

Krause, Christian Gottfried

Zda a jak může být celé drama zpíváno

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 253-286

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77614>

Access Date: 16. 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 desátá:

ZDA A JAK MŮŽE BÝT CELÉ DRAMA ZPÍVÁNO

OBSAH

Opery jsou kritizovány, opovrhují se jimi, a přesto se pilně navštěvují. Podle čeho by se měla posuzovat díla ducha. O tom, jak je obtížné docílit dobré opery. Navenek mají jiná pravidla než mluvené divadelní hry. Zda není proti přirozenosti napodobovat zpěvem lidské jednání. Zpívání a hudba vůbec jsou velmi přirozené a libé. V jakém vztahu musí stát napodobující věc k věci napodobované. Obrana zpěvu v operách. Zda nemůže opera, navzdory mnohému smyslovému pobavení, přesto poučit. O vlastním účelu divadelních her. I v hudbě jsou vyjadřovány rozmanité stupně pohnutí. Opera může být něčím víc nežli jen pouhým potěšením smyslů, bez ohledu na to, že se v ní silně hledí na smyslové pobavení. Árie se vkládají na taková místa v ději, kde má být duše velmi silně pohnuta. Sledování divadelních strojů a divadelních dekorací nás nesmí připravit o všechnu pozornost k souvislosti příběhu; případně vypomůže operní knížka. Árie mohou mít náležitou délku a vytvářet části děje. Proč se v opeře nenachází tolik poetických krás jako v truchlohře. Němci do své hudby vkládají krásu všech druhů hudby jiných národů. Zda opery nemohou vzbuzovat hrůzu a soucit. Proč jsou však většinou tragikomedie. Zda musí být afekt jedné árie vždy vystaven na afektu árie předcházející. Zda je v každé zpěvohře cílem jen jedno jediné určité pohnutí. Jak snadné je mít na zřeteli některá poeticko-hudební pravidla opery. Zpěváci mohou krásu recitativu velmi podpořit prostřednictvím dobrého hereckého ztvárnění. Ne všechny charaktery oper jsou tak románové, jak se zdá. Proč se ve zpěvohrách ještě stále objevuje tolik lásky. Odpověď na všechny námitky, jež se činí vůči opeře. O áriích, které postava zpívá za přítomnosti více postav na jevišti. O áriích v soliloquiích. Přílišná vyumělkovanost je u zpěváků i u skladatelů škodlivá. Opeře se musí naslouchat, dívat se na ni a procítit ji, a ne ji posuzovat neúčastně a chladnokrevně. Úvahy o použití hlasů kastrátů. O divadelních strojích v opeře a o scénických proměnách jeviště. Co si myslet o soudech některých veličin o opeře.

Odedávna se opery zpochybňují, a sklízají zároveň stále velké úspěchy. Ještě nedávno byla v Kodani⁴⁵⁴ a Berlíně⁴⁵⁵ vystavěna nová operní divadla; a protože pruskému panovníkovi bezpochyby nechybí vkus, dá se říci, že i krása oper tam již mnohého dosáhla. Doposud byly v tamním divadle uváděny většinou buď metastasiovské kusy, nebo takové, jež byly převzaty z francouzských divadelních her. Dokonalý orchestr a ty nejvybranější hlasy neobveselují pouze ucho, nýbrž zároveň vzbuzují všechny druhy vášní. Nádherou a proměnami okrášlené jeviště potěší zrak, udržuje pozornost, a přece žádné nevkusné divadelní stroje a nepředstavitelné věci nevyvolávají odpor a nedůvěru. Zajisté se také každý pokus nepovažuje za působení ustáleného vkusu. Není nám ještě známo vše, čím se dá obveselit fantazie a pohnout srdce. Antičtí tvůrci jsou sice nejlepším vzorem krásných myšlenek, všechny nápady však nevyčerpali. Odlišné uspořádání státu, způsobu života, mravů, umění, věd a názorů nám nedovoluje se podle nich řídit ve všem; a to ospravedlňuje vynalézání nového, jímž se nás krasoduchové pokouší pobavit. Vyskytují-li se jinak stížnosti na italské pěvce, že básníkovi a skladateli s velkou domýšlivostí předepisují, jak mají vypadat jejich role a árie, pak v Berlíně nemají role, které mít chtějí, nýbrž ty, pro něž se nejlépe hodí. Právě tak málo si sami určují počet árií. V opeře *Ifigenia*⁴⁵⁶ neměl jeden ze zpěváků árii vůbec žádnou. A ještě méně se jim dovoluje, aby zpívali nepozorně, bez herecké akce, nebo s neobratnými gesty či postoji. Ačkoli se pan Graun jak náleží řídí schopnostmi jednotlivých zpěváků, umí především přesně dodržet charaktery a divadelní pravděpodobnost, a kdyby jej někdy nesvazovaly móda a další okolnosti, doprovodil by mnohé ještě přirozenějším výrazem.

Přitom se však – neboť jsme doposud měli tolik nepřirozených zpěvoher a tolik toho proti nim bylo napsáno – najdou dokonce berlínští operní posluchači, kteří tyto divadelní podívané nepovažují za přirozené, ač je navštěvují s nadšením a horlivostí. Každý chce dnes býti kritikem a filozofem. Já však mám za to, že dílo ducha najde svůj nejlepší prubířský kámen v pocitu těch, pro něž bylo vytvořeno. Máme cit pro to, co je dobré či zlé, co je krásné či ošklivé. Tento cit obecného lidu je základem pevného a neměnného vkusu pro skutečně krásné věci. Byl nám propůjčen pouze šťastným zrozením a zajišťuje duchaplným dílům pokaždé první úspěch. Pravidla, podle nichž jsou zhotovena, se z nich vždy odvozují teprve poté. Dílo je výtečné tehdy, pokud dojíhá. Líbí se, nebo se nelíbí? Je dobré, nebo špatné? To je, celkem vzato, lhostejné. Dubos⁴⁵⁷ říká, že rozum zakazuje při takovém posuzování činit rozumové závěry. Rozřešení této otázky nepřisluší jemu, nýbrž

454 Královské dánské divadlo, označováno též jako Kongelige Teater, bylo založeno r. 1748 a sloužilo jak k operním a baletním představením, tak i k uvádění dramatické tvorby a koncertů.

455 Stavba nového berlínského operního divadla byla na rozkaz krále Friedricha II. započata záhy po jeho korunovaci roku 1741 a již 7. prosince 1742 se zde uskutečnilo první operní představení.

456 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, premiéra v Berlíně 1748.

457 Viz pozn. 12/II.

pocitům. Rozum se musí použít pouze tehdy, jestliže udáváme důvod vyjádření pocitů a chceme vysvětlit příjemnosti, jež nás přitahují. Neděláme mnoho rozumových závěrů, abychom zjistili, jestli nějaký pokrm chutná, nebo ne. Vnější smysly, stejně jako vnitřní vzhledem k napodobení dojmajících objektů všem rozumovým závěrům předcházejí a při truchlohře pláčeme dříve, než se rozum odhodlá zkoumat, zda je znázorňovaný obraz dojmavý sám o sobě či zda je dobře napodobený. Zavrhneme tedy opery, protože se některým soudcům umění z té či oné příčiny nelíbí? Vždyť naopak získávají u všech evropských národů uznání a osobnosti, jež jsou vysoce ceněny pro své způsoby a vkus, je navštěvují nejčastěji. Boileau⁴⁵⁸ na jednom místě říká, že takzvaní kritikové by nenacházeli největší potěšení v Homérovi, Vergiliovi a Ciceronovi; nejvíce by dojmali takoví jako Condé,⁴⁵⁹ Conti⁴⁶⁰ a Turenne.⁴⁶¹ Kdo také správně vysvětlil podstatu všech krás antických děl? *Non ratione aliqua, sed motu nescio an ennarabili judicatur; neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint, unde risus...* ([Co vyvolává smích], se nedá vysvětlit nějakou rozumovou úvahou, nýbrž posoudit jakýmsi, domnívám se, že nevysvětlitelným, pochodem; a myslím, že nikdo dostatečně nevysvětlí, jakkoli se o to už mnozí pokoušeli, odkud pochází ...) ⁴⁶²

Rozpoznají snad nejlépe právě ti, kdo celý život přednášeli logiku, zda někdo mluví opravdu rozumně? Kde umění teprve začínají rozkvétat, tam se také uvádějí opery. Ve Francii je nezdравější vkus ve veselo hrách a truchlo hrách, přesto se hojně navštěvují opery a dělo se tak stejně pilně i v dobách, kdy přírodu těmi nejdokonalejšími slovy napodobovali Corneille, Racine a Molière; obveselování chceme být rozličně. Ba ani tito velcí mužové ve svém umění nedodržovali pravidla, která jim předepisovali jiní. Neboť na kolika z nich se shodnou sami soudci umění? V podobných věcech se musíme ptát publika, jež je schopné soudit i bez znalosti pravidel. Cicero říká: *Omnes tacito quodam sensu sine ulla arte ac rationibus, prava aut recta dijudicant.* (Všickni zajisté lidé neuvědoměle jakýmsi pudem beze všeho umění a soustav dovedou rozsouditi, co je v kterém uměleckém díle nebo soustavě správného nebo převráceného.) ⁴⁶³ A opat Aubignac je rovněž toho

458 Viz pozn. 108/II.

459 Louis II. de Bourbon, prince de Condé (1621–1686).

460 Armand de Bourbon, prince de Conti (1629–1666).

461 Maršál Henri de la Tour d'Auvergne de Turenne (1611–1675).

462 Quintilianus, *Institutio oratoria*, VI, 3, 6–7. Krause zde cituje poněkud nepřesně. U Horatia stojí: „(6) Největší potíž vzniká především z toho, že směšný výrok je skoro vždy vymyšlený, často úmyslně deformovaný, a kromě toho nikdy nepřináší čest, za druhé v lidském posuzování toho, co není posuzováno rozumem, ale citem, těžko říci, zda vyjádřitelným, jsou rozdíly. (7) Já totiž nevěřím, že by se někomu podařilo dostatečně vysvětlit, i když se o to pokoušeli mnozí, kde má svůj původ smích, který je vyvoláván nejen nějakým činem nebo výrokem, ale někdy i určitým tělesným pohybem. Kromě toho bývá vzbouzen víc než jedním způsobem.“ Český jako *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985.

463 Cicero, *De oratore*, III, 195. Překlad viz CICERO, Marcus Tullius. *Troje knihy o řečníku. De oratore libri tres*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa, 1915. Rovněž často uplatňovaný citát,

mínění, že dokonalost divadelního kusu dojmá neznalého i učeného, i když neznalý příčinu hned nenahlédne.⁴⁶⁴ *Tu, quid egoet populus mecum desideret, audi.* (Teď poslyš, co divák má rád, [nejen já: celá divácká obec].)⁴⁶⁵

Netroufám si proto operní vkus zatracovat. Naopak mám za to, že je třeba se podle možností snažit učinit pobavení publika přirozeným, spořádaným a rozumným. Bude to, pravda, trochu pracné. Opera není jen divadelní hra, nýbrž spojení vícera prostředků k podívané, říká jistý spisovatel. Hudba, verše, balety, divadelní stroje, dekorace, to vše se v ní objevuje. Jak mimořádné jsou náklady? Kolik rozličných povolání se na ní podílí? Takto složené dílo lze jen těžko dovést k dokonalosti. Zpívaná dramata musejí vnitřním uspořádáním a jako všechny divadelní kusy dodržovat všeobecná pravidla jeviště. Jsou to sice většinou tragédie, tragikomédie či pastorale, občas se však přesto provádějí veselohry a žertovné hry, ba dokonce se zpívá v takových kusech, jež se podobají *farces*⁴⁶⁶ Francouzů a nazývají se intermezzo či mezihra. Pokud jde o zevnějšek a formu, pak nejsou, jako mluvené divadelní hry, sepsány v jednom druhu verše, nýbrž provádějí se prostřednictvím recitativu, accompagnement, arios, ariett, kavat, árií, duet, tercetů a sborů. Tančí se v nich často nejen mezi jednáními, nýbrž tance se vkládají, zvláště ve francouzských operách, na vhodných místech i do samotného kusu. Zrak je přitom obveselován nejen několikerými jevištními proměnami a dekoracemi, nýbrž i uměleckými stroji, zjevováním bohů a podobně.

Opery tedy mají, a pokud jde o formu musejí mít, více pravidel, a odlišných, než mluvené divadelní hry. Avšak ti, již jejich pravidla znají nebo znát chtějí, je vztahují na všechny divadelní hry a zpěvohry je vůbec neuspokojují. Především se ptají, pokud má být opera znázorněním lidského jednání, jak by se dalo napodobit hudbou a zpěvem? Ptají se, kdy lidé při svých činnostech a rozhovorech zpívají? Kde jsou takoví, kteří by za zpěvu prováděli státnické úkony, zrady, ohlašovali neštěstí, války atp.?

Je pravda, že toto vše člověk za zpěvu nečiní. Podívejme se však, zda je kvůli tomu třeba opery jednoduše zavrhnout. Poezie měla za zdroj vášně a zvláštní svěžest vtípu. Nejstarší pastýři a venkované trávili volný čas hudbou a zpěvem písní. Čilé hlavy povolovaly svým nápadům při rozličných příležitostech. Opěvovali se hrdinové, bohové a poezie se uplatňovala k radostným, žertovným,

například NICHELMANN, Christoph. *Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften*. Danzig: Johann Christian Schuster, 1755, s. 50.

464 François Hédelin, abbé d'Aubignac (1604–1676), francouzský básník, dramatik a divadelní teoretik. Ve svém nejvýznamnějším teoretickém díle *La Pratique du Theatre* (1657) rozpracoval teorii aristotelovské trojí jednoty, jež byla zásadní pro francouzské drama 17. století.

465 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém*. Praha: Academia, 2002, 153.

