



Christian Gottfried Krause: O hudební poezii

Kateřina Alexandra Ťáastná



MASARYKOVA
UNIVERZITA



#521

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

MUNI
ARTS



Christian Gottfried Krause:

O hudební poezii

Komentovaný překlad

Kateřina Alexandra Šťastná

**MASARYKOVA
UNIVERZITA**

BRNO 2022

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Krause, Christian Gottfried, 1719-1770.

[Von der musikalischen Poesie. Česky]

Christian Gottfried Krause: O hudební poezii / komentovaný překlad Kateřina Alexandra Šťastná. – Vydání první, elektronické. – Brno : Masarykova univerzita, 2022. – 1 online zdroj. – (Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae = Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 2787-9291 ; 521)

Částečně souběžný francouzský, italský, latinský a německý text, anglické resumé

Převážně přeloženo z němčiny. – Obsahuje bibliografii, bibliografické odkazy a rejstřík

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

* 784.3/.7 * 82-192 * 78:82 * 78.01 * (049) * (0.072)

- písně
- písněvé texty
- hudba a literatura
- muzikologie – díla do r. 1800
- pojednání
- komentovaná vydání

784 - Vokální hudba [9]

Recenzenti: Mgr. Irena Veselá, Ph.D. (Moravská zemská knihovna v Brně)

doc. Mgr. Jana Spáčilová, Ph.D. (Univerzita Palackého v Olomouci)

Na obálce byla použita fotografie: *Berlin Opernhaus um 1745.jpg* [fotografická reprodukce uměleckého díla]. [online foto]. [cit. 24. 11. 2022]. Dostupné pod licencí public domain na: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin_Opernhaus_um_1745.jpg?uselang=de.

© 2022 Masarykova univerzita, Kateřina Alexandra Šťastná

ISBN 978-80-280-0146-9

ISBN 978-80-280-0145-2 (brožováno)

ISSN 1211-3034 (print)

ISSN 2787-9291 (online)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0146-2022>

Obsah

Úvod.....	7
-----------	---

Část I

Christian Gottfried Krause.....	13
1 Christian Gottfried Krause: životopisná črta	13
2 Krauseho intelektuální a umělecká východiska	15
<i>Von der musikalischen Poesie</i>	19
1 Geneze spisu	19
2 Problematika poetických a hudebně poetických příkladů, otázka původnosti.....	23
3 K estetice opery a dalších reprezentativních vokálně-instrumentálních žánrů.....	25
4 Krauseho písňová estetika	27
5 K otázkám interpretace, zvláště vokální	30
6 Krauseho spis a jeho dobové přijetí	31
7 Význam Krauseho pojednání dnes	33
Poznámky k českému překladu	35

Část II

Christian Gottfried Krause: <i>O hudební poezii</i>	39
Dopis panu G.	39
Předmluva.....	40
Kapitola první: O spojování poezie s hudebním uměním dříve a nyní.....	43
Kapitola druhá: Jaké představy hudba vzbuzuje	55
Kapitola třetí: O myšlenkách hudební básně obecně	65
Kapitola čtvrtá: O pocitech, dojetích a afektech, jež se hudbou znázorňují.....	77
Kapitola pátá: O povaze a uspořádání vokálních skladeb, jakož i jejich částí vůbec	91
Kapitola šestá: O slohu hudebních básní	116
Kapitola sedmá: O druzích veršů vhodných ke zpívaným básním.....	143
Kapitola osmá: O zvláštním uspořádání částí básně určené ke zpěvu, o recitativu, áriích, ariosech, ariettách, kavátách, duetech, tercetech a sborech	161
Kapitola devátá: O užívání figur v hudební poezii	229
Kapitola desátá: Zda a jak může být celé drama zpíváno	253
Kapitola jedenáctá: O rozličných formách celých zpívaných básní	287
Závěr	311
Summary.....	313

Bibliografie	315
Seznam vyobrazení.....	324
Soupis hudebních děl	325
Rejstřík jmenný	329
Příloha	
Carl Heinrich Graun: <i>Le feste galanti</i> (Idasova árie „Si, si, mie labbra care“)	335

