

Krause, Christian Gottfried

O pocitech, dojetích a afektech, jež se hudbou znázorňují

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 77-90

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77608>

Access Date: 26. 02. 2024

Version: 20230210

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

Kapitola 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 dojmají slova a jakým naopak tóny. Jak silně dojmá 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, nenávisť, 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, nenávisť, 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 Nebenaffecte“). Při dělení afektů na veselé a smutné, příjemné a nepříjemné se Krause inspiroval též u z Baumgartena a Meiera. Spinozo 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 vnějšíkovou 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 slyšíme 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 statí 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 všimát 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. Pochybují, 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 letným 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 Prassel'n 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 nepřijemný vzruch.¹¹⁷

Ševelení se sice dá, jako jiné poetické malebnosti, v notách a tónech vypoodobnit, 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 nepřijemné 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 zavrhnout 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 proctví utrpení Ježíše Krista. Nemůže však tolik dojmout, vysloví-li se jen slovo, jako by dojmalo, 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 známí 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 dojíká. 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 utrpenou 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 jitrí mysl, ba dokonce rozum, ale zahltlí 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 pudů 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, myslí 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 mnohokrát 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 vášně 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 myslí, které zároveň zaměstnávají srdce. Hudebníkovi musí přijít na pomoc horoucím a dojmavým 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 myslí 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 vzednutím 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 rozzechvělý 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, nenávisť 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 myslí 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 být jen docela vzdáleně, přesto stále ještě do jisté míry slyšitelně. Ctíždostivost 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 trslavý 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 myslí 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, již 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 štekavými tóny, a nenávisť, 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 přerušují, 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.

Caldara¹³¹ v jisté fugované árii velmi dobře zobrazil, jak se hádá sám se sebou a absurdnost a neklid této přišerné vášně vyobrazil velmi dobře.¹³² Ve vrtkavosti se mísí potěšení s nadějí a netrpělivostí a tato povaha myslí 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, smělymi 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 něž 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 vašeň 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 vnějšíkové tělesné pohyby, jež se dají tóny zobrazit a naznačit. Člověk lačný po penězích nosí své brímě 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 nepřijemná, neboť hudba je pohyb. Chtějí ve své nečinnosti setrvávat nerušení. Znázorňuje-li takovou povahu myslí 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 dojmavý 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 myslí, 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 příchyllost, nýbrž by se daly vysvětlit z pouhé nedostatečnosti, nesprávnosti a zkaženosti sklonů.¹³³

Nastolují konečně ještě jednou obecnou zásadu: čím přirozenější je nám nějaký sklon, stav myslí a vašeň, 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. Slyšíme 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 nepřilíhající 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 Znáznornění afektu pomocí hudebně rétorických figur, v tomto případě se jedná o vyjádření prostřednictvím přeneseného významu.