásná, dojímavá a prospěšná, pokud má dobrý konec. Opera přenechává častější znázornění děsivých událostí mluveným divadelním hrám a spokojí se tím, že o to dojímavěji a příjemněji líčí soucit. Nechápu, jak pan Muratori[489] může hudbě vyvolání afektu soucitu upírat; není snad na světě žádná opera tak

485 Giuseppe Maria Orlandini, *Nero*, libreto Agostino Piovene, scena ultima. Orlandiniho opera byla uvedena roku 1721 v rámci karnevalu v Benátkách, roku 1724 (a znovu 1724, 1727 a 1729) měla premiéru v Hamburku v němčině, v překladu a hudební úpravě Johanna Matthesona. Viz MANUWALD, Gesine. *Nero in Opera: Librettos as Transformations of Ancient Sources*. Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2013, s. 182.

486 Krause téměř cituje i režijní poznámku: „Agrippina se vrhne před trůn, a zatímco se k ní blíží kati, aby ji zavraždili, padá opona."

487 Johann Adolf Hasse, *Didone abbandonata*, Metastasiovo libreto pro Hasseho zhudebnění upravil Francesco Algarotti. Opera byla poprvé uvedena roku 1742 na zámku Hubertusburg, který byl jedním ze sídel saského kurfiřta a polského krále Augusta III. Závěr musel být kvůli nebezpečí požáru pozměněn. V Berlíně byla tato Hasseho opera uvedena v roce 1752 (tedy těsně před publikováním Krauseho spisu), a to v revidované verzi obsahující původní závěr.

488 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide,* 1. dějství, 1. scéna (Agamemnon).

489 Viz pozn. 53/II.

špatná, aby soucit alespoň na určitém stupni nevyvolala. Pan Hasse jej v jedné árii vyjádřil tak dokonale, že všichni, již jsou s hudbou ještě nějak nespokojeni, tím musejí být dojati. Slova zní:

Innocenti affetti miei,
men difficile credei,
darvi bando dal mio cor...

Mé city nevinné,
měla jsem za to, že je méně nesnadné
vás ze svého srdce zapudit... [490]

V opeře *Cinna* vyvolává Liviina árie *Se sapelli il mio dolore* (Kdybys znal můj žal) rovněž velmi silný soucit.[491] Co se jiných vznešených pocitů týče, nachází se v árii v opeře *Cajo Fabricio* z hlediska všech ctností krásný vzdor, neboť skýtá opravdovou velikost duše, a pan Graun zhudebnil slova mimořádně srozumitelnými tóny. Fabricius zpívá k Pyrrhovi:

Quella è mia figlia, il mio,
Sangue rispetta in lei.

Je to má dcera,
cti v ní mou krev.

A ke své dceři pak:

Tuo Genitor son io,
Sai quel che devi a me.

Jsem tvůj rodič.
Víš, čím jsi mi povinována. [492]

V opeře *Ifigenia* nabádá Kalkantes Agamemnona k velkorysosti a nasloucháme vznešenosti vyjádřené pouhými tóny. Árie zní takto:

490 Johann Adolf Hasse, *Numa Pompilio*, libreto Stefano Benedetto Pallavicini, Hubertusburg 1741, 3. dějství, 5. scéna (Egeria).

491 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, 2. dějství, 9. scéna (Livia).

492 Carl Heinrich Graun, *Cajo Fabricio*. – Týž příklad Krause cituje už dříve, viz pozn. 286/II.

Sei Genitor, è vero.
Ma il Bene dell' Impero
questa, Signore, or chiede
vittima cara a te...

Jsi rodič, to je pravda,
avšak blaho říše
od tebe, pane, nyní žádá
tuto drahou oběť...[493]

V jedné árii této opery je rovněž dokonale vyjádřena poslušná horlivost, jíž je člověk povinován bohům.

Jsou také ještě snahy prokázat, že střídání árií a recitativů, jak se v operách vyskytuje, nemůže dojímat. Říká se, že v divadelním ději musí být afekty zřetězeny tak, aby mezi nimi mysl neochladla, nýbrž hlavní vášeň vposledku dosáhla plného roznícení. Árie žádaný afekt sice často vyvolá, jakmile však začne recitativ, afekt opadne, a pokud jej má následující árie zesílit, už ho prý nenalezne. Afekt ještě chvíli přetrvá, vášně stoupají a klesají jak to hudba vyžaduje, ale časem se unaví. Zařazení da capo by také takovým afektům naprosto odporovalo. V prvním dílu árie by afekt byl například deset stupňů silný, v druhém by stoupl na patnáctý stupeň. Nato by musel při da capo opět klesnout na desátý stupeň, a to by znamenalo klamání pozorného posluchače. Krom toho se říká, že nejsou mnohá přerušení zpěvu přirozená, pokud zpěvák vysloví své myšlenky napůl, nechá nás celou dobu čekat, a potom teprve dosloví vše, co chtěl říci.

Na místě, kde se proti opeře činí tyto výtky, se uvádí k objasnění zřetězení afektů v dramatu, že má-li se někdo dohnat k zoufalství, měl by v jedné árii projevit stud, v druhé pak lítost nad spáchaným zločinem, ve třetí naději, že to nemusí tolik znamenat, ve čtvrté hrůzu a tak dále. A tak by se mohlo nakonec v poslední árii dosáhnout nejvyššího stupně hněvu a zoufalství. Je pravda, že pokud má být někdo přiveden k afektu zoufalství v kantátě, mohly by árie takto po sobě následovat. Má-li však zoufalství jako hlavní záměr opera, neměla by odpovídající délku a pro nedostatek zápletek by neskýtala pobavení, jestliže by se neobjevovaly ještě další vedlejší postavy a afekty, jejichž prostřednictvím by se posluchač uvedl do toho či onoho vedlejšího afektu. Divadelní spisovatel a skladatel musejí dbát na to, aby vedlejší afekty nestavěli do jasnějšího světla, než hlavní afekt dovoluje, tak jako vedlejší příběhy nesmí škodit příběhu hlavnímu. Tudíž, pokud by se například v Metastasiově opeře *La clemenza di Tito*[494] objevovalo mnoho árií zuřivosti

493 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 4. scéna (Calcante).

494 První známé zhudebnění Metastasiova libreta *La clemenza di Tito* vytvořil Antonio Caldara (premiéra 1734 ve Vídni). Krause má na mysli spíše zhudebnění J. A. Hasseho (premiéra první verze Pesaro 1735 jako *Tito Vespasiano ovvero La clemenza di Tito*, v r. 1736 následovalo uvedení ve

a v opeře Ifigenia[495] velmi mnoho zamilovaných árií, byla by to samozřejmě chyba, jíž se musí básník i muzikus zvláště u jednoduchých dějů (jako v případě druhého jmenovaného díla) vyvarovat. Avšak většina divadelních kusů takto jednoduchých není. A tak například v libretu Cinna[496] vystupují nejméně dva cíle stejně silně: zaprvé se chce posluchači vštípit, že umírněnost panovníka a jeho velkorysost při urážkách jsou čímsi výtečným; za druhé, že láska nás může přivést k velmi nebezpečným a nerozumným činům. Vyskytuje se tedy současně mnoho afektů, avšak která vášeň je ta hlavní? K tomu se dále nedá říci nic, než že stejně jako autor tragédií musí uspořádat všechny události příběhu tak, aby jeho zápletky a řešení působily přirozeně a pravděpodobně a posluchač nad nimi pociťoval zvláště v závěru libost a dojetí, musí i operní básník dojetí, které se v jeho příběhu objevuje, a árie a accompagnementa [recitativy doprovázené orchestrem], jež se k němu mají vytvořit, umístit na takových místech a v takové působivosti, aby zamýšlenému účelu nebránily, nýbrž mohly v mysli posluchače vyvolat kromě rozmanitého pobavení nad předváděným také příjemné, přiměřené, třebaže ne vždy jen prosté, avšak také ne zmatené emoce. Nepůsobilo by například dobře, kdyby bývalý milenec císařovny Drusus[497] o své nešťastné lásce zpíval více než jednu árii.

Poezie není v opeře vůbec otrokyní hudby, ačkoli básník hledí na to, aby ti nejlepší pěvci měli též většinu árií, aby po sobě nenásledovaly pouze árie mužských nebo naopak ženských hlasů, ani samé pomalé či rychlé árie, neboť pestrost a proměnlivost při hudebních potěšeních je velmi podstatná. Básník se k tomu nemusí zvlášť nutit, neboť nejvýznamnější postavy dramatu se objevují nejčastěji a nejvíce jsou hnány různými vášněmi. Protože v dramatu nevystupuje žádná postava, jež by se nepodílela na dojímavé části děje, umožňuje jí rozpoložení mysli zpívat více či méně árií podle toho, zda se na ději podílí více nebo méně; a jako je chybou nechat jednající postavy bez nutného důvodu přicházet a odcházet, bylo by také nudné a nepřirozené, kdyby nějaká postava setrvávala na jevišti příliš dlouho. Drama se skládá z vícera afektů, jež mohou být tudíž znázorňovány různými, tu smutnými, tu zase živými áriemi. Pro vynalézavého skladatele také případně nebude nemožné, aby dvě árie, jež náleží k jednomu druhu afektů a následují hned za sebou, přesto zkomponoval rozdílně a příjemně, jak jsou toho dobře schopni Graun a Hasse. Kdyby se už dříve v hudbě hledělo na pravdivý výraz znázorňovaných věcí, snažili by se pracovat pro operní divadlo též velcí básníci. Bohatství jejich vynalézavosti by si umělo nejen se vším poradit, nýbrž i samu podstatu a uspořádání oper by už dávno dovedli k dokonalosti.

Vyškově u kardinála Wolfganga Hannibala Schrattenbacha a v r. 1737 také u hraběte Johanna Adama z Questenbergu; druhou verzi vytvořil Hasse pro Drážďany v roce 1738). V Berlíně se druhá Hasseho verze hrála v roce 1743, v Hamburku 1745.

495 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*.

496 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, libreto Leopoldo di Villati (podle Pierra Corneille).

497 Druso (Tiberio Nerone), prefetto del pretorio, postava v opeře *Cinna*.

Uvážíme-li to vše, vidíme, že požadované důsledně přesné propojení každé árie s árií následující a jejich afektů ničemu neprospěje a ani není nezbytně nutné. Má-li být divadelní postava uvedena v dojetí, jež se vyžaduje pro arioso, ariettu, kavatu, árii nebo accompagnemento, může to básník učinit, aniž by se úzkostlivě staral, zda byla mysl v předcházející árii stupňováním připravena na vášeň, která se prosazuje nyní. Pokud je plán správný, pak části díla budou hlavnímu účelu odpovídat. Někdy mu cosi ve vytvoření árie brání, například když nějaký zpěvák už odzpíval více árií než se dá ve třech hodinách zazpívat; v takovém případě musí být básník raději obšírnější v recitativu nebo si vypomoci jinak. Pokud nějaký afekt vystoupil na jistý, okolnostem přiměřený stupeň, pak nutně klesá. To se děje se závěrem árie. Pokud táž postava zůstane za stejných okolností dále na jevišti, což se děje jen velmi zřídka, schází přece mnoho, aby afekt árie v následujícím recitativu přetrval ve stejné intenzitě, takže by to bylo spíše chybou. Tím však nechci říci, že by se recitativ měl komponovat nebo zpívat mrazivě. Zruční skladatelé ani v takovém případě nezapomínají dodat recitativům nutnou dojímavost, což pro hudbu není nic nemožného. A dovední pěvci je při tom podporují živou a náležitou hereckou akcí, neboť v recitativu ji mohou učinit tím silnější a výmluvnější, čím méně námahy musí vynaložit na hudbu. Je jisto, že opera bez zpěváků, kteří jsou zároveň dobří v hereckém projevu, nemůže být provedena dobře a ani vyvolat zamýšlený dojem. Astrua nám svou podmanivou hereckou akcí řekne nesrovnatelně více než Salimbeni,[498] jakkoli přirozeně jeho mimořádný hlas zní a jeho do srdce pronikající silné a zázračně ohebné tóny vyjadřují a napodobují nářky a vzdechy zamilovaného nebo jiné smutné vášně v bohatých, dobře volených a stále nových obměnách. Stále se však nenaříká; ne všichni lidé jsou ke kráse hlasu stejně citliví a ne každý chápe či vnímá obměny melodie. Celý svět však rozumí gestům, zvláště těm, jež vycházejí z vášní, neboť celý svět je vášněmi ovládán a má s nimi co do činění. Italský recitativ může být jistě pojat a zazpíván tak, aby ve srovnání s áriemi byl neméně ohnivý. Dále všechny árie nemusí mít nutně da capo. U opery *Ifigenia* nařídil král[499] vypustit celý druhý díl árie *Caro Padre, aspetto morte* (Drahý otče, očekávám smrt)[500] a první zpívat jen jednou. Jak a kde se objevuje da capo a zda působí přirozeně, bylo vysvětleno výše. Výtka, že se slova árie nepřezpívají v jejich úplném smyslu, se zdá cílit na dávno opuštěné uspořádání árií. Že se však jinak mezi oběma díly árie vytváří odmlka, což se děje také většinou jednou v prvním dílu, má svůj dobrý důvod, jak jsem výše ukázal. Má to přece být umělecké zpívání a muzicírování a není ani možné vše zazpívat na jeden dech.

498 Felice Salimbeni (cca 1712–1755), kastrát, žák N. Porpory a uznávaný interpret děl J. A. Hasseho, viz pozn. 76/I a 464, Giovanna Astrua, viz pozn. 74/I, 206/II, 265/II.

499 Míněn Friedrich II., který se sám autorsky podílel na Villatiho libretu ke Graunově opeře *Ifigenia in Aulide*.

500 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 7. scéna.

Vše příliš nádherné, zveličené nebo monstrózní se ve většině oper právem považuje za pohoršlivé. Často se však zaměňuje zveličované s onou nádherou, jež si přece neobyčejně silně získává naši nejvyšší pozornost a obdiv mimořádným půvabem a tím i věrohodností. Co se velkých charakterů týče, nechtějí nás divadelní autoři vůbec přetvořit v takové lidi, jaké přivádějí na jeviště. Jen nám po svém, jako moralisté, přinášejí ideje toho nejvyššího. Mnoho postav v operách se tedy považuje za románové, jimiž však nejsou. Hrdinské básně Tassa a Ariosta[501] jsou díla, o nichž Dubos[502] říká, že tvoří knihovnu lidského rodu. Přinejmenším je jejich obsah známý všem slušným lidem v Itálii. Často se čte zvláště Ariosto kvůli krásnému, dojímavému poetickému přednesu. A ačkoli je v uspořádání svých děl nedbalý, dává mu přesto Accademia della Crusca[503] přednost před Tassem. Je tedy docela dobře možné vzít pro divadelní hru látku hrdinské básně, jejichž události jsou právě tak známé a mají tolik věrohodnosti jako antické příběhy. Italům tudíž v operách podle Ariosta připadá věrohodné mnohé, co se jiným národům zdá být románové, a tak se dá provádění takových oper zachránit, přinejmenším v Itálii. Ještě méně jsou však v operách zavrženíhodné nářky a vzdechy zamilovaných. Voltaire, v jehož *Brutovi* a *Caesarovi* není láska vůbec, a v jeho ostatních tragédiích, vyjma *Zaïre*,[504] je jí jen málo, smířil v chrámu vkusu na rozkaz Apollóna Despreauxe s Quinaultem[505] a může nyní – ve svých skrupulózních krásách opravdový a rozumný – pokračovat, pokud to jen básníkovi příjemností dovolí psát půvabně a láskyplně. Většina francouzských tragédií je zamilovaných, a přesto jim každý s potěšením naslouchá, vždyť na světě je zamilovaných dost. Jestliže básník alespoň příležitostně neopomene poznamenat, že nám tato vášeň neslouží vždy ke cti, učiní poetické spravedlnosti právě tak zadost, jako když jen dá posluchači na srozuměnou, že žádné provinění nezůstane nepotrestáno a ctnost bude odměněna, a to i tehdy, když v příběhu neučiní všechny ctnostné šťastnými a neřestné nešťastnými. Má nám poskytnout obraz běžného života, a v něm to také jinak nechodí. Budoucí život je ještě otevřený rozhodnutí bohů, kteří mohou věci zvrátit, a teologové dokáží řízení Prozřetelnosti na zemi dostatečně ospravedlnit. Když však nechá básník slepou lásku vyvíjet tak nešťastně jako v operách *Titus*[506] *a Cinna*, pak nevidím, proč se kvůli zamilovaným vzdechům, které se v nich vyskytují,

501 Torquato Tasso (1544–1595), jehož epos *La Gerusaleme liberata* (Osvobozený Jeruzalém) se stal inspirací bezpočtu dalších uměleckých zpracování. Podobně přispěl mnoha autorům k inspiraci Ludovico Ariosto (1474–1533) veršovaným eposem *Orlando furioso* (Zuřivý Roland).

502 Viz pozn. 12/II.

503 Accademia della Crusca, založená 1583 ve Florencii s cílem ochrany čistoty jazyka; zakládající skupina si žertovně říkala „crusconi“ (otruby).

504 Voltaire, *La Mort de César* (1735), *Zaïre* (1732).

505 Nicolas Boileau-Despréaux viz pozn. 108/II. Philippe Quinault (1635–1688), libretista především děl Jeana Baptista Lullyho.

