

Krause, Christian Gottfried

O povaze a uspořádání vokálních skladeb, jakož i jejich částí vůbec

In: Šťastná, Kateřina Alexandra; Krause, Christian Gottfried. *Christian Gottfried Krause: O hudební poezii : komentovaný překlad*. Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2022, pp. 91-115

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77609>

Access Date: 28. 03. 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 pátá:

O POVAZE A USPOŘÁDÁNÍ VOKÁLNÍCH SKLADEB, JAKOŽ I JEJICH ČÁSTÍ VŮBEC

OBSAH

Hudební poezie si neřádá neobratného básníka. Proč není básním určeným ke zpěvu na závadu, když se při jejich tvoření dbá na určitá zvláštní pravidla. Krátká odbočka od hodnoty hudby ve srovnání s poezií a řečnictvím. O tom, zda v hudbě existuje móda. Jak všechna umění poněkud závisí na panujícím vkusu. Rozdělení hudební poezie na ódy a kantáty. Proč byly ódy kantátami téměř vytlačeny. Jak se však přesto zachovaly. Óda určená pro hudbu musí být dojmavá a krátká. Více pravidel a úvah se zaměřením na ódy. Co má mít na zřeteli básník při tvorbě chrámové písně. Ódy nejsou nejdokonalejším druhem hudebních básní. Jak se místo latinských ód začaly skládat latinské kantáty. Rozdělení kantát nebo zpívaných básní na historické a nehistorické. Historické kantáty jsou opět buď epické nebo dramatické. Jaký je nejlepší druh zpívané básně. Zvláštní druh dramatických kantát. Jak rozdílný způsob básnictví vyžadují árie a recitativy. V čem se liší kantáty od ód. O slohu árií a recitativů vůbec. Vznik arios, kavat, ariett a árií. Různé významy slova árie. Rozlišovací znaky myšlenek árie od těch, z nichž skladatelé dělají doprovody. Různé způsoby nástrojových doprovodů recitativu. Všechny afekty zpěvní kompozice musí směřovat k hlavnímu citu. Objasnění tohoto pravidla. Upozornění pro básníka, aby se nenechal svést snadností, s níž je možno určitý pocit v hudbě vyjádřit. Báseň určená ke zpěvu nesmí mít spletitý námět nebo obsahovat příliš smyšleného. Proto mohou být recitativy krátké. Je nemalou zásluhou vytvořit dobrou báseň pro zpěv. Básník se musí snažit všechny afekty árií propojit vzájemně, i s celkovým obsahem. Musí se spíše snažit představit věci samé, než aby je dlouho popisoval. Odpověď na námitku, že není přirozené zpívat árie mezi částmi děje. Příklad z Gellertova Orákula, jak najít pro árie vhodná místa. Zpívaná báseň se zásadně musí hodnotit ne jako čtená, nýbrž podle vokálního a hudebního provedení. Několik poznámek o pravděpodobnosti, sledované ve vokálních skladbách.

Jako se má upřednostňovat citlivé srdce před velkou fantazií, vyžaduje též větší obratnost promlouvat řečí srdce než jen pouhou řečí fantazie. Ačkoli musí mít hudební básník právě řeč srdce dokonale ve své moci, nesmí být nezkušený ani pokud jde o druhé hledisko. Když děkuje nebesům, když velebí hrdiny a obdivuje vznešené věci, má příležitost psát s rozhodným důrazem a vznešeně. Nechá-li mluvit jiné pocity srdce a chce-li obveselit duši, vyjadřuje se ušlechtilé, prostě a přirozeně,¹³⁵ kterýžto sloh je právě tak vzácný jako obtížný, a proto si ho možná mnozí neváží. Hudební básnické umění v sobě zahrnuje podstatné z elegií a pastýřských básní, z dramatické a lyrické poezie. Schází tedy mnoho, než aby básník směl psát jen chladně, nudně a špatně, a i kdyby navenek sice jakýsi hudební záměr měl, nedokázal by nikdy psát krásně. Hudebník mu za to bude umět poděkovat a v případě, že má potřebné vlastnosti, zase on neudělá hanbu poezii.

Nechci se vyjadřovat k tomu, zda druhy básní, které se v současnosti zhudebňují, vyčerpávají celou hudební poezii, nebo zda by nemohly být vynalezeny ještě další a lepší druhy. Mezi těmi, které už máme, jsou přece takové, které se hodí k rozmanitým účelům, jak chci níže ukázat.

Každý z těchto druhů má tedy vlastní vnější formu a strukturu, jejichž obecné základy se nacházejí v přírodě a ty zvláštní nadto v charakteru dnešní hudby. To však není pro hudební básnictví žádná nevýhoda. Nemají všechny druhy básní svou vlastní strukturu, svůj určitý charakter, své přesně stanovené ozdoby a své zvláštní metrum, a nevyvolává to všechno jakési nutkání? Jak by bylo možno požadovat, aby byl básník v tom, co vytváří pro hudbu, zcela nevázaný? *Descriptas servare vices operumque colores, / cur ego si nequeo ignoroque, Poeta salutor?* (Těch typických rysů díky nimž dané metrum danému kusu dodává atmosféru, chci dbát: copak směl bych si říkat básník, na starých omylech lpě a líný se učit?)¹³⁶

Starí Řekové a Římané si v mechanice hrdinských veršů předepsali tak přísná pravidla a sledovali je tak přesně, že Vergilius mezi tisíci verši, jež obsahuje jeho hrdinská báseň,¹³⁷ vytvořil jen jeden jediný, který se vůči nim prohřešil. Tato pravidla představují daleko větší obtíže než cokoli z toho, co budu dále po básnících požadovat, a přesto to pokaždé zdůvodním filozofickými příčinami, strukturou našich hudebních skladeb a všeobecně přijatými a veřejností za dobré uznanými zvyky a obyčeji, ... *quem penes arbitrium est et ius et norma canendi.* (... té největší autoritě, jež pravidly jazyka vládne.)¹³⁸

Podstata a duše hudebního umění ale nijak nesouvisejí s proměnlivým vkusem, který si během staletí asi pětkrát protičil, nýbrž s tím, co mají tónové

135 Jde o klíčové pojmy charakterizující galantní vkus.

136 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 86–87.

137 Vergilius, *Aeneis*. Básník na eposu pracoval ca od roku 29 př. n. l. až do své smrti, sestává z dvanácti knih o cca 10 000 verších.

138 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica. O umění básnickém.* Praha: Academia, 2002, 72.

vztahy a tempo společného s lidskými vášněmi. Příjemný způsob pohybu a jemné, rozvážné uspořádání tónů zůstávají vždy hlavní příčinou libosti. Jsou jen určité svévolnosti, které se týkají vnějšího a nahodilého stavu hudebních skladeb, árií a kantát a jež také básníkovi s jistým záměrem předepisují míru a zákony.

Existují však tedy, řeklo by se, v hudbě přece jen zvyklosti a módy? V poezii a v řečnictví je to, co je krásné, krásným vždy a všude. Já chci hudbu klást za obě vzpomínaná umění, ač se jiní udělat právě toto naprosto zdráhají.

Je pravda, že poezie zaměstnává, zvláště v některých druzích básní, velmi silně určité schopnosti duše, na něž hudba nemůže působit, a kdo si namlouvá, že všichni milovníci poezie čtou verše pro zlepšení a rozšíření svých znalostí a ne raději pro pouhé potěšení, kdo jim věří touhu po učení, obvyklou při vlastním studiu, ten bude ovšem přisuzovat básnickému umění vyšší pozici než hudbě. Uvažme však, že vše se nedá rozhodnout jen rozumem, že při většině našich, a často nejušlechtlejších konáních nesledujeme ani tak vlastní závěry (které nemáme čas učinit a jejichž světlo se často zdá příliš nezřetelné), nýbrž sledujeme spíše pouze své pudy a pocity, jež nám slouží místo získaného poznání. Kdopak ví, že svou duši a její pohnutky zdaleka ještě neznáme dostatečně? Kdo si všimne, že dobře vytvořená a dobře provedená hudba, byť i jen nástrojová, vyvolává právě takové a ještě možná silnější dojmy než mnohá řeč nebo báseň (i když oplývá největšími formálními i obsahovými krásami)? Kdo dále rozpozná, že nejlepší působení řeči často u většiny posluchačů nespočívá ve vlastním zdokonalení poznání, nýbrž jen v tom, že jejich duše se o určitém ději, k němuž řeč odkazuje, pod jejím dojmem přesvědčí a pobídne ji to, i když si paměť z předneseného mnoho neuchová? Znamená to tedy, že pohnutí, které působí jako výřečná ústa, nezřídka slouží pouze k tomu, abychom dospěli o několik stupňů blíže k žádané dovednosti. Kdo nepopírá, že podněty hudby nás uvývají na ty nejpříjemnější a člověku nejpříznivější pocity, kdo si konečně představí, jak velmi těší náš rozum, důvtip, bystrost i smyslový vkus vzájemné vnitřní vazby tónů a jejich vnější krásné uspořádání, a při tom všem rozváží (i když třeba ne úplně pochopí), jak je duše tóny ovlivňována, až nahlédne, jak se totéž děje skrze slova – ten nebude o nevýhodách hudby soudit ukvapeně, ani ji nebude klást hluboko pod poezii a řečnictví.