ÚVOD

Intelektuální a umělecké prostředí Berlína počátku 2. poloviny 18. století bylo pozoruhodně bohaté na výtečné osobnosti z řad filozofů, hudebních teoretiků i výkonných hudebníků. Do pruského hlavního města je přitahovalo zvláště renomé dvora krále Friedricha II., který byl znám svou velkou náklonností ke krásným vědám a uměním, především k hudbě, a soustřeďoval ve svém okruhu četné vynikající osobnosti z této sféry. Tito výteční mužové ve službách dvora diskutovali a konfrontovali své myšlenky a ideje též s dalšími v Berlíně působícími odborníky.

Tak mohlo postupně vykristalizovat mimořádně inspirativní ovzduší, jež podnítilo mnohé z nich, aby dali svým teoretickým myšlenkám či uměleckým nápadům také konkrétnější formu, která by v duchu osvícenského ideálu přístupným a lépe dostupným způsobem zprostředkovala jejich ideje širšímu spektru zájemců.

Dosvědčuje to hojná žení řady rozmanitých, na hudební umění orientovaných traktátů, příruček a pojednání. V prvních desetiletích 2. poloviny 18. století tak v Berlíně kromě spisu *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* Johanna Joachima Quantze (1752), příručky *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* Carla Philippa Emanuela Bacha (1753 a 1762) či rozšířeného překladu Tosiho *Opinioni de' cantori antichi e moderni* publikovaného pod názvem *Anleitung zur Singkunst* Johannem Friedrichem Agricolou (1757) vyšel tiskem rovněž dnes již méně známý a neprávem poněkud opomíjený traktát *Von der musikalischen Poesie* Christiana Gottfrieda Krauseho, uveřejněný roku 1752. Jeho autor působil sice jako vysoký pruský státní úředník, zároveň však i komponoval, byl zdatným hráčem na tympány, housle a klávesové nástroje a aktivně se věnoval hudební publicistice a editorské činnosti. V Berlíně pobýval od roku 1746 a ve svém stěžejním díle, traktátu *Von der musikalischen Poesie*, se snažil nabídnout všestranný teoreticko-praktický návod, jímž by se při vytváření vokálních kompozic mohli

řídít jak autoři hudební poezie, tak i skladatelé. Mnoho cenných postřehů zde naleznou však i hudební interpreti a zájemci o oblast hudební kritiky. Jeho hlavním cílem nicméně bylo především dosažení takové podoby spájení poezie a hudby, v níž by obě tyto hlavní složky měly rovnocenné postavení a ve vzájemném souladu a spolupráci přinesly dílu to nejlepší, aby výsledný celek mohl co nejintenzivněji zapůsobit na city posluchače. Krauseho záměrem bylo také podnítit domácí básnickou i hudební tvorbu, která by se stala praktickým vtělením jeho estetických ideálů, jež byly do jisté míry ovlivněny německým anakreontismem a v nichž se prolínají vlivy barokní afektové teorie a napodobovací estetiky s tíhnutím k výrazovému principu příznačnému pro klasicismus. Sám k uměleckému naplnění svých myšlenek přispěl jak vlastními kompozicemi, tak i svou ediční činností.

Pojednání *Von der musikalischen Poesie* – tedy *O hudební poezii* – si i dnes zasluhuje pozornost nejen proto, že jako první dílo svého druhu v německojazyčné odborné literatuře obsahuje ucelený pohled na hudebně-poetickou a estetickou koncepci žánru umělé písně („Lied“), kterou brzy po jeho vydání ve svých dílech reflektovali četní skladatelé i básníci, pro něž se ujalo označení První a Druhá berlínská písňová škola. Krause se však zaměřil též na naznačení žádoucích uměleckých kvalit reprezentativnějších vokálně-instrumentálních žánrů, jako jsou světská a duchovní kantáta, opera a oratorium. V pasážích týkajících se opery je patrné jeho směřování k myšlence svébytné národní německé opery, která předznamenala vývoj tohoto žánru v následujícím údobí. Svou odezvu našel Krauseho text i v mnohých nově vznikajících dílech teoretických a z části i skrze ně se pak jeho koncept odrazil i ve vývoji estetiky v českých zemích v posledních desetiletích 18. století, např. prostřednictvím spisu *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* Johanna Joachima Eschenburga z r. 1789.

