

Krause, Christian Gottfried

O spojování poezie s hudebním uměním dříve a nyní

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 43-54

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77605>

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 první:

O SPOJOVÁNÍ POEZIE S HUDEBNÍM UMĚNÍM DŘÍVE A NYNÍ

OBSAH

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

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

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

O nárcích Jeremiášových se říká, že byly rovněž ve vázané řeči a přizpůsobené hudbě, takže kromě lyrické a dramatické poezie byly mezi národem božím známé a obvyklé i elegie. A tak zůstaly duchovní zpěvy a řády kněží až do posledního dne poboření chrámu, načež je Ezdráš¹⁰ za dobrého přispění tehdy žijících proroků na velkém poradním shromáždění opět nastolil.

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

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

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

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

S hudbou spojené zpěvy Orfeua a Amfióna¹³ založily mezi Řeky tolik dobrého, že se v následujících dobách poezie užívala jen ke chvalozpěvům opěvujícím hrdiny a bohy. Netrvalo ale dlouho, a tento prostopáší národ začal uplatňovat básnické umění také při tancích a slavnostech, k písňím žertovným, pijáckým a milostným, a vůbec při mnoha dalších příležitostech. Mezitím dosáhly lyrická poezie i celé básnictví velkého rozšíření. Za mnohé vděčí zejména takzvaným „kozlím slavnostem“,¹⁴ které se každoročně pořádaly s tanci a zpěvy k počtě Bakcha,¹⁵ jakož i k veřejným zemským hrám, v nichž básníci soupeřili o vypsanou cenu, kterou dokonce i vznešený Pindaros¹⁶ jednou prohrál proti Korinně z Korintu.¹⁷ Jelikož je tedy hudební umění, pokud jde o rytmy, bohaté a nevyčerpatelné, přisvojila si i s ním spojená lyrická poezie všechny druhy metra, namísto aby se každému druhu básně přiděloval zvláštní, vlastní druh verše. Ódy starých Řeků ovšem ještě nebyly rozděleny do strof jako naše písňe, nýbrž se většinou spojovaly dva a dva řádky jako v anakreontských zpěvech.¹⁸ Proto se pravděpodobně nezpívaly jinak, než jak dnes mniši zpívají žalmy. A právě takovýmto způsobem mohl Homér zpívat své hrdinské básně. Pokud snad v oněch zpívaných melodiích nebylo příliš uměleckého, přesto postupovaly přesně podle taktu a právě tím se zaváděl do jejich veršů nesrovnatelný libozvuk. Jedna metrická stopa je v nich dokonale tím, čím je takt v hudbě, a tak jako se v hudbě namísto dvou čtvrtových hodnot dá dosadit jedna půlová, a naopak místo půlové noty dvě čtvrtové, je v metrické stopě dlouhá slabika stejného trvání jako dvě krátké. Kvantita slabik byla tak určitá a známá, že toho, kdo se proti tomu v deklamaci i jen nejnepatrněji prohřešil, veškeré shromáždění vypískalo. V našich živých jazycích se to však neděje, alespoň ne tak výrazně.

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

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

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

15 Bacchus – latinské jméno řeckého boha Dionýsa.

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

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

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

dlouho před Thespidem.¹⁹ Ten vedl jednu takovou skupinu, dodal však věci lepší vážnosti, když umístil své zpěváky na cosi jako jeviště a mezi chóry nechal vystupovat někoho, kdo místo dřívějších veselých žertů vyprávěl vznešený a pozoruhodný příběh. Aischylos²⁰ příběh přidělil dvěma osobám, které zpravidla spolu rozmlouvaly, později přibyla ještě třetí postava. Vše se provádělo ve verších, vzájemně propojené dialogy byly zaměřeny na určitou hlavní postavu a ústřední děj. Takto vznikly nejprve truchlohry, a jakmile dosáhly dokonalosti, získaly i veselohry zcela jinou podobu, než měly dosud.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Je pravda, že lyrická poezie vplynula do dramatické a že mezi Řeky už neexistovali básníci písní, když se dramatická poezie stala opravdu velkou. Vždyť ty nejdokonalejší ódy, které máme, míním pindarské, pocházejí z vynálezu Aischylova, jenž nejprve rozdělil chóry tragédie na strofy, antistrofy a epódy²⁴ a Pindaros ho v tom následoval. Chór vytvářel spojení dějů, a ačkoli zároveň skutečně zpíval, přesto se na něj nahlíželo jako na důležitou součást díla. Jeho zpěv také

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

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

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

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

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

Non vides quam multorum vocibus chorus constet, unus tamen ex omnibus sonus redditur. Aliqua illic acuta, aliqua gravis, aliqua media; accedunt viris feminae, interponuntur tibiae: singulorum illic latent voces, omnium apparent.