Avšak ať je tomu jak chce, každý národ má ve svých básních zvláštní krásy, jež se v jiných jazycích uplatnit nedají. V tom, co je určeno smyslům, musí být vždy nějaká obměna a odlišnost. Smysly vůbec milují rozmanitost až příliš. Ve všech uměních a vědách v určitých časech vytvářejí jisté věci a pravdy panující módu, aniž by se jiné pravdy naprosto zavrhlly nebo se považovaly za nepravdy. Kdysi lidé milovali obrazy, před nimiž bylo třeba sedět půl hodiny, než v nich odhalili krásu, neboť byla patrná jen tehdy, pokud se obrazy zkoumaly z náležitého úhlu. Nyní je víc v oblibě to, co je příjemné, radostné, krásných barev, a to, co zvějí a padne do oka okamžitě. Pomyslíme-li, že ještě mnoho milovníků malířského umění vyhledává a ctí stará díla, pak mluvím jen o tom, co se děje většinou. Také v hudbě ctíme

ještě mnoho starých skladeb. Hudba, jež se prováděla v Římě pouhými hlasy na Velký pátek nebo o Bílé sobotě k povznesení zbožnosti a k úvahám o utrpení našeho Spasitele, je už velmi stará. V Anglii se, a není tomu tak dávno, na závěr veřejných koncertů hrávala jistá skladba od Corelliho, která nebyla ani trochu zkomponovaná podle nového vkusu, bez ohledu na to, že Anglie jinak podléhá zálibě v novějších věcech. Existuje-li tedy v hudbě, nebo spíše v některých jejích vnějších projevech, pokud to tak chceme nazývat, přece jen jakási móda, pak to pravé, niterné a podstatné zůstává vždy stejné, jako je tomu v uspořádání tabule, u pěkných šatů nebo ve stavitelství. Kdo by zavrhoval skvostnou architekturu berlínské Zbrojnice?¹³⁹ Přesto dnes získává přednost méně bohatý způsob výstavby. Ano, stejně jako v obou uvedených způsobech stavby nejde o módu, nýbrž o druh stavebního umění, není také jen móda, jestliže má nějaká árie oddíl *da capo*, nýbrž je to forma árií, která může být ta nejlepší. Náš způsob odívání zůstává v zásadě tžž, snese ale tisíc obměn. Měly být vlasy mužů dříve v nepořádku, protože se ještě nenosilo tupé a podobné doplňky? Podle dnešního vkusu jsou ozdoby ve stavitelském umění a v tom, co s ním souvisí, hodně různotvaré. Dříve byly přímé a bylo to také dobře. To vše dostatečně dokazuje, že duše ve věcech, jež si představuje prostřednictvím smyslů, miluje neustálou změnu. Zalíbí-li se jí nějaký určitý druh, pak se udrží tak dlouho, nežli se zcela vyčerpá a uvolní místo pro nové vynálezy. Anglický *Spectator* říká, že hudba, stavitelství a malířství, stejně jako poezie a řečnictví by měly vytvářet pravidla podle všeobecných a obvyklých pojmů a podle veskrze platného vkusu. Vkus v těchto uměních by se neměl přizpůsobovat umění, nýbrž spíše umění vkusu. Italští, francouzští a nizozemští malíři malují podle vkusu zcela rozdílného. Francouzi mají recitativy a árie, Italové též; vzájemně se však od sebe velmi liší. Nám Němcům se více líbí hudba italská než francouzská. Proto si z ní sice také bereme to, co se nám zdá být dobré a vhodné, avšak ve věcech zpěvu následujeme především Italy, a to tím spíše, že jeden francouzský autor dokonce přiznává, že Italové byli v afektech mnohem citlivější, a proto je ve svých dílech vyjadřovali mnohem živěji než Francouzi.¹⁴⁰ Podívejme se jen na francouzské árie. Zde se často vyskytují mravní zásady, charakteristické příznaky srdce, které nepodléhá afektu. Naopak Italové mají ve svých áriích neustále objekt vášně na zřeteli, promlouvají k němu. Nejde u nich o nic jiného než o city a snaží se, aby výraz hudbě opravdu usnadnili, ačkoli jejich operám nelze pro jejich schematičnost vůbec dávat přednost před francouzskými. Podle francouzského vkusu komponované árie jsou většinou jen cosi jako ódy a sotva dosahují zevrubnosti písní gondoliérů v Benátkách. Tento veselý národ považuje

139 „Zeughaus“ v Berlíně je památkově chráněná budova na ulici Unter den Linden vybudovaná v letech 1695–1706, kdysi arzenál pruské armády.

140 Krause má zřejmě na mysli francouzského historika François Rageneta (1660–1722). RAGUENET, François. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. Paris: Claude Barbin, 1702.

hudbu za všeobecné obveselení a chce mít jen takové skladby, které lze snadno zazpívat a zpívat je společně. Avšak milovníci italského vkusu si z hudby učinili ušlechtilý a příjemný druh zaměstnání a uvykli již svůj sluch chápání vícera hudebních umění. Nebylo by tedy svévolí německých hudebních básníků, kdyby se v některých podružnostech nechtěli řídit zavedeným vkusem svých krajanů, když v tom podstatném mají volné ruce?

V celém tomto pojednání předpokládám znalost a používání pravidel, která poezie celkově předepisuje, a u forem básní, jež jsou určeny pro hudbu, budu uvádět jen to, co je činí pro hudbu příhodnými. Poté, co jsem v předešlém ukázal, jaké náměty se ke zpívaným básním hodí, chci nyní promluvit o jejich uspořádání. Hudební básně jsou buď ódy nebo kantáty. Slova kantáta zde užívám v tom smyslu, že zahrnuje všechny zpívané básně, jejichž forma se skládá z árií a recitativů. Ke strofám ódy se většinou netvoří víc než jediná melodie. V kantátách se však nejen komponují zvláštní melodie ke všem odstavcům básně, v áriích dokonce opakuje skladatel ta slova, na nichž spočívá důraz, a vytváří různé postupy a rozvedení tónů z jednoho a téhož poetického výrazu. Slovo árie tu však rovněž používám ve všeobecném smyslu tak, že zahrnuje vše, co není recitativ; tedy sbory, duety, arietty atd.

Kdysi nebyla obvyklá jiná forma zpívaných básní než ódy; pouze v chrámu ještě sloužily ke zpěvu biblické texty a žalmy. Básníci se však při vytváření ódy nemohli svazovat tak, aby ve všech strofách a na týchž místech uplatňovali stejné úseky a stejný afekt. Proto se živá myšlenka, uvedená skladatelem u první sloky, v dalších verších často setkala s chmurnějším, nebo alespoň méně plamenným básnickým výrazem, či naopak. Tak se objevovala pauza, kterou skladatel umístil v nějakém úseku první strofy, v ostatních slokách často uprostřed slova. Poté, co se naši básníci od Italů přiučili zhotovování kantát, tyto zpívané básně téměř zcela ódy vytlačily. Sousední národ však ještě vykonává velmi mnoho ve zpěvu písní, a jestliže to dělá správně, je možno jej v tom právem následovat. Několik pokusů se už objevilo i u nás, ačkoli je třeba říci, že vkus v oblasti písní není ještě v Německu všeobecně dobrý, a zvláště vzhledem k hudbě, v níž se vyžadují většinou jen operní melodie, není dostatečně ustálený. Je třeba, abychom sami okusili víno, pocítili sladkost lásky, zažili pravou spokojenost a střídmost, abychom si mohli, zbaveni starostí, připadat jako pastýři.

Protože hudba má především co do činění s pocity, hnutími a afekty, musí být také všechny ódy, jež mají být zhudebněny, dojmavé. A protože se ke každé strofě neskládá zvláštní melodie, jsou muzikální jen takové písně, které nelíčí víc než jedno hnutí duše. Z téhož důvodu se musí s každou strofou význam promluvy ukončit a její smysl se nesmí protahovat až do strofy další, jak to někdy činil Horatius. Hudba dále má, stejně jako slovní přednes, své řečové předěly, části verše, čárky atd. Protože jsou tedy při zpívané ódě hudba a poezie vzájemně propojeny, měly by být i rétorické předěly ve všech strofách na totožných místech, takže

stojí-li například na konci čtvrtého řádku *semicolon* [středník], musí se vyskytovat na témže místě i ve všech následujících strofách. Sledování tohoto posledního pravidla se ale nesmí vyžadovat přísně, protože jinak by se také muselo žádat, aby přízvuky slov a větný akcent byly vždy na týchž sylabických stopách a ve všech strofách, neboť i na toto skladatel dbá, když nejdokonalejším způsobem spojuje tóny s textem. Protože konečně zpěv vyžaduje víc dechu než mluvení, musí zpívaná óda sestávat spíše z krátkých než z dlouhých řádků. Co se jejího námětu týče, převládá hlavně oslava hrdinů a vítězů, vína a lásky. Opěvuje se, jak praví Gresset,¹⁴¹ triumf Bakchův a náhrobky jeho synů. V půvabných písních a něžných melodiích se líčí pocity srdce, výtečný vkus a živoucí duch, který je přítelem příjemného žertu a nepřitelem všeho, co se vztahuje jen k práci. Komponují se pouze krátké písně s nemnoha strofami, aby opakování téže melodie nevyvolalo znechucení. Básník pak takto bude moci sledovat ten či onen požadovaný soulad s ohledem na rétorické předěly ve slokách, akcenty ve slovech a důraz v částech přednesu. Krátké písně o jedné strofě, jež obsahují pouze jeden pocit, jen vtíp, žert atp., jsou pro naši dnešní kompozici velmi příjemné, neboť skladatel je může ve všech případech pojednat na způsob arios nebo ariett. Jinak ale, vzhledem k hudbě, jsou pro ódy hlavně charakteristické velmi lehké melodie, aby se dobře zpívaly a daly se naučit paměti.

Je-li píseň komponována pro množství lidí, jako například církevní zpěvy, musí být melodie jednodušší. U písní o mnoha strofách přizpůsobuje hudebník jejich rytmus sylabičnosti verše, snaží se však v písních obsažený afekt vyjádřit jasně, živě a příjemně. Čím méně strof tedy píseň má, tím spíše může skladatel také vnější podobu hudby přizpůsobit vnější stránce poezie. Pokud se ale v ódě afekt mění, takže je jedna sloka veselá a jiná smutná, měl by k nim skladatel vždy vytvořit různé melodie, neboť jeho sloh má být přiměřený stylu básníka a táž melodie se dost dobře nemůže hodit k různým afektům. I tak se však často k takovým písním komponuje jen jedna melodie, což se ještě dá prominout, pokud se smutný afekt na konci písně změní v radostný, neboť obvykle u hudebních skladeb k závěru oživneme a zbystríme a hudba vůbec svou radostností uklidňuje. Pokud se však myšlenky mění v každé sloce a vytvářejí se k nim stále jiné melodie, pak to již nebude óda, nýbrž sled ariett. Proměnlivé zpěvy mohou v ódách působit příjemně a také básník sám může poskytnout hudebníkovi podnět ke kontrastním melodiím. Mattheson má za to, že stejně, na způsob arios či ariett o několika slokách, by jistě mohly být komponovány parodie krátce a pěkně pojednaných myšlenek. Protiklady by se však musely hledat spíš v *sentiments* [citech] než ve slovech, a ve formě by měla být sledována rovnost.