466 Farce (fraška) se etablovala jako francouzský ekvivalent italské commedie dell'arte. Její kořeny tkví v římské komedii, čerpala především z Plauta (Molière).

posměvačným i žalobným písním. Do veršů se vkládala naučení ctnosti, vytvářela se všeliká poetická vyprávění. Tak psal Homér svou hrdinskou báseň; tak se znázorňovaly dramaticky rozmanité události; a protože k tomu náleží velká vynalézavost, vložil Aristotelés, s uznáním budoucích pokolení, podstatu poezie do příběhu, jenž vždy napodobuje určité lidské konání. Přitom se zjistilo, že je velmi prospěšné zvláštní rozvržení vět v přednesu a jistý určitý počet a uspořádání slabik jak ve vzájemném vztahu, tak i ve větách či řádcích. Tyto nahodilosti byly nakonec uznány za tak dobré, že řeč, jež je postrádala, se nepovažovala za poetickou, a některé národy ještě dokonce připojily rýmy. Napodobování a znázorňování veškerých lidských příběhů tedy do poezie přibýlo až později. Na počátku spočívalo básnické umění v pouhých pocitech a předobrazech. Poté se našli lidé, kteří se s velkou pílí pustili do poetického napodobování toho, co není prvotním obsahem a rozsahem tohoto umění. Hudba dala vzniknout jak velké části poezie vůbec, tak i zvláště všem jejím nahodilostem, jež jsou založeny v tónových délkách, a tak se s ní za dávných dob spojovala poezie lyrická, zprvu veškerá, a později vždy jako část dramatické poezie. Avšak nejen za nejstarších časů vyjadřoval člověk rozpoložení duše i beze slov a poezie, pouze hlasem a hudebními nástroji; ještě i my dnes si denně uvědomujeme dojetí, jež hudba vzbuzuje.

Hudba je tedy přirozeným a velmi podmanivým vyjádřením myšlenek a vášní. Každý člověk může vydat tón a zpívat, dokonce vynalézat melodie, jež náležejí pouze jemu. Často zpíváme, jsme-li zcela ponořeni v myšlenkách. Silné afekty nás přinutí k povzdechu, tu a tam i k hlasitému výkřiku. Zpěvem se projevují rozmanitá hnutí duše a láska a smutek nejlépe promlouvají hudbou. Zamilovaní, smutní poetové pak píší nejráději takové básně, jež se dají zpívat. Co se zpívá, proniká do duše hlouběji, než když se to pouze vysloví. Lidský hlas přesvědčuje svými tóny a jejich klenutím. Krásná hudba lichotí uchu a okouzluje duši. Dokonce ti, kdo operami opovrhují, připouštějí, že se v nich objevují krásná, promlouvající, přesvědčivá, dojemná místa, a Muratori⁴⁶⁷ říká, že každý ví a cítí, jaká hnutí v nás vyvolává, když posloucháme velké hudební umělce na jevišti. Celý svět rád naslouchá hudbě a nechá na sebe její půvab působit. Stovky věcí v přírodě jsou muzikální a dají se hudbou napodobit. Poezie dokáže obratně líčit objekty, které jsou hodny úvahy a dojmají, a proto se užívá k mluveným divadelním hrám. Hudba vzbuzuje pozornost a potěšení a už sama o sobě vyjadřuje srozumitelně rozmanité afekty. Čeho by pak neměla být schopna ve spojení s básnickým uměním, jež její napodobování učiní ještě srozumitelnějším? Proč by se tedy nesměly tyto laskavé sestry při divadelních představeních, kde tolik záleží na tom, co se posluchači líbí, vzájemně spojit?

467 Lodovico Antonio Muratori (1672–1750), italský učenec a duchovní, autor spisu *Della perfetta poesia italiana*, Modena: Bartolomeo Soliani 1706, viz také pozn. 53/II.

Připouští se, že se hudba hodí k líčení afektů; zpívat celé drama se přesto považuje za nepřirozené. Říká se, že se při tom neshledává dostatek podobnosti předobrazu s napodobením, které je přirozenosti příliš vzdáleno. Rozdíl od originálu je příliš patrný a fantazie se nedá přemluvit, aby přijala kopii za originál.

Přicházíme k otázce, jaké jsou vztahy, jež musí mít napodobení ke svému předobrazu, a jaká pravidla zde předepisuje estetika? Věřím, že žádné jiné, než že charakter předobrazu nesmí být jednoduše v rozporu s charakterem napodobení a musí se spojit takovým způsobem, aby napodobení dojmalo a líbilo se. Nedá-li se tedy popřít, že hudba dojmá, tak bude i jejím prostřednictvím působící napodobení ve zpěvohře krásné a pravdivé. Jestliže však v opeře není vše stejně krásné a stejně přirozené, neměla by se vina svalovat spíše na básníka nebo skladatele než na hudbu samu? Hodí se snad ke všemu, co se objeví v truchlohře nebo veselohře, poezie? Co ještě schází, abychom se přeli, zda se mají v mluvených divadelních hrách užívat verše? Poetický přednes se k největší části dramatického děje přesto hodí. O hudbě platí totéž a opera má být zpívanou, nikoli mluvenou divadelní hrou. Pokud jí však je, pak se ptám, zda by se měla opera jednoduše posuzovat podle pravidel mluvených divadelních her? A nemusí být každé napodobení přiměřené věci, jejímž prostřednictvím se napodobení děje? Je snad rozdíl mezi zpíváním a mluvením opravdu tak velký? Nikdo nehovoří ve verších nebo dokonce v rýmech, ale všichni lidé promlouvají jakýmsi druhem zpěvu a každý národ, každá jeho provincie má vlastní akcent. Už básně se přednášely zpívané a podle určité časomíry. Stačí si jen poslechnout deklamování dobrých tragédií. Recitativ se pouze zpívá poněkud zněleji. V chrámu v Jeruzalémě se zpívaly rozpravy srdce s Bohem – žalmy – a rozmanité sbory si odpovídaly vzájemně, po způsobu promlouvajících. Ve starověku někdo při deklamování divadelních her udával takt, základní bas a jiný k tomu hrál na flétnu; a jejich sbory zpívaly, jako by byly zároveň podstatnou součástí díla. Zpívání a čtení poetických věcí se také nazývalo stejně. Opera není dění, není samotné konání; je jeho pouhým líčením. Napodobení, jež by se dokonale podobalo přirozenosti, by již nebylo napodobením, nýbrž tímž přirozeným jednáním či věcí. Sám pojem napodobení znamená, že ne vše je skutečně přirozené; jinak by se musely bílé mramorové sochy natírat tělovou barvou nebo přetahovat kožešinou, aby získaly srst. Nenapodobuje se živé tělo neživým, trojrozměrné tělo dvourozměrným a mnohobarevné jednobarevným? Napodobení smí mít se svým předobrazem jen tolik podobnosti, kolik postačí k jeho okamžitému rozpoznání. Právě náhodný rozdíl způsobuje při skutečné zásadní podobnosti potěšení. V žádném uměleckém díle není přirozenost znázorňována prostě, nýbrž zkrášleně. Neboť kde jsou takové zářivé jeskyně, rozvlněné fontány a pozlacené sochy jako ty, jež kráslí naše zahrady? Rozumu připadá mnohé z bohatství krásných věd falešné. Pro něj slunce z moře nevychází ani do něj nezapadá. Pro něj nepracuje krasoduch, nýbrž pro smyslovost, a u smyslově krásných věcí je třeba se zcela poddat pocitům. Ani pak však hloubavý rozum

nepořídí. Stále nové krásy budou dusit jeho nepřiměřené rozhořčení. Duše se až příliš ráda nechává strhnout potěšenými a očarovat smyšlenkou, jejíž klam je pro ni slastí, která nahrazuje skutečnost. *Ex voluptate fides nascitur.* (Z potěšení se rodí štěstí.)⁴⁶⁸

Existují lidé, jejichž ucho, jak říká Dubos, je tak vzdáleno od srdce, že ani ty nej-přirozenější melodie je nemohou dojmout. Takoví lidé ovšem opeře neprospějí. Podle nich žádné umění není schopno nahradit, co se vzpírá pravděpodobnosti. Jiní přijdou do opery s pravidly truchlohry a chtějí být dojímaní pouze řečí a poezií, ačkoli jsou přece na zpěvohře. Místo, aby procítovali, myslí na pravidla, jež považují dokonce za ještě všeobecnější než jsou. O dvou operách páně Voltaira se v předmluvě k novému vydání jeho spisů píše, že jsou to díla vytvořená spíše ke zpěvu než ke čtení a takto se přivádějí na světlo zbavena svého největšího půvabu.⁴⁶⁹

Jelikož zpěv tedy vůbec nejde proti zvyku ani rozumu, nelze tento sklon celého lidského rodu v žádném případě považovat za pošetilost. Mohou-li zvířata v bajce mluvit, mohou lidé v opeře zpívat. Pokud se něco obdobným způsobem napodobuje, ať v kameni či ve dřevě, na desce, na plátně, na hladké zdi, barvami, nebo jen světlem a stíny, v životní velikosti, nebo jen v malém, prostřednictvím strojů či maleb, harmonickými zvuky, melodiemi, verši nebo rýmy, v mluvě, zpěvu, tanci nebo nástrojové hře, a děje se tak duchaplně, není takové napodobení utopické, charakter věci znázorňované a napodobující si neodporuje, a pak taková umělecká díla v žádném případě nebudeme zavrňovat. Jinak by bylo nepřirozené napodobování a znázorňování čehokoli v určitém básnickém metru a s předepsanými místy zklidnění, v dobrých proporcích a slovy, jejichž tón sleduje nějaký účel, v odměřených krocích, s použitím umělecky se pohybujících strojů, v jemně nanášených barvách a v opticky správných vztazích. Právě tak by bylo nerozumné chtít u posluchačů vyvolat účast s postavami na jevišti, o nichž vědí, že jsou jejich vášně pouze vybájené; tak by odpadlo veškeré herecké umění. V žádné divadelní hře rozum nevěří, že sleduje skutečnou událost. Rádi se však dostáváme do afektu a noříme se s potěšením do své obrazotvornosti. Bez tohoto předem stanoveného mínění a bez této šalby by ani rozmluvy v eposeji neměly hodnověrnost. Srdce a fantazie toho, jenž jde do operního domu, jsou již připraveny podlehnout šálení obrazotvornosti a propuknutí vášni. Nic by mu neposloužilo a jeho naděje, že se pobaví, by nebyla uspokojena, kdyby poeta a muzikus na napodobování zapomněli, kdyby se vzdali poezie a hudby a vyměnili je za prózu, mluvu a skutečný, nikoli pro pobavení napodobený děj. Taková naděje se naplní

468 DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 1. partie. Paris: Jean Mariette, 1746, s. 467. K Dubosovi viz pozn. 12/II.

469 Voltaire vytvořil sedm operních textů a měl blízké kontakty především k Rameauovi a Grétrymu. Viz např. WOLFF, Hellmuth Christian. *Voltaire und die Oper. Die Musikforschung*, 1978, Jg. 31, H. 3, s. 257–272.

pouze tehdy, pokud se jí předloží rozmanité proměny, neobvyklé charaktery, mimořádné události a zázračné krásné obrazy, právě proto, že se přirozenosti sice podobají, avšak přirozeností nejsou. Dubos výslovně říká, jak zkušenost různé soudce umění poučila, že opery přece jen nejsou něčím tak směšným, jak si dříve mysleli, a matka, jež v hudbě oplakává ztrátu svých dětí, proto není o nic méně postavou, jež obměkčí a může dojímat.

U ostatních divadelních her už zvyk utišil i ten nejkritičtější rozum. *Impetratum est a consuetudine, ut suavitatis causa, peccare liceret.* (Zvyk prosadil, že se kvůli libozvuku smějí dělat chyby.)⁴⁷⁰ Představme si, že by člověk, který nikdy neslyšel o divadle, přišel na hru odehrávající se ve starověku. Vnímal by jeviště s jeho dekoracemi a stroji; herce s jejich divadelními kostýmy, koturnami, maskami; tón jejich hlasu, výslovnost, gesta; toho, jenž k deklamaci udával takt, toho, kdo ji doprovázel na strunný nástroj, toho, který totéž činil na flétnu; toho, kdo prováděl gesta k tomu, co jiný přednášel; sbor, který náležel k ději, přesto k tomu stále zpíval, byl velmi početný a pohyboval se tak uspořádaně, uměřeně a umělecky, že se zdálo, jako by tančil. To vše by mu snad zprvu nepřipadalo přirozené, pravděpodobné, ale jeho duše by byla okouzlena, nadšena a jeho smysly by se ponořily do moře rozkoše. Naříkavé tóny herců by jeho duši prostoupily, soucítit by s jejich utrpením a vzdychal jako oni. Jeho kritický rozum, přísná pravděpodobnost by se marně proti jeho potěšení bouřily. Možná by pochyboval, zda může být tak vše i v přírodě a takto krásné. Jeho potěšení však bylo určité, bez ohledu na to, zda mu ony věci připadaly pravdivé; jeho smysly byly tím více polichoceny. To, co se zdálo pravděpodobnosti odporovat, nahradil cit. Neslyšel hlas mrazivých úvah a jeho rozum mohl konec konců vše považovat za klam; jeho srdce rozhodlo věc lépe, neboť cítil, že je to krásné a líbí se mu to. Lidé starověku dobře chápali, že komedie je pouhým napodobením děje, nikoli dějem samým, a že posluchači v každém okamžiku vědí, že se nacházejí v divadle. Proto nechává Plautus v *Amfitrionovi*⁴⁷¹ Jupitera a Merkura tak často oslovovat lid, aniž by se obával, že se to příliš přiblíží pravděpodobnosti, čehož by si tak citlivý národ jako Římané brzy povšiml. Nikdo nemůže svou smyslovost rozumovými závěry umrtvit natolik, aby věřil tomu, že co se v divadelní hře odehrává, je skutečné, když stovky věcí podávají svědectví, že je vše jen hra, napodobení. Jestliže v tragédii vidíme, jak nešťastně se to s nějakou postavou vyvíjí a pláčeme spolu s ní, nepotřebujeme vůbec věřit, že vše, co ji potkalo, je pravda. Dokonce můžeme, pokud tomu chceme, sami sebe uvést předem do afektu i prostřednictvím věcí, které považujeme za zcela falešné. S určitými slovy, která slyšíme vyslovovat, a s určitými věcmi, jež vidíme, se v naší duši propojí taková hnutí, že zcela zjihněme a v nejmenším si

470 Cicero, *De Oratore*, III, 157.

471 Plautův *Amphitruon* se stal podkladem mnoha dalších zpracování. Je typickým příkladem převlekové komedie vystavěné na záměnách osob s konečným řešením prostřednictvím *deus ex machina* (božského zásahu).