Kritický překlad Krauseho pojednání do češtiny, který je jádrem této knihy vzniklé na základě mé disertační práce, doplňují úvodní kapitoly soustřeďující se na jeho intelektuální a umělecká východiska, podněty, jež ovlivnily formování jeho estetické koncepce, genezi spisu a problematiku původnosti a v neposlední řadě též shrnující jeho hudebně poetické pojetí stěžejních vokálně-instrumentálních žánrů. Pozornost je zaměřena také na otázky vokální interpretace a její podobu, jak ji Krause ve spisu komentuje. Protože pojednání *Von der musikalischen Poesie* má z velké části charakter kompilátu z dobových teoretických, literárních a hudebních děl, klade si tato edice za cíl pokud možno identifikovat a dokumentovat zdroje, z nichž Krause čerpal. Pro snadnější orientaci je proto připojen soupis hudebních děl, ze kterých autor vybíral hudebně poetické příklady, a jmenný rejstřík.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla velice poděkovat prof. PhDr. Janě Perutkové, Ph.D., jejíž badatelská činnost i osobnost pro mne byly vždy velkým vzorem a inspirací, za četné konzultace, korektury, cenné rady a trpělivost. Ráda bych též vyslovila velký dík PhDr. Vlastě Reittererové a jejímu manželovi prof. Hubertu Reittererovi za nesmírně přínosné podněty a komentáře, jakož i za obětavou pomoc při vytvoření jmenného soupisu a překlady některých latinských citací, Mgr. Janě Frankové, Ph.D., za konzultaci v oblasti překladu francouzských pasáží a Mgr. Ondřeji Maczkovi za rady týkající se překladů textů italských libret. Děkuji rovněž Mgr. Marku Čermákovi za vytvoření moderní notové edice *Idaspovy árie z Le feste galanti* C. H. Grauna. Mé poděkování náleží dále Mgr. Evě Křížkové a Mgr. Kristině Vonkové za pomoc s korekturami a Knihovnímu oddělení Střediska Teiresiás za zajištění elektronické verze originálu Krauseho pojednání. Za neustálou podporu a důvěru ve mě bych chtěla také poděkovat své matce.

ČÁST I

CHRISTIAN GOTTFRIED KRAUSE

1 Christian Gottfried Krause: životopisná črta

Christian Gottfried Krause se narodil a byl pokřtěn 17. dubna 1719 v městě Winzig v pruské části Slezska jako syn tamnějšího městského hudebníka Christiana Krauseho a jeho ženy Reginy. Od raného dětství se mu dostávalo důkladného školení v hudbě. Vzdělával se ve hře na housle i klávesové nástroje, komponoval, a podle pozdějších svědectví současníků a přátel vynikal jako zdatný tympanista. I přes tyto skutečnosti a svůj velmi vřelý vztah k hudbě, který v průběhu celého života projevoval, se při volbě budoucího povolání k dráze profesionálního hudebníka nakonec nepřiklonil. Své další vzdělání i možné uplatnění směřoval do sféry právní. 27. února 1741 byl zapsán ke studiu práv na univerzitě ve Frankfurtu nad Odrou. Z nemnoha zpráv, jež z tohoto údobí Krauseho života pocházejí, je podstatná zmínka Johanna Adama Hillera o provedení několika Krausem zkomponovaných chrámových skladeb, uveřejněná v jeho *Wöchentliche Nachrichten*, z níž vyplývá, že ani v čase svých univerzitních studií se pěstování hudby zcela nezřekl. Na univerzitě ve Frankfurtu nad Odrou měl Krause také možnost navštěvovat přednášky v té době zde působícího významného estetika a filozofa Alexandra Gottlieba Baumgartena,¹ jehož myšlenky i teoretická pojednání se mu pak staly jedním ze zásadních inspiračních podnětů při utváření jeho vlastní estetické koncepce týkající se poezie a hudby a jejich vzájemného spojení.