141 Jean-Baptiste Louis Gresset (1709–1777), francouzský básník. Krause volně cituje z jeho spisu *Discours sur l'harmonie*. Paris: Jacques-Nicolas Le Clerc, 1737.

Tak například v jedné operě následují krátce po sobě dvě árie, které začínají uvedeným způsobem a takřka vytvářejí dvě sloky:

Barsine: *Müssen deine schöne Augen,
lauter solche Wunder thun...*

Cyrene: *Müssen deine schöne Lippen,
immer so verbindlich sein...*

Barsine: Musí tvoje krásné oči
ryzí tento činit div...

Cyrene: Musí tvoje krásná ústa
stále být tak uctivá...¹⁴²

Obecně se říká, že ódy patří k chorální, ne však k takzvané figurální hudbě. Nedá se to však říci o všech ódách, vlastně jen o chrámových písních. Pokud tedy v nich básník není podroben velkému tlaku, pak se musí mimo jiné vyhnout následujícím chybám, jimž staří autoři písňových textů často propadali. V církevních zpěvech smysl promluvy často příliš odsouvali, ačkoli by měl být v každém řádku alespoň nějak přítomný, protože se na konci každého řádku dodržuje odmlka. Například v písni *Nun lasst uns gehn und treten* (Nyní nás nech jíti a vstoupiti)¹⁴³ se po prvním verši odmlčíme, neboť ještě nevíme, kam chceme vstupovat. Dále se zpívá „mit Singen und mit Beten“ (za zpěvu a modliteb). Nastane další odmlka, stále však nevíme, kam se vstoupí. Konečně ve třetím řádku přijde zpráva „zum Herrn“ (k Pánu) atd. Později básníci uvykli psát písně na už známé melodie, aniž by se starali, jestli taková melodie obsahuje afekt, který chtějí v nové písni vyjádřit, takže často je melodie veselá a afekt má vyjadřovat smutek, či naopak. Například píseň *Wohl mir, Jesu, du bist tot* (Blaho mně, Ježíši, ty mrtev jsi)¹⁴⁴ nevyjadřuje sice afekt úplně smutný, přesto však takový, v němž se teprve začínáme z hlubokého zármutku zotavovat. Proto by mu měl básník dát přinejmenším umírněnou, a ne velmi radostnou melodii vánoční písně.

Z uvedeného zřetelně vyplývá, že ódy nejsou nejdokonalejším druhem básní ke zhudebnění. Hudební umění nemůže dost dobře současně vyjadřovat afekt živý a silný, vyobrazit obsah slov šťastným napodobením v tónech ani v melodii zana-

142 Menantes (vl. jm. Christian Friedrich Hunold, 1680–1721) a jeho dílo *Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon unter dem grossen Propheten Daniel*. Na titulním listu dále uvedeno: *In einem Singespiel auf dem grossen Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt im Jahr 1704*.

143 Novoroční píseň Paula Gerhardta (kolem 1653).

144 Píseň je obsažena v řadě reformovaných evangelických zpěvníků, například *Geistreiches Gesäng-Buch: Darinnen Eine Sammlung alter und neuer Erbaulicher Lieder enthalten ist, Welche So wohl auf alle Sonn- und Feyer-Tage, Wie auch andere Fälle gerichtet, Besonders Zum andächtigen Gebrauche Hiesiger Christlichen Gemeine mit Fleiß zusammen getragen und in dieses bequeme Format gebracht worden*. Sorau: Johann Gottlieb Rothe, 1751.

menat důraz každé myšlenky či akcent každého slova a předěly v textu. Hudba se však stala samostatným uměním, proto si zaslouží, aby jí bylo přiznáno nejen tvoření lehké melodie podobné ódám, nýbrž i takových melodií, jež ukazují zvláštní plíli a zručnost, tím spíše, že krásy a dokonalosti hudby ve vokálních skladbách tolik přispívají k obveselení i k dojetí. Nuže namísto toho, aby se v ódách k více slovům, výrazům a strofám vytvářela jedna a táž melodie, tvoří se tedy v dokonalých hudebních textech na jedna a táž slova a výrazy melodie zvláštní a rozličné, a takovými texty jsou kantáty. Ty zase mohou být více či méně hudebně dokonalé, podle toho, zda jsou více či méně schopny hudebních krás, jež spojeny s krásami poezie posluchače rozradostní a dojmou znatelně více, než kdyby stály osamocené. Ze starověku máme jeden hezký příklad toho, že ódy skutečně muzikální nejsou. Řecký básník Aischylos získal velké uznání, když už chóry tragédií nepsal jako dříve v jednotném druhu verše nebo stejných strofách, nýbrž je rozdělil na větu, protivětu a závěrečnou větu, čili strofu, antistrofu a epódu [závěr]. Díky tomu mohli hudební umělci vymýšlet melodie mnohem snadněji, podle rozmanitosti básnickových myšlenek. Pindaros to napodobil, a pokud se teď ještě dá nějaký druh ód dobře zhudebňovat, pak by to byl ten pindarovský, kdyby se totiž každý odstavec převedl do not zvlášť a veškerá ostatní hudba se přesto uspořádala na způsob ódy. Takový Bach¹⁴⁵ by mohl v tónech nacházet výraz nejprudšího afektu a nejmělejších proměn právě tak, jak by je našel nejhovněvší básník ve slovech. Pindarovská óda by také mohla být zhudebněna, kdyby se věta stala árií, protivěta recitativem a závěr opět árií. Jen by přitom musel být recitativ zkomponován opravdu živě a plamenně, nebo dokonce jako arioso.

Není tedy nejlépe, když se – jak se tomu ještě často stává při akademických příležitostech – místo kantát uvádějí latinské ódy. Neboť také platí, že komponuje-li skladatel zvláštní melodii pro každou strofu, přece není text dost muzikální, jako kdyby se dal pojednat kantátově. Skladatelův zápal a jeho vynalézavost stěží postačí na dlouhou ódu, jejímž obsahem nebude například nic jiného než vyjádření chvály. Právě tak málo dostačují posluchačova pozornost a cit, protože obojí bude při déletrvajícím hudbě zaujato zcela jinak, než kdyby se báseň pouze četla. Chce-li skladatel některé strofy zkomponovat jako recitativ, nebudou přesto opravdu recitativní a ty zbylé opravdu ariozní. Způsobí mu obtíže i to, že musí melodii přizpůsobit nové formě, ačkoli může naopak mnohem snadněji a lépe posluchače potěšit prostřednictvím obvyklého a jemu již známého druhu árií. Této příčině se připisuje, že mnoho hudebníků tak nerado zhudebňuje texty, které nejsou uspořádány podle obvyklé formy árie. Je tedy radno psát buď německé, nebo – když to musí být – latinské kantáty, zvláště proto, že skladatelé v těch kantátách, jež nejsou dramatické a v jejichž recitativních vládne žár srovnatelný s árií, mohou melodie recitativů komponovat vskutku s ohněm, pateticky, a ne tak nedokonale,

145 Tj. Carl Philipp Emanuel Bach, viz pozn. 7/I, 73/II a 179/II.

jako se děje v operním recitativu, v němž se takřka jenom mluví. Kdo četl antické autory, ten se, pravda, nemůže s klinkáním rýmované latinské básně vypořádat. A čistě jambické, trochejské a daktylské veršové formy znějí v latině naprosto mdle. Avšak nemohlo by se použít latinského metra, jež se nejlépe hodí k vyprávění či k něčemu podobnému, a pro každou árii vybrat mezi mnoha lyrickými druhy verše takový, který se pro afekt v ní obsažený hodí nejlépe?

Dojímavé básně, říká Breitinger,¹⁴⁶ popisují buď předmět, vzmach a proces duševních hnutí, nebo vnášejí do dějiště vášně samé a nechají je, aby se vyjádřily vlastním jazykem. Obojí se v širším smyslu děje v básni, která sestává z árií a recitativů, tj. ve zpívané básni, v kantátě; popis je určen pro recitativy, vášním patří árie. Existují však rozličné druhy zpívaných básní, a ty je nejprve možno rozdělit na **historické** a **nehistorické**. K nehistorickým patří druhá kantáta, jež se nachází v kapitole o kantátách z *Kritického básnictví* od Gottscheda podle vydání z roku 1737.¹⁴⁷ Jejím hlavním účelem je přání štěstí k narozeninám pana Dr. Schütze.¹⁴⁸ První arietta vyjadřuje stručně radost nad tím, že se mu dobře vede. V recitativu se vypráví o štěstí a neštěstí, jaká jeho dům po několik let stáhala, a v připojené árii je projevena radost, že už zlé pominulo. Následující recitativ se zmiňuje o tom, že se při svatbě pana doktora neblahopřálo. To se tedy má učinit nyní a provede se to v árii atd. Z toho vysvítá, že se v recitativech vždy popisuje proces duševních hnutí, jejich vyjádření je však vpraveno do árií. Historické formy zpívaných básní jsou buď **epické**, nebo **dramatické**. Z epických patří ke vzpomínanému básnickému umění kantáta *Orfeus a Eurydika*.¹⁴⁹ V dramatických zpívaných básních se však postavy a perzonifikované věci uvádějí samy. V recitativech epických zpívaných básní vypráví básník o situacích, v nichž se jeho postavy nacházejí, a o příčinách, jež je pohánějí k tomu, že nechají své vášně propuknout. Naproti tomu v dramatických vokálních dílech je vše představeno v jednom uspořádaném ději. Snadno vidíme, že tento druh zpívané básně má mít přednost před prvními. Afekty jsou představovány v áriích prostřednictvím postav. Čím přesněji jsou tedy určeny historickými okolnostmi a jejich charakterem, tím více duši zaujmou.