Nevidíš, jak se pěvecký sbor skládá z mnoha hlasů? A přece všechny tvoří celek. Některý hlas je vysoký, jiný hluboký, jiný střední. K mužským hlasům přistupují ženské, prokládají se zvuky píšťal. Hlasy jednotlivců jsou tu skryty, vzniká celek.²⁵

Toto místo je možno najít s přibližně týmiž slovy i u Macrobia, který připomínal ještě úvahu: *Fit concentus ex dissonis.* (A vzniká harmonie z různosti.)²⁶ Podle toho se domníváme, že antičtí hudebníci ladili své nástroje jinak a čistěji, než ladíme nástroje dnes. Dbali především na vyvolávání silných afektů a je jisté, že hudba při zdařilém napodobování vášní pronikne až do nejhlubšího nitra duše. Já za sebe o nádherném působení antické hudby už vůbec nepochybuji poté, co jsem slyšel berlínského Petriniho²⁷ improvizovat na harfu. Dnešní hudební uměl-

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

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

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

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

Tak jako Řekové, dávali i Římané slovu **zpívat** (*canere*) širší význam, než má u nás. Strabón, který žil v době Augustově, říká ve své *Geografii*,²⁹ že v nejstarších dobách vše, co bylo zapsáno, sestávalo z veršů a že se všechny verše zpívaly. Proto se stalo obvyklým užití slova zpěv pro přednes jakéhokoli psaného proslovu, a to nejen pro poetické, nýbrž také prozaické skutečnosti. Básníci všech národů, jestliže hovoří o tvorbě básní, užívají slova přejatá z hudby; mluví o zpívání, o hraní na lyru, kitharu a flétnu. Nemůžeme-li tedy přímo prokázat, ve které době přestali básníci své básně zpívat, je přece jisté, že i u Římanů byla hudba od počátku vždy spojena s poezií. Verše saliiů,³⁰ jež pocházejí již z časů Numových, byly sbírkou písní, které Martovi kněží zpívali při obětech k počtě bohů a těch, již vynikli významnými činy. Poté se začaly zpívat také při jiných veřejných slavnostech a při tabulích jim podobné písně o velkých lidech, a to samostatně i s doprovodem lyry či flétny, a u Římanů se neobjevovaly kromě chvalozpěvů k bohům všemožné satirické písně o nic méně než u Řeků. Ačkoli už Římané neměli od dob první punské války až po Augusta žádného slavného lyrického básníka, tím více se rozvíjelo dramatické básnictví a v chórech se stále s básnickým uměním pojila hudba. Existuje domněnka, že Horatius své ódy vůbec nevytvářel pro zpěv. Bylo-li tomu tak, pak je otázka, proč alespoň v onom chvalozpěvu, který se nazývá *Carmen saeculare*,³¹ nenapodobil uspořádání Pindarových ód, když tato báseň byla přece zpívána slavnostně dvěma chóry, chlapeckým a dívčím. Dacier³² uvádí jako příčinu, že hudební umění Římanů nebylo tak dokonalé jako Řeků, a proto

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

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

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

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

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

nebylo pro tento druh básní dost vhodné. Divadelní hudba už u nich přece nějakou dobu byla na vzestupu, a přestože nám chce Cornelius Nepos³³ namluvit, že hudba v Římě nebyla ve velké úctě, víme, že mnozí výteční Římané, i sám Cato,³⁴ hudební umění velmi vysoce cenili. V Římě se vyskytující hudebníci byli také většinou všichni Řekové. Horatius tedy, co se myšlenek týká, napodoboval řecké básníky. Protože však hudbě vůbec nerozuměl a za dlouhou dobu, co Řím neměl žádného slavného lyrického básníka, pravděpodobně vyšlo z módy básně zpívat, spokojil se s tím, že svým ódám dodal libozvučné metrum, aniž by se staral, zda se hodí ke zpěvu. Když totiž občas promluvu, jež začíná na prvním řádku, dokončí až s prvním slovem řádku druhého, nemůže to při skandování nebo recitování takových veršů znít dobře. Kvůli kráse myšlenek se mu však podobné poetické volnosti odpouštěly.