Po dokončení studia práv se Krausemu podařilo získat místo sekretáře generála Friedricha Rudolfa von Rothenburg (1710–1751), jednoho z velitelů pruské armády a důvěrných rádců pruského krále Friedricha II. V souvislosti s touto nově přijatou pracovní pozicí přesídlil Krause do Berlína a často pobýval s generálem

1 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), významný německý estetik a filozof.

u vojenské posádky v Postupimi. Zapojení Krauseho do společenského, kulturního i uměleckého života pruského hlavního města, jež se díky uměnilovnému králi Friedrichu II. stalo předním evropským centrem umění a vzdělanosti, sehrálo důležitou úlohu v utváření jeho rozhledu i užší specifikaci vlastních hodnotících umělecko-estetických kritérií. Klíčovým bylo setkání s básníkem Johannem Wilhelmem Ludwigem Gleimem,² s nímž se Krause seznámil pravděpodobně roku 1746 a který jej uvedl do okruhu svých přátel z řad obdobně umělecky smýšlejících literátů. Nejznámějším a nejrozsáhlejším Krauseho dílem, v němž vyjadřuje své estetické názory v oblasti spojování poezie a hudby, zůstává beze sporu jeho pojednání *Von der musikalischen Poesie* vydané roku 1752. Krause však publikoval i další na poezii a hudbu zaměřené texty, jež vycházely v dobových hudebně orientovaných periodících. Podobně jako Johann Joachim Quantz³ se také Krause zabýval rozdíly mezi tzv. národními kompozičními školami, zejména italskou a francouzskou, a uvažoval o problematice tzv. smíšeného vkusu. Své úvahy o tomto tématu Krause shrnul v textu *Lettre a Mr. le Marquis de B. Sur la difference de la musique italienne et la musique française*, jenž vyšel anonymně v r. 1748. Tento text pak vydal v německém překladu další význačný berlínský teoretik a spisovatel Friedrich Wilhelm Marpurg ve svých *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* r. 1754. Sám Krause se snažil některé své myšlenky uvést do praxe, zejména ty, jež se týkaly jím navržené podoby písně a německé kantáty. To uskutečňoval jednak vyvíjením vlastní kompoziční činnosti, jednak významnou editorskou aktivitou. Spolu s Carlem Wilhelmem Ramlerem⁴ připravili sbírku *Oden mit Melodien*, jež obsahovala písňové útvary komponované v souladu s estetickým ideálem prezentovaným ve spisu *Von der musikalischen Poesie*. Jako hudebně velmi zdatný a vzdělaný diletant zkomponoval několik kantát na německé texty sprátených básníků, např. kantátu *Der Tod Jesu* z r. 1758 na slova C. W. Ramlera, která zhudebnili rovněž Carl Heinrich Graun⁵ či Georg Philipp Telemann,⁶ písně, komorní

2 Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), vůdčí osobnost německého básnického anakreontismu, Krause mu později dedikoval své pojednání o hudební poezii.

3 Johann Joachim Quantz (1697–1773), flétnista, skladatel a hudební spisovatel, od r. 1741 působil ve službách Friedricha II. Autor vlivné flétnové příručky *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752).

4 Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), německý básník, libretista, překladatel Horatia. Po studiu v Halle přesídlil r. 1745 do Berlína, kde od r. 1748 vyučoval na kadetské škole a v letech 1787–1796 byl ředitelem královského divadla. Přátelil se s Gleimem, Lessingem, Nicolaiem i Krausem, udržoval s nimi čilou korespondenci. Jako editor se spolupodílel na vydání sbírky *Oden mit Melodien* z r. 1753, později připravil svou sbírku *Lieder der Deutschen mit Melodien* (1766–1768). Jeho kantátové texty byly často zhudebněny. Např. kantátu *Tod Jesu* zhudebnil C. H. Graun, G. Ph. Telemann či J. C. F. Bach, *Die Hirten bei der Krippe zu Betlehem* J. F. Agricola, Telemann, J. F. Reichardt, J. C. F. Rellstab, nebo J. L. Eybler.