nepřipustíme opravdovost či falešnost věci, nebo na to, byť jen jednou, pomyslíme. Otec Porée hovoří ve své řeči o tom, zda mohou být divadelní hry školou dobrých mravů a zda považovat hudbu a harmonii za prostředky, jež je možno použít všude, jak za něžných, tak i vznešených, za zamilovaných i hrdinských okolností. Táže se po způsobu takového uplatnění a pokračuje v promluvě ke svým posluchačům:

„Což nenacházíme tu a tam hudbu na jevišti ve vznešené a půvabné vážnosti? V tom se mnou budete souhlasit. Ptám se dále, co si myslíte o tanci? Víte, že je od hudby téměř neoddelitelný. Chcete jej bezpodmínečně vykázat? Jak se zdá, nevíte, co na to máte říci. Pokud z něj však odejmeme všechny troufalé, nepatřičné skutečnosti a užíme, čím tanec je, co budete při takovém zkoumání kárat? Snad rychlost nohou, jež se pohybují podle taktu? Nebo lehké nenucené pohyby paží? Nepostřehnutelnou a příjemnou rovnováhu těla? Nikoli. Takže i tanec připustíte. Ptám se tedy dál. Mělo by podle vás být nemožné znázorňovat činy hrdinů verši a hudbou? V žádném případě. Přiznáte to bez všech obtíží. Jdu ještě dále. Může ctný hrdinský čin být znázorněn tak, že polechtá ucho, pronikne do srdce a vyvolá v něm silnou odezvu? Kdybychom to nepřipustili, říkáte, pak bychom nemuseli mít i uši ani cit. A právě to tvrdím i já. Nuže jsme přece zajedno. Dále se už nemám na co ptát ani na co odpovídat. Sami jste odpověděli. Mohla by tedy opera, jak jsem ji popsal a jak jste sami připustili, zavádět dobré mravy? Poskytněte mi skutečný hrdinský čin, jenž je vytvořen podle pravidel zpěvní básně, plynulé, ale smysluplné verše; mužnou a líbeznou hudbu; nenucené a vážné, lehké a cudné tance, jež jsou s básní propojeny tak, že samy o sobě poskytují němou poezii. Měl bych pak váhat, co vám na to říci? Pak se opera spojí užitečné s příjemným a do srdcí vnese ryzí lásku k ctnosti.“⁴⁷²

472 Charles Porée (1675–1741), jezuita, spisovatel a profesor rétoriky. Jeho úvaha *De theatro. Discours sur les spectacles* (1733) vyšla německy v překladu Johanna Friedricha Mayena pod názvem *Des berühmten französischen Pater Poree Rede von den Schauspielen, ob sie eine Schule gutter Sitten sind, oder sein Können?*, Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1734, citovaný úsek na s. 28–29. Porée mimo jiné říká na adresu těch, kdo viní divadlo ze špatného vlivu na mravy: „Jak by se za těchto okolností ospravedlňovali tvůrci oper? Mohli by říci, že jsou jejich básně tvořeny podle zásad dobré morálky? Tito básníci by sami museli přiznat, že nejsou nijak přísnými soudci mravů. Avšak řekli by také, že k jejich úkolům jistě nepatří zlepšovat svět. Stačí už, když se snaží jít ve stopách vynálezců opery, což znamená vytvořit divadelní kus, jenž působí ve všech složkách příjemně. Jejich jevištěm je veřejný sad, v němž nehledáme stromy nesoucí plody, nýbrž jen radost procházek, pěkná místa osázená květy, fontány na stovky způsobů, nízké křoviny, z nichž se všude ozývá ptačí zpěv, sochy, jež mají duši i tělo a vše, co může přispět ke krásě místa a potěšit zrak. Těch pánů, kteří tak horují pro to, co je krásné a příjemné, se ani nechci ptát, zda mají právo vytlačit tragický chór, z něžž opera povstala, z jeho prvního úkolu, totiž upřít mu úsilí působit ve prospěch ctnosti, aby ho mohli ponížít ke službě něžného bláznovství.“ (s. 47).

Viz také *Des Französischen Paters Poree Gedanken von den Opern*. Srv. MIZLER, Lorenz Christoph von Kolof. *Lorenz Mizlers Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyschem Urtheil von alten und neuen Musikalischen Schriften und Büchern*. Bd. 2. Leipzig: Verlag des Verfassers, 1740, s. 28–37.

Za takových okolností musíme přiznat, že drama může být prováděno ve zpívané podobě, a přesto jiní věří, že v uspořádání a charakteru našich oper najdou důvody, jež je učiní zavrhnutíhodnými; říkají, že při divadelních představeních nezáleží pouze na potěšení a obveselení, nýbrž na poučném pobavení. Toho však básník nedosahuje tu a tam vloženými moralistními myšlenkami, nýbrž souvislostí celého příběhu, jež nám představuje děj jako o dobrou nebo o zlu. Přespříliš časté smyslové obrazy brání působení rozumu, a opera tudíž nemůže poučovat ani polepšovat, neboť je pouhým potěšením smyslů. Sledujeme při ní pouze umění zpěváků a myslíme spíše na umělecké sestavení strojů než na poučky příběhů. Zpěvákům nerozumíme a musíme brát současně v úvahu postavu, libreto i hudbu. Mohl by se ještě celkem připustit recitativní přednes, avšak recitativům nikdo nevěnuje pozornost, a co pak dělat s áriemi, v nichž přece hudba projevuje svou sílu. Vždy bychom museli hádat, co se chce říci a jen by to ztížilo pochopení pravdy, kterou hledáme. Odňalo by to divadelní hře všechnu sílu a pravděpodobnost, neboť by ji přerušovaly vážné rozhovory o důležitých věcech, nebo se objevovaly tam, kde není čas na klábosení. Árie by byly příliš dlouhé a mnohonásobné opakování slabik, slov a myšlenek by vyvolávalo nechuť, vždyť rozum dokáže věci pochopit naráz. V tomto případě by se měla dávat přednost francouzským operám před německými, ač jejich hudba nejde tolik do uší, neboť Francouzi zřídka opakuji jeden výraz více než jednou, proto je též jejich přednes recitativnější nežli ten, jenž se užívá v operách italských. Vůbec bychom my Němci nečinili dobře, kdybychom následovali italský vkus, jenž je v hudbě stejně zkažený jako v poezii.

Divadelní představení jsou napodobované děje, jež umění uspořádá tak, že posluchače pobaví a dojmou. Takový je důvod divadelní hry a přirozený cíl. Každý čte básníky a navštěvuje divadlo nikoli se záměrem se něco naučit, nýbrž příjemně ukrátit čas a rozptýlit se. I knihy historických příběhů, jež by nám měly posloužit především k poučení, se čtou pouze k ukrácení chvíle. Protože však i básníci chtějí společnosti něčím prospět, snaží se divadelní hry učinit zároveň poučnými, až tím trpí rozptýlení a dojemnost, jež se od nich očekávají. Dojímavý přednes však může být poučný a povznášející mnoha rozličnými způsoby a někteří tvrdí, že divadelní hra učí především příběhem, v něm obsaženým morálním ponaučením; takže Sofoklova Antigonu se má polepšit a vyléčit z neposlušnosti vůči vládčům, Ajax z nepřiměřené ctižádosti, thrácké ženy z opovrženímhodných tužeb a Oidipus z prchlivosti. V *Kritische Briefe* (Kritických dopisech)⁴⁷³ se však pochybuje, zda je právě v těchto tragédiích vše znázorněno skutečně zřetelně tak, aby se zlé následky naprosto jednoznačně spojovaly s omyly tragických postav a pouze a jediné směřovaly k poučení. Právě tak se považuje za omyl, jestliže věříme, že

473 BODMER, Johann Jakob – BREITINGER, Johann Jakob. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger und Comp., 1746.

si Homér a Vergilius ve svých básních předsevzali vštěpovat pouze jednu jedinou mravní poučku, již si předtím ve svých myšlenkách stanovili; neboť v těchto básních se objevují mnohá mravní ponaučení, která jsou právě tak důležitá jako ta, jež mají být podle některých mínění cílem. Jak málo bychom v takovém případě měli tragédií a jak neplodné by byly! Z dojemného představení, které trvá tři hodiny a překypuje nejrůznějšími událostmi, si vybrat jen jediné mravní naučení, k tomu náleží chladnokrevnost, již při takové podívané nemůže mít ani nejchladnější divák; proto se soudí, že při představení záleží spíše na znázornění mimořádných charakterů a my máme být na osudu znázorňovaných postav účastni. Ty nejneobvyklejší události nás však dojmou jen málo, jestliže potkají někoho, jehož citový stav si nás nezíská.

Celý spor vzešel z toho, co říká Aristotelés v oddíle o práci básníka tragédií, totiž že by měl nejprve pojednat nějakou událost, potom dát svým postavám určité charaktery atd. Tím však vůbec nepraví, jaký by měl být účel tragédie, nýbrž jen to, jak by měl při jejím zhotovování básník k práci přistupovat. Musí se to ovšem stát v předepsaném pořadí, neboť má vzniknout dramatická báseň. Čím méně je posluchač schopen vybrat si uprostřed tolika dojmů, jež se mu dovoluje pocítit, z celého příběhu jednu jedinou mravní poučku, již mu podle výše uvedeného mínění má básník přinést, a tu odlišit od ostatního, tím méně také musíme věřit, že se mu představují vznešené charaktery truchlohry, jejichž příkladem by se měl řídit. Obyčejný dav to není schopen pochopit a takové charaktery jsou také příliš velké, než aby je mohl napodobovat. Ponaučení divadelní hry tedy spočívá v tom, že líčí lidské jednání s přirozenými následky činů a ukazuje temperamenty a sklony lidí včetně důvodů, jež je přiměly opustit cestu ctnosti, nebo je z ní svedly. Protože tragédie předvádí pouze vznešené věci, nemohl by tedy básník upoutat naši pozornost, dokud nepřivede postavy do okolností, jež dojmají a do nichž se může dostat každý z nás. Musí se proto nejen snažit naplnit příběh dojemnými událostmi, nýbrž si vzít na pomoc i pravidla svého umění a prostřednictvím nejpohutlivějších výrazů a nejživějších líčení afektů nám je vnuknout. *Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent humani vultus.* (Úsměvným tvářím jde úsměv vstříc a slzy nám kanou, pláče-li druhý.)⁴⁷⁴

Připouští se však, že když básník užije slov, jež roznítí a utiší vášeň i pobaví, a nějaká zdatná ruka k tomu přidá vhodné noty, jejichž připojení posílí básníkův úmysl, vznikne něco mimořádného. Říká se jen, že se to nesmí dít příliš rozvláčně. Jedna jediná árie bude často schopna nám prudce vzbuzeným afektem poskytnout více potěšení než deset jiných, jež by se zpívaly vedle ní a afekt by jen zeslabily, protože ho chtěly udržet příliš dlouho. Mnoho témat árií také posluchače zmate, proto má být v každé árii jen jediné; také mnoho dějů v jednom divadelním kusu diváka pouze plete. Chvalme tedy hudbu spojenou s básnickým

474 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 101.

uměním pouze u krátkých kusů, jež setrvaly čtvrt hodinu v nějaké vášni, ač poněkud slabší, a v průběhu děje ji posílily, jak je to u divadelních her obvyklé. Na tomto místě chci položit otázku, zda hudba určité vášně neprobouzí silněji než poezie. V žádném divadelním kusu přece nepanuje jediná emoce tak, že by se zároveň, či vedle ní, nemohla objevit jiná. Hlavní afekt se ke svému nejvyššímu bodu vždy přivádí různými stupni a prostřednictvím rozličných vášní. Tyto stupně může muzikus sledovat právě tak dobře jako básník. Všechny hudební skladby nejsou přece stejně veselé ani stejně smutné. Každá árie vokální kompozice obsahuje obraz zvláštního rozpoložení nebo jeho určitého stupně. Hudební téma, jež v ní je, přispívá tudíž spíše ke zřetelnosti, než že by mátl. V žádné dobré vokální skladbě nebudou po sobě následovat dvě árie s dokonale shodným efektem nebo s jeho totožným stupněm; tím méně v divadelní hře, jež sestává jen z rozmanitých a nečekaných událostí. Je pravda, že se sladkost hudby zprotiví, pokud trvá příliš dlouho. Pokud však zpěvohra není delší než tři hodiny a obsahuje příběh, látku, jež je pojata podle všeobecných pravidel divadla a sestává z rozmanitých afektů, jež básník vynáší na světlo neočekávanými výjevy; jestliže skladatel pomůže odlišit stupně vášní a jejich ráz prostřednictvím dobře charakterizovaných melodií a střídáním nástrojů; když zpěváci zpívají co možno nejzřetelněji; je-li jejich umění správného druhu a pěkně přednášené a podpořené dobrou hereckou akcí; když je ještě pozornost udržována a stále obnovována buď vhodnými divadelními stroji, nebo přirozenými proměnami jeviště a prostřednictvím tanců, jež se dobře k látce hodí – pak není zpívána divadelní hra pouhým potěšením sluchu a nevyvolá rozmrzelost, stejně jako hra mluvená, neboť kromě potěšení ucha se zároveň prostřednictvím slov a pojednávaných věcí poučí mysl a rozmanitostí vášní narůstá její schopnost jemnějšího cítění. Ježto divadelní kus nevyvolává jen zřetelné představy, nýbrž hlavně smyslově živé, nelze říci, že by v operách přespříliš smyslových obrazů bránilo působení rozumu. Mělo by se nám tím připomenout, jak to bylo s výtkou, již se stavěl Miltonův *Ztracený ráj* proti Magnusovi, totiž že entuziasmus básníka, jeho poetická líčení, jeho viditelné a citlivé představy, jež pan Magnus v sobě potlačil, zpřetrhaly všechna vyšší snažení duše v jejich konáních a to jej přimělo se poddat trvalému úžasu, jednomu z nejpříjemnějších a nejcenějších rozpoložení.⁴⁷⁵ Právě tak, když Muratori říká, že árie si přemírou potěšení podmaňují posluchače natolik, že už pak nesleduje příběh. To je nejsilnějším důkazem, že hudba dojíhá a že se jí při divadelních představeních, kde se tak velice