506 Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*.

dělá tolik rozruchu. Epický básník má úžasné nápady, jevy a krásná líčení, jimiž čtenáře přitahuje a jimiž osladí ponaučení, která do svých děl vmísí. Divadelní básník má k dispozici zvláštní události a afekty, kterými si vyslouží uznání a sluch publika; a operní spisovatel může diváky lákat zvláště zamilovanými náměty, protože ty je hudba schopna vyjádřit nejlépe a nejsrozumitelněji. Mnoho posluchačů by jinak do opery nepřišlo a nepoznalo vážné rozptýlené pravdy, ani by jejich srdce neuvykla jemným citům, jež umí opera tak dobře probouzet a vštěpovat. Není nezbytně nutné plnit všechny zpěvohry příběhy zamilovaných. V opeře *Ifigenia v Aulidě* se objeví lásky jednoho pohlaví k druhému jen málo a myslím, že i z Euripidovy *Ifigénie na Tauridě* by mohla vzniknout dojemná opera, pokud by někdo správně vyjádřil přátelskou a sourozeneckou něhu, která je v ní obsažena.[507] Opery tedy nelze v žádném případě nazývat školou neřestí a změkčilosti. Nic nevadí, že se v historických truchlohrách mnoho lásky neobjevuje. Starověcí básníci, zvláště řečtí, neměli lepší prostředek, jímž by své kusy učinili oblíbenými u obecného lidu, pro nějž byly hrány, než že znázorňovali nevydařené činy ctižádosti mezi královskými a jinými vysoko postavenými osobami. My naopak musíme přizpůsobovat divadelní hry charakteru našeho státu. Máme více svobody a zkušenosti v lásce než v touze po cti, a protože jsme se opravdovou náklonnost srdce k osobě opačného pohlaví z různých příčin téměř odnaučili chápat, nedovolí nám galantnost, abychom se divadelní láskou nechali příliš spoutat. Je pravda, že časté návštěvy oper a jejich obsah mládež velmi rozptylují; jen se jí nesmí dovolit navštěvovat operu do určitého věku často a výstřelky, které z návštěv divadla pramení, jsou ve velkých městech, u bohatých mladých lidí, u nichž nikdy není o pošetilosti nouze, přesto lepší než neotesanost, surovost, divokost a vzdorovitost, vlastnosti, které by se u mladých projevovaly, i kdyby byly divadelní hry vážnější a kdybychom se nespokojili s jejich menším prospěchem, neboť pak by mládež divadlo nenavštěvovala vůbec. Ať se tedy v opeře o zamilovanosti dále hraje a doufejme, že s nárůstem vkusu v hudbě se také najde více skladatelů, již nebudou mít vždy zapotřebí milostné vzdechy, aby vytvořili krásné melodie. V opeře *Ifigenia* jsou tři árie, jež se každému líbí, z toho první obsahuje přemítání nad záhadnými radami nebes, druhá úvahu nad jejich spravedlivostí a třetí díkůvzdání Ifigenie bohyni Dianě za záchranu. Mezi mnoha jinými vytvořil též pan Hasse v opeře *Dido* árii, jejíž slova hovoří o ceně ctnosti a hudba, zkomponovaná podle nejnovějšího vkusu, je nesmírně půvabná. Začíná: *Se dalle stelle, / Tu non sei guida...* (Nejsi-li průvodkyní / seslanou hvězdami...)[508]

Opeře se vyčítají ještě další chyby a nedůslednosti. Nemělo by se tímto slovem však označovat vše, co je nějak zvláštní; jinak by se také muselo říci, že je nedů-

507 První operu *Ifigenia in Tauride* napsal Domenico Scarlatti (1713).

508 Johann Adolf Hasse, *Didone abbandonata*, libreto Pietro Metastasio, 1. dějství, 8. scéna (Araspe), poprvé Hubertusburg u Drážďan 1742. Srv. METASTASIO, Pietro. Didone abbandonata. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume I. Venezia: Bettinelli, 1733.

sledné, když se v divadelních hrách svítí k tomu, co ve skutečnosti probíhá za dne. Souboje by měly zůstat mimo jeviště, stejně jako bitvy. Nicméně, pokud se před nimi a po nich vyskytují verše, lze je hudbou podmalovat. Bojová sinfonia jim dokonce ještě propůjčí pravděpodobnost tím, že si při poslechu hluku, jenž obvykle takovou věc doprovází, můžeme představovat, že se odehrává před námi. Příprava na smrt se za zpěvu neděje pouze v operách, ale velmi často i mimo operu, jen nesmí být hudba klidná, příliš umělecká, nýbrž umírání přiměřená. Právě tak, pokud někdo v árii naříká nad strašlivým neštěstím, nesmí být melodie, jestliže se znázorňuje hněv, vyumělkovaná, ale ani mírná. Je chybou, jestliže nějaká postava zpívá dlouhou árii a jiní na jevišti se ještě nacházející herci jí musí naslouchat, ačkoli jejich duševní rozpoložení takové neúčastné mlčení nedovoluje. Přesto nelze zavrhovat árie, při nichž zůstává na jevišti ještě jiná postava, a přesto nezpívá. Když si Agamemnon stěžuje Kalkantovi na své neštěstí a ten jej árií nabádá k velkorysosti, provádí nešťastný král takové pohyby, pózy a gesta, jimž každý posluchač podle umění gestikulace, jež je nám všem vrozeno, porozumí. Cassiodorus nás informuje o mimech, jejichž mluvící ruce jako by měly na každém prstu jazyk. *Orchestrarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, ostendens, homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.* ([K nim náležejí] velice výmluvné ruce mimů, povídavé prsty, hlasité mlčení, výpovědi beze slov, které, jak se říká, vynalezla múza Polyhymnie a ukázala tak, že lidé to, co chtějí, dokáží vyjádřit i bez užití hlasu.)[509]

Postoje a gesta zpěváků se pouze musí hodit k tomu, co jiný zpívá, a vyhledat k opakování slova, na něž skladatel položí rozmanitý důraz. Hasse a Graun komponují árie a zároveň si představují gesta pěvců. Dojemný a působivý zpěv Kalkanta a pantomimické znázornění Agamemnonovo nedovolí posluchači si všimnout, že ten druhý nezpívá, tím spíš, že nástroje vždy hrají silně, když Kalkantes odsadí, a tudíž se zdá, jako by Agamemnonovým slovům pouze nebylo rozumět. Zdatní pěvci také skutečně pohybují ústy i tělem a říkají něco, co se k tomu hodí. Operní básník může během takových árií nechat mlčící postavu pohrouženu v trudnomyslnosti, v zamyšlení, v hlubokých úvahách. V opeře *Ifigenia* se tato princezna rozloučí se svými rodiči a odchází. Matka, jež do té doby pro bolest mlčela, propukne konečně v nejprudší hněv proti jejímu otci v accompagnementu [recitativu doprovázeném orchestrem] a následné árii, po níž teprve promluví on, avšak také vysvětlí důvod svého dosavadního mlčení následujícími slovy: *questi pianti io temea, queste querele* (těchto slz, těchto nářků jsem se obával). V prvním jednání, když princezna přijede do Aulidy, přichází za svým otcem; ten jí však pln

509 CASSIODORUS, Flavius Magnus Aurelius. *Variae*, IV, 51, 8. Překlad Hubert Reitterer. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (ca 485–580), římský senátor, učenec a literát. Ve své práci *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* (Úvod do duchovní a světské literatury) chápe žalmy jako dramatickou literaturu, doporučuje jejich sborový přednes aj. – Viz k němu např. WILLE, Günther. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: Schippers, 1967, s. 708n.

zármutku nad jejím osudem téměř neodpoví a pouze řekne, že je hodna lepšího otce. Ona, plná úžasu, mu recitativně odpovídá: *Più gran Poter pùo un Re pretender mai?* (Může král usilovat o větší moc?) a připojí árii:

Come il Cedro fra le Piante,
alza il capo eccelso, altero,
così tu nel greco Impero
ol più grande sei de' Re...

Jako cedr mezi stromy
zvedá svou korunu vysokou, hrdou,
tak jsi ty v řecké říši
největším z králů...[510]

Princezna na otce naléhá, aby jí prozradil příčiny svého zármutku, ten ji však umlčí a odchází po árii:

Di questo core,
soave amore,
tu non comprendi
il mio dolore,
e un Padre amante
parlar non sa...

Tohoto srdce
něžná lásko,
ty nerozumíš
mému žalu;
a milující otec
promluvit nedokáže...[511]

Všechny tyto árie mohou obsahovat pravděpodobnost, následující však nikoliv. Agamemnon se dozví fatální výrok orákula, že má být jeho dcera obětována. Chce ji zachránit, a protože předpokládá její brzký příjezd do tábora, prostřednictvím Arkase jí dává vzkázat, že se má vrátit zpět do Mykén. Arkas ujišťuje krále o své ochotě následující árií:

510 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 1. dějství, 6. scéna (Ifigenia).

511 Tamtéž, 1. dějství, 6. scéna (Agamemnon).

Come augel, che l'aure fende,
poiche il zel per te m'accende,
i miei passi affretterò...

Jako pták, jenž brázdí povětří,
a protože pro tebe horlivě planu,
své kroky uspíším...[512]

Prodlení, jehož se Arkas dopustí tím, že zpívá celou árii včetně da capo, je v rozporu s tím, že se život princezny ocitl v nebezpečí. Král sice před árií řekne, že než Arkas odjede, chce mu ještě dát dopis. Básník by však byl udělal lépe, kdyby krále po vyslechnutí výroku orákula nechal upadnout do nerozhodnosti. Arkas by jej árií mohl ujistit o své ochotě mu v této obtížné věci být věrně k službám, načež by král výše zmíněné rozhodnutí učinil mnohem přirozeněji. Zde se básník raději neměl držet pravidla, podle nějž se árie s oblibou umísťují na závěr výstupu.

Poté, co Arkas odejde, zpívá Agamemnon jako soliloquio následující árii:

Sforzero l'avverso mare,
e l'atera Troia ingrata,
soggiogata
caderà...

Zkrotím vzpouzející se moře,
a pyšná Trója nevděčná,
ujařmena
padne...[513]

Z toho je vidět, že árie, jež zpívá jedna postava, naleznou velmi dobré místo též v soliloquiích (monolozích), ačkoli jsou soliloqia v *Kritických dopisech* označena jako troufalý vynález, jehož se nesmí užívat příliš často.[514] Totéž platí i u mluvených divadelních her. V operách se však hojně objevují takové afekty a pocity,

512 Tamtéž, 1. dějství, 1. scéna (Arcase).

513 Tamtéž, 1. dějství, 1. scéna (Agamemnon).

514 Krauseho názory se v lecčem s *Kritickými dopisy* shodují, jinde s nimi polemizuje. K soliloquiím se v nich praví: „[...] většinou není přirozené, mluví-li někdo sám se sebou. [...] K tomu patří dlouhé alegorie, vyumělkovaná podobenství, zdobnost promluv, jaká je pro takto hovořícího mnohem méně příhodná než pro toho, kdo svá mínění sděluje jiným, a konečně pak nevhodné skutečnosti vyplývající z děje, například když postava pokračuje v soliloquiu ještě ve chvíli, kdy jej uslyší kdosi, kdo ho slyšet nemá." BODMER, Johann Jakob – BREITINGER, Johann Jakob. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger und Comp., 1746, (Der vierte Abschnitt. Von der Kunst in der Anordnung und Verfassung der tragischen Vorstellung), s. 40.

o nichž rádi rozmlouváme sami se sebou. A častější užívání monologů je tím přirozenější, že hudba nám při nich nedovolí tolik pociťovat jejich opovážlivost, neboť člověk si sám pro sebe častěji zpívá než hovoří.

Říká se, že krása hudby v operách brání probuzení vášní. Rozhněvaný hrdina by pozřel celý svět, ale trylek, kadence drží jeho hněv zpátky. Trylek je ozdobou, jež se, náležitě užita, dá uplatnit i v té nejprostší melodii. Je hudební krásou, jež kolikrát ani nezamýšlí se svým uměním pyšnit. Moudří pěvci už nedělají trylek ani na drženém tónu, jak bylo v módě dříve. Lepší prostředek, jak si zajistit obdiv a zároveň dojímat, nacházejí v protahování, zeslabování a zesilování tónu. Mají-li znázornit vzdorovitost nebo spěch, pak se nezdržují kadencemi ani dlouhými trylky, neboť se nedá popřít, že přílišná délka nebo špatně užitá umělost zpěvu namísto aby básníkem zamýšlený afekt podpořila, mu zcela zabrání. Pěvci nemusí lechtat ucho, nýbrž snažit se opanovat srdce. Avšak jen málokteří z nich chápou sílu slov a ještě zřídkavěji ji umí vyjádřit, což je věc, jíž by přece přinejmenším měli rozumět právě tak dobře, jako umění dobře zpívat. Soustřeďují se pouze na zpěv a opomíjejí vše ostatní, co je přesto nezbytné, aby znázornili děj, přijali afekt a napodobili ho. K tomu mohou přispět i skladatelé. Pokud by v opeře *Ifigenia* Agamemnon po výroku orákula při již uvedených slovech *qual Oracolo tremendo* (jaká věštba strašlivá) na slovech *tremendo* (strašlivá), *palpito* (chvění srdce), prováděl běhy, nebo trylky, nebo by se slova opakovala až příliš, afekt by to zcela zdusilo. Nástroje by poskytly pouze po každém řádku krátké, ale dojímavé shrnutí jejich obsahu a pěvec by vyjadřoval svou otupující bolest bez všeho umění. Takto jistě dokonale a správně zahrál celou tuto roli Porporino,[515] k čemuž mu dal příležitost i sám král, když několik týdnů před operou francouzští komedianti na jeho rozkaz uvedli truchlohru *Ifigenia*[516] a herec při té příležitosti poskytl pěvci vzor hodný napodobení.

Podobně nenechá žádný skladatel pěvce zpívat dlouhý trylek v okamžiku, kdy má zemřít. Jinak je však jistě možné podle not plakat a smát se; a dokonce na spílání a naříkání zbývá čas. Ve verších a v deklamaci antických tvůrců postupovalo vše podle taktu, tudíž se to může dít i v operách. Příliš dlouhý recitativ však není příjemný a většina posluchačů touží brzy opět po árii. V takových případech nemůže básník, zvláště když árie neobsahují nic z děje, často příběh dobře rozvést. Skladatelé už nevkládají do úst zpěváků tolik trylků a vypouštějí přebytečná opakování včetně neužitečných běhů a věčného protahování a trhání slabik, a tak také poeta vkládá do árií pouze rozličné dojímavé úseky událostí a vůbec si zvolí takový děj, u něhož nemá zapotřebí, aby do něj vplétal mnoho dějů vedlejších; tak bude moci říci málo slovy mnoho, nebo nebude muset příliš

515 Antonio Uberti, přezdívaný Porporino (1719–1783), pěvec, kastrát, působící od r. 1740 v berlínské opeře. Viz též pozn. 78/II.

516 Jean Racine, *Iphigénie*, truchlohra o pěti dějstvích, první provedení ve Versailles roku 1674.

vynechávat. Jde zejména o to, aby se zabránilo přílišnému rozvádění epizod. Stačí přitom pouze následovat prostotu řeckých básníků. Protože se v jakékoli divadelní hře vše musí naplnit a přihodit ve chvíli, v jaké to chce mít poeta, je možné také v opeře s pomocí hudby nějakou postavu nechat usnout a snít, jestliže se to nepříčí pravděpodobnosti. Dubos říká, že smyšlenka, která Atise uspí a během jeho spánku se mu vyjevují rozličné výčitky,[517] se stane pravděpodobnou a pohnutlivou prostřednictvím dojmu, který v posluchačích vytváří hudba rozličně charakterizovanými a obratně řazenými výjevy, jež spánku předcházejí nebo probíhají během spánku. V takových případech se nemá soudit chladně. *Un Sentiment vaut mieux qu'un raisonnement.* (Cit je lepší než uvažování.)[518] Sen se smí v každém případě objevit jen na začátku dějství, tak jej budeme moci považovat za zcela přirozený. Pokud se v truchlohrách například vyskytují dopisy, psané ve verších, pak mohou být v opeře zpívány. V opeře se jedná o napodobení hudebními tóny, v truchlohrách verši.

Bylo by samozřejmě lépe, kdybychom pro mužské role měli vždy mužské hlasy. Myslím, že by smísení hrubých a jemných hlasů dokonce vzbudilo rozmanitější potěšení. Zatím však musíme zálibu naší doby v hlasech kastrátů omlouvat následujícími úvahami tak dlouho, dokud nebudeme mít všude dostatek krásných hlubokých hlasů. Je velkou předností hlasu, je-li příjemný, průrazný, ohebný, milý, dojímavý a vytrvalý. To vše u kastrátů nacházíme. Hluboké hlasy naopak, ač dodávají hudbě rovněž sílu a majestátnost, mívají v áriích většinou cosi drsného a jejich tón i slova nejsou tak slyšitelné. Pro znázornění milovníka je jemný hlas mnohem dojímavější než hrubý. A pokud Salimbeniho tóny nedodaly slovům důraz, když jako Achilles chtěl raději vše zničit, než by připustil obětování Ifigenie, vyvolal předtím o to citelnější dojetí, když naříkal, že jej princezna bezdůvodně obvinila z nevěry. Takzvaná operní řeč, v níž se neobjevuje nic jiného než ňadra Etny[519] atp., nedává žádný důvod k tomu, aby se zpěvohry zavrhovaly. V dílech

517 K Dubosovi viz pozn. 12/II. Dubos zde naráží na slavnou spánkovou scénu („sommeil") v opeře *Atys* (Attis) Jeana-Baptista Lullyho na libreto Philippa Quinaulta (3. dějství, 4. scéna). Vystupují zde bůh spánku Le Sommeil a jeho synové Morphée, Phobétor a Phantase.

518 Dubosův výrok cituje Johann Mattheson: *Die neueste Untersuchung der Singspiele nebst beygefügten musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg: Christian Herold, 1744, s. 82. – Mattheson zde „spojuje empirismus (co cítí smysly, je přesvědčivější než reflexe rozumu) s Dubosovou estetikou působení (umělecké dílo je tehdy dobré, pokud působí)". Viz JAHN, Bernhard. *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.