5 Carl Heinrich Graun (1704–1759) působil od r. 1741 jako dvorní kapelník na dvoře Friedricha II., jeho bratr Johann Gottlieb Graun (1703–1771) jako koncertní mistr.

6 Georg Philipp Telemann (1681–1767), jedna z nejvýraznějších skladatelských osobností německé hudby 1. poloviny 18. století. Jeho tvorba se vyznačuje stylovou progresivitou, díky níž se jeho hudební

skladby a jeden singspiel. Krauseho dům se stal významným místem setkávání osobností z řad umělců a inteligence. Pořádání privátních koncertů, na nichž často účinkovali též Quantz či Carl Philipp Emanuel Bach,⁷ sloužil i v čase kulturních omezení během sedmileté války.

Christian Gottfried Krause zemřel ve svých 51 letech v Berlíně 21. července 1770 a pochován byl o tři dny později, 24. července 1770. O okolnostech jeho skonu není bohužel nic bližšího známo.

2 Krauseho intelektuální a umělecká východiska

Ve vztahu k hudbě zůstal Krause po celý život velmi nadšeným a značně důkladně teoreticky i prakticky školeným hudebním diletantem. Reprezentoval tedy ve 2. polovině 18. století poměrně širokou skupinu příslušníků střední a vyšší vrstvy, která projevovala intenzivní zájem o hudbu a další s ní spojená umění, nečinila z tohoto svého zájmu však zájem profesionální či profesní. Nebylo to ale na překážku tomu, aby tito diletanti v této oblasti teoreticky i prakticky nedosahovali vysoké, takřka profesionální úrovně.

Po svém příchodu do Berlína r. 1746 měl Krause možnost poznat řadu zdejších výtečných hudebníků, literátů a filozofů. Od r. 1749 navštěvoval sdružení, pro něž se později ustálil název Montagsklub. Toto sdružení založil švýcarský duchovní Johann Georg Schulthess a jeho cílem byla vzájemná společenská výměna myšlenek ze sféry věd a umění. Díky členům jako Gotthold Ephraim Lessing⁸ a Christoph Friedrich Nicolai⁹ se stal jedním z center berlínské osvícenské filozofie a o otázkách umění sem přicházeli diskutovat např. Christian Friedrich Voß,¹⁰ Johann Georg Sulzer,¹¹ Carl Wilhelm Ramler, Johann Friedrich Agricola¹² či Johann Joachim Quantz. Oficiálním členem klubu se kvůli židovskému vyznání

vyjadřování zvolna posouvá od stylu pozdně barokního k hudebním prostředkům příznačným pro nastupující klasicismus.

7 Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), druhý syn Johanna Sebastiana Bacha, zvaný též „berlínský“ nebo „hamburský“ Bach. Od r. 1740 do r. 1767 působil v Berlíně jako dvorní cembalista Friedricha II.

8 Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), dramatik, kritik, autor textů věnovaných filosofii a estetice.

9 Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811), německý spisovatel, vedle G. E. Lessinga a M. Mendelssohna významný představitel německého osvícenství.

10 Christian Friedrich Voß (1724–1795), německý nakladatel.

11 Johann Georg Sulzer (1720–1779), teolog, filozof, teoretik umění, pedagog, žák J. J. Bodmera a J. J. Breitingera.

12 Johann Friedrich Agricola (1720–1774), skladatel, varhaník, hudební publicista, pěvec a pěvecký pedagog, žák J. S. Bacha a J. J. Quantze, od r. 1751 dvorní skladatel Friedricha II.

nemohl stát významný představitel osvícenské filozofie Moses Mendelssohn,¹³ jehož filozofické názory a spisy se však významnou měrou odrazily v berlínském intelektuálním prostředí.