Brzy po období Alexandra Velikého³⁵ začalo řecké drama upadat, a s ním i básnictví a hudba. V Římě však byla divadla zavřena úplně, a co na nich záviselo, zaniklo, když toto hlavní město světa vyplenil Attila.³⁶ Křesťané sice nebyli s tehdejší hudbou v divadle spokojeni a sám Quintilianus³⁷ ji považoval s ohledem na dřívější vznešené způsoby zpěvu za příliš bujnou a vztahoval to dokonce i na divadelní deklamaci. Nejsme však schopni tyto výtky správně posoudit, protože nám historie žádné takové divadelní kusy nezachovala, a ještě méně víme, jakým způsobem a s jakým vybavením mohly být přibližně zpívány a hrány. Přejdeme tedy rovnou od ambrosiánského a gregoriánského chrámového zpěvu, který se jako chrámová hudba zachoval dodnes, k tehdejšímu světskému hudebnímu umění. Věřme, že když už každý uvykl jeho rozmanitému libozvuku, pouze tato příčina přiměla Gregoria,³⁸ aby dodal příliš jednotvárnému a vznešenému ambrosiánskému zpěvu o něco více živosti a různosti, čímž gregoriánský zpěv, jakkoli je rovněž vznešený, zpěv ambrosiánský daleko překonal. Připusťme tedy dále, že na tehdejších jevištích zněl zpěv daleko umělečtěji. Přesto nám bude stále připadat, že by taková divadelní hudba naše uši příliš nepotěšila, protože jsme zvyklí na mnohem větší tónovou rozmanitost a živost. Podle naší hudby tedy nemůžeme starou hudbu vůbec soudit. Přesto měla značné, ač zcela jiné zásluhy, neboť působivá divadelní hudba musela při velkém obsazení, při vhodné herecké akci zpě-

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

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

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

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

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

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

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

O poezii a hudbě našich německých předků víme, že bardové zpívali určité písně k oslavě hrdinů a bohů a tak vedli lid k ctnosti. Tak to bylo zvykem téměř u všech severovýchodních národů. Aventinus³⁹ ve své německé historii ujišťuje, že Tuiskon⁴⁰ rozkázal ctít dobré činy zbožností písněmi, aby k nim povzbudil i potomky, a král Laber⁴¹ nařídil, aby se také na ty, kteří páchají nepravostí, skládaly písně a k jejich hanbě se v noci zpívaly před jejich domy. Za časů císařů Heinricha a Friedricha ze švábského rodu⁴² zhotovovali minnesängři velmi něžné a půvabné písně, které se nepochybně na těchto galantních dvorech zpívaly. Německá poezie však tehdy už neobsahovala jen písně k loutně. Winsbeckovo nabádání synovi je zřejmě vytvořeno pouze pro čtení.⁴³ Přitom přednes písní zůstal mezi Němci trvale běžný. Vidíme to z velkého počtu našich meistersingrů a Luther⁴⁴ si hudby a zpívání velmi považoval. Také se v Německu jak mezi protestanty, tak i katolíky tvoří mnohem více chrámové hudby než ve většině jiných zemí, a dokonce více než ve Francii, jakkoli i tento národ hudbu miluje.⁴⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

řádnu kapelu, a když byl v Římě, dirigoval jeho kapelník papežskou hudbu při mších.⁴⁶ Protože kvůli tomu došlo ke sporu a císař seznal, že jeho zpěváci neumějí dělat trylky, pasáže a běhy tak dobře jako Italové, dal je v tom vyučovat a vzal dokonce určitý počet italských pěvců s sebou do Francie. Už tehdy tedy Italové Francouze ve zpěvu překonávali. A právě v této době Beda⁴⁷ rozšiřoval hudbu také v Anglii a biskupové byli tehdy sami velkými mistry ve zpěvu. V desátém století složil Dunstan⁴⁸ první skladbu o čtyřech hlasech a Guido z Arezza⁴⁹ vynalezl ve století jedenáctém proslulou solmizaci, jako o několik století později Francouz Johannes de Muris⁵⁰ noty. V následujících dobách byli velkými hudebními umělci Nizozemci. V kostelích tehdy byla velmi obvyklá moteta, k nimž se také užíval jistý druh verše. Pan Mattheson však v *Dokonalém kapelníkovi*⁵¹ zmiňuje svatého Agobarda,⁵² jenž ve své *Psalmidii* říká, že takové bezvýznamné básně a špatné verše, jaké byly v tehdejších motetech, by si zasloužily být z chrámu vyloučeny. Poté do hudební poezie koncem čtrnáctého století vstoupily madrigaly, které daly podnět k našim dnešním kantátám.

