

Šťastná, Kateřina Alexandra

Von der musikalischen Poesie

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 19-34

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77602>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20230210

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

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 soustředěvaného 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 našel 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 přímlově. 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 dojímacím, 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 mýlit 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 Míneňo je Gottschedovo pojednání *Versuch einer kritischen Dichtkunst*.

Matthesonovy,³⁷ Mizlerovy³⁸ 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 obširným a pro mne velmi užitečným komentářem.⁴⁰ *Le traite de l'opinion*;⁴¹ *Le spectacle de la nature*.⁴² Gresseta⁴³ 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 nespochyboval, 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 françois 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 rhythmii* (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 poesie⁴⁸ 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 Kleista 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 rozličně 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 našel 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 lichořit, 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).

dotatků, jež se mi nezdály býti neužitečnými. Kapitola o celých zpívaných hrách je nyní též hotova. Je sice poněkud obširná, 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. Případl 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 vyčíst, 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 vykrytalizovala 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 dojíhá, 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 jejich 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 Traverspielden 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 nevhodnější 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 dojmavém 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 dojmání 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.

Písně 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, melizmatictější 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 uchýlovali buď ke staršímu písněmu repertoáru, nebo k v obdobném stylu komponovaným dílům duchovním. Profesionální hudebníci pak před novou písněnou 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 písní 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 blízcí 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 Gemüths-ergötzung* z r. 1689, kde se tyto útvary vyskytují paralelně s písněmi v tradiční strofické podobě.

68 Z tohoto období by měly být zmíněny písně 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 písněové tvorby reflektoval i styl První berlínské písněové 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 písňě.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 tihnutí k herderovskému pojetí lidové písňě („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 písni od stylu operního co do struktury melodie a množství užití ornamentiky. V tihnutí 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 písňě s příjemnou, lehkou, snadno zapamatovatelnou a zpívatelnou melodií, písňě má mít jen několik málo slok, aby bylo možno dodržet rétorické předěly a akcenty. Velmi vhodné jsou písňě 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 zhudebněnou poezii, od anakreontských veršů se stylově posouvají k autorům písňů 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 písňě („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 dobové 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 užitě 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 *Demofonte* (1746).

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

77 Antonio Uberti (1719–1783), italský kastrát, soprán, žák Nicolý 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 vhodné 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 dojmavých scén, afektového působení a zjednodušeného děje zachovávajícího však klasickou jednotu by bylo možno považovat teprve výmarskou operu *Alceste* Christoha 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'Excellence de ces deux Arts, avec des observations particulieres sur la Poésie et la Musique Française, 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 Anhang 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 *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlín 1783), o které 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. Sulzera⁸⁵ 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 dojmavého 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 našly 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 proveniencí 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 práci⁸⁹ a dále též např. Paul F. Marks.⁹⁰ K dlíčímú 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.

1973⁹² 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.