146 K němu viz pozn. 93/II.

147 Ke Gottschedovu spisu viz pozn. 87/II.

148 Johann Christoph Gottsched, báseň *Auf den Geburtstag Sr. Hohehrwürden, Herrn D. Schützens, im Namen seiner Tischgesellschaft 1728*. – Friedrich Wilhelm Schütz (1677–1739), teolog, arcidiakon chrámu sv. Mikuláše v Lipsku.

149 Není zcela zřejmé, jakou kantátu má Krause na mysli. Z období, v němž na svém pojednání pracoval a okruhu autorů, které často uvádí, pochází tříaktová tragedia per musica C. H. Grauna *L'Orfeo* (1752). Roku 1715 Johann Joseph Fux vytvořil na text Pietra Pariatiho k třicátým narozeninám císaře Karla VI. komorní operu *Orfeo ed Euridice*. – Soupis zhudebnění orfeovského námětu viz KAPP, Reinhard. *Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten* [online]. [cit. 17. 4. 2020]. Dostupné z: <<https://www.musikgeschichte.at/>>.

Existuje druh historických nebo dramatických zpívaných básní, v nichž se sice nic nevypráví ani vlastně nepředstavuje, okolnosti, v nichž se uváděné postavy nacházejí, se však dají vytušit. Jejich afekt je uvádí takřka do stavu vizí a nadšení. Takové kantáty bývají často součástí většího divadelního děje a tvoří je pak monology jedné z uvedených postav. Velmi dojmají, mohou však mít nanejvýš dvě árie a jeden recitativ nebo jednu árii a dva recitativy. Následující kantáta by toho mohla být příkladem:

*Al ventilar dell' Ora
stassene il Mar senz'onda,
vieni all'usata sponda
amabil Deità.*

*Ad Ati che t'adora,
vieni, amorosa Dea,
vezzosa Galatea,
fior d'immortal Beltà.*

*Ma, gorgogliar la placida marina
già sento, ecco, già sorge, ecco già s'apre
l'inargentata Conca.
Ecco apparir la Diva
e i Zeffiretti alati
la guidano alla riva.
Oh soavi Momenti
del Piacer che s'appressa
dolci del pari che la Gioja istessa!*

*A vista del suo Ben,
palpita l'Alma in sen,
per troppo desiar.
Lo vede a se venir
e gode: ma in gioir
teme, che può mancar.*

Za povívání lehkého vánku
spočívá moře bez vln,
přijď k obvyklému břehu,
líbezné božstvo.
K Ákidovi, jenž tě zbožňuje,
přijď, milostná bohyně,
působná Galateio,
výkvěte nesmrtelné krásy.

Již však slyším, jak kolotá poklidné moře;
hle, již se vynořuje, hle, již se otvírá
postřibřená mušle.
Hle, objevuje se bohyně
a okřídlení Zefýrkové
ji přivádějí ku břehu.
Ó, sladké okamžiky
nadcházející rozkoše,
sladké stejně tak, jako potěšení samo.

Na dohled svého blaha
duše se v hrudi zachvívá
přílišnou touhou.
Vidí je k sobě přicházet
a raduje se – avšak samou radostí
se strachuje, že může omdlít.¹⁵⁰

Na konci první kapitoly jsem zmínil, jak povstaly kantáty ze starých dramat s hudbou u Italů. Jedno takové drama s hudbou bylo totiž možno rozdělit na mnoho kantát. Z déle prováděných a dramaticky pojednaných kantát se staly oratoria, serenaty, pastorely atd. Dále jsem řekl, že v hudební poezii se vyskytuje dramatické a lyrické básnické umění a prvé ať se věnuje recitativům a druhé áriím, neboť i v nehistorických zpívaných básních musí přesto vždy existovat nějaký tvůrčí postup, pokud nejsou přednášeny na způsob vyprávění či prováděny jako drama. Způsob psaní árií a recitativů je proto v obojím, v poezii i v hudbě, velmi rozdílný. V hudebních básních se sice více hledí na dojmavost než na jasné poznání toho, co se předvádí, avšak vše se nepřednáší se stejným ohněm, nýbrž recitativy zahrnují podstatu příběhu a fantazii a árie obsahují jeho kvintesenci, to, co je obzvláště vášnivé a dojmavé.

Zpívané básně tedy nevytvářejí špatný druh poezie, protože většinou mají to podstatné pro básnické umění, totiž příběh. Rozpoznáme také, jak dalece se dají kantáty považovat za jakýsi druh ód. Písně byly původně výrazem vášně. Z větších částí jsou jím ještě dnes. Výhradně v ódách se vyjadřuje cit, který je příčinou velkého, vznešeného a půvabného obrazu atd. V našich dnešních vokálních skladbách se tak sice děje i v áriích, v recitativech se však zároveň líčí dojemné skutečnosti, což se takovým způsobem v ódách neděje. Podle toho hovoří lyrický básník jakoby sám a o sobě: hudební básník naopak uvádí většinou jiné postavy, perzonifikované bytosti a vášně; vždyť nejlepší zpívané básně jsou

150 ROLLI, Paolo Antonio. *Di Canzonette e Cantate*. Libri Due. London: Tommaso Edlin, 1727 (Cantata XIII). Též *De poetici componimenti del Signor Paolo Rolli*, Libro Primo, Venezia: Giovanni Tevernin, 1753.

uspořádány dramaticky. Popisují-li recitativy přechod od jedné vášně ke druhé, střídá takto lyrický básník naopak vášně, aniž by jejich vzájemná souvislost byla patrná. Jakmile by totiž něco takového chtěl dát najevo, ztratil by právo nosit titul lyrického básníka. Konečně se ve zpívané poezii opěvují hlavně jen příjemné a srdce dojmající věci, v lyrické ale všechny druhy citů, a nejčastěji ty, které svou vznešeností a krásou nejvíc zaujímají naši fantazii a naplňují ji povznášejícími obrazy.

Poté, co jsem tedy představil formy zpěvních básní a jejich uspořádání vůbec, přistoupím nyní k částem a dílům, z nichž sestávají a které, i když se v každé kantátě neobjeví, se tam přesto vyskytnout mohou. V epických a dramatických zpívaných básních jsou vyprávění a rozhovory vloženy především do recitativů. Sloh je takový, jak to vyžadují věci a okolnosti, a v němčině je zvykem si pro recitativ posloužit jambickými verši, jež jsou pro ni nejvhodnější. V nehistorických vokálních skladbách je sice výraz recitativu někdy živější a naléhavější než při rozmlouvách, recitativ ale přesto vždy obsahuje vlastní vylíčení látky a slouží spíše k tomu, aby vzájemně propojil dojmavé árie, než aby popisoval afekty, jež jsou recitativu vlastní. K tomu je v němčině rovněž třeba jambické metrum. V každé básni se tedy občas roztrousí mezi to, co tvoří vlastní vypracování námětu, příběhu a rozvedení fantazie, všelike dojmavé poznámky a rozjímání. V dramatických básních dávají uváděné postavy prostřednictvím takových myšlenek najevo, jak vážně myslí to, co činí, a jak velký je přitom jejich cit. Myslíme si, že je potěšením a výhodou, dá-li se o vášních, které nás ovládají, obšírně hovořit a přesvědčovat o nich ostatní, zdá se nám, že je tím také přelijeme do ostatních. Při přáních, slibech, modlitbách či obětováních se vždy zpívalo. Něžné a bolestné afekty se trvale vyjadřují jakýmsi druhem zpěvu. Při všech těchto příležitostech náš básník opouští recitativní sloh a stává se lyrickým básníkem.

Vmísí-li se ale do vyprávění nebo rozpravy dojemná sentence, krátce formulované přání nebo poučné rčení hodné zamyšlení, jestliže výlev nepřítis silného duševního hnutí brzy přejde a srdce posluchače zcela nezaujme, takřka se ho jen dotkne, nazývá se to **arioso**. To může sestávat ze čtyř řádků a jeho styl je živý a hybný, přízvučná míra krátká a zpěvák by také neměl podobná slova zpívat recitativně, ale podle řádného taktu a správně melodicky. Takovýmto ariosem se dá recitativ pohodlně zakončit, je to pak téměř *epiphon* [tj. hlasité zvolání, přitakání – *acclamatio*] a níže ukážu, jak takový závěr může být někdy dokonce nutný.

Čas od času je cit, který odhaluje dojemné myšlenky, jež zdánlivě k vypracování děje nutně nepatří, takové povahy, že sice podněcuje srdce a představitost, ale rozumu přece ponechává svobodu uvažovat po svém vážně o pravdě, ctnosti atd. Pokud k tomu tedy básník používá plamenný a důvtipný styl a opustí recitativní metrum, nazývá se to **kavata**. Protože však při tom hudba pomáhá svými tóny slověům k porozumění a naléhavosti je ku prospěchu méně, než když mají srdce a jeho pocity nad námi plnou vládu, má básník ve zvyku být v kavatě co do slov

poněkud obšírnější než ve skutečné árii a kavata se tedy může skládat z deseti a více již poměrně dlouhých řádků.

Dále vkládá příběh zpívané básně občas do rukou básníka pocity, při nichž zůstává lyrickým básníkem, a ty zaujmou srdce více než takové, jež se objevují v ariosech a kavatách. Pokud jsou ale přece jen ještě mírného stupně pohnutí a ani uspořádání příběhu nevyžaduje, aby vyvolaly opravdu hluboký dojem, přizpůsobí tomu básník při vypracování takové myšlenky sloh podle toho a zpěvák se u ní také dlouho nezdrží. Tyto části zpěvní skladby se nazývají **arietty** a mohou sestávat asi ze šesti a více řádků.