475 Olaus Magnus (Olof Måson, 1490–1557) byl švédský katolický kněz, biskup v Uppsale. Zabýval se kartografií a geografii (vytvořil první mapu severní Evropy). Účastnil se tridentského koncilu a jako horlivý katolík se podílel na vytvoření indexu zakázaných reformačních knih. Magnusova líčení vzniku světa, země, přírody a zvyků obyvatel ovlivnila Johna Miltona, Jonathana Swifta, ale také Shakespeara aj. Viz např. HANKINS, John Erskine. Milton and Olaus Magnus. In ALLEN, Don Cameron (ed.). *Studies in Honor T. W. Baldwin*. Urbana: University of Illinois, 1958, s. 205–210; MARSHALL, Peter. *The Reformation and the Idea of the North*. *Nordlit*, 2019, nr. 43, s. 4–24.

usiluje o dojetí, užívá právem. Skladatel a zpěvák musejí jen vykonávat správně svou úlohu a básník může uplatnit árie jen u takových míst a myšlenek, kdy má být mysl podle hlavního záměru silně pohnuta, a pak není třeba se obávat, že budou árie v opeře, jež má mít účel dobré divadelní hry, na překážku. V opeře *Ifigenia* musí Agamemnon dopustit, aby byla jeho dcera obětována, a zpívá:

*Se mi volete, o Dei
impor legge si fiera,
dirmi, la figlia, mora:
Voi dovevate allora,
tormi di padre il cor.*

Jestliže jste mi chtěli, ó, bohové,
uložit tak krutý zákon
a říci mi, že dcera musí zemřít,
pak jste mi měli také
odejmout otcovské srdce.⁴⁷⁶

Ačkoli byly tóny pana Grauna mimořádně dojmavé, přesto nebránily rozmanitým úvahám o nešťastném otci a jeho následováníhodném odevzdání se vůli bohů. Potěšení, jež tato árie vzbuzuje, nemohlo posluchači zabránit, aby sledoval pokračování děje, neboť hned se závěrem árie vchází Achilles a diváka činí pozornějším k tomu, co se bude dít dál, neboť působivější je to, co se nám předkládá prostřednictvím zraku. Proto si také operní básníci uvykli, pokud to lze, vkládat árie na závěr výstupů. V opeře *Arminio*⁴⁷⁷ si titulní hrdina v árii naříká, že musí připustit, aby pro něj přítel riskoval život, a je mi známo, jak na tomto místě jakási žena velmi rozumně rozvažovala o podstatě přátelství. Ona žena byla jedním z posluchačů, kteří hledají poučné pobavení; a proto doufám, že vylepšení oper povede rovněž k polepšení jejich milovníků a diváků, jako se děje u ostatních divadelních her. V tragédii se během prvních dialogů diváci seznamují s dekoracemi jeviště a poznávají postavy děje. Za této činnosti mi může spíše uniknout nějaká okolnost, důležitá pro porozumění, než u opery při objevení stroje nebo při scénické proměně. Mohou-li k nám skrze svá díla promlouvat malíři jako to činí básníci, i když ti to činí s větší dokonalostí, mohou nám jejich představy i v opeře pomoci si domyslet, co jsme možná přeslechlí. Vždyť slova se v árii opakují a čemu jsem napoprvé neporozuměl, to mohu po-

476 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 9. scéna (Agamemnon).

477 Látce o vojevůdci Chetrusků Arminiovi (Hermannovi) a jeho mýty opředené vítězné bitvě proti Římanům v Teutoburském lese (ca 9. stol. př. n. l.) věnovali autoři 18. století v souvislosti s počátky národního uvědomění značnou pozornost. Krause pravděpodobně má na mysli zhudebnění J. A. Hasseho, jehož premiéra se konala 7. 10. 1745 v Drážďanech (libreto Giovanni Claudio Pasquini).

chytit podruhé. Zpívá-li se recitativ, mohu si vypomoci operním libretem. Taková knížka není u italské opery užitečná pouze těm, kdo jazyku nerozumí; jelikož při vzdálenosti od jeviště není možné rozumět slovům herců, kteří mají často slabé hlasy, byla by taková kniha stejně potřebná pro mluvenou divadelní hru jako pro operu. Mnozí milovníci opery mají ve zvyku projít si knihu před představením, aby pak měli tím dokonalejší zrakové potěšení. Přijdou sice o požitek, jaký skýtá neočekávané, avšak jak často už je nám nějaká tragédie dobře známa, a přesto nás pohne k pláči. Výtečné divadelní hry nám jistě způsobí větší potěšení, když je vidíme podruhé; poprvé je člověk zcela zaslepen jejich krásami. Je to jako s krásnou knihou, již člověk nejprve rychle proběhne, než si ji řádně přečte. V mluvených hrách se tu a tam rovněž objevují stroje a zjevení bohů, jež nemusí nijak odvracet naši pozornost od slov. Nestojí ani mnoho námahy sledovat stroj, a přesto vnímat slova a tóny. Pouze z herecké akce zpěváků o něco přijdeme, díváme-li se do knihy. Rozumíme-li však řeči a snaží-li se pěvci zpívat srozumitelně, bude kniha zapotřebí jen zřídka.

Už jsem se vyjádřil, že nechci obhajovat přílišnou a zcela shodnou délku árií. Avšak jestliže například v Racinově *Thebaïde*⁴⁷⁸ na začátku druhého jednání prosí Hémon svou zbožňovanou princeznu, aby jej hned zase neopouštěla, neměl by básník líčení afektu, v němž se Hémon nachází, ani na půl verše přerušit, neboť zde je jistá obšírnost žádoucí, aby se také v posluchačích vzbudil patřičný soucit. Dále se skladatel přílišné rozvláčnosti často vyhne, pokud jen poeta dbal na náležitou stručnost. Afekt sice má být vylíčen v úplnosti, avšak slova k tomu vytvářejí pouze kresbu; spíše než jimi, má být obraz vymalován tóny. Délka hudby se nesmí v áriích posuzovat podle slov, jichž proto, že jsou pouhými základními rysy malby, může být jen málo, skladatel je však z téhož důvodu může opakovat, tak jako hlavní postupy melodie, pokud se to děje rozumným způsobem a ne nadbytečně. Takto nás tedy mohou árie v truchlohře prostřednictvím slz, povzdechů, strachu, naděje, údivu a úleku dovést až k závěru a nepotřebují být tak slátané, jak se to stává v Itálii, kde impresario zaměstná víc zpěváků a zpěvaček, než kolik opera vyžaduje. Každý má několik árií, které umí a někde už zaznamenaly úspěch, a jejichž obsah je tak obecný, že se hodí do všech příběhů. Protože to však má být opera, vytvoří básník příběh, divadelní děj, připojí ke každému výstupu krásnou árii, a potom už se dá snadno uhadnout, co chtějí takové árie vyjádřit. Dobrý operní básník se snaží pokud možno vytvořit árie k podstatné části děje. Divadelní postavy se dostávají velice často do stavů a rozpoložení myslí, v nichž mohou dojemně a obšírně hovořit o tom, co právě probíhá, co cítí, sdělují to ostatním a vylévají si před nimi srdce. Při takových příležitostech vkládá operní básník velmi přirozeně árie, neboť nejsou ničím jiným než zobrazením takových stavů myslí a afektů. Rozpíná-li se takový obraz příliš, vytvoří z něj básník *accompagnement*

478 Jean Racine, *La Thébaïde ou les Frères ennemis*, 1664.

[recitativ doprovázený nástroji], v jehož závěru však přesto obvykle přichází árie, jak jsem ukázal výše. Jsou-li však představy značně intenzivní, poskytují rovněž materiál pro árii a namísto, aby jako tragický básník s pomocí svého umění líčil obraz rozvláčně, spokojí se operní libretista tím, že totéž načrtne jen v základních rysech, ve slovech k árii, a vypracování ponechá na hudebníkovi. V opeře *Ifigenia* matka princezně sdělí, že se s ní Achilles teď oženit nechce, jak jim Agamemnon napsal a kvůli čemuž přišly do tábora. Tato urážka se princezny nanejvýš dotkne a v tom okamžiku vchází Achilles, aby jí byl k službám. Místo aby mu naslouchala, přeruší však jeho řeč recitativními slovy *Parti infedel, ne mi veder più mai...* (Odejdi, nevěrníku, už mne nikdy nespatri...) a naváže na to ihned árií:

*Temì, protervo Core,
il mio oltraggiato amore.
Trema, d'aver mirato,
spietato,
il mio rossor.
Amor tu non volesti,
e sdegno avrai da me,
crudel che di mia fe'
sprezzasti il bel candor.*

Strachuj se, ty zpupné srdce,
mé uražené lásky.
Třes se, žes hleděl,
ty nelitostný,
na můj ruměnc.
Lásku jsi nechtěl,
budeš tedy mít můj hněv,
ty krutý, neboť jsi pohrdl
krásnou nevinností mé věrnosti.⁴⁷⁹

V druhé části této árie, v níž odchází zpěvačka na druhou stranu jeviště, vyjádřil pan Graun zcela jedinečně srdcervoucí rozmrzelost a oba díly árie skončí dříve, než se Achilles ze smutného úžasu a ohromení mohl vzpamatovat. Když se však se začátkem části da capo chce začít obhajovat, nepustí ho princezna ke slovu, nýbrž stále znovu propuká v hněv vůči němu; což vše naprosto přirozeně vytvářelo mezi zpěvem krátké ritornely. V již výše zmíněném tercetu prosí Klytaimnestra úpěnlivě Achilla, aby její dceru zachránil; ten spílá nelidskému otci, jenž hodlá její obětování připustit; a Ifigenia prosí Achilla, aby jejího otce přesto

479 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 2. scéna (Ifigenia).

respektoval, raději chce zemřít atd. Tento tercet má stejně velkou věrohodnost jako dojmavost. Achilles pak v téže opeře Agamemnona přiměje k řeči a ptá se, jak by mohl dát svolení k obětování vlastní dcery. Dospějí ke slovní výměně a jejich vzájemné výhrůžky jsou v duetu opět vyjádřeny velmi šťastně. V takzvaných mezihrách [intermezzech] Italů se do árií vkládá neobvykle mnoho, co náleží k vlastnímu ději a k herecké akci. A z uvedených příkladů je vidět, že se to stejně dobře dá uplatnit i ve věcech vážných.

Muratori⁴⁸⁰ činí áriím ještě výtku, že se zvláštní druh jejich rýmu a metra nehodí k dané podstatě a vážným rozhovorům v tragédii, a mnozí znalci poezie jsou zřídka s operami spokojeni, pokud je čtou. Avšak opery nejsou tvořeny ke čtení, nýbrž ke zpívání. Vždyť i při četbě divadelní hry má člověk méně potěšení, než když ji slyší přednášenou, nebo ji vidí dokonce na jevišti. Zhudebnění tragédie slovo od slova by stěží zaujalo tak, jak to může dokázat dobrá opera. Takové zhudebnění by neposkytlo hudební potěšení, slyšeli bychom pouze pěkně deklamovanou řeč, neboť vše by se muselo zpívat recitativně. Nemohly by se zapojit árie, neboť divadelní hra by se příliš prodloužila. Ztratilo by se též potěšení, jež skýtá ariozním způsobem zpíváný text. Dále se v opravdové opeře objevují dvě až tři accompagnementa [recitativy doprovázené orchestrem]; v tragédii zhudebněné slovo od slova by jich naopak bylo příliš mnoho.

Pokud by se však opery přesto takto komponovaly, byl by celý recitativní přednes vytvořen tak, jak skládá recitativy a accompagnementa pan Graun, takže by vedení tónů zpěvních hlasů i doprovázející bas a nástroje, jež se k němu občas připojují, respektovaly básnické umění v obšírném líčení afektů a vášní (což naše dnešní hudba dokáže, se starověkou hudbou to však možné nebylo, ač mohla mít jistě jiné přednosti), poetická znázornění by se tím neobyčejně zkrášlila, zvýraznila a učinila dojmavějšími. Takové dojetí by se však stalo tak silným, že pokud by se nadto připojil nejen příjemně hovořící hlas jako v antické deklamaci, nýbrž skutečně zpíváný a pronikavý tón Astruy⁴⁸¹ s její mimořádnou hereckou akcí, je jisto, že by posluchač příliš časté a přespříliš silné dojetí nemohl snést. Jeho srdce by nebylo schopno je pojmout, cit by se vyčerpал a otupil, a takové dojetí už by dojetím nebylo.

Operní básník naopak označuje silné projevy vášní ve verších sice zřetelně, ale jen málem prostředků; detailů dosahuje svou působivostí hudba. A protože má být stanoveného cíle dosaženo především verši ve spojení s půvabem hudby, řídí se básník v rozličných vnějškových věcech jinými pravidly, než jaká se dodržují při zhotovování mluvené divadelní hry. Lidem s velkou obrazotvorností a citlivým srdcem je pochopitelných a přirozených mnoho věcí, jež jiní s chladnější myslí nechápou, a proto se dá v opeře, v níž se tolik útočí na smysly a srdce se vzrušuje,

480 Viz pozn. 53/II.

481 Viz pozn. 75/I, 206/II, 265/II.

odvážit mnohého, co by se v jiné divadelní hře, kde se zamýšleného cíle dosahuje zároveň za pomoci silněji působícího rozumu, neujalo.

V Německu jsme na italský vkus v hudbě nepřisahalí. Naši skladatelé čerpají krásu také z francouzské hudby, pokud ji tam nacházejí. Ve zpívaných skladbách na německá slova se cizí hudba rovněž nedá zcela dokonale uplatnit. Jsem zajedno s anglickým časopisem *The Spectator*,⁴⁸² že každý národ má svůj druh hudby, který velmi dobře charakterizuje přirozenost jeho způsobu myšlení, mluvení a povahu jeho jazyka.⁴⁸³ Dobrý vkus však vůbec tkví v tom, co lichotí uchu a dojímat srdce; a v italských operách byl vkus přiveden k dokonalosti hlavně panem Hassem a panem Graunem. Kromě toho jsem již v první kapitole ukázal, jak rozdílný je přednes francouzské operní hudby od italského, a na jiném místě jsem se zmínil, co by se například dalo udělat, aby se dojímatost recitativu za požadovaných okolností uvedla do přiměřeného vztahu k dojímatosti árií, aby se občas recitativy od árií a naopak árie od recitativů nemusely odtrhávat a zároveň se tak zabránilo, aby posluchač nevěnoval všechnu pozornost áriím a žádnou recitativům. O této okolnosti pohovořím celkově dále.