V Itálii chrámová hudba vzkvétala, a když Muratori ve své *Dokonalé poezii*⁵³ mluví o zpěvohrách ze dvanáctého a třináctého století, zdá se, že nebyly ničím jiným než duchovními dramaty. Tolik je jisto, že už v roce 1480 byla představena řádná zpěvohra o Pavlově obrácení na víru⁵⁴ a od toho času se dramatické hry uváděly o každém masopustu. Na to se začalo také s vytvářením světských zpěvoher a Orazio Vecchi je vydáván za iniciátora našich dnešních oper. Sám pan Scheibe uvádí ve druhém díle svého *Kritického hudebníka*⁵⁵ ve vydání z roku 1745, že viděl ve skla-

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

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

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

49 Guido d'Arezzo (kolem 992–1050).

50 Johannes de Muris (ca 1300–1360).

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

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

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

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

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

du hudebnin v Kodani Vecchiho dílo, na něž Muratori zvláště upozorňuje. Nese titul *L'Amfiparnasso, comedia harmonica*, a bylo vydáno v Benátkách roku 1597.⁵⁶ Podle rázu hudby, která měla být k opěře vytvořena, se sice zdá podobat madrigalům, není však vlastně zpívaná ani mluvená. Není v ní žádný nástrojový doprovod, generálbas, a ani nejmenší náznak nějakého základu harmonického doprovodu nebo skutečné harmonie. Dílo tedy není možno nazývat operou, mnohem více se podobá komedii, v níž je herci předepsána výslovnost, nebo spíše akcent slabik a slov. Protože tedy vzpomínané madrigaly ještě nezněly tak jako dnešní ódy a písně, zdá se, že Vecchi chtěl rekonstruovat vymizelou divadelní deklamaci, nebo ji alespoň napodobit. Mezitím se přesto pokračovalo v tvoření světských zpěvoher a Cestioho první opera *Oronthea* z roku 1649 byla již čtyřicátou pátou benátskou operou. Díky pozdějším snahám tyto divadelní kusy stále zdokonalovat a učinit je přirozenějšími z nich konečně vznikly zpěvohry⁵⁷ jaké máme nyní. Připomnělo se totiž, že antický chór v určitých úsecích děje nebo mezi jednotlivými dějstvími zpíval rozmanité úvahy o proběhlých událostech. Seznalo se, že se osoby divadelního kusu vůbec často ocitají v takových situacích, kdy své afekty rády skutečně obsírně projevují a opakovaným vyjádřením svých proseb se takřka vyčerpají. Vědělo se tedy, že hudba neobyčejně slouží k vytvoření afektů, že svými uměleckými tóny zesiluje, zvyšuje, okrášluje a stupňuje půvab, že proto krásná slova novým potěšením ze spojení s krásnými zvuky získají tím větší schopnost proniknout do srdce. Kde se tedy vášně v divadelní hře projevují uvedeným způsobem, kde mnoho-mluvně strhávají, kde se o proběhlých událostech a rozmluvách dají vytvářet patetické a ohnivé, poučné a bystré úvahy, sáhli operní básníci opět k vlastní lyrické poezii s jejími druhy veršů a skladatelé využili na taková slova všechno své umění, aby prostřednictvím působivých zvuků a uměleckým spájením tónů rovněž přispěli k posluchačově spokojenosti. Afekty představovali v daných případech o to živěji a posluchač mohl vše – podle záměru divadelní hry – tím spíš považovat za svou vlastní záležitost a pocit. Kde ale jednající postavy zůstávají pány svého srdce, kde se vyjadřují méně ohnivé a s menším pohnutím, kde (stručně řečeno) více hledí na zřetelnost a jasnost než na horoucnost a dojetí, tam nechávají skladatelé zpívat text jen krátký, bez opakování a jiných hudebních prostředků, pouze podle akcentu slabik a slov, jen s občasnou podporou basu, a dokonce bez taktu. A tak se postoupilo od vzpomínaného madrigalového základu nejen k dokonalému hudebnímu a lyrickému textu, přiměřenému uspořádání árie, nýbrž také sestoupilo níže, k pouhému napodobení běžné řeči v recitativu.

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

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

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

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