Někdy jsou konečně pocity tak silné a hnutí myslí tak velká, že nejsme uspokojeni dříve, dokud jim zcela neodlehčíme a srdce si úplně nevylijeme. Toto se tedy děje v **árii**, což je hudební skladba komponovaná a zpívaná s veškerým uměním a půvabem. Básník k ní použije lyrické metrum, jen ze všech myšlenek a slov ponechá jen některé, a sice ty, jež líčí zamýšlený afekt takřka jako stručné shrnutí, a přece poskytují zpěváku podnět a příležitost, aby se plně předvedl. Jak volba celé látky, tak i ve čtvrté kapitole uvedená pravidla chrání básníka před tím, aby určil pro árie jiná hnutí než ta, která se dají hudebně vyjádřit. Neumožní-li to charakter námětu, pak v árii obsažené myšlenky představí z takové strany a s takovým vzletem výrazu, aby hudba mohla spolupůsobit alespoň takto. V kapitole *O zvláštním uspořádání árií* ukážu obšírněji jejich básnický rozsah a u některých vyložím, jak básník prostřednictvím slov ilustraci celé představy a líčení afektu, který árie obsahuje, takřka jen načrtne, udělá jen skicu, a přenechá hudebníkovi, aby obraz vymaloval a dokončil emfatickým opakováním slov a k nim připojených promlouvajících tónů, kterážto opakování skýtají při poslechu árie právě to největší potěšení – když totiž vnímáme, že hudebník vždy táž slova spojuje se stále novými akcenty a s novými krásami a idea, kterou obsahují, je tóny téměř rozložena a rozebrána na součásti. Zde ještě musím zmínit, že slovo árie má ve zpěvní kompozici různé významy. Někdy je za árii považováno všechno, co není recitativ, a zahrnuje veškerá zobrazení afektu, jež se přednášejí v lyrickém metru. Proto jsme je shora postavili proti ariosům, kavatám a ariettám. Dále, když jsou podobné lyrické zpěvní texty zpívány buď jednou, nebo více osobami, vzniknou v hudbě sólové jednohlasé věty nebo duety, tercety, tutti a sbory. Protože jsou přitom tyto duety, tercety a sbory většinou skládány na taková slova, jež vyjadřují právě tak silný cit, jaký je vyžadován v áriích v užším slova smyslu, zahrnuje v sobě k tomu účelu slovo árie také duety a tercety. Ve zvláštním hudebním vztahu se konečně árií ještě nazývá to, co zpívá jen jeden hlas a co tedy stojí vůči duetům, tercetům a sborům. V dalších oddílech pohovořím o všech těchto formách zpěvní kompozice určitěji. Lze si jistě povšimnout, že u arios, kavat, ariett a árií je duše zaujata takovou ideou, jež sice – jako dojemný obraz – sestává z mnoha částí, na něž se však hledí jen jako na celek a sledují se jen z jediného zorného úhlu. V áriích uváděné postavy a vášně nalézají potěšení v tom, že o svých pohnutích

promlouvají, aniž by však znovu uváděly jejich příčiny, jako by je ti, s nimiž hovoří, znali už z recitativu, a pokud o nich přece ještě padne zmínka, pak jen sumárně a jako opakování. V áriích opěvujeme jen to, jak velký a spravedlivý je náš zármutek. Proč jsme zarmoucení už posluchač ví z recitativu, z obsahu a ze vzájemných souvislostí celého příběhu. Považujeme-li ale za nutné obraz, jenž nás dojíká, rozebrat a všechny příčiny našeho duševního hnutí přednést po částech a podrobně, zaujme naši duši současně mnoho různých předmětů. Uvede-li nás nějaká neočekávaná událost ve zmatek, rozbouří-li nás celý proud vášní najednou a z různých stran, chceme-li v tom, s nímž mluvíme, vyvolat důkladné pohnutí se všemi jeho složkami, v takových případech a z takových vyobrazení pohnutého srdce se árie vytvořit nedají. Podobný stupeň vášní upře naši mysl k příliš různým úvahám a rozptýlení by nedovolilo zpívat s tolikým uměním, jak je pro árie nutné a obvyklé. Tehdy vzniknou takzvaná **accompagnement**.

Slovo *accompagnement* má v hudbě mnoho významů a ten nejobecnější je, když se s jedním vedoucím hlasem pojí více jiných hlasů nebo nástrojů jako doprovod. Obvykle nemá recitativ jiný doprovod než bas, jediné když se v něm tu a tam objeví výjimečně dojímová místa, při nichž skladatel nechá kromě basu tiše držet plně akordy houslí. Taková místa obsahují obvykle něco pozoruhodného, nějaké přání, modlitbu, díky, zvláštní uspokojení a podobně. Chtěl-li by z toho básník případně vytvořit také árie, nedovolí mu přece často námět nebo uspořádání básně, aby z mnoha v ní uvedených myšlenek vybral jen tolik, kolik je pro árii potřebné. Přednese je proto raději v dojímovém stylu, avšak s pokračováním v recitativním metru. Recitativ se tím sice prodlužuje a dlouhé recitativy připadají – dílem vůbec a dílem z nedostatku dobrých zpěváků – většině posluchačů nudné. Takovému rozmrzení brání skladatel promyšleným a pozměněným doprovodem. A protože podobná *accompagnementa* upozorňují zvláště na určitá sebeusebrání a rozjímání, jsou nejčastěji používána v církevních skladbách. Někdy také nesmí básník z takových myšlenek vytvořit árii proto, že již věnoval postavě, která ji má zpívat, více árií než se dá najednou odzpívat. Když tedy tyto myšlenky předloží recitativně, rozumí se, že bude slovně poněkud obšírnější, než kdyby z nich vytvořil árii, aby takovou obšírností posluchači dojemný obraz a celou představu vstúpil tím dokonaleji, protože hudba při tom nenapomůže pohnutí a jeho vzletu tak jako v árii.

Právě s tím se může básník setkat u myšlenek, jejichž obsah směřuje k jakési vznětlivosti a zvláštní důraznosti. Když je tedy také (místo aby z nich udělal árii) vnese do recitativu, přidruží skladatel k basu rovněž nástroje, nikoli však předěšlým způsobem, nýbrž v plných akordech vždy jen při odmlkách zpěvního hlasu.

Konečně někdy také vkládá hudební básník do básně malebný popis nebo představuje zdroje, části a působení afektu postupně, vskutku podrobně a přesto dojímově. Nuže, takové myšlenky se však nedají bez újmy na fantazii a celé látce zkrátit a převést do árie. Básník tedy v recitativním přednesu pokračuje.

A protože se do takových popisů zahrnuje mnoho pohnutlivých obrazů, které se dají napodobit tóny a hudebními postupy, najde při tom skladatel příležitost procvičit svůj důvtip, ukázat bohatství vynalézavosti a posluchače takovými hudebními ilustracemi potěšit. Takové ilustrace také vytváří jakýsi způsob doprovodu (*accompagnement*).¹⁵¹ Všechny tyto různé druhy nástrojových doprovodů se dají sjednotit podle charakteru myšlenek, které se v nich vyskytují, s těmi místy recitativu, v nichž na básníka resp. jím uváděnou postavu zaútočí neočekávaná náhoda, náhlá srážka vícera vášní ji žene a omráčí tak, že by bylo nepravděpodobné zpívat árii, protože by nebylo možné vytvořit pravidelný sled tónů a postupů, jak je v árii zvykem. Když se ale duševní bouře přežene a dotyčná postava se opět trochu vzpomíná ze svého omráčení a rozrušení, pak často setrvává u určitého objektu svého duševního pohnutí, například volá na pomoc nebesa, zpívá bolestně a nařikavě a poněkud mírněji o všem svém neštěstí atp. Na takovou situaci je po *accompagnementu* vesměs zvykem navázat árií. Avšak při zobrazování vzpomínaného stavu samotného se zpívající postava vždy vyjadřuje přerušovanými krátkými větami a skladatel na sebe bere úkol naplnit prázdný čas mezi těmito větami tóny a postupy, jež posluchači afekt zpívajícího ještě zřetelněji ilustrují a sdělí tím působivěji. Jestliže tedy vcelku vášně nejsou ničím jiným než hnutími mysli a obsah slov je ilustrativně napodobován různými pohyby tónů, hledí skladatel, vědomý si podstaty afektů a síly jejich výrazu, přesto vždy více na rétorický a morální obsah slov než na fyzické obrazy, z nichž takřikajíc výrazy takového poetického místa čerpají. Snaží se víc o to, aby afekty působily naléhavěji, než aby předvedl šťastný nápad v malebných melodiích, neboť se odůvodněně obává, že podobné symbolické představy by mohly opravdovému zobrazení a vyvolání vášní spíše bránit, než aby je podpořily. Každý poetický výraz epického básníka nebo dotyčné postavy má dokonce tu a tam takovou závažnost a je tak dojímavý, že by citění posluchače nesneslo, kdyby každý takový řečový obrat chtěl skladatel vícekrát opakovat a předvádět stále novými dojemnými tóny, jak se to děje v árii.