Velmi podnětné a inspirativní, jak vyplývá z jeho dochované korespondence i z pojednání *Von der musikalischen Poesie*, byly pro Krauseho návštěvy operních představení a dalších hudebních a divadelních událostí. S velkým uznáním hovoří o operách berlínského kapelníka Carla Heinricha Grauna a významného italského skladatele Johanna Adolfa Hasseho,¹⁴ z nichž často také čerpal příklady pro své pojednání. Značně pochvalně se však zmiňuje též o kompozicích Johanna Friedricha Agricoly, jehož operní a další tvorba byla poněkud upozaděna kvůli zálibě krále Friedricha II. v Graunových a Hasseho dílech. S největším respektem se pak vyslovuje o kompozičním odkazu Georga Philippa Telemanna. I z jeho děl vybírá příklady pro svůj text. S úctou píše rovněž o osobnosti berlínského dvorního flétnisty Johanna Joachima Quantze.¹⁵ V Krauseho poněkud rezervovaném postoji k hudbě Carla Philippa Emanuela Bacha a Johanna Gottlieba Grauna se projevuje jeho tíhnutí ke galantnímu stylu, ježž on sám upřednostňoval i jako skladatel, a klíčové vlastnosti charakteristické pro tento styl (jako ušlechtilost, prostota, jemnost, přístupnost) často zmiňuje mezi požadavky pro hudbu i ve *Von der musikalischen Poesie*.

Krause přišel do kontaktu s různými stylově rozmanitými směry. Kromě domácí produkce vyrůstající z německých hudebních tradic to byl na jedné straně styl italské virtuózní kastrátské opery představovaný díly Grauna a Hasseho, na straně druhé francouzská hudba a vliv francouzských vokálních forem. S nimi se setkal také ve funkci sekretáře u generála Rothenburga, jenž se oženil s francouzskou šlechtičnou a část svého života ve Francii pobýval. Jistě v tom sehrála roli i orientace berlínského dvora a velká záliba krále Friedricha II. ve francouzském umění, kultuře a filozofii.

Jak již bylo zmíněno výše, Krause podobně jako Quantz uvažoval o pojetí tzv. smíšeného vkusu, který by měl být jakousi uměleckou syntézou nejlepších vlastností z italské, francouzské i německé hudby. Z francouzské hudby Krauseho zřejmě nejvíce ovlivnil François Couperin¹⁶ a Jean François Dandrieu,¹⁷ přičemž oba

13 Moses Mendelssohn (1729–1786), německý židovský filozof a kritik doby osvícenství, dědeček Felixe Mendelssohna Bartholdyho a Fanny Hensel Mendelssohn.

14 Johann Adolf Hasse (1699–1783), významný představitel italské opery seria. Jeho operní díla se těšila velké oblibě v německojazyčných zemích i v Itálii, cíl je též pruský král Friedrich II., který vyslechl ještě jako pruský korunní princ jeho operu *Cleofide* r. 1731 při své návštěvě Drážďan. Po r. 1743 se v Berlíně Hasseho díla stala součástí repertoáru dvorní opery.

15 BERG, Darrell Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009. Viz zejména část „Musical Interests“.

16 François Couperin (1688–1733), skladatel a cembalista, nejvýznamnější člen rodiny Couperinů.

17 Jean-François Dandrieu (1681/2–1738), francouzský skladatel a cembalista.

tito skladatelé prosluli svými pokusy o spojení italského a francouzského vkusu i stylu jak po stránce kompoziční, tak i interpretační. V Krauseho vlastních kompozicích, stejně jako v jeho estetických názorech a požadavcích na hudební umění se zrcadlí jeho upřednostnění galantního stylu a vkusu. V dobově aktuální diskusi, jež souvisela s osvícenskou ideou umění přístupného co nejširší skupině lidí, zda by hudba měla být tvořena pro znalce hudby („Kenner“), nebo její milovníky („Liebhaber“), se Krause jednoznačně vyjadřuje ve prospěch milovníků hudby.