519 Narážka na Gottschedovu kritiku jazyka operních libret: „Kde slyšíme obvyklou operní řeč o hvězdách a slunci, o skalních římsách a srdcích podobných Etně [sopce], o prokletých hodinách zrození kvůli křivému pohledu a o příšerných úderech blesků neúprosného osudu, jenž zamilovanou duši předurčil jen pro samé utrpení?" GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer Kritischen Dichtkunst*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751, s. 740. – Viz také SPLITT, Gerhard. Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in Opernpoetik Christian Gottfried Krauses. In LÜTTEKEN, Laurenz – SPLITT, Gerhard. *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposion Potsdam*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, s. 157–182, cit. s. 165.

Salviana,[520] Apostola Zena či Metastasia ji nenajdeme. A konstatujeme-li, že ještě žádnou dobrou a dokonalou operu nemáme, nemá nás to tím víc pobízet, abychom toto potěšení publika osvobodili od chyb, jež se v něm domníváme nacházet? Odpudivý zvyk zpívat recitativy německy a árie italsky je třeba připisovat spíše nutnosti a nedostatku dobrých hlasů, než jej považovat za krásu opery. Chce-li se někdo bavit takzvanými mezihrami, bude lépe je uvádět zvlášť, než aby se, jak je to obvyklé v Itálii, mísily do děje vážného kusu.

Sledují-li tedy básník, skladatel i zpěváci všeobecná pravidla umění interpretace a uplatní-li je tak, že jeden druhému práci ulehčí, aniž by se ze zřetele ztratily přirozenost a rozum, dá se divadelní hra provést docela dobře zpívaně, a sice podle naší zvyklosti s recitativy, áriemi atd., a posluchači si z ní budou moci odnést potěšení i užitek. Co se týče divadelních strojů v operách a scénických proměn, je jejich účelem skrze potěšení zraku posílit pozornost posluchače v obavě, že by ho mohla několikahodinová hudba a hojnost potěšení, které poskytuje, omrzet. Možná to není zapotřebí, pokud je opera a její hudba vytvořena tak, jak zde žádám. Stroje se však přece vyskytují i v mluvených truchlohrách. Divadelní postavy se někdy ocitnou v situacích tak zmatených, že je z nich může vysvobodit pouze bůh. Tak Euripides zabrání obětování Ifigenie s pomocí bohyně Diany. Je to třeba učinit s velkou poetickou i mechanickou pravděpodobností, abychom se my sami s jevištěm jen silou představivosti přenesli do starých důvěřivých časů, a pak se nám budou jevit stejně věrohodné jako mnohý z oněch úžasných příběhů, jež stále pěstujeme v lidových pověstech. Lidé starověku mytologickým příběhům plně věřili, ačkoli ti rozumní mezi nimi se nad nimi pozastavovali téměř veřejně. Dokonce i my jim věříme tak silně, že je ve svých představách považujeme za známé a pravdivé. Kdo tedy čerpá látku pro divadelní hru z Tassa, Ariosta a jiných epických básníků posledních staletí, a tudíž umístí dějiště do oněch časů plných kouzel, tomu je právě z tohoto důvodu dovoleno uvádět kouzelníky a kouzelnice a znázorňovat čarovné zámky;[521] zvláště, když ještě musí dbát, aby nepřimísil nic z křesťanského náboženství, neboť to by naše myšlenky odhalily jako klam. Vzpomínaní básníci jsou však Italům známí více než jiným národům a podobným věcem se u nich také věří víc než v jiných zemích. Noví operní básníci se mezitím strojům většinou odevzdali. Pokud se objeví vhodně, a ne tam, kde jich není třeba, jsou v operách vždy méně zavrženíhodné než v mluvených truchlohrách, protože hudba zaměstnává ucho a srdce tak silně, že obrazotvornost se nechá spíše oklamat a rozum nemá čas myslet na to, že podobné věci podle našich osvícených názorů nic neznamenají. O poezii řekl jeden slavný spisovatel, že soustředí pozornost na uspokojení většího davu, z jehož schopnosti a potěšení se neustále učí.

520 Pravděpodobně Francesco Silvani (cca. 1660–1728/1744?) nebo Antonio Salvi (1664–1724), viz LÜTTEKEN, Laurenz – SPLITT, Gerhard. *Metastasio im Deutschland* ..., s. 165.

521 Pokud jde o kladný postoj k zázračnému a nadpřirozenému v operních námětech, vychází Krause z názorů Bodmera a Breitingera.

Se vznešenými duchy, již se vždy mají na pozoru, aby je afekty a nízké síly mysli neovlivňovaly, nechce mít nic společného. Je třeba se podvolit a s fantazií sestoupit k jejím smyslovým potěšením. Většina lidí chce být při poezii pouze pobavena jejími smyšlenkami. Poddávají se přítomnému potěšení zcela bez zkoumání, zda jsou s ním spojeny též prohřešky proti pravidlům. Co všechno však v podobných záležitostech fantazie není u většiny lidí závislé na iluzích? Musí tedy být předváděny pouze jako pravděpodobné. Na tom záleží a básník, malíř, mašinista i muzikus při tom musí ukázat své umění.

Vím sice, že na divadle se nedá znázornit vše, co je schopen vykreslit epický básník. *Nec in avem Procne vertatur, / Cadmus in anguem.* (Zde Prokné ať nerostou křídla a Kadmos se nemění v hada.)[522] Bez ohledu na to, že se vůbec při podobných výrocích musí činit mnoho rozdílů mezi antickými truchlohrami a našimi dnešními operami, připouštím, že větší užitek než divadelní představení, v němž se objevuje mnoho strojů, přinášejí taková, v nichž se pouze napodobují lidská konání. Avšak platí, že dobře zvolený příběh přesto uvádí v činnost obojí, víru i úžas, i pokud se nezakládá přímo na pravdě, nýbrž na přijatém mínění. Nikdo tedy nebude ze světa úplně vyhánět vyprávění o takzvaných bílých paních, vílách a podobných jevech ani jim odepírat využití. Všechny pastýřské básně a příběhy jsou vystavěny na podmíněném světě a takovým způsobem zhotovil i pan Voltaire operu *Pandora*, jež se nachází v novém vydání jeho děl.[523]

Stejně tak se neprávem uplatňuje Horatiovo *nec Deus intersit* (jen tenkrát do hry ať vloží se bůh, [pokud děj se zauzlí příliš])[524] k proklínání operních strojů a často se špatně podává i jeho výrok *quandoque bonus dormitat Homerus* (... když sám velký Homér si zdřímne).[525] Horatius tím nechtěl omlouvat Homérovy chyby, ani předchozím výrokem nezamýšlel zavrhnout všechny stroje. Pouze zapovídá, aby se bohové objevovali tam, kde ještě stačí lidské síly.

Proměna scén předpokládá změnu místa, kde děj pokračuje. Považuji jednotu místa, stejně jako jednotu času a děje, v opeře za nezbytnou.[526] Jeviště se také

522 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica*, *O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 187. Celá souvislost: „[...] Před zraky diváků ať Médeia nevraždí děcka, na scéně Átreus vrah ať nevaří útroby lidské, zde Prokné ať nerostou křídla a Kadmos se nemění v hada.“ – Obě postavy se vyskytují také v Ovidiových *Knihách proměn*. Prokné (6. kniha) se proměnila ve vlaštovku poté, co se pomstila za manželovu nevěru a vraždu své sestry zabitím vlastního syna, kterého manželovi Téreovi předložila k snědku. Kadmos (3. kniha) má za úkol nalézt svou unesenou sestru Európu. Zabije draka, z jehož zasetých zubů vyrostou bojovníci.

523 Voltaire, *Pandore*, zhudebnění Jean-Benjamina de La Borde (1734–1794) bylo uvedeno roku 1752 ve Versailles. Libreto vytvořené roku 1739 vyšlo tiskem v *Oeuvres de Mr. de Voltaire*. Nouvelle Édition. Tome III. Dresden: George Conrad Walther, 1748, s. 321–360; Krause zmiňuje toto vydání.

524 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 191.

525 Tamtéž, s. 359.

526 Aristotelova premisa, kterou ve svém spise *Poetika* (ποιητική) určil (cca 335 př. n. l.) pro výstavbu tragédie.

v průběhu několika hodin nemusí přenést do Říma, Athén a Jeruzaléma; může přece znázorňovat místnost, nato nádherný sál, pak krásné volné prostranství, dále zahradu, chrám, tábor blízko města atd. Muratori,[527] jenž žádnou chybu opery nezamlčí, pouze říká, že se proměny jeviště nesmí dít příliš často, neuváženě, a děj by se neměl odehrávat na místech nepříhodných a nepravděpodobných; ani v *Kritických dopisech* se proměny zcela nezavrhují, jestliže k nim dojde vždy na začátku jednání. Vůbec nejsou Italové tak přísní jako Francouzi a Valerius Maximus[528] též vypráví, že v Římě rod Lucullů[529] dal zřídit divadlo tak, aby scény bylo možno měnit během okamžiku, z čehož vysvítá, že už tehdy se musely v divadelních hrách měnit často. Sám ráz divadelního děje může vyžadovat různá místa. Takový děj je plný zápletek a vzruchu a odehrává se většinou během čtyřiadvaceti hodin. Je tedy obtížné znázornit vše na jednom jediném místě a přivést tam všechny zúčastněné postavy. Proto se musí mnohé odvyprávět, na což si pan Voltaire také s poukazem na francouzské divadlo stěžuje. Co se vypráví, nezapůsobí tak, jako kdyby se to předvedlo. Předpokládám, že když se děj odehrává v sále královského zámku, posluchači si představují, že se v něm nacházejí. Mezi jednáními se však v blízkosti zámku nebo ve městě odehrává bitva, jako například v Racinově *La Thébaïde*.[530] Posluchači z toho nic nevnímají, hluk ani neklid, a musí se ovšem podivovat, když se jim o tom pak vypráví. Nepožaduji, aby se na jevišti znázorňovaly bitvy, ani jsem si to nikdy nedovedl dost dobře představit. Chci tím jen naznačit, jak si musí posluchač při kusu vytvořeném podle oněch přísných pravidel, vzpírajících se rozumu, často říkat, že vše je pouhá hra, představa, napodobení, vynalezené jen pro jeho pobavení. Protože se různé charaktery představují hlavně svými vášněmi a na jejich zprostředkování se zakládá největší dojem a prospěšnost, je mnohem lepší předvést nám divadelní postavy na místě, kde jejich vášně propukají, než aby se o nich jen vyprávělo. V opeře *Ifigenia* mimořádně přispívá k dojetí, jestliže uslyšíme, jak reaguje Agamemnonova otcovská něha, když obdrží od orákula tak strašlivou odpověď, že jeho dcera má být obětována, namísto aby se to – jako u Racina – pouze sdělovalo. Celý příběh se odehrává v přístavu v Aulidě. Dá se však docela dobře pochopit, že jeskyně, v níž Diana pronáší své výroky, odtud nebyla daleko. Zbytek příběhu je umístěn do blízkosti moře a tábora Řeků. V opeře také posluchač více ocení Augustovu blahovůli vůči tomuto Římanovi, jestliže předtím mohl sám spiknutí proti císaři v chrámu bohyně pomsty přihlížet. Dovedně zhotovené stroje a dobře provedené malby jsou daleko výmluvnější než verše. Dojímají prostřednictvím zraku, našeho nejdůležitějšího smyslu, *ea pictura*

527 Viz pozn. 53/II.

528 Valerius Maximus, římský spisovatel a rétor první poloviny 1. století.

529 Lucius Licinius Lucullus (asi 118–57 př. n. l.), římský vojevůdce, konzul a mecenáš umění.

530 Jean Racine, *La Thébaïde*, poprvé 1664 v Théâtre du Palais-Royal v Paříži, viz také pozn. 478/II.

naturam ipsam provocavit (a obrazem vyzývají samu přírodu).[531] To, co vidíme, dojímá okamžitě a používá přirozených znaků, jež jsou tudíž srozumitelnější než libovolné znaky slov. Opitz říká o malířích:

Wir schreiben den Verstand
und Weisheit in ein Buch;
ihr malt sie an die Wand.
Bei uns wird sie gehört, bei euch gar angeschaut.
So das euch die Natur fast mehr als uns vertraut.

My vpisujeme rozum
a moudrost do knihy;
vy je malujete na stěnu.
U nás jsou slyšet, u vás dokonce vidět.
Takže příroda spoléhá skoro více na vás než na nás.[532]

Pokud v tomto ohledu sochařské umění a mechanika ještě upírají malířství přednost, tím méně můžeme zavrhovat dovedné a vhodně umístěné stroje a dekorace divadla, nýbrž jen jejich zvláštní a vybrané užívání doporučit.

Jestliže tedy zabráníme všem zde zmíněným chybám oper, měli bychom je pak prý považovat za nevkusné a nesnesitelné jen proto, že neuspokojily některé velké osobnosti. Sem patří Bruyère,[533] jenž ale přesto říká, že opera je nástin velkého dramatu a tlumočí jeho myšlenku a chybné v ní plyne pouze z nedostatků jeviště, herecké akce a všeho, co s tím souvisí. Nezlepšilo se to však už časem, nebo nedá se to ještě zlepšit? Bylo by příliš obšírné uvádět všechny příčiny, proč díla ducha často nezískají uznání hned a co zejména brání těm, kdo se umění věnují, aby u nich dosáhlo zasloužené chvály. Je možno si pročíst Dubose,[534] který zvláště ukazuje, jak se nyní dostává spravedlnosti Quinaultovi, jíž za života nemohl dosáhnout. Racine si získal prostřednictvím svých truchloher již takovou slávu, že se pochopitelně obával pustit se do opery, a přesto se odhodlal jednu

531 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 95.

532 *Auserlesene Stücke* von Martin Opitz (viz pozn. 92/II), s. 414. Citovaným veršům předchází: „Budiž básnictví co mlčí, a básnictví / jako mluvící malba a obraz, který žije. / Každým rokem se sice volí nějaký purkmistr, / a kdosi se stane radním, my se však pouze rodíme. / Malíř a básník, to je méně dělat umění / s úsilím a cvikem, než z boží přízně, / která vám vede ruku a nám žhavé smysly, abychom dokázali myslet na něco mimo nás, / co se líbí srdci a očím. My píšeme rozum [...].“

533 Jean de La Bruyère (1645–1696), francouzský spisovatel, překladatel. Ve svém díle *Les Caractères* velebil užití jevištních strojů, které podporuje fikci a vytváří „sladkou iluzi“. K němu LAZARDZIG, Jan. *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2007, s. 84.

534 Viz pozn. 12/II.

vytvořit.[535] Jeho dobrý přítel Boileau[536] se však mýlí, když se domnívá, že hudba nemůže dodat řeči hrdinů a bohů nic jiného než marnivý takt. Jen z příkladů uvedených v tomto pojednání je patrný opak. Évremond,[537] který prý vystupoval proti operám nejsilněji, přesto hned na začátku říká, že se mu nelíbily jen v té podobě, jak je viděl on; nenašel prý ještě operu, jež by mu kvůli neuspořádanosti látky a hodnotě veršů nepřipadala zavrženíhodná. Nejsou to však chyby, jež lze odstranit? A když Évremond určí místa divadelní hry, na nichž by se mohlo zpívat, shledáme, že jsou to právě ta, jež jsem v předchozím textu i v celém tomto pojednání přiděloval áriím. Pokud není spokojený s recitativem, pak se francouzský způsob recitování nehodí ani k rozhovorům a úvahám. Učiní-li však básník recitativy pouze tak dlouhé jak je nezbytné, skladatel je zkomponuje sice na italský způsob, přesto však horoucně a působivě, zpěvák je zazpívá zřetelně a s hereckou akcí a silná a pozoruhodná místa podpoří doprovod nástrojů, pak bude v recitativech řeč napodobena přirozeně a nudnými je neshledáme. Co se týče jiných, pouze vtipných posměšků k opeře, ponecháváme je bez odpovědi. Vysmívat se dá na světě čemukoli. V anglickém *Spectatoru*[538] jsou sice také v operách kárány chyby, zcela je však nezavrhuje.

535 Krause má pravděpodobně na mysli operu Jeana Philippa Rameaua *Hippolyte et Aricie* (1733), k níž posloužila Racinova tragédie jako předloha; libretistou byl Simon-Joseph Pellegrin. Racinova dramata posloužila jako předloha pro řadu oper.

536 Viz pozn. 108/II.

537 Saint-Évremond (1613–1703) zpochybňoval základní předpoklad opery jako zpívaného dramatu, který podle něj odporoval přirozenosti. Své výhrady vyslovil v eseji *Sur les opéras* (nově SAINT-ÉVREMOND, Charles Marguetel de Saint-Denis de. Sur les opéras. In TERNOIS, René (ed.). *Œuvres en Prose*. Tome III. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966, s. 149–164.), a také v satirické komedii o pěti dějstvích *Les Opéra* (1676).

