

Krause, Christian Gottfried

## O slohu hudebních básní

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 116-142

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77610>

Access Date: 18. 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 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 pojety 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 dojmají 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 dojmavé, 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 vášni a v áriích samy pocity v jejich síle a výlevech. Onda 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. Vznesené spočívá buď ve vznesených obrazech, nebo ve vznesených 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 vznesený pocit. Tak jako tedy vznešenost obrazů náleží především ódě, uskutečňuje se také v áriích, zvláště však v jejich doprovodu, jsou-li v nich líčeny vznesené 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 dojmavá 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 mém k nepřítelům svým; mým pouhým slovem byli zatraceni. Vy, kdož svědkové jste vítězství mého, odpovězte mi: **kde jsou?**“<sup>171</sup> V doprovodu by vypadalo takové vynechání několika rysů, které náleží k úplnému dokreslení dojmavého 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 memoriám 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 Eroè 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...<sup>172</sup>

Právě tak troufá 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 *Demofonte* jedno takové všeobecné místo, jež skladatel doprovází nástroji.<sup>173</sup>

*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 Symposium 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 chlupci se třese  
 při výhružném pohledu; coby dospělí jsme hříčkou  
 Štěstěny a Lásky, v šedinách nařkáme  
 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...<sup>174</sup>

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 vyličen sám cit, pak se to děje jen málo slovy a ne tak obsírně 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 myslí než z neklidu vášní. Když Néri-ne položí Médei otázku: „*Que vous reste-t-il contre tant d'ennemis?*“<sup>175</sup> (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.<sup>176</sup> Vznešené nemusí být v dílech ducha vůbec tak vzácné, jak by se chtělo věřit. Quintilianus řekl o starém lyrickém básníku Alkaiovi,<sup>177</sup>

174 Pietro Metastasio, *Demofonte*, 3. dějství, 2. scéna (Demofonte). 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. *Demofonte*. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume II. Venezia: Bettinelli, 1734.

175 Pierre Corneille, *Médée* (1635). Tyž 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 Sappfo 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 rozvíjet. 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 dojde. Horatiův Spravedlivý<sup>178</sup> by nebyl při pádu světa vůbec lhotejný, jeho srdce by však už bylo dost otrlé, než aby to s ním silně otrásl 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 vtíštěné 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,<sup>179</sup>

---

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, vášně, 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 dojmavými 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. Vášně 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, zvnější 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 dojímat způsobem, jakým nás dojímatí 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 dojímat nás představa a vědomí dojmavého 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 écrits par les Graces dictés / ne quittent point vos mains nuit et jour feuilletés.*“ (Ať jejich něžné texty diktované Gráciemi / neopouštějí vaše ruce ve dne ani v noci.)<sup>180</sup>

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 našla 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 nejběhlejší 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 vtípu. Srdce je matkou hudebních pocitů a samo obstará vtíp 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 nemylí, 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 dojmavá a v každé skladbě jsou nahromaděny toliké 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 chvalo zpěvům 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 nařiká slovy opěšalými:  
tak Péleus i Télefos, vyhnanci bídí, odloží – má-li se jejich žal zmocnit diváckých  
srdcí – monolog sáhodlouhý a sním i pompéznost stylu.<sup>181</sup>

Príslušné místo francouzského Horatia<sup>182</sup> 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 misère.*

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.<sup>183</sup>

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].)<sup>184</sup>

Imitacemi se nic nesvede. Smutek musí být věrohodný a nářek bez falše vycházet z nehlubšího 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.<sup>185</sup> O Pietschovi<sup>186</sup> 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 nevhodnější.

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 způsobu řeči, pracně vyдуманé 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.)<sup>187</sup>

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 rozněvaná Didony.<sup>188</sup> 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 myslí 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,<sup>189</sup> jenž byl tak nemocen, že si přál zemřít:

*Ah! te meae si partem animae rapit  
maturior vis, quid moror altera?  
Nec carus aequae, nec superstes  
integer? Ille dies utramque  
ducet ruinam. Non ego perfidum  
dixi sacramentum: Ibimus, ibimus  
utcunque praecedes, 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.<sup>190</sup>

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 zřídka 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 dojmavým 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 přibytěk.

Co si počnu...<sup>191</sup>

V hudbě je stále cosi dramatického, předvádění, děj. Afekty jsou v áriích uváděny v personifikacích jako zpívající postavy. V divadelních hrách se ale nesnou žádné popisy a obširná 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 obrátů 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 recitativch 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 dojमत. Přečtěme si výstižnou ilustraci pana Hallera v jeho básni *Alpy*,<sup>192</sup> v níž líčí obširně 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 erhöht.* (Jako stín činí světlo příjemnějším, tak se také cudnou prostotou zvýší svěžest vtipu.)<sup>193</sup>