V oblasti hudební teorie není snadné identifikovat značně rozsáhlou bázi autorů a textů, jež Krauseho nahlížení na tuto problematiku ovlivnily. Velký význam v tomto směru měla však zvláště pojednání Johanna Matthesona,¹⁸ zejména jeho spis *Der vollkommene Capellmeister* z r. 1739 a rozšířené a přepracované vydání traktátu *Der critische Musicus* Johanna Adolfa Scheibeho z r. 1745.¹⁹

Pokud jde o teorii krásných věd a umění, je u Krauseho zřejmě působení myšlenek jeho učitele Alexandra Gottlieba Baumgartena, například v otázce konceptu smyslové zkušenosti („sinnliche Erkenntnis“), nebo též pojetí a binárního dělení afektů, s nimiž se Krause mohl seznámit prostřednictvím Baumgartenových prací či textů jeho žáka Friedricha Georga Meiera. V Krauseho rozdělení afektů jsou reflektovány také myšlenky Barucha Spinozy a Christiana Wolfa. Wolfova logická filozofie se u Krauseho projevuje též ve způsobu, jakým ve svém spisu předkládá aktuální a nastupující umělecké trendy v souvislosti s vlastními teoretickými a estetickými úvahami. V jeho hierarchizaci afektů je patrný rovněž vliv myšlenek publikovaných v periodiku s názvem *Der Musikalische Patriot* vycházejícím v Braunschweigu v letech 1741 a 1742.²⁰ Krause byl zjevně seznámen i s linií racionalismu, kterou reprezentoval především René Descartes²¹ a jeho spisy *Les passions de l'âme* z r. 1649 a *Compendium musicae* z r. 1618. V požadavku na dojmavé působení uměleckého díla vychází z estetické koncepce Jeana Baptista Dubose uveřejněné v jeho *Reflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (Paříž 1719). Transformuje myšlenku uměleckého napodobení krásné přírody („belle nature“) tak, jak ji nastínil jiný představitel francouzské linie napodobovací estetiky, Charles Batteux v *Les Beaux arts, réduits a un meme principe* (Paříž 1746). Ovlivnily jej též texty švýcarských, německy píšících literárních kritiků Johanna Jakoba Bodmera a Johanna Jakoba Breitingera,²² na něž se ve svém nejvýznamnějším spisu rovněž

18 Johann Mattheson (1681–1774), německý skladatel, pěvec, varhaník, hudební teoretik a spisovatel.

19 Johann Adolph Scheibe (1708–1776), německý skladatel a hudební kritik.

20 Viz MARKS, Paul F. The Rhetorical Elements in Musical Sturm und Drang: Christian Gottfried Krause's Von der musikalischen Poesie. *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 1971, Vol. 2, No. 1, s. 49–64.

21 René Descartes (1596–1650), významný francouzský filosof, představitel racionalismu.

22 Johann Jakob Bodmer (1698–1783) a Johann Jakob Breitinger (1701–1776), literární kritici švýcarské provenience. Často oponují názorům J. Ch. Gottscheda.

často odvolává. V otázkách opery často polemizuje s názory Johanna Christopha Gottscheda, které obsahuje jeho *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig 1730).²³ Krauseho představy v oblasti umění formovala také anglická literatura a autoři jako Antony Ashley Cooper Shaftesbury, Joseph Addison nebo Alexander Pope. Podněty čerpal též v okruhu autorů hamburské autopsie.²⁴

Při snaze podpořit své myšlenky týkající se poezie se pak Krause často odvolával na názory a spisy autorů jako Horatius, Cicero nebo Quintilianus.

Zásadní úlohu v utváření Krauseho náhledů ve sféře poezie sehrál nepochybně především jeho kontakt s básníkem a nejvýznamnějším představitelem německého básnického anakreontismu, Johannem Ludwigem Wilhelmem Gleimem (1719–1803). Ten Krauseho po r. 1746 seznámil s okruhem svých přátel, k nimž náleželo i několik stylově podobně zaměřených básníků. Tito literáti si kladli za cíl oslavu kultu přátelství, opěvování lásky, vína a růží. Navraceli se k ideálu a čistotě antické poezie, především k tvorbě řeckého básníka Anakreonta z Teu žijícího v 6. stol. př. n. l. K anakreontskému okruhu náleželi kromě Gleima Samuel Gotthold Lange (1711–1781), Jakob Imanuel Pira (1715–1744), Johann Nikolaus Götz (1721–1781), Johann Peter Uz (1720–1796) a Paul Jacob Rudnick (1718–1740), které vedle literárních zájmů spojovalo studium na univerzitě v Halle nad Sálou, jež byla tehdy předním centrem německého pietismu. Částí své tvorby tento styl reflektoval také Friedrich Hagedorn (1708–1754).²⁵ Anakreontský styl a v jeho duchu námětově laděná poezie se pak staly jedním z východisek Krauseho pojetí písně.