538 Viz pozn. 114/II.

Kapitola jedenáctá:

O ROZLIČNÝCH FORMÁCH CELÝCH ZPÍVANÝCH BÁSNÍ

OBSAH

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

548 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

bohyně. Propadá však novému ohromení, když vidí svůj milovaný objekt oživený. Konečně se k němu přiblíží; jeho srdce s ním hovoří v tom nejživějším a nejněžnějším pohnutí. Elise[554] se učí této řeči rozumět a odpovídat na ni. Spějí střídavě od jednoho stupně radosti a něžnosti k druhému. Aby se nyní jejich štěstí, a také potěšení diváků, završily, objeví se Láska ještě jednou s věncem v rukou, kterým Pygmalionovo spojení korunuje. A v témže okamžiku ožijí také všechny ostatní sochy, začnou se pohybovat a tančit. Jejich bílá roucha a masky zmizí a uvolní místo pro drahocenné oděvy, jež jsou radosti takového svátku přiměřené a vábivé pro zrak diváků.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

556 V italském libretu „*Azzio Tullo, principe de' Volsci*" (kníže). Historický Attius Tullius byl vojevůdcem Volusků.

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

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

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

Ve třetím jednání znázorňuje jeviště prostor před Římem, kde Voluskové rozbili tábor. Je vidět římské vinice, Bakchův chrám atd. Z jedné strany jeviště přichází Sicinius s několika oddíly, z druhé strany Olibrius[557] rovněž s vojáky. Dívají se, zda se nepřítel stáhl a kam, a Olibrius sděluje, že mu Coriolanus vzkázal, aby se s ním setkal v určitou hodinu na určitém místě, až Volusky opustí. Tribun posílá několik vojáků do města, aby se ujistil o stažení nepřítele, a větší počet vojáků vypravuje pro Olibria, kteří na zmíněné místo mají dojít jinou cestou a Olibria tam očekávat. Tomu však dá rozkaz, jak uvážlivě se má chovat, aby pomohl zajistit Coriolanovo bezpečí, což Olibrius také slibuje a ještě od srdce stvrzuje v árii. Poté odchází; tribun, který očekává lid z Říma, upadne zatím do radostného vlasteneckého nadšení a v árii děkuje Lásce, že tentokrát tak šťastně osvobodila Řím. Do toho vstupuje na scénu další tribun, Sextus Furius se senátem, liktory, římským lidem atd.

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

557 Olibrio, představující v tomto díle římského senátora.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Pan Scheibe popsal ve svém spise *Kritický hudebník*[570] charakter dramatu a jiných forem zpěvních skladeb dokonale správně a já zde budu moci pouze uvést jeho myšlenky. Říká, že při vytváření dramatu je třeba dodržovat především trojí: konečný účel, tvůrčí vynalézavost a vypracování. Bez ohledu na to, zda se takové dílo vůbec dostane na jeviště, nebo se uvádí jen zřídka a tedy také jen zřídka bude rozčleněno na jednání a výstupy, musí být přesto uspořádáno podle pravidel divadla tak, aby se v každém případě dalo hrát. Dalo by se to přibližně přirovnat k poslednímu jednání řádné zpěvohry, které by scházelo jeviště a kostýmy zpěváků. Může se ale stát, že se má takové drama provést o narozeninách, svatbách, při honech a dalších radovánkách, při příležitostech, jež se týkají velkých mužů, v určité dny a za určitých okolností, v zahradách, lesících, na vodě či v místnosti. Tehdy musí fantazie autora buď na konci díla, nebo již na jeho začátku ukázat, že básník měl okolnosti času a místa a záměr své práce na zřeteli. Tyto úvahy nad okolnostmi a místem dávají příležitost k novým a rozmanitým nápadům, podle toho, zda se bude dílo provádět na venkově, v zahradě, v lese atd. Zhotovuje-li se však bez takového záměru a ze svobodné libovůle, pak se sleduje pouze zvolená fabule. Tou může být skutečný příběh i smyšlenka, nebo také metafora. Přesto musí být děj pravděpodobný a postavy mít určité charaktery. Příběh se musí odehrávat minimálně během několika hodin. Fabule je živá, ohnivá a duchaplná, nepředvádí však žádné představy, jež nejprve vyžadují obšírné vysvětlení. Důvod k uvedení takového díla může také dát příležitost uvést všeliké vybájené postavy, bohy, nymfy atd. V Metastasiově díle *Tempio dell'Eternità*[571] jsou postavy jako Deiphobe, Aeneas, L'Eternità, La Gloria, La Virtù, Il Tempo, L'Ombra, d'Anchise[572] atd. Tento autor vytvořil více dramat, *La Galatea*, *Endimione*, *Gli orti esperidi*[573] aj. Po náležitém uvedení příběhu má autor volnost v tom, aby připojil něco, co vlastně do děje nepatří, co se týká posluchače, současné doby, určité události, nějakého vítězství, hrdiny, který ho dosáhl, země, k jejímuž prospěchu přispívá atd. Může se zapojit bohyně, ochranný duch nebo jiné vymyšlené postavy.

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

570 Johann Adolph Scheibe, *Der critische Musicus*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Epické básně jsou dvojí. V jedněch hovoří poeta sám, aniž by uváděl jiné promlouvající postavy, v jiných však nechá střídavě hovořit i postavy jiné. Celé dílo je sestaveno jako vyprávění. V posledním případě je básník takřka tlumočníkem nebo dějepiscem svého příběhu. Takovou podobu mají Hagedornova a Gellertova[575] vyprávění a již výše uvedená kantáta *Orfeus*.[576] V epických kantátách může být sloh na obrazy bohatší než v dramatických zpěvních skladbách. Básník se snaží vyprávět, jak nejlépe umí, a k tomu jsou obrazy velmi nápomocné. V recitativu někdy upadá nad krásou objektů v příjemné vzrušení, jež dává příležitost k accompagnement. Je-li poetovi počet postav předepsán a má-li se báseň stát čtyřhlasou skladbou, v tom případě neuvádí více než tři promlouvající postavy, neboť on sám je tou čtvrtou. Protože je nyní v oblibě nechávat každý z hlasů zazpívat árii, může si básník přisvojit tu první a v ní pak oslovovat Múzy, lesní a vodní bohy atp.

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

576 Viz pozn. 149/II.

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

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

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

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

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

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

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

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

Wollust: *Mein Engel, was soll ich dir geben? Viel Geld?*
Gläubige Seele: *Mit nichten.*
Wollust: *Ehre?*
Gläubige Seele: *Nein...*

Rozkoš: Co mám ti dát, můj anděli? Mnoho peněz?
Věřící duše: Nikoliv.
Rozkoš: Vážnost?
Věřící duše: Ne...

Podobné rozhovory náleží vůbec do recitativu. Kde je do árie vložena část děje, musí být pohnutí tak silné a tak rozvržené, aby všechny postavy chtěly mluvit zároveň. A zvláště takové rozhovory a vyptávání na nějakou věc předpokládají nutně divadelní znázornění. Kde to schází a slova nejsou uspořádána tak, aby si mohl posluchač děj snadným a náležitým způsobem představit, tam jsou podobné rozhovory ve všech zpívaných básních, jež nejsou řádně znázorňovány na jevišti (a zvláště v chrámu) směšné. Podobné otázky a odpovědi v sobě též nemají nic lyrického. V Brockesově[579] pašijovém oratoriu se objeví takový nepodařený obraz ve scéně s Ježíšem a jeho spícími učedníky. König[580] naproti tomu ve svém pašijovém oratoriu uvádí Zbožnou a Věřící duši, jež spolu v recitativu rozmlouvají o zesnulém Vykupiteli následujícím způsobem; to, co zpívá Věřící duše, by ovšem bylo celkem vhodné i pro arioso.

Andächtige Seele: *So leidet selbst die Unschuld so viel Qualen?*
Gläubige Seele: *Ja, meine Schulden zu bezahlen.*
Andächtige Seele: *Man öffnet ihm die Brust.*
Gläubige Seele: *Er mir die Himmelstür.*
Andächtige Seele: *O umbarmherziges Holz! Du raubst mir alle Lust.*
Gläubige Seele: *Ich aber küsse dich, und stell dich mir*
als eine Himmelsleiter für.
Andächtige Seele: *Ach wuchs denn dieser Baum*
nur zu des Schöpfers Tod auf Erden?
Gläubige Seele: *Dies Todesholz soll mir ein Baum des Lebens werden.*
Andächtige Seele: *Mit ausgespanntem Arm muss hier mein Heiland hängen.*
Gläubige Seele: *Umarmend mich noch einmal zu umpfangen...*

Zbožná duše: Dokonce nevinnost trpí tolikerými mukami?
Věřící duše: Ano, abych své viny splatil.
Zbožná duše: Otevřme mu srdce.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

K takzvaným chrámovým koncertům se obvykle užívají Davidovy žalmy nebo spojení několika různých biblických citátů, aniž by se vázaná slova zcela vylučovala. Skládají se většinou pouze ze sborů; jen tu a tam vystoupí ten či onen hlas. Při svátku radosti či vděčnosti, kdy jednotlivé hlasy velký chrám se silným posluchačským shromážděním nenaplní, se dají tyto koncerty dobře použít, a také při nějaké světské příležitosti. Vzpomínám si, že po Drážďanském míru[581] byla podobným způsobem – většinou sborově – uvedena jedna Horatiova óda. Uzpůsobení pindarských ód by práci skladateli ještě více usnadnilo a umocnilo rozmanitost posluchačova potěšení.

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

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

ZÁVĚR

Pojednání *Von der musikalischen Poesie* lze v současnosti řadit ke spíše opomíjeným spisům berlínské provenience druhé poloviny 18. století. Je tomu tak i navzdory skutečnosti, že Christian Gottfried Krause a jeho nejrozsáhlejší dílo měly nezanedbatelný vliv na utváření estetických názorů jeho současníků i o generaci mladších německých autorů. Inspiroval se jím např. Johann Joachim Quantz, Johann Adam Hiller, jeho kritickému zhodnocení i ocenění věnoval pozornost Johann Friedrich Reichardt, ve svých textech z něj vycházel také Johann Georg Sulzer. Krauseho pojednání dokonce ovlivnilo formování estetických náhledů v pražském intelektuálním prostředí konce 18. a přelomu 18. a 19. století.

Spis *Von der musikalischen Poesie* si dodnes zachovává charakter velmi hodnotného a obsáhlého pramene, z něhož je možno čerpat řadu cenných informací a užitečných podnětů při zkoumání problematiky související s estetickými, teoretickými i provozně praktickými otázkami hudebního umění 2. poloviny 18. století. Pro svůj kompilační charakter dává nahlédnout, byť ne zcela systematicky a přehledně, do bohaté základny dobové odborné literatury s tematicky velmi širokým záběrem, sahajícím od traktátů hudební a literární teorie k dobově aktuálním hudebním a hudebně-poetickým dílům. Krauseho text zachycuje přerod barokního estetického nazírání na hudební umění a poezii, reprezentovaného afektovou teorií a principy napodobovací estetiky, v senzualistické chápání a pojímání umění a výrazový princip klasicismu, od něhož už není daleko k estetice raného romantismu. Umožňuje tak učinit si představu o vývoji stěžejních vokálně-instrumentálních žánrů, o jejich provozovací praxi a kromě jiného nabízí též cenné postřehy v oblasti vokální interpretace. Naznačuje a předznamenává další směřování vokálních žánrů, jako je píseň nebo národní opera, jež se staly

příznačnými pro následující epochu romantismu. Za pozornost stojí také Krauseho poznámky a komentáře kritického hodnocení hudebního díla.

Komentovaný překlad Krauseho pojednání do češtiny tedy může nabídnout mnoho cenných podnětů současným zájemcům o problematiku hudby druhé poloviny 18. století a svým obsahem tak vhodným způsobem rozšířit řadu obdobně zaměřených překladů a edic starší hudební traktátové tvorby.

SUMMARY

Christian Gottfried Krause: *Von der musikalischen Poesie* – An Annotated Translation

In the early second half of the 18th century, the intellectual and artistic milieu of Berlin was remarkably rich in outstanding personalities, including philosophers, music theorists and performing musicians. The Prussian capital attracted them particularly by the renown of the court of King Frederick II, who was known for his great affection for the fine sciences and arts – especially music. Therefore, he concentrated numerous outstanding personalities from this sphere in his circle. This gradually crystallised an extremely inspiring atmosphere, which resulted in writing up several music treatises. Thus, the first decades of the second half of the 18th century in Berlin witnessed the publishing of *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* by Johann Joachim Quantz (1752), followed by *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* by Carl Philipp Emanuel Bach (1753 and 1762) or an expanded German translation of Tosi's *Opinioni dei cantori antichi e moderni* by Johann Friedrich Agricola, published as *Anleitung zur Singkunst* (1757).

Von der musikalischen Poesie is a treatise that can be reckoned as one of the hitherto unjustly neglected and less known writings of the Berlin provenance of the second half of the 18th century – despite the figure of Ch. G. Krause and his most extensive work had a considerable influence on the formation of the aesthetic views of his contemporaries as well as a generation younger German authors. Furthermore, Krause's treatise influenced the formation of the Prague intellectual milieu aesthetic views in the late 18th and late 19th centuries, especially through J. J. Eschenburg's textbook on aesthetics called *Entwurff einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783). His influence on the aesthetics of musical style can be also seen in regards of the music's moving effect accentuation, which is exemplified in the anonymously published *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796), specifically in its chapter XIII (Betrachtungen über die Musik).

Thanks to its compilation character, Krause's book provides an insight into a vast and diverse base of the then scholarly literature with a very broad thematic range (from treatises on music and literary theory to contemporary musical and music-poetic works) – although it does not do so in a completely systematic and clear manner. In attempt to identify individual sources, the wide range and diversity of the theoretical and artistic base from which Krause's treatise grows became fully apparent. Despite the fact that many of the sources from which Krause drew on could be identified during the work on this new edition, it is not particularly easy to quantify his exact authorial contribution to the final form of the text. A quotation from other sources is obvious for some of the passages while it is difficult for the others to determine with certainty whether Krause consciously paraphrased the ideas of another author or whether he wrote these passages entirely independently. He himself points this out in the preface. If possible, the musical, theoretical and literary sources from which Krause drew on were identified and documented in this Czech annotated translation. To ensure a greater clarity, the reader is provided with a list of musical and literary works as well as a name index.

Krause's text captures the transformation of the Baroque aesthetic view of musical art and poetry, represented by the doctrine of affections (Affektenlehre) and the principles of imitation aesthetics, into a sensualist conception of art, from which the aesthetics of early Romanticism does not differ very much. Overall, it gives a better idea of the main vocal-instrumental genres development and offers valuable insights into a vocal performance. It also foreshadows the future direction of vocal genres such as song and national opera, which became characteristic of the subsequent Romantic era. Krause's contribution as an author is probably most evident in the sections devoted to the opera and related issues.

Noteworthy are Krause's commentaries on art (especially music) criticism. Therefore, the presented annotated translation of Krause's treatise offers many valuable suggestions to contemporary scholars interested in the subject of music of the second half of the 18th century. The translation content thus desirably extends the range of similarly oriented critical translations and editions of earlier musical treatises. A comparison of Krause's text with some other similarly focused sources of his era – especially of German and French provenance – would certainly yield interesting results.

Von der musikalischen Poesie retains its status as a very valuable and comprehensive source up to these days. The treatise offers a lot of valuable information and useful suggestions for research related to the aesthetic, theoretical and practical aspects of musical art in the second half of the 18th century.

BIBLIOGRAFIE

AGOBARD VON LYON. *Liber de divina Psalmodia*. Brepols: Turnhout 1981.

AUGUSTINUS, Aurelius. *De musica*, VI, 29.

AVENTINUS, Johannes. *Annales ducum Boiariae*, 1554.

BEAUJEAN, Joseph. *Christian Gottfried Krause. Sein Leben und seine Persönlichkeit im Verhältnis zu den musikalischen Problemen des 18. Jahrhunderts als Ästhetiker und Musiker*. Inaugural-Dissertation der Universität Bonn. Dillingen an der Donau: Schwäbische Verlagsdruckerei, 1930.

BERG, Darrell Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009.

BLANKEN, Christine (ed.). *Der blutige und sterbende Jesus von Reinhard Keiser: das erste deutsche Passionsoratorium nach dem Text von Menantes im Kontext der geistlichen Musik Keisers*. Wandersleben: Förderkreis der Menantes-Gedenkstätte, 2010.

BÖDIKER, Johann. *Grundsätze der teutschen Sprache. Durch neue Zusäze vermehret von Johann Jacob Wippel*. Berlin: Christoph Gottlieb Nicolai, 1745.

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.

BODMER, Johann Jakob – BREITINGER, Johann Jakob. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger und Comp., 1746.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art poétique*. Paris: Denys Thierry, 1674.

BOSSU, René Pierre Le. *Traité du poème épique*. Paris: Michelle Petit, 1675.

BRANDENBURG, Michael Christoph. *Belsazer, als ein Exempel der Göttlichen Straf-Gerichte*. Lübeck: Christian Henrich Willers, 1739.

BREITINGER, Johann Jakob. *Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*. Zürich: Conrad Orell, 1740.

BROCKES, Berthold Heinrich. Für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus. In *Herrn Berthold Heinrich Brockes Verteutschter Bethlehemitischer Kinder-Mord des Ritters Marino.* Köln: Schiller, 1715.

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

BRUYÈRE, Jean de La. *Les Caractères de Theophraste, traduits du grec avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*. Paris: Michalet, 1688.

CANITZ, Friedrich Rudolf Ludwig von. Die dritte Satire. Von der Poesie. In *Des Herrn von Canitz sämtliche Gedichte*. Bern: Beat Ludwig Walthrad, 1772, s. 142–156.

CASSIODORUS, Flavius Magnus Aurelius. *Variae*, IV.

CATULLUS, Gaius Valerius. *Kniha veršů.* Přeložil Otokar Smrčka. Praha: Česká grafická unie, 1940.

CICERO, Marcus Tulius. *Academica*, II.

CICERO, Marcus Tulius. *De oratore*, III.

CICERO, Marcus Tulius. *Philippicae*, II.

CICERO, Marcus Tulius. *Troje knihy o řečníku. De oratore libri tres*. Přeložil Jan Voborník. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1915.

CRONEGK, Johann Friedrich. *Des Freyherrn Johann Friederich von Cronegk Schriften*. Bd. 2. Oden und Lieder. Leipzig: Johann Christoph Posch, 1761.

DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 15. sv. Neufchastel: Samuel Faulche & Compagnie, Libraires et Imprimeurs, 1765.

DRYDEN, John. *Alexander's Feast, or The Power of Music*, London: Jacob Tonson, 1697.