Opery jsou buď truchlohry nebo tragikomedie. Tento titul se jim však nechce přiznávat a jen proto, že jsou zpívané, neumějí prý vzbuzovat děs ani soucit a jiné ušlechtilé, vznešené a odvážné pocity. Je to tím, že příběhy získávají na významu, pokud obsahují velké nesnáze a nebezpečí. Ve švýcarských *Kritických dopisech*⁴⁸⁴ se ale praví, že strach a soucit nejsou jedinými vášněmi, jež v tragédiích vládnu a berou na sebe úkol učinit je užitečnými. Kromě těchto dvou pocitů je ještě mnoho jiných, jež nám mohou být prospěšné, a ctnosti je velmi ku prospěchu, naučíme-li se cítit k rozličným jednáním velkou úctu a obdiv a k jiným odpor a nevoli a pilným cvičením v tom dosáhneme jakési dovednosti. Myslel si to i Corneille, když tvrdil, že truchlohra by mohla prospívat mocí příkladu. Italové, ač jinak většinou napodobovali hrůzu řeckého divadla a vzbuzování děsu a soucitu nakazovali a vážně upřednostňovali, se nad tím nakonec sami začali pozastavovat a *Kritické dopisy* tyto jevy zmiňují s duchaplným posměchem, neboť se přiči sluchu a citu i povaze a zvykům téměř všech dnešních národů. Na druhé straně se ale nedá prokázat, že by se v opeře jako takové zamýšleného děsu nedalo dosáhnout. Ve zpěvohře *Nero* je Agrippina na příkaz svého syna na konci posledního výstupu zavražděna a její poslední slova jsou: *Ach Nero, möchte meine Todespein, / die letzte*

482 Míněno anglické periodikum *The Spectator* Josepha Addisona, viz pozn. 114/II.

483 Zde se Krause dostává k problematice tzv. smíšeného vkusu (*vermischtes Geschmack*), jehož velkým propagátorem byl J. J. Quantz, který jej podrobně popsal v závěru své příručky *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752). Smíšený vkus vybírá a kombinuje nejlepší vlastnosti hudby jednotlivých národů a podle Quantze zvláště němečtí hudebníci vykazují mimořádnou schopnost pro tento druh hudební syntézy.

484 Johann Jakob Bodmer a Johann Jakob Breitinger, *Kritische Briefe*, viz pozn. (93/II), 114/II a 473/II.

Probe nur von deinem Laster sein! (Ach Nero, kéž mé smrtelné utrpení / poslední zkouškou tvé neřestnosti se stane!)⁴⁸⁵

Nato spadne opona.⁴⁸⁶ Protože hudba může tato slova doprovázet velmi přirozeně i dojemně, musí to posluchači nutně zcela otřást, dojmou se a zjihnou, a tudíž opouštějí divadlo plni zádušných myšlenek. Takovou představu by byla schopna vytvořit a jejím prostřednictvím zapůsobit hudba sama. Opera *Dido* od Metastasia zkomponovaná panem Hassem, na jejímž konci tato nešťastná královna spáchá sebevraždu při pohledu na požár Kartága, jehož plameny zažehla, nevytváří dojem o nic menší.⁴⁸⁷ Pro hudbu není vůbec nemožné, aby vylíčila ty nejsilnější city. Když se Agamemnon od orákula dozví, že jeho dcera má být obětována, nechává jej pan Graun se zdařile vyjádřeným zděšením zpívat:

Qual Oracolo tremendo...!

Misero me, che intendo...!

Gelo d'orror, e palpito...

sento mancarmi il cor...

Jaká věštba strašlivá...!

Já nebohý, co to slyším...!

Trnu hrůzou, srdce mi buší...

cítím, že mé srdce umdlévá...⁴⁸⁸

Jsou-li však opery většinou tragikomedie a mají uspokojivý závěr, pak jen z toho důvodu, že hudba je spíše pro jemné pocity a potěšení, a tragédie může být přesto krásná, dojmavá a prospěšná, pokud má dobrý konec. Opera přenechává častější znázornění děsivých událostí mluveným divadelním hrám a spokojí se tím, že o to dojmavěji a příjemněji líčí soucit. Nechápu, jak pan Muratori⁴⁸⁹ může hudbě vyvolání afektu soucitu upírat; není snad na světě žádná opera tak

485 Giuseppe Maria Orlandini, *Nero*, libreto Agostino Piovene, scena ultima. Orlandiniho opera byla uvedena roku 1721 v rámci karnevalu v Benátkách, roku 1724 (a znovu 1724, 1727 a 1729) měla premiéru v Hamburku v němčině, v překladu a hudební úpravě Johanna Matthesona. Viz MANUWALD, Gesine. *Nero in Opera: Librettos as Transformations of Ancient Sources*. Berlin – Boston: Walter de Gruyter, 2013, s. 182.

486 Krause téměř cituje i režijní poznámku: „Agrippina se vrhne před trůn, a zatímco se k ní blíží kati, aby ji zavraždili, padá opona.“

487 Johann Adolf Hasse, *Didone abbandonata*, Metastasiovo libreto pro Hasseho zhudebnění upravil Francesco Algarotti. Opera byla poprvé uvedena roku 1742 na zámku Hubertusburg, který byl jedním ze sídel saského kurfiřta a polského krále Augusta III. Závěr musel být kvůli nebezpečí požáru pozměněn. V Berlíně byla tato Hasseho opera uvedena v roce 1752 (tedy těsně před publikováním Krauseho spisu), a to v revidované verzi obsahující původní závěr.

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

489 Viz pozn. 53/II.

špatná, aby soucit alespoň na určitém stupni nevyvolala. Pan Hasse jej v jedné árii vyjádřil tak dokonale, že všichni, již jsou s hudbou ještě nějak nespokojeni, tím musejí být dojati. Slova zní:

*Innocenti affetti miei,
men difficile credei,
darvi bando dal mio cor...*

Mé city nevinné,
měla jsem za to, že je méně nesnadné
vás ze svého srdce zapudit...⁴⁹⁰

V opeře *Cinna* vyvolává Liviina árie *Se sapelli il mio dolore* (Kdybys znal můj žal) rovněž velmi silný soucit.⁴⁹¹ Co se jiných vznešených pocitů týče, nachází se v árii v opeře *Cajo Fabricio* z hlediska všech ctností krásný vzdor, neboť skýtá opravdovou velikost duše, a pan Graun zhudebnil slova mimořádně srozumitelnými tóny. Fabricius zpívá k Pyrrhovi:

*Quella è mia figlia, il mio,
Sangue rispetta in lei.*

Je to má dcera,
ctí v ní mou krev.

A ke své dceři pak:

*Tuo Genitor son io,
Sai quel che devi a me.*

Jsem tvůj rodič.
Víš, čím jsi mi povinována.⁴⁹²

V opeře *Ifigenia* nabádá Kalkantes Agamemnona k velkorysosti a nasloucháme vznešenosti vyjádřené pouhými tóny. Árie zní takto:

490 Johann Adolf Hasse, *Numa Pompilio*, libreto Stefano Benedetto Pallavicini, Hubertusburg 1741, 3. dějství, 5. scéna (Egeria).

491 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, 2. dějství, 9. scéna (Livia).

492 Carl Heinrich Graun, *Cajo Fabricio*. – Týž příklad Krause cituje už dříve, viz pozn. 286/II.

*Sei Genitor, è vero.
Ma il Bene dell' Impero
questa, Signore, or chiede
vittima cara a te...*

Jsi rodič, to je pravda,
avšak blaho říše
od tebe, pane, nyní žádá
tuto drahou oběť...⁴⁹³

V jedné árii této opery je rovněž dokonale vyjádřena poslušná horlivost, jíž je člověk povinován bohům.

Jsou také ještě snahy prokázat, že střídání árií a recitativů, jak se v operách vyskytuje, nemůže dojít. Říká se, že v divadelním ději musí být afekty zřetězeny tak, aby mezi nimi mysl neochladla, nýbrž hlavní vášně vposledku dosáhla plného roznícení. Árie žádaný afekt sice často vyvolá, jakmile však začne recitativ, afekt opadne, a pokud jej má následující árie zesílit, už ho prý nenalezne. Afekt ještě chvíli přetrvá, vášně stoupají a klesají jak to hudba vyžaduje, ale časem se unaví. Zařazení da capo by také takovým afektům naprosto odporovalo. V prvním dílu árie by afekt byl například deset stupňů silný, v druhém by stoupl na patnáctý stupeň. Nato by musel při da capo opět klesnout na desátý stupeň, a to by znamenalo klamání pozorného posluchače. Krom toho se říká, že nejsou mnohá přerušení zpěvu přirozená, pokud zpěvák vysloví své myšlenky napůl, nechá nás celou dobu čekat, a potom teprve dosloví vše, co chtěl říci.

Na místě, kde se proti opeře činí tyto výtky, se uvádí k objasnění zřetězení afektů v dramatu, že má-li se někdo dohnat k zoufalství, měl by v jedné árii projevit stud, v druhé pak lítost nad spáchaným zločinem, ve třetí naději, že to nemusí tolik znamenat, ve čtvrté hrůzu a tak dále. A tak by se mohlo nakonec v poslední árii dosáhnout nejvyššího stupně hněvu a zoufalství. Je pravda, že pokud má být někdo přiveden k afektu zoufalství v kantátě, mohly by árie takto po sobě následovat. Má-li však zoufalství jako hlavní záměr opera, neměla by odpovídající délku a pro nedostatek zápletek by neskýtala pobavení, jestliže by se neobjevovaly ještě další vedlejší postavy a afekty, jejichž prostřednictvím by se posluchač uvedl do toho či onoho vedlejšího afektu. Divadelní spisovatel a skladatel musejí dbát na to, aby vedlejší afekty nestavěli do jasnějšího světla, než hlavní afekt dovoluje, tak jako vedlejší příběhy nesmí škodit příběhu hlavnímu. Tudiž, pokud by se například v Metastasiově opeře *La clemenza di Tito*⁴⁹⁴ objevovalo mnoho árií zuřivosti

493 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 4. scéna (Calcante).

494 První známé zhudebnění Metastasiova libreta *La clemenza di Tito* vytvořil Antonio Caldara (premiéra 1734 ve Vídni). Krause má na mysli spíše zhudebnění J. A. Hasseho (premiéra první verze Pesaro 1735 jako *Tito Vespasiano ovvero La clemenza di Tito*, v r. 1736 následovalo uvedení ve

a v opeře *Ifigenia*⁴⁹⁵ velmi mnoho zamilovaných árií, byla by to samozřejmě chyba, jíž se musí básník i muzikus zvláště u jednoduchých dějů (jako v případě druhého jmenovaného díla) vyvarovat. Avšak většina divadelních kusů takto jednoduchých není. A tak například v libretu *Cinna*⁴⁹⁶ vystupují nejméně dva cíle stejně silně: zaprvé se chce posluchači vštípit, že umírněnost panovníka a jeho velkorysost při urážkách jsou čímsi výtečným; za druhé, že láska nás může přivést k velmi nebezpečným a nerozumným činům. Vyskytuje se tedy současně mnoho afektů, avšak která vášeň je ta hlavní? K tomu se dále nedá říci nic, než že stejně jako autor tragédií musí uspořádat všechny události příběhu tak, aby jeho zápletky a řešení působily přirozeně a pravděpodobně a posluchač nad nimi pociťoval zvláště v závěru libost a dojetí, musí i operní básník dojetí, které se v jeho příběhu objevuje, a árie a *accompagnementa* [recitativy doprovázené orchestrem], jež se k němu mají vytvořit, umístit na takových místech a v takové působivosti, aby zamýšlenému účelu nebránily, nýbrž mohly v mysli posluchače vyvolat kromě rozmanitého pobavení nad předváděným také příjemné, přiměřené, třebaže ne vždy jen prosté, avšak také ne zmatené emoce. Nepůsobilo by například dobře, kdyby bývalý milenec císařovny *Drusus*⁴⁹⁷ o své nešťastné lásce zpíval více než jednu árii.

Poezie není v opeře vůbec otrokyní hudby, ačkoli básník hledí na to, aby ti nejlepší pěvci měli též většinu árií, aby po sobě nenásledovaly pouze árie mužských nebo naopak ženských hlasů, ani samé pomalé či rychlé árie, neboť pestrost a proměnlivost při hudebních potěšeních je velmi podstatná. Básník se k tomu nemusí zvláště nutit, neboť nejvýznamnější postavy dramatu se objevují nejčastěji a nejvíce jsou hnány různými vášněmi. Protože v dramatu nevystupuje žádná postava, jež by se nepodílela na dojmavé části děje, umožňuje jí rozpoložení mysli zpívat více či méně árií podle toho, zda se na ději podílí více nebo méně; a jako je chybou nechat jednající postavy bez nutného důvodu přicházet a odcházet, bylo by také nudné a nepřirozené, kdyby nějaká postava setrvala na jevišti příliš dlouho. Drama se skládá z vícera afektů, jež mohou být tudíž znázorňovány různými, tu smutnými, tu zase živými áriemi. Pro vynalézavého skladatele také případně nebude nemožné, aby dvě árie, jež náleží k jednomu druhu afektů a následují hned za sebou, přesto zkomponoval rozdílně a příjemně, jak jsou toho dobře schopni Graun a Hasse. Kdyby se už dříve v hudbě hledělo na pravdivý výraz znázorňovaných věcí, snažili by se pracovat pro operní divadlo též velcí básníci. Bohatství jejich vynalézavosti by si umělo nejen se vším poradit, nýbrž i samu podstatu a uspořádání oper by už dávno dovedli k dokonalosti.

Vyškově u kardinála Wolfganga Hannibala Schratzenbacha a v r. 1737 také u hraběte Johanna Adama z Questenbergu; druhou verzi vytvořil Hasse pro Drážďany v roce 1738). V Berlíně se druhá Hasseho verze hrála v roce 1743, v Hamburku 1745.

495 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*.