Hudba se nás vždy snaží potěšit vyvoláním velké libosti nebo různých duševních hnutí a zanechat silný dojem. Chtěl-li by někdo říci, že drobné hudební skladby dojem nezanechávají, pak přiznávám, že se to skutečně ne vždy děje na výjimečném stupni. Breitinger¹⁵² ale také říká o drobných básních, že od nich nelze pokaždé žádat, aby přispěly k velkému užitku, když posloužily pouze jako kratochvíle, a proto postačí, že jen poskytnou hledané obveselení. Nejušlechtlejším účelem hudby je ovšem vždy znázorňování rozličných afektů a pocitů, ač je velmi často nedovedeme pojmenovat. Jelikož tedy lidem život bez vášní přináší více potíží než vášně samotné, vzbuzování afektů zcela neobyčejně milují; a to by

151 Krause má na mysli druh recitativu doprovázeného orchestrem (*recitativo con stromenti, recitativ accompagnato*).

152 Viz pozn. 93/II.

se také jedine prostřednictvím vymyšlení, umění a nápodoby mělo uskutečňovat. Avšak tak jako se každá báseň čte hlavně kvůli krásnému přednesu, poeticky dojímavému stylu a zalíbení v ní zprostředkuje uznání i dalším dokonalostem básně, spočívají půvabné krásy zpěvní kompozice obzvláště v áriích, neboť zpěv takové skladby vytváří největší dojem a většinou posluchače strhne. Obveselení a dojetí tak, jak působí, upozorní posluchače také více na obsah a recitativy, neboť naše přirozená zvědavost se chce dozvědět, proč a z jaké příčiny jsme dojati. Zatímco když tedy básník i hudebník vloží nejpohnutější výraz do árií a doprovodů (příčemž pokud jde o dojetí, hledíme na doprovody jako na árie), spojují přece recitativy vzájemně duševní hnutí a nemusí proto být pojaty mdle, nýbrž v nadšeném a živém stylu. Celá látka zpívané básně je dojemná, a protože má podle všeobecných estetických pravidel o jednotě příběhu, totiž děje, sledovat Horatiovo *unum*¹⁵³ a vše má směřovat k jedné určité představě a pocitu, musí duše setrvat v neustálém pohnutí, které je k tomu žádoucí. Hledí-li se na morálnost takového pocitu a má-li být přiměřený ctnosti, musí především básník svůj příběh, svou báseň uspořádat podle toho. Hudba sama o sobě není naučná, ale pomocí zdařilého textu se jí může stát. V hrdinské básni vlastně náš rozum a vůli netříbí vyprávění ani skvostné popisy, avšak její rozličná místa a myšlenky přispívají k naší morální dokonalosti. Hudba ale právě takto náš rozum neuspokojí. Jestliže však jemné, umírněné pocity a srdce, jež je jim uvyklé, ovlivní ctnost víc než očištěný rozum a osvícená mysl, v níž není každé poznání živoucí, pak může být hudba takovým způsobem ctnosti prospěšná. Nicméně, protože nejsme vždy schopni pohnutky, které vzbuzuje pouhá hudba, rozvíjet, podporuje obveselení i ctnost, jestliže se spojí slova s hudbou a v takové podobě dovolí, že *die Menschen, deren Augen die entblöste Wahrheit fliehn, / durch die Wahrheit in den Bildern sich mit Lust zum Guten ziehn.* (... lidé, jejichž oči před obnaženou pravdou prchají, / pravdou obrazů se k dobru přivést nechají.)¹⁵⁴

Zpěvní kompozice může tedy prostřednictvím nápodoby a zobrazení duševních hnutí obveselit, poučit i zanechat ostny. Protože však básník ví, že při přezpívání jeho práce a při skutečném provedení díla se o největší kouzlo postarají árie, musí při vymyšlení námětu a při sestavování rozvrhu textu se zřetelem k vlastnostem a počtu zpěváků a udanému času sestavit árie a afekty tak, aby se jejich spojením cíleného účelu dosáhlo co nejlépe. Někdy to sice není kvůli délce vypracování a obvyklému charakteru hudby v áriích snadné, avšak pro básníka tragédií přece

153 Horatiův list *Ad Pisones*, v němž žádá jednoduchost a jednotu formy a obsahu (*simplex et unum*).

154 GÜNTHER, Johan Christian. Den Unwillen eines redlichen und getreuen Vaters suchte durch diese Vorstellung bey dem Abschiede aus seinem Vater-Lande zu besänfftigen ein gehorsamer Sohn. In WOLFF, Oskar Ludwig Bernhard (ed.). *Encyclopädie der deutschen Nationalliteratur*. Bd. 3. Leipzig: Otto Wigand's Verlags-Expeditio 1838, s edicíí Güntherových textů, citované dvojverší na s. 324.

není obtížné uspořádat příběh díla tak, aby se celý děj odehrával přibližně ve dvaceti čtyřech hodinách, i když se často ve skutečnosti udál v průběhu několika týdnů. Obtíže je třeba překonávat vždy. Avšak:

*De la contrainte rigoureuse,
ou l'esprit semble resserré,
il recoit cette force heureuse,
qui l'élève au plus haut degré;
telle dans des canaux pressée
avec plus de force elancée
l'onde s'élève dans les airs:
et la regle qui semble austere,
n'est qu'un art plus certain de plaire,
inseparable des beaux Vers.*

Přísným omezením
duch zdající se stíněný
přijímá tuto šťastnou sílu,
jež jej pozdvihne na nejvyšší stupeň;
jako stlačená v kanálech
s větší silou vymrštna
vlna do výše se zvedá,
a Pravidlo, jež zdá se strohé,
je jen jistějším uměním, jak se zalíbit,
neodlučitelným od pěkných veršů.¹⁵⁵

Jedna vášeň vzniká z druhé a kdosi ukázal, jak je možno následujícím způsobem ve zpěvní skladbě postavu uvést v zoufalství. V člověku by se totiž měl probudit stud, z toho se má vycházet a uvést ho do stavu, kdy pocítí lítost nad spáchaným zločinem. To by mohlo, stejně jako to, co bude následovat, vždy tvořit zvláštní árii. Dále by měla povstat naděje, že to pomine a mnoho to neznamená. Dojde-li tedy k neštěstí, které vyvolá úlek a naruší zdánlivé uspokojení atd., pak mohou konečně hněv a zoufalství dosáhnout nejvyššího stupně. Hudební básník, který chce takovým způsobem dosáhnout účelu, a přesto mít na zřeteli Horatiovo *unum*, se přitom musí mít na pozoru, aby jej lehkost a snadnost, s nimiž se dá ten či onen afekt v hudbě vyjádřit, a jiné okolnosti nesvedly k vytvoření árie o povaze

155 Často citované verše, jejichž autorem je Jean-François Leriget de La Faye (1674–1731), francouzský diplomat a básník. Zúčastnil se literární debaty, kterou vyvolal Antoine Houdar de La Motte (1672–1731) a podílel se na ní též Voltaire. Houdar de la Motte prosazoval na jevišti prózu místo veršů. Byl například autorem libreta ke comédie-ballet Andrého Campry *L'Europe galante*.

citů, které k hlavnímu záměru nepřispívají. Pietsch¹⁵⁶ se proti tomu prohřešil. Ve dvaadvacátém obraze jeho pašijového oratoria panuje naprostý zármutek. Na konci je však připojena árie, která povolává ze strašlivých výšin bouřlivé větry a otrásající se základy propastí země k pomstě smrti Spasitelovy. König se ve svém oratoriu *Ukřižovaná láska*¹⁵⁷ pokusil této chyby zbavit tím, že nechal nejprve Evangelistu vyprávět, co se současně ve chvíli Ježíšova skonu v přírodě skutečně dělo. Jeho oratorium však není rozděleno na části jako předchozí a má vůbec zcela jiné uspořádání. König sledoval příběh a to může u každého duchovního díla posloužit jako ospravedlnění. Kde však básník tvoří děj podle své libosti, tam musí hledět více na stanovený hlavní cíl než na to, aby se posluchač bavil pouze různými melodiemi se všemožnými afekty. Když tedy básník přidělí nutným afektům jejich místa v áriích, nepotřebuje svou fantazii dalekosáhle rozpínat, ani se příliš starat o vedlejší děje. Vokální kompozice jistě nedosáhne účelu podobnou obšírností, nýbrž spíše zručně sestaveným sledem afektů a jejich zpracováním. Recitativy jsou proto krátké, a to nejen proto, že mnozí posluchači nemají dost trpělivosti poslouchat dlouhý recitativ a jen málo zpěváků ho dokáže zazpívat správně pateticky, nýbrž také zejména proto, že žár, který v duši po předchozí árii zaplanul, by ochladl, kdyby recitativ trval příliš dlouho. Není v něm nutná obšírná příprava na afekt následující árie ani zdlouhavé slovní líčení, to má vzbuzovat především árie. Takovým způsobem může duše dosáhnout potřebného roznícení, totiž v áriích spíše tóny než slovy a v recitativech spíš slovy než tóny. Jelikož jsou však všechny recitativy dojmavé, vyvolávají největší pohnutí zvláště ke konci skladby. Jejich začátek je plamenný a dojmavý méně, protože v předcházející árii dosáhl afekt náležitěho stupně, a potom musí podle charakteru námětu poklesnout a ochabnout.

Zdá se sice, jakoby básník zpěvního textu neměl mnoho co na práci, a to proto, že v něm nemůže uplatnit všechny taje svého umění. Musí pouze vytvořit plán, jak jsem ho právě popsal, vypracovat v krátkém dojmavém ději příběh nebo vyprávění a hovořit přirozeně řečí vášní. Toto vše vyžaduje nejhlubší znalost lidského srdce a ne pouhou zručnost. Náleží k tomu povaha a citlivost duše, která se nedá vnutit námahou a prací, na níž záleží u jiných požadavků na básnické umění.

156 Johann Valentin Pietsch (1690–1733), německý básník a literární teoretik, se pokusil v textu nazvaném *Ausführliche Abbildung aller Leidens-Marten und Todes-Quaalen Jesu Christi des Erlösers der Welt* vytvořit libreto na pomezí kantáty a oratoria s uplatněním recitativů, árií a sborů. *Deutsche Biographie*: „[...] In seinen geistlichen Gedichten versucht er u. a. durch eine merkwürdige Verbindung von Cantaten, Arien, Recitativen, Chören u. s. w. ‚Ausführliche Abbildung aller Leidens-Marten und Todes-Quaalen Jesu Christi des Erlösers der Welt‘ betitelt, eine neue Art von Oratorientexten zu schaffen.“ WALDBERG, Max von. Pietsch, Johann Valentin. In *Allgemeine Deutsche Biographie* 26 (1888) [online]. [cit. 6. 11. 2020]. Dostupné z: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118594338.html#adbcontent>>.