DROLLINGER, Karl Friedrich. Von den Eigenschaften eines Kunstrichters. In SPRENG, J. J. (ed.). *Karl Friedrich Drollinger, Gedichte, samt andern dazu gehörigen Stücken*. Basel: Joh. Conrad von Mechel sel. Witwe, 1743, s. 218.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Jean Mariette, 1719.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 1. partie. Paris: Jean Mariette, 1746.

FLEMING, Paul. *Deutsche Gedichte*. Berlin: Michael Holzinger, 2013.

FORMENT, Bruno. Fredericks Athens: Crushing Superstition and Resuscitating the Marvellous at the Königliches Opernhaus Berlin. *Cambridge Opera Journal*, 2012, Volume 24, Issue 01, s. 1–42. https://doi.org/10.1017/S0954586712000146

Geistreiches Gesäng-Buch: Darinnen Eine Sammlung alter und neuer Erbaulicher Lieder enthalten ist, Welche So wohl auf alle Sonn– und Feyer-Tage, Wie auch andere Fälle gerichtet, Besonders Zum andächtigen Gebrauche Hiesiger Christlichen Gemeine mit Fleiß zusammen getragen und in dieses bequeme Format gebracht worden. Sorau: Johann Gottlieb Rothe, 1751.

GELLERT, Christian Fürchtegott. Das Orakel. In TÝŽ. *Sammlung der sämmtlichen Schriften: Lustspiele*. Bd. 3. Wien: Trattner, 1763, s. 94–177.

GELLIUS, Aulus. *Noctes Atticae*, kniha VI, kap. 5.

GERHARD, Anselm (ed.). *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*. Berlin: Walter de Gruyter, 1999. https://doi.org/10.1515/9783110945065

GLEIM, Johann Wilhelm Ludwig. Die Anfrage. In TÝŽ. *Versuch in scherzhaften Liedern*. Bd. 2. Berlin: s. e., 1745.

GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.

GRESSET, Jean-Baptiste Louis. *Discours sur l'harmonie*. Paris: Jacques-Nicolas Le Clerc, 1737.

GUDBROT, Franz. Pygmalion: Von der Ästhetik als Modellierung der Gefühle. In FEHR, Johannes – FOLKERS, Gerd (eds.). *Gefühle zeigen: Manifestationsformen emotionaler Prozesse*. Zürich: Chronos, 2009, s. 215–242.

GÜNTHER, Johan Christian. Den Unwillen eines redlichen und getreuen Vaters suchte durch diese Vorstellung bey dem Abschiede aus seinem Vater-Lande zu besänfftigen ein gehorsamer Sohn. In WOLFF, Oskar Ludwig Bernhard (ed.). *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur*. Bd. 3. Leipzig: Otto Wigand's Verlags-Expedizion, 1838, s. 324.

GÜNTHER, Johann Christian. An den Prinz Eugen. Lob– und Strafschriften. In TÝŽ. *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Leipzig: Wilhelm Krämer, 1935.

HALLER, Albrecht von. Die Alpen. In TÝŽ. *Versuch Schweizerischer Gedichten*. Bern: Niclaus Emanuel Haller, 1732.

HALLER, Albrecht von. *Dr. Albrecht Hallers Versuch von Schweizerischen Gedichten*. Zweyte, vermehrte und veränderte Auflage. Bern: Niclaus Emanuel Haller, 1734.

HALLER, Albrecht von. *Gedichte des Herrn Haller*. Neueste Auflage. Wien: Johann Thomas von Trattnern, 1765.

HANKINS, John Erskine. Milton and Olaus Magnus. In ALLEN, Don Cameron (ed.). *Studies in Honor T. W. Baldwin*. Urbana: University od Illinois, 1958, s. 205–210.

HAMANN, Johann Georg. *Poetisches Lexicon, Oder: Nützlicher und brauchbarer Vorrath von allerhand Poetischen Redens-Arten*. Leipzig: Johann Großens seel. Erben, 1725.

HÉDELIN, François, abbé d'Aubignac. *La Pratique du Theatre*. Amsterdam: Jean Frederic Bernard, 1657.

HEINRICH, Tobias. "O you little lovable best friend": Writing Friendship in the Age of Enlightenment. *De musica disserenda*, 2020, roč. 16, č. 20, s. 121–137. https://doi.org/10.3986/dmd16.1.06

HOLZINGER, Michael (ed.). *Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst*. Berlin: Edition Holzinger. Taschenbuch, 2013, s. 77.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Píseň stoletní*.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Carmina*, I–III.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Epigrame*, IX.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Epistulae*, II.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Oden*, I.

HORATIUS FLACCUS, Quintus. *Vavřín a réva. Souborné vydání Q. Horatia Flacca*. Předmluvu napsala Eva Kuťáková. Přeložil Rudolf Mertlík. Praha: Odeon, 1972.

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

JAHN, Bernhard. *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung*. Tübingen: Max Niemeyer, 2005. https://doi.org/10.1515/9783110945041

JOST, Peter. Lied. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearb. Ausg. (hrsg. von Ludwig Finscher). Sachteil 5, Kas-Mein. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996, sl. 1259–1328.

KADE, Otto (ed.). *Die Musikalien-Sammlung des Grossherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten*. Bd. 1. Schwerin: Sandmeyer, 1893.

KLEINERTZ, Rainer. Zur Frage der Autorschaft von Händels Johannespassion. *Händel-Jahrbuch*, 2003, Jg. 49, s. 341–376.

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

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

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 ausgefertiget von Johann Ulrich König*. Berlin und Leipzig: A. Haude und J. K. Spener, 1750.

KRAUSE, Christiann Gottfried. *Von der musikalischen Poesie*. Berlin: Johann Friedrich Woß, 1752.

KRAUSE, Christiann Gottfried. *Von der musikalischen Poesie*. Mit einem Register vermehrt. Berlin: Johann Friedrich Woß, 1753.

KRAUSE, Christian Gottfried. Schreiben an den Herrn Marquis von B. über den Unterschied zwischen der italienischen und francözischen Musik. In MARPURG, Friedrich Wilhelm (ed.) *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*. Bd. 1. Berlin: J. J. Schützen Witwe, 1754, s. 1–46. https://doi.org/10.1515/9783112437568-003

KRAUSE, Christiann Gottfried – RAMLER, Carl Wilhelm (eds.). *Lieder der Deutschen mit Melodien*. I. Buch. Berlin: George Ludewig Winter, 1767.

LAMY, Bernhard. *Kunst zu reden, aus dem Französischen übersetzt von M. J. C. M***.* Augsburg: Paul Emanuel Richter, 1752.

LANGE, Samuel Gotthold. *Samuel Gotthold Langens Horazische Oden* [...]. Halle: Hemmerde, 1747, s. 39–41.

LAZARDZIG, Jan. *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2007. https://doi.org/10.1524/9783050086699

MACROBIUS, Aurelius Ambrosius Theodosius. *Saturnálie.* Výbor a předmluva Martin C. Putna, překlad Jakub Hlaváček. Praha: Herrmann & synové, 2002.

MACKENSEN, Karsten. Krause, Christian Gottfried. In *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearb. Ausg. (hrsg. von Ludwig Finscher). Personenteil 10, Kem-Ler. Kassel: Bärenreiter, 2003, sl. 629–632.

MAJEN, Johann Friedrich. *Des berühmten französischen Pater Poree Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule gutter Sitten sind, oder sein Können?* Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1734.

MANGER, Klaus. Mit Verstand beleben: Gellerts Libretto Das Orakel. *Die Tonkunst*, 2015, Jg. 9, Nr. 1, s. 33–40.

MANUWALD, Gesine. *Nero in Opera: Librettos as Transformations of Ancient Sources*. Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2013, s. 182. https://doi.org/10.1515/9783110317510

MARKS, Paul F. The Rhetorical Elements in Musical Sturm und Drang: Christian Gottfried Krause's Von der musikalischen Poesie. *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 1971, Vol. 2, No. 1, s. 49–64. https://doi.org/10.2307/836470

MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Bd. 1. Berlin: J. J. Schützens selige Witwe, 1754.

MARPURG, Friedrich Wilhelm. *Anleitung zur Singcomposition*. Berlin: Gottlieb August Lange, 1758.

MARSHALL, Peter. The Reformation and the Idea of the North. *Nordlit*, 2019, Nr. 43, s. 4–24. https://doi.org/10.7557/13.4958

MARTIALIS, Marcus Valerius. *Epigrammata libri XII,* lib. IX, 81.

MARTIALIS, Marcus Valerius. *Posměšky a jízlivosti. Výběr z epigramů.* Z latinského originálu Epigrammaton libri XII přebásnil Radovan Krátký. Praha: Československý spisovatel, 1983.

MATTHESON, Johann. Des fragenden Componisten ersten Verhör und Zweites Verhör. In TÝŽ. *Critica musica*. Bd 2. Hamburg: Thomas von Wierings Erben, 1725, s. 1–29, 33–56.

MATTHESON, Johann. *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesenen Haupt– und Grundlehren der musicalischen Setz-Kunst oder Komposition als ein Vorläufer des Vollkommenen Capellmeisters*. Hamburg: Christian Herold, 1737.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.

MATTHESON, Johann. *Die neueste Untersuchung der Singspiele: nebst beygefügrter musikalischen Geschmacksprobe*. Hamburg: Christian Herold, 1744.

MENANTES. Nabucadnezar. In *Theatralische galante und geistliche Gedichte von Menantes*. Hamburg: Johann Fickweiler, 1722, s. 170.

METASTASIO, Pietro. Artaserse. In *Opere drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume I. Venezia: Bettinelli, 1733.

METASTASIO, Pietro. Didone abbandonata. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume I. Venezia: Bettinelli, 1733.

METASTASIO, Pietro. Demofoonte. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734.

METASTASIO, Pietro. Siroe, re di Persia. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734.

METASTASIO, Pietro. Gli orti Esperidi. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume III. Venezia: Bettinelli, 1738.

METASTASIO, Pietro. Semiramide riconosciuta. *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Roma: Gio: Lorenzo Barbiellini, 1741.

MEIER, Georg Friedrich. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Halle: Carl Hermann Hemmerde, 1748.

MILTON, John. *Paradise lost*. London: Samuel Simmons, 1667.

MIRBACH, Dagmar (ed.). *Alexander Gottlieb Baumgarten. Ästhetik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2007.

MIZLER, Lorenz Christoph von Kolof. Des Franzosischen Paters Poree Gedanken von den Opern. In *Lorenz Mizlers Musikalische Bibliothek oder Grundliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Schriften und Buchern.* Bd. 2. Leipzig: Verlag des Verfassers, 1740, s. 28–37.

MORHOF, Daniel Georg. *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie, deren Uhrsprung, Fortgang und Lehrsätzen*. Kiel: Joachim Reumann, 1682.

MURATORI, Lodovico Antonio. *Della perfetta poesia italiana*. Modena: Bartolomeo Soliani, 1706.

NICHELMANN, Christoph. *Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*. Danzig: Johann Christian Schuster, 1755.

NOVOTNÝ, David Jan. *Úvahy o mýtu.* Praha: Univerzita Karlova, 2014.

OPITZ, Martin. Ueber des berühmten Mahlers Herrn Bartholomäi Strobels Kuntsbuch. In ZACHARIÄ, Friedrich Wilhelm (ed.). *Auserlesene Stücke der besten deutschen Dichter von Martin Opitz bis auf gegenwärtige Zeiten*. Bd. 1. Braunschweig: Verlag der kurfürstl. Waisenhaus Buchhandlung, 1766, s. 414–415.

OVIDIUS NASO, Publius. *Tristia*, III.

OVIDIUS NASO, Publius. *Verše z vyhnanství, Žalozpěvy, Listy z Pontu, Kalendář, Íbis, O lovu ryb*. Praha: Svoboda, 1985.

PALLAVICINI, Stefano Benedetto. I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore. In *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*. Tomo IV. Venezia: Giambatista Pasquali, 1744.

PALLAVICINI, Stefano Benedetto. I Delicati. In *Delle opere del signor Stefano Benedetto Pallavicini*. Tomo IV. Venezia: Giambatista Pasquali, 1744.

PASQUINI, Giovanni Claudio. L'Arminio. In *Opere del signor abate Gio. Claudio Pasquini*. Arezzo: Belotti, 1751.

PIETSCH, Johann Valentin. *Herrn D. Johann Valentin Pietschen Gesamelte Poetische Schrifften*. Leipzig: Gross, 1725.

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

PLINIUS. *Naturalis historia*, XXXV, 95.

POLÁK, Pavol. *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí: Od baroka ku klasicismu*. Bratislava: Veda, 1974.

POPE, Alexander. *An Essay on Criticism*. London: W. Lewis and sold, 1711.

PORÉE, Charles. *De theatro. Discours sur les spectacles*. Paris: Coignard, 1733.

QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Woß, 1752.

QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *De institutione oratoria*, II, VI, IX.

QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky*. Přeložil a poznámkami opatřil Václav Bahník. Předmluvu napsal Jiří Kraus. Praha: Odeon, 1985.

RAGUENET, François. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris: Claude Barbin, 1702.

RAMLER, Carl Wilhelm. *Einleitung in die Schönen Wissenschaften des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von C. W. Ramler*. Bd. 3. Leipzig: Weidemannische Buchhandlung, 1757.

RIEPEL, Joseph. *Harmonisches Syllbenmaß: Dichtern melodischer Werke gewidmet*. Regensburg: J. L. Perile, 1776.

ROST, Johann Christoph. *Versuch von Schäfergedichten und anderen poetischen Ausarbeitungen*. Dresden: s. e., 1744.

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

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre sur la musique française*. Paris: s. e., 1753.

ROLLI, Paolo Antonio. *Di Canzonette e Cantate*. Libri Due. London: Tommaso Edlin, 1727.

ROLLI, Paolo Antonio. *De poetici componimenti del Signor Paolo Rolli*. Libro Primo. Venezia: Giovanni Tevernin, 1753.

RÜDIGER, Horst. *Lateinische Gedichte im Urtext mit den schönsten Übertragungen deutscher Dichter*. München: Ernst Heimeran Verlag, 1937.

SAINT-ÉVREMOND, Charles Marguetel de Saint-Denis de. *Les Opéra*. [Paris, s. e.] 1676.

SAINT-ÉVREMOND, Charles Marguetel de Saint-Denis de. Sur les opéras. In TERNOIS, René (ed.). *Œuvres en Prose*. Tome III. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966, s. 149–164.

SALIGNAC de la Mothe-Fénelon, François de. *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*. Livre III. 1694–1696.

SCALIGER, Julius Caesar. *Poetices libri septem*, III, 97, 146b–c, 1561.

SCHEIBE, Johann Adolph. *Der critische Musicus*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

SCHERING, Arnold. Christian Gottfried Krause. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikästhetik. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 2, Heft 4, s. 548–557.

SCHÜTZ, Gudula. *Vor dem Richterstuhl der Kritik: Die Musik in Friedrich Nicolais Allgemeiner Deutscher Bibliothek*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.

SENECA, Lucius Annaeus. *Epistulae morales ad Lucilium*, LXXXIV, 9.

SENECA, Lucius Annaeus. *Epistulae morales*, CVIII, 10.

SENECA, Lucius Annaeus. *Dopisy psané stoikem. Epistulae morales ad Lucilium*. Praha: Mladá fronta, 2018.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley-Cooper, 3. Earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. London: J. Purser, 1737–1738.

Sing-Akademie zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz et al. (ed.). *Musikhandschriften der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz*. (Katalog und Einführung). Teil 6/1. München: De Gruyter Saur, 2007.

SPLITT, Gerhard. Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in Opernpoetik Christian Gottfried Krauses. In LÜTTEKEN, Laurenz – SPLITT, Gerhard. *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposion Potsdam*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, s. 157–182. https://doi.org/10.1515/9783110927146.157

STACKELBERG, Jürgen von. *Voltaire*. München: C. H. Beck, 2006.

STRABÓN. *Geografika*.

ŠŤASTNÁ, Kateřina Alexandra. Poetické a hudebně-poetické vzory ve spisu Von der musikalischen Poesie Christiana Gottfrieda Krauseho. *Opus musicum*, 2019, roč. 51, č. 6, s. 6–16.

THOURET, Georg. *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek am Schlosse zu Berlin.* Leipzig: Georg Olms Verlag, 1895.

UFFENBACH, Johann Friedrich Armand von. *Des Herrn Joh. Fried. von Uffenbach gesammelte Neben-Arbeit in gebundenen Reden* [...] *nebst einer Vorrede von der Würde derer Singe-Gedichte, mit dessen Genehmhaltung an das Licht gestellet.* Hamburg: König und Richter, 1733.

UZ, Johann Peter. Frühling. In TÝŽ. *Sämtliche poetische Werke*. Stuttgart: A. Sauer, 1890.

VERGILIUS MARO, Publius. *Aeneis*, IV.

VERGILIUS MARO, Publius. *Georgica*, IV, 329–332.

VERGILIUS MARO, Publius. *Aeneis*. Přeložil Otmar Vaňorný. Praha: Svoboda, 1970.

VIDA, Marco Girolamo. *De arte poetica*, II, 210–214.

VÍT, Petr. *Estetické myšlení o hudbě*. Praha: Academia, 1989.

VOLTAIRE. Pandore. In *Oeuvres de Mr. de Voltaire.* Nouvelle Édition. Tome III. Dresden: George Conrad Walther, 1748, s. 321–360.

WEICHMANN, Christian Friedrich (ed.). *Poesie der Nieder-Sachsen oder allerhand, mehrenteils noch nie gedructe Gedichte* [...]. Hamburg: Johann Christoph Kißner, 1725.

WILLE, Günther. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: Schippers, 1967.

WITTE, Berndt – JUNG, Werner (eds.). *Ch. F. Gellert. Gesammelte Schriften*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1988.