496 Carl Heinrich Graun, *Cinna*, libretto Leopoldo di Villati (podle Pierra Corneille).

497 Druso (Tiberio Nerone), prefetto del pretorio, postava v opeře *Cinna*.

Uvážíme-li to vše, vidíme, že požadované důsledně přesné propojení každé árie s árií následující a jejich afektů ničemu neprospěje a ani není nezbytně nutné. Má-li být divadelní postava uvedena v dojetí, jež se vyžaduje pro arioso, ariettu, kavatu, árii nebo accompagnamento, může to básník učinit, aniž by se úzkostlivě staral, zda byla mysl v předcházející árii stupňováním připravena na vášeň, která se prosazuje nyní. Pokud je plán správný, pak části díla budou hlavnímu účelu odpovídat. Někdy mu cosi ve vytvoření árie brání, například když nějaký zpěvák už odzpíval více árií než se dá ve třech hodinách zazpívat; v takovém případě musí být básník raději obširnější v recitativu nebo si vypomoci jinak. Pokud nějaký afekt vystoupil na jistý, okolnostem přiměřený stupeň, pak nutně klesá. To se děje se závěrem árie. Pokud táž postava zůstane za stejných okolností dále na jevišti, což se děje jen velmi zřídka, schází přece mnoho, aby afekt árie v následujícím recitativu pře-trval ve stejné intenzitě, takže by to bylo spíše chybou. Tím však nechci říci, že by se recitativ měl komponovat nebo zpívat mrazivě. Zruční skladatelé ani v takovém případě nezapomínají dodat recitativům nutnou dojmavost, což pro hudbu není nic nemožného. A dovední pěvci je při tom podporují živou a náležitou hereckou akcí, neboť v recitativu ji mohou učinit tím silnější a výmluvnější, čím méně námahy musí vynaložit na hudbu. Je jisto, že opera bez zpěváků, kteří jsou zároveň dobří v hereckém projevu, nemůže být provedena dobře a ani vyvolat zamýšlený dojem. Astrua nám svou podmanivou hereckou akcí řekne nesrovnatelně více než Salimbene,⁴⁹⁸ jakkoli přirozeně jeho mimořádný hlas zní a jeho do srdce pronikající silné a zázračně ohebné tóny vyjadřují a napodobují nářky a vzdechy zamilovaného nebo jiné smutné vášně v bohatých, dobře volených a stále nových obměnách. Stále se však nenaříká; ne všichni lidé jsou ke kráse hlasu stejně citliví a ne každý chápe či vnímá obměny melodie. Celý svět však rozumí gestům, zvláště těm, jež vycházejí z vášni, neboť celý svět je vášněmi ovládan a má s nimi co do činění. Italský recitativ může být jistě pojat a zazpíván tak, aby ve srovnání s áriemi byl neméně ohnivý. Dále všechny árie nemusí mít nutně da capo. U opery *Ifigenia* nařídil král⁴⁹⁹ vypustit celý druhý díl árie *Caro Padre, aspetto morte* (Drahý otče, očekávám smrt)⁵⁰⁰ a první zpívat jen jednou. Jak a kde se objevuje da capo a zda působí přirozeně, bylo vysvětleno výše. Výtka, že se slova árie nepřezpívají v jejich úplném smyslu, se zdá cílit na dávno opuštěné uspořádání árií. Že se však jinak mezi oběma díly árie vytváří odmlka, což se děje také většinou jednou v prvním dílu, má svůj dobrý důvod, jak jsem výše ukázal. Má to přece být umělecké zpívání a muzicírování a není ani možné vše zazpívat na jeden dech.

498 Felice Salimbene (cca 1712–1755), kastrát, žák N. Porpory a uznávaný interpret děl J. A. Hasseho, viz pozn. 76/I a 464, Giovanna Astrua, viz pozn. 74/I, 206/II, 265/II.

499 Měn Friedrich II., který se sám autorsky podílel na Villatiho libretu ke Graunově opeře *Ifigenia in Aulide*.

500 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 2. dějství, 7. scéna.

Vše příliš nádherné, zveličené nebo monštrózní se ve většině oper právem považuje za pohoršlivé. Často se však zaměňuje zveličované s onou nádherou, jež si přece neobyčejně silně získává naši nejvyšší pozornost a obdiv mimořádným půvabem a tím i věrohodností. Co se velkých charakterů týče, nechtějí nás divadelní autoři vůbec přetvořit v takové lidi, jaké přivádějí na jeviště. Jen nám po svém, jako moralisté, přinášejí ideje toho nejvyššího. Mnoho postav v operách se tedy považuje za románové, jimiž však nejsou. Hrdinské básně Tassa a Ariosta⁵⁰¹ jsou díla, o nichž Dubos⁵⁰² říká, že tvoří knihovnu lidského rodu. Přinejmenším je jejich obsah známý všem slušným lidem v Itálii. Často se čte zvláště Ariosto kvůli krásnému, dojmavému poetickému přednesu. A ačkoli je v uspořádání svých děl nedbalý, dává mu přesto Accademia della Crusca⁵⁰³ přednost před Tassem. Je tedy docela dobře možné vzít pro divadelní hru látku hrdinské básně, jejichž události jsou právě tak známé a mají tolik věrohodnosti jako antické příběhy. Italům tudíž v operách podle Ariosta připadá věrohodné mnohé, co se jiným národům zdá být románové, a tak se dá provádění takových oper zachránit, přinejmenším v Itálii. Ještě méně jsou však v operách zavrženímhodné nářky a vzdechy zamilovaných. Voltaire, v jehož *Brutovi* a *Caesarovi* není láska vůbec, a v jeho ostatních tragédiích, vyjma *Zaïre*,⁵⁰⁴ je jí jen málo, smířil v chrámu vkusu na rozkaz Apollóna Despreauxe s Quinaultem⁵⁰⁵ a může nyní – ve svých skrupulózních krásách opravdový a rozumný – pokračovat, pokud to jen básníkovi příjemností dovolí psát půvabně a láskyplně. Většina francouzských tragédií je zamilovaných, a přesto jim každý s potěšením naslouchá, vždyť na světě je zamilovaných dost. Jestliže básník alespoň příležitostně neopomene poznamenat, že nám tato vášeň neslouží vždy ke cti, učiní poetické spravedlnosti právě tak zadost, jako když jen dá posluchači na srozuměnou, že žádné provinění nezůstane nepotrestáno a ctnost bude odměněna, a to i tehdy, když v příběhu neučiní všechny ctnostné šťastnými a neřestné nešťastnými. Má nám poskytnout obraz běžného života, a v něm to také jinak nechodí. Budoucí život je ještě otevřený rozhodnutí bohů, kteří mohou věci zvrátit, a teologové dokáží řízení Prozřetelnosti na zemi dostatečně ospravedlnit. Když však nechá básník slepou lásku vyvíjet tak nešťastně jako v operách *Titus*⁵⁰⁶ a *Cinna*, pak nevidím, proč se kvůli zamilovaným vzdechům, které se v nich vyskytují,

501 Torquato Tasso (1544–1595), jehož epos *La Gerusalemme liberata* (Osvobozený Jeruzalém) se stal inspirací bezpočtu dalších uměleckých zpracování. Podobně přispěl mnoha autorům k inspiraci Ludovico Ariosto (1474–1533) veršovaným eposem *Orlando furioso* (Zuřivý Roland).

502 Viz pozn. 12/II.

503 Accademia della Crusca, založená 1583 ve Florencii s cílem ochrany čistoty jazyka; zakládající skupina si žertovně říkala „crusconi“ (otruby).

504 Voltaire, *La Mort de César* (1735), *Zaïre* (1732).

505 Nicolas Boileau-Despréaux viz pozn. 108/II. Philippe Quinault (1635–1688), libretista především děl Jeana Baptista Lullyho.

506 Johann Adolf Hasse, *La clemenza di Tito*.

dělá tolik rozruchu. Epický básník má úžasné nápady, jevy a krásná líčení, jimiž čtenáře přitahuje a jimiž osladí ponaučení, která do svých děl vmísí. Divadelní básník má k dispozici zvláštní události a afekty, kterými si vyslouží uznání a sluch publika; a operní spisovatel může diváky lákat zvláště zamilovanými náměty, protože ty je hudba schopna vyjádřit nejlépe a nejsrozumitelněji. Mnoho posluchačů by jinak do opery nepřišlo a nepoznalo vážné rozptýlené pravdy, ani by jejich srdce neuvykla jemným citům, jež umí opera tak dobře probouzet a vštěpovat. Není nezbytně nutné plnit všechny zpěvohry příběhy zamilovaných. V opeře *Ifigenia v Aulidě* se objeví lásky jednoho pohlaví k druhému jen málo a myslím, že i z Euripidovy *Ifigénie na Tauridě* by mohla vzniknout dojemná opera, pokud by někdo správně vyjádřil přátelskou a sourozeneckou něhu, která je v ní obsažena.⁵⁰⁷ Opery tedy nelze v žádném případě nazývat školou neřestí a změkčilosti. Nic nevdává, že se v historických truchlohách mnoho lásky neobjevuje. Starověcí básníci, zvláště řečtí, neměli lepší prostředek, jímž by své kusy učinili oblíbenými u obecného lidu, pro nějž byly hrány, než že znázorňovali nevydařené činy ctižádosti mezi královskými a jinými vysoko postavenými osobami. My naopak musíme přizpůsobovat divadelní hry charakteru našeho státu. Máme více svobody a zkušenosti v lásce než v touze po cti, a protože jsme se opravdovou náklonností srdce k osobě opačného pohlaví z různých příčin téměř odnaučili chápat, nedovolí nám galantnost, abychom se divadelní láskou nechali příliš spoutat. Je pravda, že časté návštěvy oper a jejich obsah mládež velmi rozptylují; jen se jí nesmí dovolit navštěvovat operu do určitého věku často a výstřelky, které z návštěv divadla pramení, jsou ve velkých městech, u bohatých mladých lidí, u nichž nikdy není o poštilosti nouze, přesto lepší než neotesanost, surovost, divokost a vzdorovitost, vlastnosti, které by se u mladých projevovaly, i kdyby byly divadelní hry vážnější a kdybychom se nespokojili s jejich menším prospěchem, neboť pak by mládež divadlo nenavštěvovala vůbec. Ať se tedy v opeře o zamilovanosti dále hraje a doufejme, že s nárůstem vkusu v hudbě se také najde více skladatelů, již nebudou mít vždy zapotřebí milostné vzdechy, aby vytvořili krásné melodie. V opeře *Ifigenia* jsou tři árie, jež se každému líbí, z toho první obsahuje přemítání nad záhadnými radami nebes, druhá úvahu nad jejich spravedlivostí a třetí důkuvzdání Ifigénie bohyni Dianě za záchranu. Mezi mnoha jinými vytvořil též pan Hasse v opeře *Didone* árii, jejíž slova hovoří o ceně ctnosti a hudba, zkomponovaná podle nejnovějšího vkusu, je nesmírně půvabná. Začíná: *Se dalle stelle, / Tu non sei guida...* (Nejsi-li průvodkyně / seslanou hvězdami...)⁵⁰⁸

Opeře se vyčítají ještě další chyby a nedůslednosti. Nemělo by se tímto slovem však označovat vše, co je nějak zvláštní; jinak by se také muselo říci, že je nedů-

507 První operu *Ifigenia in Tauride* napsal Domenico Scarlatti (1713).

508 Johann Adolf Hasse, *Didone abbandonata*, libreto Pietro Metastasio, 1. dějství, 8. scéna (Araspe), poprvé Hubertusburg u Drážďan 1742. Srv. METASTASIO, Pietro. *Didone abbandonata*. In *Opere Drammatiche del Sig. abate Pietro Metastasio*. Volume I. Venezia: Bettinelli, 1733.

sledné, když se v divadelních hrách svítí k tomu, co ve skutečnosti probíhá za dne. Souboje by měly zůstat mimo jeviště, stejně jako bitvy. Nicméně, pokud se před nimi a po nich vyskytují verše, lze je hudbou podmalovat. Bojová sinfonia jim dokonce ještě propůjčí pravděpodobnost tím, že si při poslechu hluku, jenž obvykle takovou věc doprovází, můžeme představovat, že se odehrává před námi. Příprava na smrt se za zpěvu neděje pouze v operách, ale velmi často i mimo operu, jen nesmí být hudba klidná, příliš umělecká, nýbrž umírání přiměřená. Právě tak, pokud někdo v árii nařká nad strašlivým neštěstím, nesmí být melodie, jestliže se znázorňuje hněv, vyumělkovaná, ale ani mírná. Je chybou, jestliže nějaká postava zpívá dlouhou árii a jiní na jevišti se ještě nacházející herci jí musí naslouchat, ačkoli jejich duševní rozpoložení takové neúčastné mlčení nedovoluje. Přesto nelze zavrhnout árie, při nichž zůstává na jevišti ještě jiná postava, a přesto nezpívá. Když si Agamemnon stěžuje Kalkantovi na své neštěstí a ten jej árií nabádá k velkorysosti, provádí nešťastný král takové pohyby, pózy a gesta, jimž každý posluchač podle umění gestikulace, jež je nám všem vrozeno, porozumí. Cassiodorus nás informuje o mimech, jejichž mluvící ruce jako by měly na každém prstu jazyk. *Orchestrarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, ostendens, homines posse sine oris afflatu velle suum declarare.* ([K nim náležejí] velice výmluvné ruce mimů, povídavé prsty, hlasité mlčení, výpovědi beze slov, které, jak se říká, vynalezla múza Polyhymnie a ukázala tak, že lidé to, co chtějí, dokáží vyjádřit i bez užití hlasu.)⁵⁰⁹

Postoje a gesta zpěváků se pouze musí hodit k tomu, co jiný zpívá, a vyhledat k opakování slova, na něž skladatel položí rozmanitý důraz. Hasse a Graun komponují árie a zároveň si představují gesta pěvců. Dojemný a působivý zpěv Kalkanta a pantomimické znázornění Agamemnonovo nedovolí posluchači si všimnout, že ten druhý nezpívá, tím spíš, že nástroje vždy hrají silně, když Kalkantes odsadí, a tudíž se zdá, jako by Agamemnonovým slovům pouze nebylo rozumět. Zdatní pěvci také skutečně pohybují ústy i tělem a říkají něco, co se k tomu hodí. Operní básník může během takových árií nechat mlčící postavu pohrouženou v trudnomyslnosti, v zamyšlení, v hlubokých úvahách. V opeře *Ifigenia* se tato princezna rozloučí se svými rodiči a odchází. Matka, jež do té doby pro bolest mlčela, propukne konečně v nejprudší hněv proti jejímu otci v *accompagnementu* [recitativu doprovázeném orchestrem] a následné árii, po níž teprve promluví on, avšak také vysvětlí důvod svého dosavadního mlčení následujícími slovy: *questi pianti io temea, queste querele* (těchto slz, těchto nářků jsem se obával). V prvním jednání, když princezna přijede do Aulidy, přichází za svým otcem; ten jí však pln