157 Johann Ulrich von König (1688–1744), *Die gekreuzigte Liebe* (libreto). König byl dvorní básník Augusta Silného.

Básník ostatně připadl v afektech na spolehlivý prostředek, protože lidé nemilují nic víc než být v neustálém neklidu. To je také důvod, proč nachází tolik milovníků hudba a proč malíři osidlují své krajiny, aby nás dějem a v něm uvedenými postavami dojímal. Řečníci uznávají, že by všechna jejich námaha usvědčit rozum byla marná, kdyby se nezmocnili také srdce, s nímž zacházet není tak složité jako s rozumem, jen když ho dobře poznáme. Básníci zdobí svá díla obrazy dojímajícími srdce dokonce i tam, kde mají nanejvýš co činit jen s rozohněním a potěšením fantazie, a celý svět čte raději to, co dojímal, nežli to, co jen poučuje. Hudební básník si smí tedy vybrat pouze takový příběh, který je naplněn vášněmi. Rozmanité a nabádavé výlevy přiděluje áriím a doprovodům. Vzájemné propojení afektů mezi sebou a nejhlavnější provedení příběhu však přenechá recitativům. Pouze se snaží součásti, které vokální skladba obsahuje, propojit tak, aby působila pravděpodobně a přirozeně; v tom následuje Homéra, Vergilia a Sofokla.

*Qui prius invenere locum, dum tempore capto
talía subiiciunt parci, nec sponte videntur
fari ea. Rem credas hoc ipsam poscere, ita aptum
dissimulant, aditusque petunt super omnia molles.*

Ještě než takové příslušné místo [v díle] naleznete, chopte se příležitosti a připojte k němu nehodící se, avšak obezřetně, aby nevznikl dojem, že tak činíte svévolně. Má vzniknout dojem, že si to téma samo vyžádalo, proto předstírejte, že to sem patří, a postupujte při tom opatrně.¹⁵⁸

Voltaire zmiňuje v diskursu, který předeslal svému *Brutovi*,¹⁵⁹ výtky francouzským divadelním hrám, že se skládají více z rozmluv, než aby představovaly nějakou událost, a sám přiznává, že by bylo ve Francii těžko požadovat, aby byla Marcova mrtvola přinesena na jeviště před oči jeho otce Cata a ten by pak měl vykřiknout: „Blažený mladíku! Zemřel jsi pro svou otčinu. Ó přátelé moji, nechte mě spočítat ty slavné rány,“ atd. Právě tak by se na francouzském jevišti nesneslo, jako se děje v Shakespearově truchlohře *Julius Caesar*, aby Brutus, ještě se zkravenou dýkou, shromáždil římské občany a z jeviště je oslovil: „Římané, spoluobčané, přátelé! Byl-li někdo Caesarovým stoupencem, nechť zví, že Brutus jím nebyl o nic méně. Ano, miloval jsem Caesara – ale Řím jsem miloval víc. Je-li mezi vámi někdo tak ničemný, kdo poroby lituje, ten ať promluví, ten sám je mým nepřitelem.“ Načež chór odpovídá: „Ne, Brute, ne, nikdo.“ Jen nás nic nezavazuje k tomu, abychom Francouze v této nadsazené delikátnosti následovali. Má-li tedy básník ve vokální skladbě vytvořit krátké recitativy, pomohou mu takové smyslové

158 Marco Girolamo Vida, *De arte poetica*, II, 210–214. Překlad Hubert Reitterer.

159 Voltaire, *Le Brutus*, tragédie v pěti dějstvích.

představy, jež vyvolávají různé a prudké afekty víc, než by mohly učinit obšírné promluvy. Ty nepřinášejí ve vyprávění a uvádění všech pohnutlivých okolností zdaleka tak silný účinek, jako zmíněné krátké recitativy.

*Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus, et quæ
ipse sibi tradit spectator.*

Slabší jsou ty výrazy, jež vstupují do mysli sluchem,
než ty, jež přijímá spolehlivé oko
a jež si divák sám zprostředkuje.¹⁶⁰

Když se loučí dva milující v duetu, poskytuje to posluchači mnohem detailnější představu o jejich něžnosti, než kdyby jeden z nich sáhodlouze vyprávěl, jak je pro něj loučení trpké. Z toho také vyrůstá obrana mašinerie a scénických proměn v operách, které nenacházíme jen v líčení krvavých událostí, nýbrž i v představeních, která vyvolávají radost. Ano, stává se, že jsou někdy poněkud opovážlivé, přesto nepřipadají posluchači pohoršlivé, protože je sám naplněný afekty a ty milují vše podivné a málo pravděpodobné. Jen málokteré zpívané básně se sice předvádějí na jevišti, avšak básník může vybájit děje i v kostelních a komorních dílech. Posluchač je už tak duchaplný, že si je přiblíží, i když jsou mu ukázány jen z dálky a naznačeny nemnoha slovy. Existuje oratorium od Pallaviciniho,¹⁶¹ jež je neobvykle krásné a dojmavé. Čtyři poutníci navštěvují svatá místa, a byť je podle libreta doprovází všude tamější obyvatel, přece pochybují, že nějaký posluchač bude požadovat, aby se k provedení tohoto oratoria vystavěl skutečný svatý hrob.

Ptá-li se někdo, zda je pravděpodobné, aby například jednající postavy v operách v průběhu děje zpívaly tolik árií, až by se zdálo, že vlastně k ději nepatří, pak odpovídám, že v afektech je člověk zpívat zvyklý, chce dokonce takové vokální skladby poslouchat a že v áriích jsou obsaženy hlavní dokonalosti zpěvu a hudby. Jinak by však mohla tato pochybnost vycházet ještě z toho, že například na jevišti současně přítomné osoby nemohou dlouho mlčet a poklidně naslouchat, zvláště během ritornelů. Jenže, nevytvářejí tóny a slova společně jednotu? Když tedy postava přestává s koncem recitativu mluvit, začne první ritornel árie a zpěvák mlčí, aby se načrtl zamýšlený obraz, a v průběhu árie bude pokračovat jeho vylíčení z různých stran a dovršení. Na znázornění, na myšlenke hlavně záleží, nikoli na samotných slovech, která jsou přítom právě tak libovolná, jako tóny a nejsou výhradními znameními myšlenek. Operní básníci by i v tom mohli následovat

160 HORATIUS FLACCUS, Quintus. *De arte poetica*. Překlad Hubert Reitterer.

161 Stefano Benedetto Pallavicini (Pallavicino, 1672–1742), *I Pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*. V oratoriu vystupují čtyři poutníci („pellegrini“): Albino, Eugenio, Teotimo a Agapito a jejich průvodce (Guida). První zhudebnění tohoto libreta pochází z pera Johanna Adolfa Hasseho z roku 1742.

autory starořeckých her, kteří jen málokdy stavěli na jeviště víc než dvě postavy. Dále, když někdo s někým mluví, musí tak dlouho naslouchat, než druhý mluvit přestane, a rovněž v mluvených divadelních hrách jsou jednající postavy nuceny poslouchat často také určitě ne právě krátké proslovy, někdy až příliš nudné. Neméně je na vůli básníka psát duety, tercety, kvartety a tutti. Neboť jestliže jsem řekl, že děj samotný většinou probíhá v recitativech, dají se mnohé jeho úryvky a části uspořádat tak dojmavě, že se z nich mohou stát duety atd., o čemž více promluví níže u árií a v kapitole o operách. Má-li někdo ve zvyku celou vokální skladbu začínat a končit tutti, pak nikde není zakázáno umístit tutti také doprostřed. Větší proměnlivost bude uším tím příjemnější. Bez ohledu na to vše bych však chtěl básníkům poradit, aby vždy při zhotovování árie přesně promysleli její sepětí s předcházejícím a následujícím a také uvážili, jaké toto sepětí bude, až se skladba zazpívá. V osmé kapitole budu proto obšírněji hovořit o hudební délce a uspořádání árie.

Chci konečně na jednom příkladu ukázat, jak nalézt místa, kde mohou jednající postavy zpívat árie. Opereta *Orákulum*, jež se nachází mezi veselohrami pana Gellerta, začíná recitativem, v němž mladý Alcindor vypráví své matce kouzelnici, že viděl krásnou Lucindu.¹⁶² Neobyčejně se mu líbí a chce jí vyjavit svou lásku. Matka nechce nic takového dovolit. Mladík však praví, že chce Lucindinu přízeň získat za každou cenu. V tomto odhodlání se zastaví a zazpívá následující árii:

*Ja, stürb ich auch zu ihren Füßen,
auch dann soll noch Lucinde wissen,
dass sie mein zärtlich Herz verehrt.
Die Freiheit, ihr mein Leid zu klagen,
ob sie mich lieben wird, zu fragen,
ist der Gefahr zu sterben wert.*

Ba, i kdybych zemřel u jejích nohou,
i tak kéž Lucinda ještě zví,
že ji mé něžné srdce ctí.
Svoboda, svěřit se jí se svým utrpením,
zeptat se jí, zda mě bude milovat,
stojí za smrtelné nebezpečí.¹⁶³

162 GELLERT, Christian Fürchtegott. Das Orakel. In TÝŽ. *Sammlung der sämtlichen Schriften: Lustspiele*. Bd. 3. Wien: Trattner, 1763, s. 94–177.