WOLFF, Hellmuth Christian. Voltaire und die Oper. *Die Musikforschung*, 1978, Jg. 31, Heft 3, s. 257–272.

ZENO, Apostolo. Sirita. In *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno*. Tomo VI. Venezia: Giambatista Pasquali, 1744.

Starý a Nový zákon

2. kniha Mojžíšova, 15, 7–10

5. kniha Mojžíšova, 32, 26 (Mojžíšova píseň)

Žalmy
Žalm 47
Žalm 110: Dixit Dominus.
Žalm 124: 1–2
Žalm 136: 2, 26

Evangelium podle Matouše
Evangelium podle Lukáše

Online zdroje

GANDOLFO, Nastasja. Le cantate da camera di Carl Heinrich Graun. *Fonti Musicali Italiane* [online]. Řím: Società Italiana di Musicologia, 2009/2013, No. 14, s. 57–87. [cit. 17. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.sidm.it/ojs/index.php/fmi/article/view/41>.

KAPP, Reinhard. *Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten* [online]. [cit. 17. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.musikgeschichte.at/>.

KROME, Ferdinand. *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland* [online]. Version vom 31. 7. 2018. [cit. 16. 11. 2020]. Dostupné z: <https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Die_Anf%C3%A4nge_des_musikalischen_Journalismus_Seite_37.jpg&oldid=- >.

WALDBERG, Max von. Pietsch, Johann Valentin. In *Allgemeine Deutsche Biographie* 26 (1888) [online]. [cit. 6. 11. 2020]. Dostupné z: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118594338.html#adbcontent>.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Portrét Christiana Gottfrieda Krauseho z roku 1754 uložený v Gleimhaus Museum der deutschen Aufklärung, jehož autorem je Gottfried Hempel (1720–1772); olej na plátně, 55 x 43,7 cm. Na zadní straně nápis: *Krause / Verfasser der Schrift / von der musical: Poe / sie, gemahlt für Gleim / von Hempel / 1754.*

SOUPIS HUDEBNÍCH DĚL

Opery, serenaty, balety ap.

Amadis de Gaule, libreto Philippe Quinault, hudba Jean-Baptiste Lully (1684)
Angelica e Medoro, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1749)
Armide, libreto Philipp Quinault, hudba Jean-Baptiste Lully (1686)
Arminio, libreto Giovanni Claudio Pasquini, hudba Johann Adolf Hasse (1745)
Artaserse, libreto Pietro Metastasio, hudba Johann Adolf Hasse (1730)
Attilio Regolo, libreto Pietro Metastasio, hudba Johann Adolf Hasse (1750)
Cajo Fabricio, libreto Apostolo Zeno, hudba Carl Heinrich Graun (další zhudebnění Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Händel)
Cinna, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1747)
Coriolano, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1749)
Demofoonte, libreto Pietro Metastasio, hudba Antonio Caldara (1733)
Demofoonte, libreto Pietro Metastasio, hudba Carl Heinrich Graun (1746)
Didone abbandonata, libreto Pietro Metastasio, hudba Johann Adolf Hasse (1752)
Die wunderbar erretete Iphigenia, libreto Christian Heinrich Postel, hudba Reinhard Keiser (1725)
Don Chisciotte in Sierra Morena, libreto Apostolo Zeno a Pietro Metastasio, hudba Francesco Bartolomeo Conti (1719)
Endimione, libreto Pietro Metastasio, hudba Domenico Sarro (1721, další zhudebnění Antonio Bioni, Domenico Alberti, Johann Adolf Hasse aj.)
Galatea ed Acide, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1748)
Giove in Argo, libreto Antonio Maria Lucchini, hudba Antonio Lotti (1717)
Giove in Argo, libreto Antonio Maria Lucchini, hudba Carl Heinrich Graun (1730)
Gli orti Esperidi, libreto Pietro Metastasio, hudba Nicola Porpora (1721)

Hippolyte et Aricie, libreto Simon-Joseph Pellegrini, hudba Jean Philippe Rameau (1733)
Ifigenia in Aulide, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1748)
Ifigenia in Tauride, libreto Carlo Sigismondo Capece, hudba Domenico Scarlatti (1713?)
Il selvaggio eroe, libreto Girolamo Frigimelica Roberti, hudba Antonio Caldara (1707)
Il sogno di Scipione, libreto Pietro Metastasio, Christoph Nichelmann (1746)
Il tempio dell'Eternità, libreto Pietro Metastasio, hudba Johann Joseph Fux (1731)
Jephté, libreto Abbé Simon-Joseph Pellegrin, hudba Michel Pignolet de Montéclair (1732)
La Célimène, comédie pastorale, libreto Jean de Rotrou a Tristan L'Hermite (1633)
L'Arminio, libreto Giovanni Claudio Pasquini, hudba Johann Adolf Hasse (1745, 1753)
L'empire de l'amour, opéra-ballet, libreto François-Augustin Paradis de Montcrif, hudba René de Galard de Béarn de Brassac (1733)
La clemenza di Tito, libreto Pietro Metastasio, hudba Antonio Caldara (1734)
La Galatea, libreto Pietro Metastasio, Christoph Nichelmann (1740)
Le feste galanti, festa teatrale, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1747)
Les élémens, opéra-ballet, libreto Pierre-Charles Roy, hudba André Cardinal Destouches, Michel-Richard Delalande (1725)
Les éléments, symphonie de danse, Jeana-Féry Rebel (1737)
Les fêtes grecques et romaines, ballet héroïque, libreto Jean-Louis Fuzelier, hudba François Colin de Blamont, (1723)
Les fêtes de Thalie, libreto Joseph de La Font, hudba Jean-Joseph Mouret (1714)
Les fêtes galantes, opéra-ballet, libreto Joseph-François Duché de Vancy, Henri Desmarets (1698)
Les fêtes vénitiennes, opéra-ballet, libreto Antoine Danchet, André Campra (1710)
L'Europa galante, festa teatrale, libreto Leopoldo Villati, hudba Carl Heinrich Graun (1748)
L'Europa galante, opéra-ballet, libreto Antoine Houdar de La Motte, hudba André Campra (1697)
Lucio Papirio, libreto Apostolo Zeno, hudba Carl Heinrich Graun (1744)
Lucio Vero, libreto Apostolo Zeno, hudba Paolo Francesco Pollarolo (1699), viz *Vologeso Re de' Parti*
Nero, libreto Agostino Piovene, hudba Giuseppe Maria Orlandini (1721)
Numa Pompilio, libreto Stefano Benedetto Pallavicini, hudba Johann Adolf Hasse (1741)
Orfeo ed Euridice, libreto Pietro Pariati, hudba Johann Joseph Fux (1715)
Polydorus, libreto Johann Samuel Müller, hudba Carl Heinrich Graun (1735)
Pygmalion, balet, libreto Ballot de Sauvot, Jean-Philippe Rameau (1748)
Semiramide riconosciuta, libreto Pietro Metastasio, hudba Leonardo Vinci (1729); z dalších zhudebnění Johann Adolf Hasse (1744, 1747)
Sirita, libreto Apostolo Zeno, hudba Antonio Caldara (Vídeň 1719)
Siroe, rè di Persia, libreto Pietro Metastasio, hudba Leonardo Vinci (1726)
Tito Vespasiano ovvero La clemenza di Tito, libreto Pietro Metastasio, hudba Johann Adolf Hasse (viz *La clemenza di Tito*)

Unsterblicher Nachruhm Friedrich Augusts, serenata, libreto Joachim Johann Daniel Zimmermann, hudba Georg Philipp Telemann (TVW 4:7)
Vologeso re de'Parti, libreto Apostolo Zeno, hudba Paolo Scalabrini (1746), původně *Lucio Vero*

Kantáty

Johann Sebastian Bach:
Auf! süß entzückende Gewalt, BWV Anh.
Nun komm der Heiden Heiland, BWV 61

André Campra:
In exitu Israel de Aegypto (Žalm 113)

Georg Philipp Telemann:
Ach, zu den tiefsten Jammerhöhlen, TWV 1:48 (text Tobias Heinrich Schubart)
Die Bosheit dreht das schnellste Rad, TWV 1:331(text Tobias Heinrich Schubart)
Göttlichs Kind, lass mit Entzücken, TWV 1:632a (text Tobias Heinrich Schubart)
Herr, streu' in mich des Wortes Samen, TWV 1:771a (text Tobias Heinrich Schubart)
Ich seh' euch fast mit bittern Tränen, TWV 1:862a (text Tobias Heinrich Schubart)
Jauchzet, frohlocket, der Himmel ist offen, TWV 1:953 (text Matthäus Arnold Wilkens)
Mein Glaube ringt in letzten Zügen, TWV 1:1111a (text Tobias Heinrich Schubart)
Siehe, es hat überwunden, TWV 1:1328 (text Erdmamm Neumeister?)
Weihnachtskantate, TWV 1:1020 (text Erdmann Neumeister)
Wer zweifelt, dass man unser Herze verzagt, TWV 1:1615 (text Tobias Heinrich Schubart)
Wie? Kehren sich, bei Jesus Krippen, TWV 1:1625 (text Tobias Heinrich Schubart)

Oratoria, sepolkra

Ceyx vom Gott der Liebe und der Musen beklaget, libreto Johann Friedrich von Uffenbach (1733)
Das Ewig-währende Denckmahl eines guten Gerüchts, libreto Johann Ulrich von König (1745)
Das Lied des Lammes, libreto Christian Heinrich Postel, hudba Johann Mattheson (1723)
Der blutige uns sterbende Jesus, libreto Menantes, hudba Reinhard Keiser (1705/1729)
Der für Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, libreto Barthold Heinrich Brockes, zhudebnili Reinhard Keiser (1712), Georg Philipp Telemann (TWV 5:1) aj.
Die gekreuzigte Liebe, libreto Johann Ulrich von König, zhudebnili Reinhard Keiser, Georg Philipp Telemann (WV 5:4), Johann David Heinichen
I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore, libreto Stefano Benedetto Pallavicini, hudba Johann Adolf Hasse (1742)

REJSTŘÍK JMENNÝ

A

Addison, Joseph 18, 78, 269
Agobard von Lyon (Agobardus) 52
Agricola, Johann Friedrich 7, 14–16, 29, 306, 313
Aischylos 46–47, 98
Alarich, vládce Gótů 50
Alberti, Domenico 244, 302
Alexander Veliký 50, 65–66
Algarotti, Francesco 24, 33, 118, 270
Alkaios (Alcaeus) 119
Alkuin z Northumbrie (Alcuin z Yorku) 52
Anakreón z Teu 18, 45
Ariosto, Ludovico 275, 282
Aristotelés 46, 67, 77–78, 113, 173, 175, 202, 206, 257, 263, 283, 291
Astrua, Giovanna 30, 130, 164, 268, 274
Attila, vojevůdce 50
Augustinus, Aurelius 63
Augustus III. 270
Augustus Silný 108, 215
Augustus, Gaius Octavius 49, 173–174, 207, 215, 284
Ausonius, Decimus Magnus 145
Aventinus, Johannes 51

B

Baden-Durlach, Karl III. Wilhelm von, markrabě 80
Bach, Carl Philipp Emanuel 7, 14–16, 28–29, 59–60, 98, 120, 313
Bach, Johann Christoph Friedrich 14
Bach, Johann Sebastian 15, 59, 166, 247
Batteux, Charles 17, 32, 69, 80
Baumgarten, Alexander Gottlieb 13, 17, 77, 165
Beda Venerabilis (Ctihodný) 52
Benda, František 29, 56
Beverini, Francesco 52
Bindi, Giovanni 30
Bioni, Antonio 302
Blamont, François Colin de 301
Bödiker, Johann 149
Bodmer, Johann Jakob 15, 17, 20, 26, 78, 80, 113, 231, 262, 269, 279, 282, 293
Boileau (Boileau-Despréaux), Nicolaus 75–76, 122–123, 128, 218, 255, 275, 286
Bononcini, Giovanni Battista 202
Brandenburg, Michael Christoph 303–304
Brandenburg-Bayreuth, Friedrich III. von, markrabě 187

Brassac, René de Galard de Béarn de 301
Breitinger, Johann Jakob 15, 17, 20, 26, 69, 78, 80, 99, 105, 136, 174, 206, 262, 269, 279, 282, 315
Brie, Catherine de (vl. jm. Catherine Leclerc du Rose) 300
Brockes, Barthold Heinrich 24, 74, 126, 205, 218, 307, 308
Bürger, Gottfried August 29

C

Caesar, Gaius Julius 51
Caldara, Antonio 88, 119, 185–186, 220, 272
Campra, André 107, 181, 292, 301
Canitz, Friedrich Rudolf Ludwig Reichsfreiherr von 40–41, 59, 74, 177, 250
Cassiodorus, Flavius Magnus Aurelius 277
Cato, Marcus Porcius 50
Catullus, Gaius Valerius 145–146
Cesti, Pietro Antonio 53
Cicero, Marcus Tullius 18, 66, 113–114, 131–132, 150, 231, 255, 260
Claudius, Matthias 29
Condé, Louis II. de Bourbon, prince de 255
Conti, Armand de Bourbon, prince de 255
Conti, Francesco Bartolomeo 76, 86
Corelli, Antonio 94
Corneille, Pierre 41, 119, 128, 255, 269, 273
Cromwell, Oliver 129
Cronegk, Johann Friedrich von 180

D

Dacier, André 21, 49
Dambeck, Johann Christian 128
Danchet, Antoine 301
Delalande, Michel-Richard 301
Descartes, René 17, 77, 82, 87
Desmarets, Henri 292, 301
Despréaux → Boileau
Destouches, André Cardinal 301
Drollinger, Karl Friedrich 80
Dryden, John 65–66
Dubos, Jean-Baptiste 17, 22, 44, 56, 69, 80, 114, 254, 259–260, 275, 281, 285
Dunstan z Canterbury, arcibiskup 52

E

Erlebach, Philipp Heinrich 28
Ernest Friedrich, vévoda sasko-koburgský 186
Euripides 41, 48, 175, 234, 276, 282
Évremond (Saint-Évremond, Charles Marguetel de Saint-Denis de) 114, 286
Eybler, Joseph Leopold 14

F

Fasch, Carl Friedrich Christian 29
Fénelon, François (Salignac de la Mothe-Fénelon, François de) 145
Fleming, Paul 239
Friedrich I. Barbarossa 51
Friedrich II. 7, 13–16, 24, 26, 41, 56, 60, 74, 118–120, 254, 274
Friedrich III. → Brandenburg-Bayreuth, Friedrich III. von
Fux, Johann Joseph 99, 302
Fuzelier, Jean-Louis 301

G

Gellert, Christian Fürchtegott 24, 29–30, 32, 59, 86, 91, 111, 155, 211, 225, 243–244, 304
Gellius, Aulus 124
Gerhardt, Paul 97
Ghelen, Johann van 185
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 14, 18–25, 27, 29, 39, 74, 131, 181
Goethe, Johann Wolfgang 29, 58

Gottsched, Johann Christoph 17–18, 20–21, 24–25, 32, 51, 66, 80, 99, 132, 149, 165–166, 231, 281
Götz, Johann Nikolaus 18, 29
Gräfe, Johann Friedrich 28
Graun, Carl Heinrich 14, 16, 24, 26, 30, 36, 60, 99, 118, 137–138, 154, 159, 161, 163–164, 167–169, 173–175, 178, 180, 182–183, 186, 192–193 195, 201, 203, 208–209, 213, 220, 223, 226, 229, 230, 232–233, 235, 240, 242, 244–245, 248–249, 251–252, 254, 265, 267–274, 277–278, 289–290, 294, 300–301
Graun, Johann Gottlieb 14, 16, 29, 60, 180
Graupner, Christoph 130
Greene, Maurice 65
Gregorius I. → Řehoř Veliký
Gresset, Jean-Baptiste Louis 21, 96
Grétry, André Ernest Modeste 259
Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois de 184
Guido z Arezza → z Arezza, Guido
Günther, Johann Christian 74, 106

H

Hagedorn, Friedrich von 18, 29, 59, 304
Haller, Albrecht von 40, 59, 71, 74, 127, 177, 252
Hamilton, Newburg 65
Händel, Georg Friedrich 65, 130, 150, 179, 182, 186, 244
Hasse, Johann Adolf 16, 24, 110, 130, 134, 182–183, 206–207, 214, 230, 244, 265, 269, 270–277, 288–289, 302
Hebenstreit, Pantaleon 49
Hédelin, François, abbé d'Aubignac 256
Heinichen, Johann David 199
Heinrich VI. der Staufer (Štaufský) 51
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 29
Homér 45, 65, 72, 109, 120, 186, 255, 257, 263, 283
Horatius Flaccus, Quintus 14, 18, 21, 24, 39, 41, 43, 49–50, 59, 70, 72, 74–75, 92, 95, 106–107, 110, 113, 116, 120, 122–125, 128, 130, 132, 156, 160, 171–172, 176–177, 189, 191, 255–256, 263, 283, 309
Hunold, Christian Friedrich (Menantes) 97, 205, 219

J

Janitsch, Johann Gottlieb 29
Jungmann, Josef 33, 129
Juvenalis, Decimus Junius 59

K

Karel Veliký 51–52
Karel VI. 88, 99, 119, 220, 288
Karl III. Wilhelm → Baden-Durlach, Karl III. Wilhelm von
Keiser, Reinhard 130, 198, 219, 307
Kirnberger, Johann Philipp 29
Klopstock, Friedrich Gottlieb 29
Kolof, Lorenz Christoph Mizler von 21
König, Johann Ulrich von 24, 108, 130, 139, 141, 170–171, 197, 199–200, 203–204, 225, 227, 237, 247, 251, 307
Korinna z Korintu 45
Kremberg, Jakob 28
Krieger, Johann 28
Krumpholz, Jan Křtitel 48