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 vtípu 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, jež mají vyjádřit. Skrze ni se do jejich hlasu dokonce dostává cosi jako herecká akce, jejich pohledy promlouvají, pohyby jejich těla se stávají oduševněnými, řídí se podle vášně, již nám zřetelně ukazují gesty tak dokonale odlišnými od jiných, že to nemůžeme neuznat. Ve Voltairově tragédii *Zaïre*<sup>194</sup> 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<sup>195</sup> za to nejvýtečnější, co mohl lidský rozum vytvořit, a říká, že v ní přesto není nic složité hledaného, nýbrž vše je zcela přirozené. Tvrdí, avšak z jednoho pro nás rovněž příznivého důvodu, že *Cinna* a *Britannicus*<sup>196</sup> jsou dvě výtečná díla, totiž proto, že je známe z paměti. 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.)<sup>197</sup>

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,<sup>198</sup> 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 hrdo

*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: Aenésův 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 čnely 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.*<sup>199</sup>

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.<sup>200</sup> 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.<sup>201</sup> Hned na začátku svého *Ztraceného ráje* říká: *Když první arcidábel 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 špiče odražené plameny a zatímco se ve vlnách převalovaly, otevřely uprostřed hrůzné údolí. Dábel sestoupil na suchou zem, kde kdysi byla země, která vytrvale hořela jasným plamenem, jako vroucí jezero.*

To je velký, silou naplněný obraz, ale ne dojmavý. Poté začne hovořit Satan a mimo jiné praví: *Mějte se dobře, blažené pláň, 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.*<sup>202</sup>

199 2. kniha Mojžíšova, 15, 7–10: „Nesmírně vyvřšen rozmetáš útočníky, vysíláš své rozhorlení, jako oheň strniště pozře. Dechem tvého chřtípi 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 nejdomyšlivější 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.<sup>203</sup> 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.<sup>204</sup> Tato lehkost, přirozenost, která musí panovat v jemných pocitech, jimž podobně obsahuje většina hudebních děl, však svedla jiné básníky, aby psali básně ke zpěvu zcela nevýrazně, mdlé a jakoby bez nervu. Sám König,<sup>205</sup> jemuž se jinak v hudební poezii celkem dařilo, je z těchto chyb někdy obviňován. Z toho důvodu se celou hudební poezii opovrhovalo a myslelo se, že básně, 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 slavnosti. Je-li nějaká báseň předčítána, nechte 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<sup>206</sup> na jevišti a pak odvráťme 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 nejměšnějším 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 smyslovesnějšími 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?<sup>207</sup>

Hudební verše potřebují ještě méně než jiné básně neúčinné 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 vyrazejí 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!)<sup>208</sup>

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 těž 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.)<sup>209</sup>

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 rozněvaná, že ji Aeneas opustil. Překlad viz VERGILIUS MARO, Publius. *Aeneis*. Praha: Svoboda, 1970.

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

mysl slov dokončen a dlouhé periody v jedné melodii zřídka potěší. *Est brevitare opus, ut currat sententia neu se / impediatur verbis lassas onerantibus aures.* (Nutné je stručnosti dbát, aby myšlenka spěla / a přitom záplavou obtížných slov snad uši nám neznavařala.)<sup>210</sup>

Rétorické zářezy, dvojtečky, čárky atd. jsou v dobré melodii vždy krátké a také jen u krátkých rétorických částí textu se dají dovedně umisťovat opakování slov. Každý by se rád ke zpěvu připojil a naučil se melodii z paměti. 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.)<sup>211</sup> 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.<sup>212</sup> 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 краса. 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.<sup>213</sup>

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 imprimere* (Na jeho pravici... dokážu vtisknout) se hudebně dala napodobit neméně krásně. Obsahuje cosi velmi dojmavého, 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.<sup>214</sup>

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.<sup>215</sup>

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 Telemann, kantáta *Mein Glaube ringt in letzten 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.<sup>216</sup>

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 dojmavou. Ještě méně muzikální je následující představa:

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

Při hustém dešti slz palčivých  
roztaje nářku chladný sněh.<sup>217</sup>

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 vliň se  
svatou radostí,  
krvi křesťanská.<sup>218</sup>

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 bitterm 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 nespatriilo.<sup>219</sup>

Hudebně poetické je:

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

... už slyšet mohu z andělských chórů  
hlasy dosud neslyšené.<sup>220</sup>

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 [...] gebundene Schriften*. Königsberg: Christoph Gottfried Eckart, 1740, s. 255. Citováno nepřesně: „[...] wobei mir Gott die Wunder zeigt, 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 zeigt, / 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 běžích, 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.)<sup>221</sup> 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.  
Sì, 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.<sup>222</sup>

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 svazování 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, pěnicí, prýšticí, 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, poníženy. 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.<sup>223</sup>

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.<sup>224</sup>

Kdyby se místo *klar* (průzračný) použilo *helle* (jasný), místo *Leiden* (utrpení) *Schmerzen* (bolesti) a místo *Zähren* (slzy) *Tränen* (jiný výraz pro slzy),<sup>225</sup> 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.<sup>226</sup>

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<sup>227</sup> ať mi daruje sršící síru.  
Dejte mi, ó, hvězdy, Medúzinu tvář,  
abych ztrestala hanebné provinění,  
dopřej mi, ó nebe, tu radost,  
spatřit pomstu.<sup>228</sup>

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.<sup>229</sup>

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.)<sup>230</sup> 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 mnohemu 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.