163 Gellert, *Das Orakel*, I. dějství, I. scéna (Alcindor).

Zatímco takto naříká, dá matka najevo svou nelibost a zpívá další árii v pořadí:

*Des Tigers Trotz kann ich bezwingen.
nur, Jüngling, deine Torheit nicht.
Nichts kann dich zum Gehorsam bringen;
nicht meine Macht, nicht deine Pflicht.
Den Sturm des Meeres kann ich stillen;
die Geister ehren meinen Willen;
und ein verliebtes Herz allein
sollt unbezwinglich sein?*

Tygrí vzdor mohu přemoci,
jen, jinochu, ne tvé bláznovství.
Nic tě nepřivede k poslušnosti,
ani má moc, ani tvá povinnost.
Mořskou bouři mohu ztišit,
duchové mou vůli ctí,
jen zamilované srdce
by mělo být nepřemožitelné¹⁶⁴

Alcindor se pak v následujícím recitativu ptá, proč by neměl Lucindě vyjevit lásku, a matka jej poučí, co jí vyjevilo orákulum: aby byl v lásce šťastný, musel by být hluchý, němý a bezcitný a musel by se pokusit dosáhnout toho, aby mu milá přízeň opětovala. Alcindor o tom uvažuje jako vášnivý mladý muž, a na tom je založen obsah textu. Rozhodne se však přece učinit podle vůle matky a doufá, že zapůsobí na Lucindu už svým krásným zjevem. Matka je tím uspokojena, slíbí mu splnit přání a snaží se prostřednictvím svého potěšení a naděje vlít synovi v následující árii víru v jeho počínání:

*Werd ohne Kummer zur Maschine;
man mag gleich stumm und hirnlos sein,
man sei nur schön, so nimmt man ein.
Wie mancher siegt durch eine freie Miene,
der blöder ist als Holz und Stein.*

Staň se strojem bez starosti,
člověk může být němý i hloupý,
i když je jen krásný, tak zaujme.
Tak mnohý vítězí pouhou tvář,í,
kdo tupý je jako dřevo a kámen.¹⁶⁵

164 Tamtéž (Kouzelnice).

165 Tamtéž.

Z toho je vidět, jak se docela dobře dají najít pro árie vhodná místa. Básník by si v tom měl občas ponechat trochu svobody, jež by nám připadla při čtení básně určené ke zpěvu příliš troufalá a nepravděpodobná, kterou je ale možno přece připustit, pokud učiní text muzikálnější, a přitom podpoří potěšení a pozornost posluchače. Neboť básník se vůbec snaží o to, aby se líbil jen posluchačům, jistě ne čtenářům; což je pravda, neboť na čtenáře se u zpívaných básní vůbec nemusí brát zřetel a v opačném případě se při jejich hodnocení básníku často činí největší křivda.¹⁶⁶

Potěšení posluchače je mu také milejší než uznání uměleckého soudce, který zkoumá jeho báseň jako poezii, ne však jako hudební poezii. Účelem vokálního díla je to, co je pravé a skutečně krásné vůbec, a hudba a poezie přitom tvoří jednotu. Pokud se tedy tohoto dosáhne, je lhostejné, kterým z obou umění se tak stane; tak uvažuje básník s Horatiem: *Cenae fercula nostrae malim convivis, quam placuisse cocis.* (Chtěl bych, aby chutnalo, co se u mě uvaří, hosti a ne kuchaři.)¹⁶⁷

Bodmer¹⁶⁸ na jednom místě říká, že v látkách, jimž vládnou afekty, je dobré dávat pozor na účinky, které promluva nebo text vyvolávají u obyčejného shromáždění. Už Aristotelés tvrdil, že veřejnost soudí o všem, co se týká básnického umění a hudby, lépe než jednotlivci. V každém umění je tedy třeba něco pochytit od jeho milovníků. Ti se dožadují toho, co se líbí a co jim připadá přirozené, aniž by k tomu ještě potřebovali nějaká pravidla. A když už se tedy podle toho musejí básníci a hudební umělci řídit, pak bych si zvláště přál, aby to vždy dělali hudebníci, z nichž mnozí skutečnou krásu marně hledají pouze ve velkém umění a ve složitě hledaných nápadech. Ucho chce mít v hudbě stále něco, co už zná, ať je toho sebeméně. Jinak mu nic nepřijde snadné, a tím méně se mu to bude líbit. Už v dávných dobách se takové známé postupy používaly a čím více se spojují s jinými, cizími, ale vhodnými sledy tónů, tím lépe se práce zdaří.

Každý básník má zachovávat pravděpodobnost. Pokud jde o hudebně poetický záměr, obsahuje pravděpodobnost mnohá zpívaná poezie, která by takovou nebyla, kdyby se pouze přednášela. Pohnutky, jež vyvolává hudba, dávají zpívaným básním při jejich skutečném provedení s hudbou zcela jiný život, jaký by neměly, kdyby se pouze četly. Záleží však na šťastném nápadu a úsudku, jaké poetické myšlenky jsou skutečně vhodné také pro hudební inspirace a která místa nabízejí při zpracování látky přirozené příležitosti ke krásným áriím. Cicero říká, že malíři při zcela malém paprsku světla odhalí věci, jež naše oči nevnímají. *Quam multa*

166 Krause tímto kritiky umění upozorňuje na nutnost zohlednění rozdílného účelu poezie a hudební poezie při hodnocení jejich uměleckých kvalit.

167 Krause se mylí, jedná se o: Marcus Valerius Martialis, *Epigrammata*, Lib. IX, 81. Překlad MARTIALIS, Marcus Valerius. *Posměšky a jízlivosti. Výběr z epigramů. Z latinského originálu Epigrammaton libri XII.* Praha: Československý spisovatel, 1983.

168 Johann Jakob Bodmer (1698–1783), švýcarský filolog (viz také pozn. 114/II a dále).

vident pictores in umbris et in eminentia, quæ nos non videmus. (Kolik toho, co my nevidíme, rozpoznají malíři v obrazech stínů a světla.)¹⁶⁹

A Dubos je toho názoru, že pouze hlavy zrozené pro komedii mohou pochopit určité komediální rysy a charaktery. Stejně dovolí básník, zrozený pro hudební poezii, vyjádřit hudbou různé věci, jež by si dříve stěžil někdo představit, že by mohly vypadat dobře, jež ale ve skutečnosti velmi obveselují a dojmají. Vhled a zkušenost v takových hudebních obveseleních k tomu mohou velice přispět. Který básník však tyto vlastnosti nemá, ten se bude dlouho obracet o radu k rozumným skladatelům, zvláště u významných děl. Évremond¹⁷⁰ tvrdí, že skladatel musí mít při vokální skladbě v každém případě vedení. Vyjímá z toho ale Lullyho, protože ten znal vášně lépe a pronikal do lidského srdce hlouběji než básníci, pročez je také Dubosem nazýván největším básníkem v hudbě, jakého Francie kdy měla. Naše doba je šťastná v tom, že máme více skladatelů, kteří znají nejen tóny, ale také lidské srdce a podstatu krásných věd a básnického umění, a básníci se mohou naučit od skladatelů mnohým postřehům a ve svých dílech je využít. Kdo ještě skutečně neviděl a neslyšel takzvanou mezihru [intermezzo], ten při jejím čtení neuvěří, že se mnohé, co se v ní skutečně odehrává, dá takto oživit a vyjádřit hudbou. A ve vážných vokálních kompozicích může nastat totéž. Proti pravděpodobnosti se v jistém smyslu prohřešují básníci, kteří vkládají do svých textů takové myšlenky a slova, jež se hudbou nedají napodobit buď vůbec, nebo nanejvýš nedokonale, například výstřely z kanónu a podobně. Básník ani nepozná, jak trpí vypracování jeho námětu, když se střídají árie pro mužské hlasy s těmi, které zpívají hlasy ženské. Řádně obsazený sbor (soubor) sestává ze čtyř známých hlasů, diskantu, altu, tenoru a basu, z nichž první jsou hlasy ženské a ostatní mužské. Sbor má zřídka více hlasů, někdy spíše méně. Ve zpěvohrách je tolik zpěváků, jako jednajících postav. Jinak nalézáme nejčastěji tenory, pak diskantisty, po nich basisty a potom altisty. Hlučivé, tvrdé a děsuplné se nejlépe hodí pro basové hlasy, podobně jako mužné, vážné a udatné, žertovné, satirické, moralistické, nedbalé a lhostejné pro tenor. A vše něžné, jemné a lichotné pro hlasy vysoké. Vznešené, velké, plamenné, mírné a nesmělé, důrazné, laskavé a velkomyslné může být podle charakteru okolností vyjádřeno kterýmkoli hlasem.

Výše jsem řekl, že básník by měl umět všechny vášně, ctnosti, vědomosti, pohanská božstva, druhy neřesti, světadíly, království, města, řeky, umění, větry a tak dále přizpůsobit zpívajícím postavám, a třebaže jinak je v poezii časté personifikování chybou, může si jím básník tvořící pro zpěv posloužit ke svému prospěchu, aby básně získaly co největší dramatickост a aby se také postava či vášně v árii mohla představit jako mluvící osoba. Musí se přitom obrátit o radu na zkušeného

169 Cicero, *Academica*, II, 20. Překlad Hubert Reitterer.

170 Charles Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond (1613–1703), spisovatel, moralista a volnomyšlenkář.

malíře a učeného ikonologa, jakož vzít v úvahu i zvyk, aby pro uvedené postavy správně určil ženské nebo mužské hlasy. Musí na to dbát především tehdy, jestliže je mu počet postav předepsán. Jinak se ale v serenádách a jiných podobných vícehlasých skladbách předpokládá řádně obsazený sbor (soubor), jaký se většinou najde všude. Čtyři roční období nepředstavují vůbec pouze muži, jak se domnívá dnešní soudce umění. Závist, hněv a pýcha přebývá často spíše v duších ženských než mužských. Kromě toho musí hudební básník při vypracování básně ještě uvažovat o mnohém dalším, co k tomu patří. Podle dnes obvyklého hudebního provedení trvá árie, ať je pomalá nebo rychlá, sedm až osm minut. To může básníkovi posloužit jako čas stanovený pro zpěvní číslo. Zpěvák nemá zpívat více než jeden recitativ a jednu árii za sebou. V jednohlasých kantátách budou pro mnohé pěvce tři árie a dva recitativy až příliš. Básník musí přihlédnout i k tomu, zda se bude hudba provádět v místnosti nebo ve volném prostoru. Větší vokální díla se uzavírají obvykle nějakým tutti a většina oper začíná recitativem, jemuž předchází sinfonie neboli ouvertura. To je ale u menších vokálních kompozic vzácné, a proto začínají ponejvíce árií atp., a také jí končí.