L

La Borde, Jean-Benjamin de 283
La Bruyère, Jean de 20, 285
La Faye, Jean-François Leriget de 107
La Font, Joseph de 301
La Motte, Antoine Houdar de 107, 301
Laberius, Decimus 51
Lamy, Bernhard 20, 229, 230
Lange, Samuel Gotthold 18, 74, 232

Le Bossu, René Pierre (Pater Renatus) 41
Legendre, Gilbert Charles, Marquis de St. Aubin-sur-Loire 21
Lessing, Gotthold Ephraim Lessing, 14, 15, 29
Lev I., papež 50
Lev III., papež 52
Longinos (Kassios Longinos) 242
Lotti, Antonio 186
Lucchini, Antonio Maria 186, 240
Lucullus, Lucius Licinius 284
Lukrecius 156
Lully, Jean-Baptiste 56, 114, 141, 169, 184, 275, 281, 290, 300
Luscinus, Gaius Fabricius, římský konzul 175
Luther, Martin 46, 51

M

Macrobius, Ambrosius Aurelius Theodosius 48
Maecenas (Gaius Maecenas) 125
Magnus, Olaus (Olof Måson) 264
Marpurg, Friedrich Wilhelm 14, 29, 32, 140, 167, 201
Martialis, Marcus Valerius 113
Mattheson, Johann 17, 21, 52, 62, 77–78, 85, 96, 126, 130, 140, 144, 155, 174, 177, 179, 181, 188, 198, 201–202, 221, 231, 246, 270, 281
Maximus, Valerius 284
Mayen, Johann Friedrich 261
Meier, Georg Friedrich 17, 77, 234
Menantes → Hunold, Christian Friedrich
Mendelssohn Bartholdy, Felix 16
Mendelssohn, Fanny Hensel 16
Mendelssohn, Moses 15, 16
Metastasio, Pietro (vl. jm. Pietro Trapassi) 24, 118–119, 150, 152–154, 178, 187, 206, 214, 217, 220, 230–231, 234, 240, 242, 244, 251, 270, 272, 276, 281–282, 287–289, 302
Milton, John 59, 129, 177, 264
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 131, 184, 255–256, 300
Montcrif, François-Augustin Paradis de 301
Montéclair, Michel Pignolet de 291
Morhof, Daniel Georg 5
Mouret, Jean-Joseph 301
Müller, Johann Samuel 252
Muratori, Lodovico Antonio 52–53, 257, 264, 268, 270, 284
Muris, Johannes de 52

N

Nauze, Louis Jouard de la 21
Nepos, Cornelius 50
Neumeister, Erdmann 134, 206
Nicolai, Christoph Friedrich 14, 15
Nichelmann, Christoph 240, 256, 302

O

Opitz, Martin 68–69, 285
Orlandini, Giuseppe Maria 270
Ovidius Naso, Publius 61, 167, 283

P

Pallavicini, Stefano Benedetto 110, 158, 160, 182, 238, 248–249, 271
Pariati, Pietro 99
Pasquini, Giovanni Claudio 24, 134, 211, 216, 265
Pausanias, cestovatel a zeměpisec 45
Pellegrin, Simon-Joseph 286, 291
Petrini, Francesco 48–49
Pfeiffer, Johann 187
Philidor, François André D. 80
Pietsch, Johann Valentin 24, 108, 124, 136, 204, 235–236, 243, 246–247
Pindaros 45, 47, 49, 98, 116, 120–121, 130
Piovene, Agostino 270

Platón 44–45,
Plautus 156, 260
Plinius 285
Pluche, Noel-Antoine 21
Plútarchos 20, 45, 65
Pollarolo, Paolo Francesco 249
Polus, herec 124
Pompilius, Numa 49
Pope, Alexander 18, 65, 78, 80–81, 127, 132, 190
Porée, Charles 261
Porpora, Nicola 30, 154, 187, 274, 302
Porporino (Antonio Uberti) 30–31, 280
Postel, Christian Heinrich 24, 141, 151, 198, 205
Praetorius, Michael 62
Ptolemis, Claudius 20

Q

Quantz, Johann Joachim 7, 14–16, 29, 32, 56, 62, 269, 311, 313
Questenberg, Johann Adam 273
Quinault, Philippe 141, 169, 184, 275, 281, 285, 290
Quintilianus, Marcus Fabius 18, 39, 44, 50, 60, 119, 125, 127, 130, 144, 228, 255

R

Racine, Jean 40–41, 128, 231, 255, 266, 280, 284–286, 291
Rafael (Raffaele Santi) 190, 252
Raguenet, François 94
Rameau, Jean Philippe 80, 259, 286,292–293
Ramler, Carl Wilhelm 14–15, 18, 20, 22–24, 27, 29, 32, 191
Rathgeber, Johann Walentin 28
Rebel, Jean-Féry 301
Regulus, Marcus Atilius 288
Reichardt, Johann Friedrich 14, 29, 32, 311
Rellstab, Johann Carl Friedrich14
Rembrandt van Rijn 190
Riarius, Raphael, kardinál 52
Roberti, Girolamo Frigimelica 186
Rolli, Paolo Antonio 101
Romani, Antonio 30, 186
Rossini, Gioachino 150
Rost, Johann Christoph 234
Roth, Wilhelm August Traugott 180
Rothenburg, Friedrich Rudolf von 13, 16, 20
Rotrou, Jean de 300
Rousseau, Jean-Baptiste 146
Rousseau, Jean-Jacques 33, 66, 146–148

Ř

Řehoř Veliký (Gregorius I.), papež 50, 210

S

Salimbeni, Felice 30, 214, 274, 281
Salvi, Antonio 282
Sanadon, Noel-Etienne 21
Sapfó 119, 226
Sarro, Domenico 302
Savoyen, Eugen von (princ Savojský) 74
Scalabrini, Paolo 249
Scaliger, Julius Caesar 172
Scarlatti, Domenico 276
Seibt, Karl Heinrich 32–33
Seiffart, Johann Gabriel 29
Seneca, Lucius Aenneus 48, 144
Sévigné, Marie de Rabutin Chantal, markýza de 176
Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, 3. Earl of Shaftesbury 18, 63, 89
Shakespeare, William 109, 264
Scheibe, Johann Adolph 17, 28, 52, 215, 302–303
Schiller, Friedrich 29

Scholze, Sigismund (Sperontes) 28
Schrattenbach, Wolfgang Hannibal 273
Schubart, Christian Friedrich Daniel 32
Schubart, Tobias Heinrich (Teophilus Sincerus) 134–135, 239, 246–247, 250
Schubert, Franz 178
Schulz, Johann Abraham Peter 29
Schütz, Friedrich Wilhelm 99
Silvani, Francesca 282
Sofokles 25, 41, 109, 120, 124, 175, 186, 262
Sophie Antonia, vévodkyně z Braunschweigu a Lüneburgu 186
Spalding, Johann Joachim 18
Spinoza, Baruch 77
Stölzel, Gottfried Heinrich 306
Strabón 49
Strobel, Bartholomäus, ml. 68, 69
Sulzer, Johann Georg 15, 32–33, 311
Swift, Jonathan 264

T

Tasso, Torquato 275, 282
Telemann, Georg Philipp 14, 16, 28, 130, 134–135, 159, 199, 202, 215, 221, 239, 246–247, 249–250, 306–307
Terentius (Publius Terentius Afer) 229–230
Theokritos 75, 116, 122
Thespis 46
Tryphon, antický nakladatel a filolog 39
Tuisto (Tuiskon, Teuto, Theuth) 51
Tullius, Attius, vůdce Volusků 298
Turenne, Henri de la Tour d'Auvergne de 255

U

Uberti, Antonio → Porporino
Uffenbach, Johann Friedrich Armand von 24, 166–167, 169–170
Uz, Johann Peter 18, 156, 180

V

Vancy, Joseph-François Duché de 301
Vecchi, Orazio 47, 52–53
Venerabilis, Beda 52
Vergilius Maro, Publius 75, 92, 109, 116, 122, 125, 128, 131, 156, 233–234, 255, 263, 302
Vida, Marco Girolamo 109
Villati, Leopoldo 24, 118, 138, 154, 159, 163, 183, 201, 208, 273–274, 289, 301
Voltaire, François-Marie Arouet 41, 56, 80, 107, 109, 128, 146, 156, 160, 228, 252, 259, 275, 283, 284
Voß, Christian Friedrich 15
Vossius, Isaak 21

W

Weichmann, Christian Friedrich 151
Werckmeister, Andreas 62
Wippel, Johann Jacob 149
Wolf, Christian 17, 77

Z

z Arezza, Guido (Guido Aretinus, d'Arezzo) 52
Zelter, Carl Friedrich 29
Zeno, Apostolo 24, 175, 182, 184–185, 244, 249, 282
Zimmermann, Joachim Johann Daniel 215

PŘÍLOHA

Carl Heinrich Graun:

Le feste galanti

Idaspova árie „Si, si, mie labbra care“

Aria d'Idaspe

Larghetto

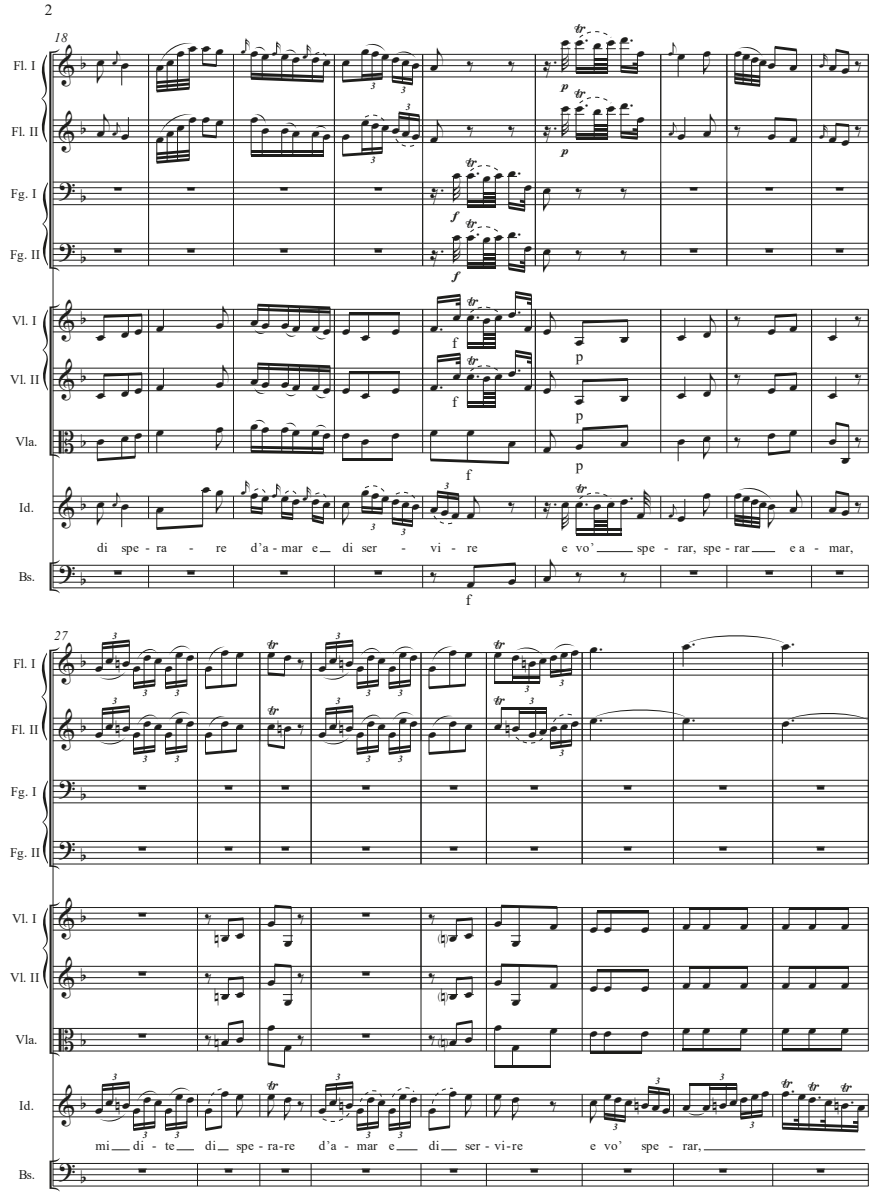
Carl Heinrich Graun

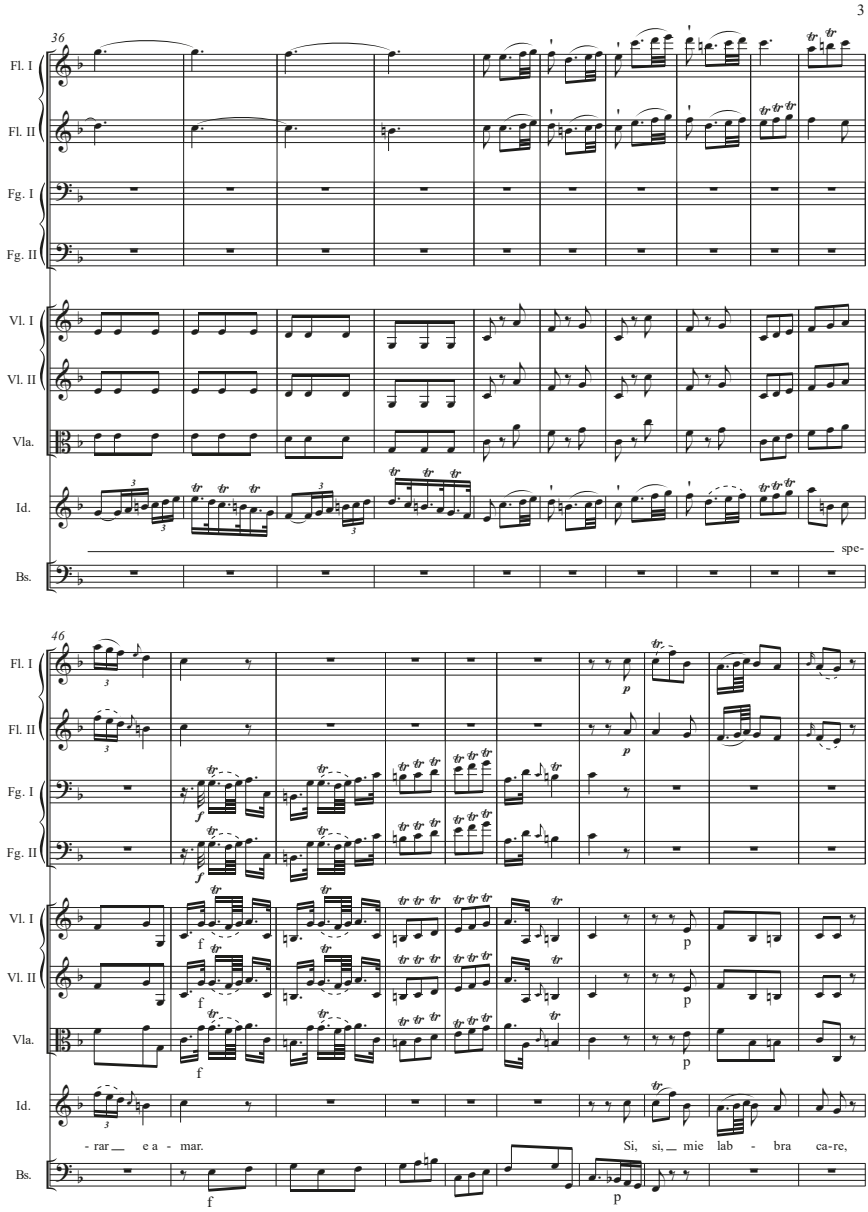
Flauto I
Flauto II
Fagotto I
Fagotto II
Violino I
Violino II
Viola
Idaspe
Basso