509 CASSIODORUS, Flavius Magnus Aurelius. *Variae*, IV, 51, 8. Překlad Hubert Reitterer. Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (ca 485–580), římský senátor, učenec a literát. Ve své práci *Institutiones divinarum et saecularium litterarum* (Úvod do duchovní a světské literatury) chápe žalmy jako dramatickou literaturu, doporučuje jejich sborový přednes aj. – Viz k němu např. WILLE, Günther. *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam: Schippers, 1967, s. 708n.

zármutku nad jejím osudem téměř neodpoví a pouze řekne, že je hodna lepšího otce. Ona, plná úžasu, mu recitativně odpovídá: *Più gran Poter pùo un Re pretender mai?* (Může král usilovat o větší moc?) a připojí árii:

*Come il Cedro fra le Piante,
alza il capo eccelso, altero,
così tu nel greco Impero
ol più grande sei de' Re...*

Jako cedr mezi stromy
zvedá svou korunu vysokou, hrdou,
tak jsi ty v řecké říši
největším z králů...⁵¹⁰

Princezna na otce naléhá, aby jí prozradil příčiny svého zármutku, ten ji však umlčí a odchází po árii:

*Di questo core,
soave amore,
tu non comprendi
il mio dolore,
e un Padre amante
parlar non sa...*

Tohoto srdce
něžná lásko,
ty nerozumíš
mému žalu;
a milující otec
promluvit nedokáže...⁵¹¹

Všechny tyto árie mohou obsahovat pravděpodobnost, následující však nikoliv. Agamemnon se dozví fatální výrok orákula, že má být jeho dcera obětována. Chce ji zachránit, a protože předpokládá její brzký příjezd do tábora, prostřednictvím Arkase jí dává vzkázat, že se má vrátit zpět do Mykén. Arkas ujišťuje krále o své ochotě následující árií:

510 Carl Heinrich Graun, *Ifigenia in Aulide*, 1. dějství, 6. scéna (Ifigenia).

511 Tamtéž, 1. dějství, 6. scéna (Agamemnon).

*Come augel, che l'aure fende,
poiche il zel per te m'accende,
i miei passi affretterò...*

Jako pták, jenž brázdí povětří,
a protože pro tebe horlivě planu,
své kroky uspíším...⁵¹²

Prodlení, jehož se Arkas dopustí tím, že zpívá celou árii včetně da capo, je v rozporu s tím, že se život princezny ocitl v nebezpečí. Král sice před árií řekne, že než Arkas odjede, chce mu ještě dát dopis. Básník by však byl udělal lépe, kdyby krále po vyslechnutí výroku orákula nechal upadnout do nerozhodnosti. Arkas by jej árií mohl ujistit o své ochotě mu v této obtížné věci být věrně k službám, načež by král výše zmíněné rozhodnutí učinil mnohem přirozeněji. Zde se básník raději neměl držet pravidla, podle něž se árie s oblibou umísťují na závěr výstupu.

Poté, co Arkas odejde, zpívá Agamemnon jako soliloquio následující árii:

*Sforzero l'avverso mare,
e l'atera Troia ingrata,
soggiogata
caderà...*

Zkrotím vzpouzející se moře,
a pyšná Trója nevděčná,
ujařmena
padne...⁵¹³

Z toho je vidět, že árie, jež zpívá jedna postava, naleznou velmi dobré místo též v soliloquiích (monologiích), ačkoli jsou soliloquia v *Kritických dopisech* označena jako troufalý vynález, jehož se nesmí užívat příliš často.⁵¹⁴ Totéž platí i u mluvených divadelních her. V operách se však hojně objevují takové afekty a pocity,

512 Tamtéž, 1. dějství, 1. scéna (Arcase).

513 Tamtéž, 1. dějství, 1. scéna (Agamemnon).

514 Krauseho názory se v lecčem s *Kritickými dopisy* shodují, jinde s nimi polemizuje. K soliloquiím se v nich praví: „[...] většinou není přirozené, mluví-li někdo sám se sebou. [...] K tomu patří dlouhé alegorie, vyumělkovaná podobenství, zdobnost promluv, jaká je pro takto hovořícího mnohem méně příhodná než pro toho, kdo svá mínění sděluje jiným, a konečně pak nevhodné skutečnosti vyplývající z děje, například když postava pokračuje v soliloquiū ještě ve chvíli, kdy jej uslyší kdosi, kdo ho slyšet nemá.“ BODMER, Johann Jakob – BREITINGER, Johann Jakob. *Kritische Briefe*. Zürich: Heidegger und Comp., 1746, (Der vierte Abschnitt. Von der Kunst in der Anordnung und Verfassung der tragischen Vorstellung), s. 40.

o nichž rádi rozmlouváme sami se sebou. A častější užívání monologů je tím přirozenější, že hudba nám při nich nedovolí tolik pociťovat jejich opovážlivost, neboť člověk si sám pro sebe častěji zpívá než hovoří.

Říká se, že krása hudby v operách brání probuzení vášní. Rozhněvaný hrdina by pozřel celý svět, ale trylek, kadence drží jeho hněv zpátky. Trylek je ozdobou, jež se, náležitě užita, dá uplatnit i v té nejprostší melodii. Je hudební krásou, jež kolikrát ani nezamýšlí se svým uměním pyšnit. Moudří pěvci už nedělají trylek ani na drženém tónu, jak bylo v módě dříve. Lepší prostředek, jak si zajistit obdiv a zároveň dojímat, nacházejí v protahování, zeslabování a zesilování tónu. Mají-li znázornit vzdorovitost nebo spěch, pak se nezdržují kadencemi ani dlouhými trylkami, neboť se nedá popřít, že přílišná délka nebo špatně užitá umělost zpěvu namísto aby básníkem zamýšlený afekt podpořila, mu zcela zabrání. Pěvci nemusí lechtat ucho, nýbrž snažit se opanovat srdce. Avšak jen málokterí z nich chápou sílu slov a ještě zřídkaěji ji umí vyjádřit, což je věc, jíž by přece přinejmenším měli rozumět právě tak dobře, jako umění dobře zpívat. Soustřeďují se pouze na zpěv a opomíjejí vše ostatní, co je přesto nezbytné, aby znázornili děj, přijali afekt a napodobili ho. K tomu mohou přispět i skladatelé. Pokud by v opeře *Ifigenia Agamemnon* po výroku orákula při již uvedených slovech *qual Oracolo tremendo* (jaká věštba strašlivá) na slovech *tremendo* (strašlivá), *palpito* (chvění srdce), prováděl běhy, nebo trylky, nebo by se slova opakovala až příliš, afekt by to zcela zdusilo. Nástroje by poskytly pouze po každém řádku krátké, ale dojímativé shrnutí jejich obsahu a pěvec by vyjadřoval svou otupující bolest bez všeho umění. Takto jistě dokonale a správně zahrál celou tuto roli Porporino,⁵¹⁵ k čemuž mu dal příležitost i sám král, když několik týdnů před operou francouzští komedianti na jeho rozkaz uvedli truchlohru *Ifigenia*⁵¹⁶ a herec při té příležitosti poskytl pěvci vzor hodný napodobení.

Podobně nenechá žádný skladatel pěvce zpívat dlouhý trylek v okamžiku, kdy má zemřít. Jinak je však jistě možné podle not plakat a smát se; a dokonce na spílání a naříkání zbývá čas. Ve verších a v deklamaci antických tvůrců postupovalo vše podle taktu, tudíž se to může dít i v operách. Příliš dlouhý recitativ však není příjemný a většina posluchačů touží brzy opět po árii. V takových případech nemůže básník, zvláště když árie neobsahují nic z děje, často příběh dobře rozvést. Skladatelé už nevkládají do úst zpěváků tolik trylek a vypouštějí přebytná opakování včetně neúčinných běhů a věčného protahování a trhání slabik, a tak také poeta vkládá do árií pouze rozličné dojímativé úseky událostí a vůbec si zvolí takový děj, u něhož nemá zapotřebí, aby do něj vplétal mnoho dějů vedlejších; tak bude moci říci málo slovy mnoho, nebo nebude muset příliš

515 Antonio Uberti, přezdívaný Porporino (1719–1783), pěvec, kastrát, působící od r. 1740 v berlínské opeře. Viz též pozn. 78/II.

516 Jean Racine, *Iphigénie*, truchlohra o pěti dějstvích, první provedení ve Versailles roku 1674.

vynechávat. Jde zejména o to, aby se zabránilo přílišnému rozvádění epizod. Stačí přitom pouze následovat prostotu řeckých básníků. Protože se v jakékoli divadelní hře vše musí naplnit a přihodit ve chvíli, v jaké to chce mít poeta, je možné také v opeře s pomocí hudby nějakou postavu nechat usnout a snít, jestliže se to nepříčí pravděpodobnosti. Dubos říká, že smyšlenka, která Atise uspí a během jeho spánku se mu vyjevují rozličné výčitky,⁵¹⁷ se stane pravděpodobnou a pohnutlivou prostřednictvím dojmu, který v posluchačích vytváří hudba rozličně charakterizovanými a obratně řazenými výjevy, jež spánku předcházejí nebo probíhají během spánku. V takových případech se nemá soudit chladně. *Un Sentiment vaut mieux qu'un raisonnement.* (Cit je lepší než uvažování.)⁵¹⁸ Sen se smí v každém případě objevit jen na začátku dějství, tak jej budeme moci považovat za zcela přirozený. Pokud se v truchlohrách například vyskytují dopisy, psané ve verších, pak mohou být v opeře zpívány. V opeře se jedná o napodobení hudebními tóny, v truchlohrách verši.

Bylo by samozřejmě lépe, kdybychom pro mužské role měli vždy mužské hlasy. Myslím, že by smísení hrubých a jemných hlasů dokonce vzbudilo rozmanitější potěšení. Zatím však musíme zálibu naší doby v hlasech kastrátů omlouvat následujícími úvahami tak dlouho, dokud nebudeme mít všude dostatek krásných hlubokých hlasů. Je velkou předností hlasu, je-li příjemný, průrazný, ohebný, milý, dojmavý a vytrvalý. To vše u kastrátů nacházíme. Hluboké hlasy naopak, ač dodávají hudbě rovněž sílu a majestátnost, mívají v áriích většinou cosi drsného a jejich tón i slova nejsou tak slyšitelné. Pro znázornění milovníka je jemný hlas mnohem dojmavější než hrubý. A pokud Salimbeniho tóny nedodaly slovům důraz, když jako Achilles chtěl raději vše zničit, než by připustil obětování Ifigenie, vyvolal předtím o to citelnější dojetí, když naříkal, že jej princezna bezdůvodně obvinila z nevěry. Takzvaná operní řeč, v níž se neobjevuje nic jiného než řada Etny⁵¹⁹ atp., nedává žádný důvod k tomu, aby se zpěvohry zavrhovaly. V dílech

517 K Dubosovi viz pozn. 12/II. Dubos zde naráží na slavnou spánkovou scénu („sommeil“) v opeře *Atys* (Attis) Jeana-Baptista Lullyho na libreto Philippa Quinaulta (3. dějství, 4. scéna). Vystupují zde bůh spánku Le Sommeil a jeho synové Morphée, Phobétor a Phantase.

518 Dubosův výrok cituje Johann Mattheson: *Die neueste Untersuchung der Singspiele nebst beygefügeten musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg: Christian Herold, 1744, s. 82. – Mattheson zde „spojuje empirismus (co cítí smysly, je přesvědčivější než reflexe rozumu) s Dubosovou estetikou působení (umělecké dílo je tehdy dobré, pokud působí)“. Viz JAHN, Bernhard. *Die Sinne und die Oper: Sinnlichkeit und das Problem ihrer Versprachlichung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.

519 Narážka na Gottschedovu kritiku jazyka operních libret: „Kde slyšíme obyčklou operní řeč o hvězdách a slunci, o skalních římsách a srdcích podobných Etně [sopce], o prokletých hodinách zrození kvůli křivému pohledu a o přišerných úderech blesků neúprosného osudu, jež zamilovanou duši předurčil jen pro samé utrpení?“ GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer Kritischen Dichtkunst*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751, s. 740. – Viz také SPLITT, Gerhard. Zwischen Einverständnis und Kritik. Metastasio in Opernpoetik Christian Gottfried Krauses. In LÜTTEKEN, Laurenz – SPLITT, Gerhard. *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, s. 157–182, cit. s. 165.

Salviana,⁵²⁰ Apostola Zena či Metastasia ji nenajdeme. A konstatujeme-li, že ještě žádnou dobrou a dokonalou operu nemáme, nemá nás to tím víc pobízet, abychom toto potěšení publika osvobodili od chyb, jež se v něm domníváme nacházet? Odpudivý zvyk zpívat recitativy německy a árie italsky je třeba připisovat spíše nutnosti a nedostatku dobrých hlasů, než jej považovat za krásu opery. Chce-li se někdo bavit takzvanými mezihrami, bude lépe je uvádět zvlášť, než aby se, jak je to obvyklé v Itálii, mísily do děje vážného kusu.

Sledují-li tedy básník, skladatel i zpěváci všeobecná pravidla umění interpretace a uplatní-li je tak, že jeden druhému práci ulehčí, aniž by se ze zřetele ztratily přirozenost a rozum, dá se divadelní hra provést docela dobře zpívaně, a sice podle naší zvyklosti s recitativy, áriemi atd., a posluchači si z ní budou moci odnést potěšení i užitek. Co se týče divadelních strojů v operách a scénických proměn, je jejich účelem skrze potěšení zraku posílit pozornost posluchače v obavě, že by ho mohla několikahodinová hudba a hojnost potěšení, které poskytuje, omrzet. Možná to není zapotřebí, pokud je opera a její hudba vytvořena tak, jak zde žádám. Stroje se však přece vyskytují i v mluvených truchlohách. Divadelní postavy se někdy ocitnou v situacích tak zmatených, že je z nich může vysvobodit pouze bůh. Tak Euripides zabránil obětování Ifigenie s pomocí bohyně Diany. Je to třeba učinit s velkou poetickou i mechanickou pravděpodobností, abychom se my sami s jevištěm jen silou představitivosti přenesli do starých důvěřivých časů, a pak se nám budou jevit stejně věrohodné jako mnohý z oněch úžasných příběhů, jež stále pěstujeme v lidových pověstech. Lidé starověku mytologickým příběhům plně věřili, ačkoli ti rozumní mezi nimi se nad nimi pozastavovali téměř veřejně. Dokonce i my jim věříme tak silně, že je ve svých představách považujeme za známé a pravdivé. Kdo tedy čerpá látku pro divadelní hru z Tassa, Ariosta a jiných epických básníků posledních staletí, a tudíž umístí dějiště do oněch časů plných kouzel, tomu je právě z tohoto důvodu dovoleno uvádět kouzelníky a kouzelnice a znázorňovat čarovné zámky;⁵²¹ zvláště, když ještě musí dbát, aby nepřimísil nic z křesťanského náboženství, neboť to by naše myšlenky odhalily jako klam. Vzpomínání básníci jsou však Italům známí více než jiným národům a podobným věcem se u nich také věří víc než v jiných zemích. Noví operní básníci se mezitím strojům většinou odevzdali. Pokud se objeví vhodně, a ne tam, kde jich není třeba, jsou v operách vždy méně zavrženíhodné než v mluvených truchlohách, protože hudba zaměstnává ucho a srdce tak silně, že obrazotvornost se nechá spíše oklamat a rozum nemá čas myslet na to, že podobné věci podle našich osvícených názorů nic neznamenají. O poezii řekl jeden slavný spisovatel, že soustředí pozornost na uspokojení většího davu, z jehož schopnosti a potěšení se neustále učí.