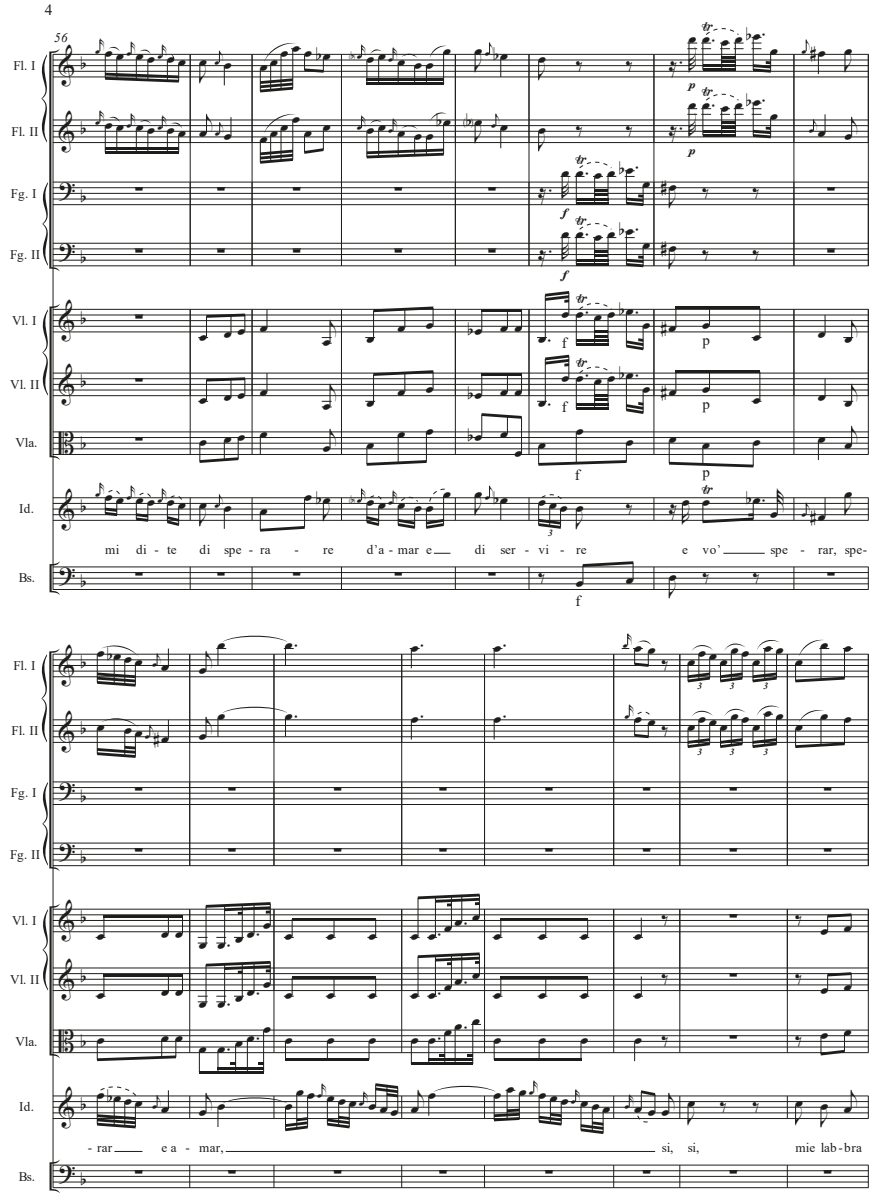
9

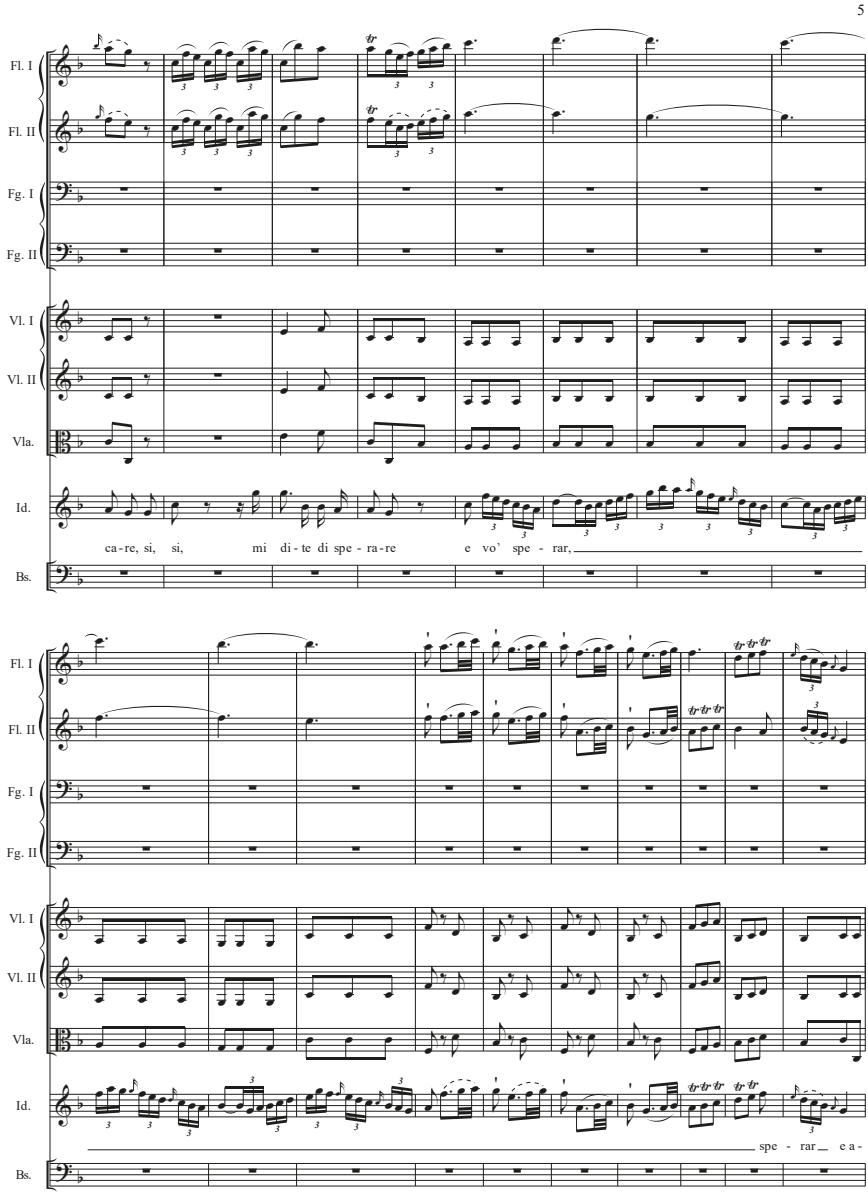
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.

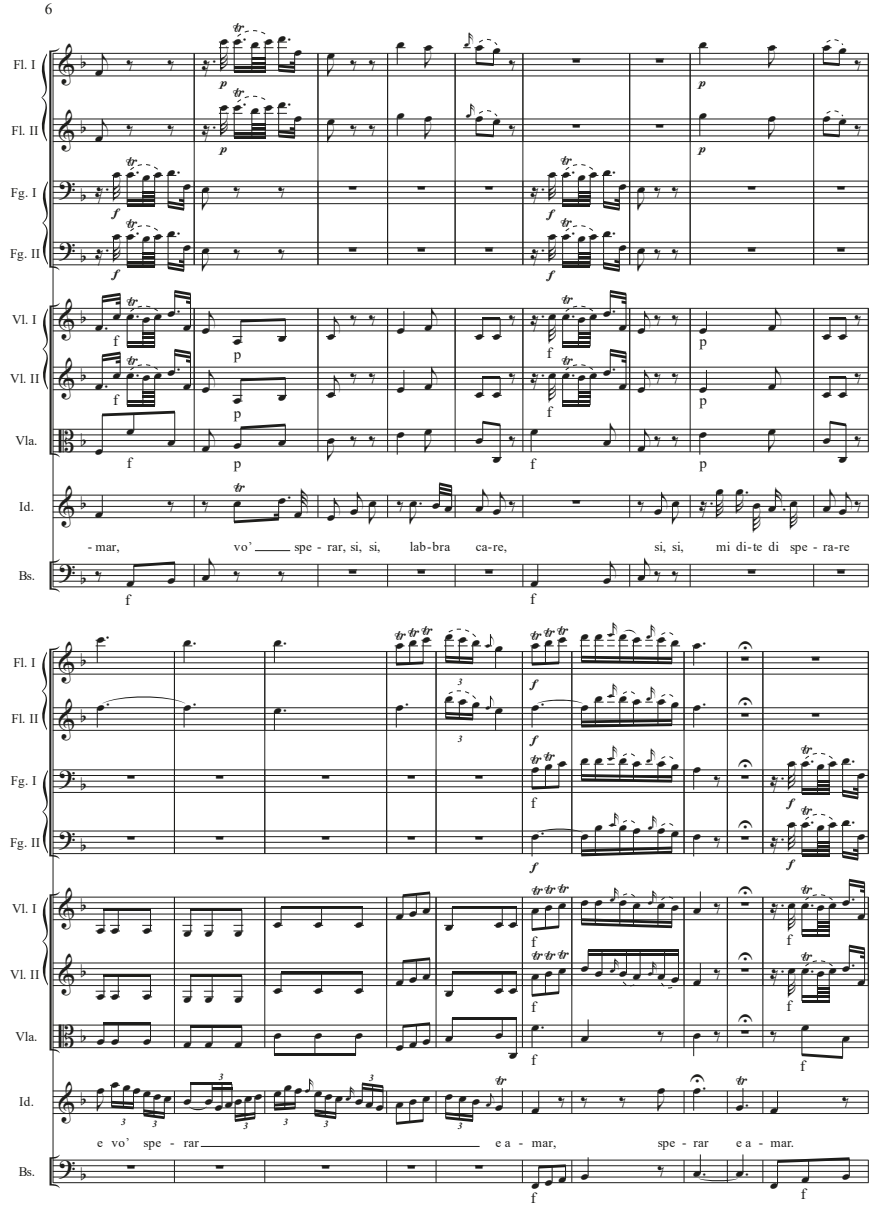
Si, si, mie lab - bra ca-re, mi di - te

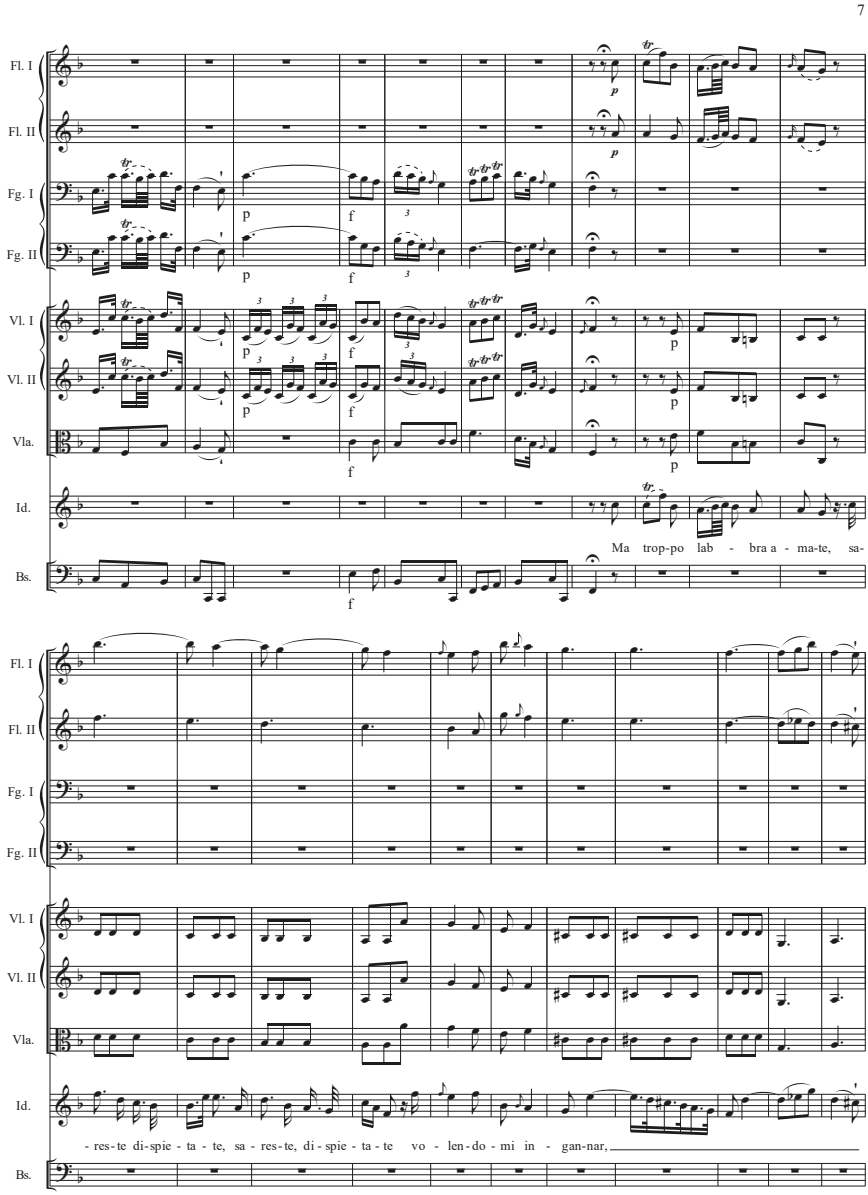

2
18
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
di spe - ra - re d'a - mar e di ser - vi - re e vo' spe - rar, spe - rar e a - mar,
27
mi di - te di spe - ra-re d'a - mar e di ser - vi-re e vo' spe - rar,

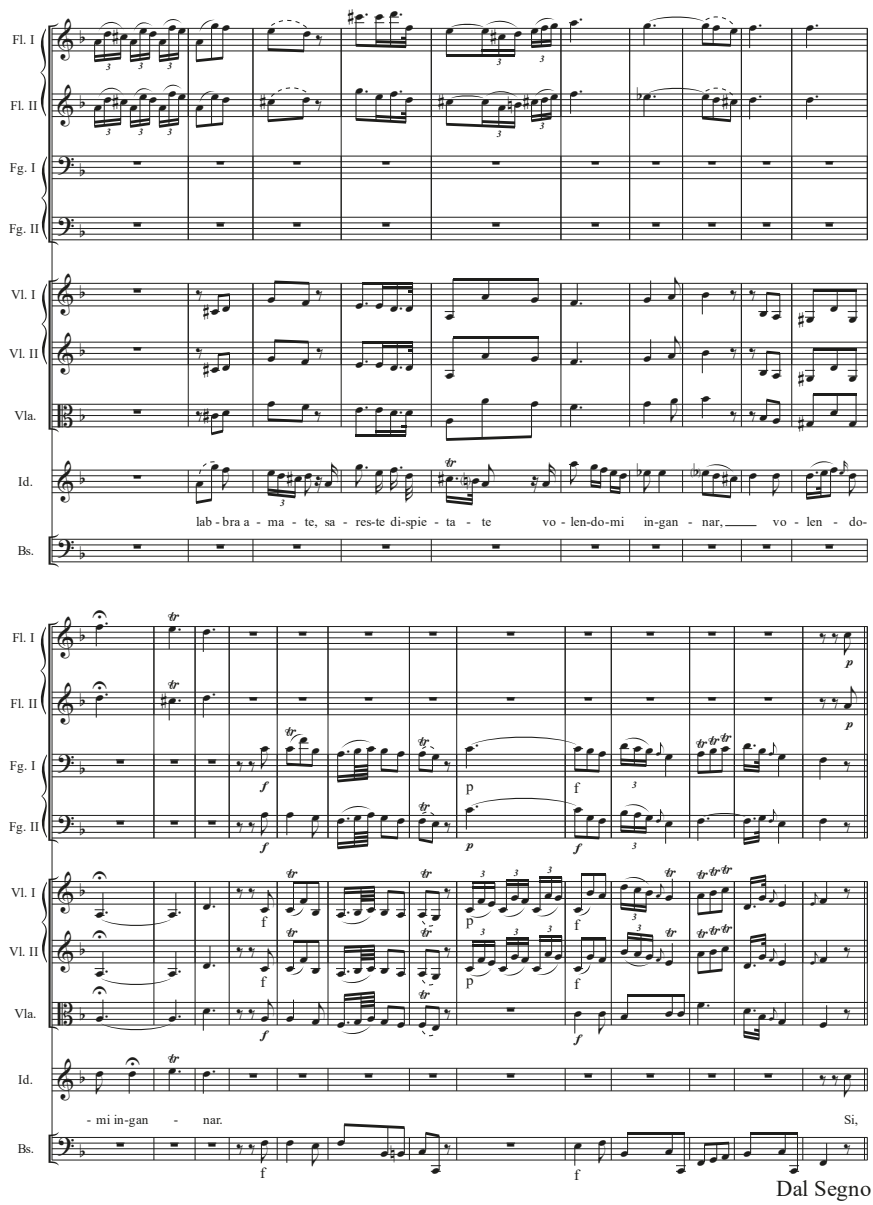

3
36
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
spe-
46
- rar e a - mar.
Si, si, mie lab - bra ca-re,


4
56
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
mi di - te di spe - ra - re d'a - mar e di ser - vi - re e vo' spe - rar, spe-
- rar e a - mar, si, si, mie lab - bra


5
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
ca-re, si, si, mi di-te di spe-ra-re e vo' spe - rar,
spe - rar e a-


6
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
- mar, vo' spe - rar, si, si, lab-bra ca-re, si, si, mi di-te di spe - ra-re
e vo' spe - rar e a - mar, spe - rar e a - mar.


7
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
Ma trop-po lab - bra a - ma-te, sa-
- res-te di-spie - ta - te, sa - res-te, di - spie - ta - te vo - len-do - mi in - gan-nar,


8
Fl. I
Fl. II
Fg. I
Fg. II
Vl. I
Vl. II
Vla.
Id.
Bs.
lab - bra a - ma - te, sa - res-te di-spie - ta - te vo - len-do-mi in-gan - nar, vo - len - do-
- mi in-gan - nar.
Si,
Dal Segno

EDIČNÍ RADA MASARYKOVY UNIVERZITY

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Ing. Pavel Bobáľ, CSc.
prof. JUDr. Marek Fryšták, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.
prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.
prof. PhDr. Tomáš Janík, Ph.D., M.Ed.
prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
prof. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr. rer. nat.
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Ing. Zuzana Sajdlová, Ph.D.
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.
prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.
doc. Ing. Rostislav Staněk, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.
doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERZITY

prof. PhDr. Marek Blatný, DrSc.
doc. PhDr. Daniel Drápala, Ph.D.
prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
Mgr. Michal Fránek, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
PhDr. Petr Kalina, Ph.D.
prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
PhDr. Dalibor Papoušek, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovićová, Ph.D.
Matthew Rampley, B.A., Ph.D.
prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.
doc. PhDr. Daniel Špelda, Ph.D.
Mgr. Roman Švaříček, Ph.D.

Christian Gottfried Krause: O hudební poezii

Komentovaný překlad

Kateřina Alexandra Šťastná

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
v edici **Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity** / číslo 521

Odpovědný redaktor / prof. PhDr. Lubomír Spurný, Ph.D.
Výkonný redaktor / Mgr. Michal Fránek, Ph.D.
Editorka / Mgr. Kateřina Najbrtová, Ph.D.
Ediční referentka / Mgr. Vendula Hromádková
Redakce / prof. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.
Jazyková korektura / Mgr. Kristina Vonková
Grafická koncepce edice a návrh obálky / Mgr. Pavel Křepela
Sazba / Mgr. Pavel Křepela

Vydání první / 2022
Náklad / 200 výtisků
Tisk a knihařské zpracování / Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-280-0145-2
ISBN 978-80-280-0146-9 (online ; pdf)
ISSN 1211-3034 (print)
ISSN 2787-9291 (online)
https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0146-2022