520 Pravděpodobně Francesco Silvani (cca. 1660–1728/1744?) nebo Antonio Salvi (1664–1724), viz LÜTTEKEN, Laurenz – SPLITT, Gerhard. *Metastasio im Deutschland ...*, s. 165.

521 Pokud jde o kladný postoj k zázračnému a nadpřirozenému v operních námětech, vychází Krause z názorů Bodmera a Breitingera.

Se vznešenými duchy, již se vždy mají na pozoru, aby je afekty a nízké síly myslí neovlivňovaly, nechce mít nic společného. Je třeba se podvolit a s fantazií sestoupit k jejím smyslovým potěšením. Většina lidí chce být při poezii pouze pobavena jejími smyšlenkami. Poddávají se přítomnému potěšení zcela bez zkoumání, zda jsou s ním spojeny též prohřešky proti pravidlům. Co všechno však v podobných záležitostech fantazie není u většiny lidí závislé na iluzích? Musí tedy být předváděny pouze jako pravděpodobné. Na tom záleží a básník, malíř, mašínista i muzikus při tom musí ukázat své umění.

Vím sice, že na divadle se nedá znázornit vše, co je schopen vykreslit epický básník. *Nec in avem Procnæ vertatur, / Cadmus in anguem.* (Zde Prokné ať nerostou křídla a Kadmos se nemění v hada.)⁵²² Bez ohledu na to, že se vůbec při podobných výrociích musí činit mnoho rozdílů mezi antickými truchlohrami a našimi dnešními operami, připouštím, že větší užitek než divadelní představení, v němž se objevuje mnoho strojů, přinášejí taková, v nichž se pouze napodobují lidská konání. Avšak platí, že dobře zvolený příběh přesto uvádí v činnost obojí, víru i úžas, i pokud se nezakládá přímo na pravdě, nýbrž na přijatém mínění. Nikdo tedy nebude ze světa úplně vyhánět vyprávění o takzvaných bílých paních, vílách a podobných jevech ani jim odepírat využití. Všechny pastýřské básně a příběhy jsou vystaveny na podmíněném světě a takovým způsobem zhotovil i pan Voltaire operu *Pandora*, jež se nachází v novém vydání jeho děl.⁵²³

Stejně tak se neprávem uplatňuje Horatiovo *nec Deus intersit* (jen tenkrát do hry ať vloží se bůh, [pokud děj se zauzlí příliš])⁵²⁴ k proklínání operních strojů a často se špatně podává i jeho výrok *quandoque bonus dormitat Homerus* (... když sám velký Homér si zdřímne).⁵²⁵ Horatius tím nechtěl omlouvat Homérovy chyby, ani předchozím výrokem nezamýšlel zavrhnout všechny stroje. Pouze zapovídá, aby se bohové objevovali tam, kde ještě stačí lidské síly.

Proměna scén předpokládá změnu místa, kde děj pokračuje. Považuji jednotu místa, stejně jako jednotu času a děje, v opeře za nezbytnou.⁵²⁶ Jevišť se také

522 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica, O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 187. Celá souvislost: „[...] Před zraky diváků ať Médeia nevráždí děcka, na scéně Átreus vrah ať nevaří útroby lidské, zde Prokné ať nerostou křídla a Kadmos se nemění v hada.“ – Obě postavy se vyskytují také v Ovidiových *Knihách proměn*. Prokné (6. kniha) se proměnila ve vlašтовku poté, co se pomstila za manželovu nevěru a vraždu své sestry zabítím vlastního syna, kterého manželovi Téreovi předložila k snědku. Kadmos (3. kniha) má za úkol nalézt svou unesenou sestru Európu. Zabije draka, z jehož zasetých zubů vyrostou bojovníci.

523 Voltaire, *Pandore*, zhudebnění Jean-Benjamina de La Borde (1734–1794) bylo uvedeno roku 1752 ve Versailles. Libreto vytvořené roku 1739 vyšlo tiskem v *Oeuvres de Mr. de Voltaire. Nouvelle Édition.* Tome III. Dresden: George Conrad Walther, 1748, s. 321–360; Krause zmiňuje toto vydání.

524 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 191.

525 Tamtéž, s. 359.

526 Aristotelova premisa, kterou ve svém spise *Poetika* (ποιητική) určil (cca 335 př. n. l.) pro výstavbu tragédie.

v průběhu několika hodin nemusí přenést do Říma, Athén a Jeruzaléma; může přece znázorňovat místnost, nato nádherný sál, pak krásné volné prostranství, dále zahradu, chrám, tábor blízko města atd. Muratori,⁵²⁷ jenž žádnou chybu opery nezamlčí, pouze říká, že se proměny jeviště nesmí dít příliš často, neuváženě, a děj by se neměl odehrávat na místech nepříhodných a nepravděpodobných; ani v *Kritických dopisech* se proměny zcela nezavrhuje, jestliže k nim dojde vždy na začátku jednání. Vůbec nejsou Italové tak přísní jako Francouzi a Valerius Maximus⁵²⁸ též vypráví, že v Římě rod Lucullů⁵²⁹ dal zřídit divadlo tak, aby scény bylo možno měnit během okamžiku, z čehož vysvítá, že už tehdy se musely v divadelních hrách měnit často. Sám ráz divadelního děje může vyžadovat různá místa. Takový děj je plný zápletek a vzruchu a odehrává se většinou během čtyřiaadvaceti hodin. Je tedy obtížné znázornit vše na jednom jediném místě a přivést tam všechny zúčastněné postavy. Proto se musí mnohé odvyprávět, na což si pan Voltaire také s poukazem na francouzské divadlo stěžuje. Co se vypráví, nezapůsobí tak, jako kdyby se to předvedlo. Předpokládám, že když se děj odehrává v sále královského zámku, posluchači si představují, že se v něm nacházejí. Mezi jednáními se však v blízkosti zámku nebo ve městě odehrává bitva, jako například v Racinově *La Thébaïde*.⁵³⁰ Posluchači z toho nic nevnímají, hluk ani neklid, a musí se ovšem podívat, když se jim o tom pak vypráví. Nepožadují, aby se na jevišti znázorňovaly bitvy, ani jsem si to nikdy nedovedl dost dobře představit. Chci tím jen naznačit, jak si musí posluchač při kusu vytvořeném podle oněch přísných pravidel, vzpírajících se rozumu, často říkat, že vše je pouhá hra, představa, napodobení, vynalezené jen pro jeho pobavení. Protože se různé charaktery představují hlavně svými vášněmi a na jejich zprostředkování se zakládá největší dojem a prospěšnost, je mnohem lepší předvést nám divadelní postavy na místě, kde jejich vášně propukají, než aby se o nich jen vyprávělo. V opeře *Ifigenia* mimořádně přispívá k dojetí, jestliže uslyšíme, jak reaguje Agamemnonova otcovská něha, když obdrží od orákula tak strašlivou odpověď, že jeho dcera má být obětována, namísto aby se to – jako u Racina – pouze sdělovalo. Celý příběh se odehrává v přístavu v Aulidě. Dá se však docela dobře pochopit, že jeskyně, v níž Diana pronáší své výroky, odtud nebyla daleko. Zbytek příběhu je umístěn do blízkosti moře a tábora Řeků. V opeře také posluchač více ocení Augustovu blahovůli vůči tomuto Římanovi, jestliže předtím mohl sám spiknutí proti císaři v chrámu bohyně pomsty přihlížet. Dovedně zhotovené stroje a dobře provedené malby jsou daleko výmluvnější než verše. Dojímají prostřednictvím zraku, našeho nejdůležitějšího smyslu, *ea pictura*

527 Viz pozn. 53/II.

528 Valerius Maximus, římský spisovatel a rétor první poloviny 1. století.

529 Lucius Licinius Lucullus (asi 118–57 př. n. l.), římský vojevůdce, konzul a mecenáš umění.

530 Jean Racine, *La Thébaïde*, poprvé 1664 v Théâtre du Palais-Royal v Paříži, viz také pozn. 478/II.

naturam ipsam provocavit (a obrazem vyzývají samu přírodu).⁵³¹ To, co vidíme, dojíhá okamžitě a používá přirozených znaků, jež jsou tudíž srozumitelnější než libovolné znaky slov. Opitz říká o malířích:

*Wir schreiben den Verstand
und Weisheit in ein Buch;
ihr malt sie an die Wand.
Bei uns wird sie gehört, bei euch gar angeschaut.
So das euch die Natur fast mehr als uns vertraut.*

My vpisujeme rozum
a moudrost do knihy;
vy je malujete na stěnu.
U nás jsou slyšet, u vás dokonce vidět.
Takže příroda spoléhá skoro více na vás než na nás.⁵³²

Pokud v tomto ohledu sochařské umění a mechanika ještě upírají malířství přednost, tím méně můžeme zavrňovat dovedné a vhodně umístěné stroje a dekorace divadla, nýbrž jen jejich zvláštní a vybrané užívání doporučit.

Jestliže tedy zabráníme všem zde zmíněným chybám oper, měli bychom je pak prý považovat za nevkusné a nesnesitelné jen proto, že neuspokojily některé velké osobnosti. Sem patří Bruyère,⁵³³ jenž ale přesto říká, že opera je nástin velkého dramatu a tlumočí jeho myšlenku a chybné v ní plyne pouze z nedostatků jeviště, herecké akce a všeho, co s tím souvisí. Nezlepšilo se to však už časem, nebo nedá se to ještě zlepšit? Bylo by příliš obšrné uvádět všechny příčiny, proč díla ducha často nezískají uznání hned a co zejména brání těm, kdo se umění věnují, aby u nich dosáhlo zasloužené chvály. Je možno si pročíst Dubose,⁵³⁴ který zvláště ukazuje, jak se nyní dostává spravedlnosti Quinaultovi, jíž za života nemohl dosáhnout. Racine si získal prostřednictvím svých truchloher již takovou slávu, že se pochopitelně obával pustit se do opery, a přesto se odhodlal jednu

531 Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 95.

532 *Auserlesene Stücke* von Martin Opitz (viz pozn. 92/II), s. 414. Citovaným veršům předchází: „Budiž básnictví co mlčí, a básnictví / jako mluvící malba a obraz, který žije. / Každým rokem se sice volí nějaký purkmistr, / a kdosi se stane radním, my se však pouze rodíme. / Malíř a básník, to je méně dělat umění / s úsilím a cvikem, než z boží přízně, / která vám vede ruku a nám žhavé smysly, abychom dokázali myslet na něco mimo nás, / co se líbí srdci a očím. My píšeme rozum [...]“

533 Jean de La Bruyère (1645–1696), francouzský spisovatel, překladatel. Ve svém díle *Les Caractères* velebil užití jevištních strojů, které podporuje fikci a vytváří „sladkou iluzi“. K němu LAZARDZIG, Jan. *Theatermaschine und Festungsbau. Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin: Akademie Verlag, 2007, s. 84.

534 Viz pozn. 12/II.

vytvořit.⁵³⁵ Jeho dobrý přítel Boileau⁵³⁶ se však mýlí, když se domnívá, že hudba nemůže dodat řeči hrdinů a bohů nic jiného než marnivý takt. Jen z příkladů uvedených v tomto pojednání je patrný opak. Évremond,⁵³⁷ který prý vystupoval proti operám nejsilněji, přesto hned na začátku říká, že se mu nelíbily jen v té podobě, jak je viděl on; nenašel prý ještě operu, jež by mu kvůli neuspořádanosti látky a hodnotě veršů nepřipadala zavrženíhodná. Nejsou to však chyby, jež lze odstranit? A když Évremond určí místa divadelní hry, na nichž by se mohlo zpívat, shledáme, že jsou to právě ta, jež jsem v předchozím textu i v celém tomto pojednání přiděloval áriím. Pokud není spokojený s recitativem, pak se francouzský způsob recitování nehodí ani k rozhovorům a úvahám. Učiní-li však básník recitativy pouze tak dlouhé jak je nezbytné, skladatel je zkomponuje sice na italský způsob, přesto však horoucně a působivě, zpěvák je zazpívá zřetelně a s hereckou akcí a silná a pozoruhodná místa podpoří doprovod nástrojů, pak bude v recitativech řeč napodobena přirozeně a nudnými je neshledáme. Co se týče jiných, pouze vtipných posměšků k opeře, ponecháváme je bez odpovědi. Vysmívat se dá na světě čemukoli. V anglickém *Spectatoru*⁵³⁸ jsou sice také v operách kárány chyby, zcela je však nezavrhuje.

535 Krause má pravděpodobně na mysli operu Jeana Philippa Rameaua *Hippolyte et Aricie* (1733), k níž posloužila Racinova tragédie jako předloha; libretistou byl Simon-Joseph Pellegrin. Racinova dramata posloužila jako předloha pro řadu oper.

536 Viz pozn. 108/II.

537 Saint-Évremond (1613–1703) zpochybňoval základní předpoklad opery jako zpívaného dramatu, který podle něj odporoval přirozenosti. Své výhrady vyslovil v esejí *Sur les opéras* (nově SAINT-ÉVREMOND, Charles Marguetel de Saint-Denis de. *Sur les opéras*. In TERNOIS, René (ed.). *Œuvres en Prose*. Tome III. Paris: Librairie Marcel Didier, 1966, s. 149–164.), a také v satirické komedii o pěti dějstvích *Les Opéra* (1676).

538 Viz pozn. 114/II.