Dalším významným Krauseho přítelem a spolupracovníkem se stal Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), básník, autor kantátových textů a překladatel Horatiova díla, s nímž Krause editorsky připravil sbírky *Oden mit Melodien* (Berlín 1753 a 1755) a který byl spolu s Gleimem a básníkem a důstojníkem pruské armády Ewaldem Christianem von Kleist (1715–1759) nejvýznamnějším Krauseho rádcem při práci na pojednání *Von der musikalischen Poesie*. V duchu osvícenské doby i kultu přátelství udržoval a navazoval Krause kontakt se svými přáteli a známými prostřednictvím hojné korespondence. Podle dochovaných dopisů si Krause vedle Gleima, Ramlera a Kleista dopisoval též s teologem a filozofem Johannem Joachimem Spaldingem (1714–1804)²⁶ nebo básníkem Johannem Peterem Uzem.²⁷

23 K polemice s Gottschedem a Krauseho postoji k opeře viz též BERG, Darrell Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009, No. 22 (D-HTGL 2352).

24 Některé autory a díla z obsáhlé základny odborných pojednání, jež prostudoval, zmiňuje Krause v dopise Gleimovi ze 3. srpna 1748. Viz tamtéž, No. 16 (D-HTgl 2346).

25 Friedrich von Hagedorn (1708–1754), německý básník.

26 Krauseho dopis Spaldingovi viz např. BERG, op. cit., No. 3 (D-Htgl 2334).

27 Krauseho dopis J. P. Uzovi viz tamtéž, No. 10 (D-HTgl 2379).

VON DER MUSIKALISCHEN POESIE

1 Geneze spisu

Vydání Krauseho spisu *Von der musikalischen Poesie* předcházel několikaletý, pro výslednou podobu díla v mnoha aspektech zásadní tvůrčí proces, během něhož se spis rozšířil, obsahově vytříbil a díky autorově snaze reflektovat aktuální hudební tendence též aktualizoval v oblasti zařazených hudebních příkladů. Mnoho cenných informací i přesnější představu o proměnách spisu před publikováním jeho finální verze poskytuje zvláště Krauseho dochovaná korespondence. Práci na svém nejvýznamnějším díle zahájil Krause zřejmě roku 1746 v Berlíně. To byla doba, kdy – jak již bylo zmíněno – vstoupil do kulturního a společenského života pruského hlavního města, navázal četná přátelství s mnohými významnými osobnostmi a stal se členem klubu, později známého jako Montagsklub. Užitečné podněty čerpal rovněž v okruhu anakreontských básníků soustředovaného kolem J. W. L. Gleima.

I když spis vyšel tiskem až roku 1752, z Krauseho korespondence vysvítá, že první kompletní verzi měl hotovou mnohem dříve, a to na sklonku roku 1747. Již v dopise J. W. L. Gleimovi, datovaném 20. prosince 1747, mu Krause píše: „Mé pojednání o hudební poezii je hotové, avšak delší, než jsem zamýšlel. Zařadil jsem rozličné epizody, abych měl příležitost říci slovo též hudebníkům a abych učinil známým svůj vkus v hudbě, jenž se možná nebude ve všem shodovat se skladateli.“²⁸ Krause dále uvažuje, že by měl pomýšlet na to, kde by text případně nechal vytisknout, a na výběr vhodného vydavatele.

4. května 1747 Krause pak Gleimovi oznamuje, že jakmile se vrátí do Postupimi, zamýšlí své pojednání zcela dokončit a opět zvažuje možnost vydání. Zmiňuje

28 Viz BERG, op. cit., No. 9 (D-HTGL 2340).

se též, že připadl na další zajímavý zdroj ke svému tématu: „V těchto dnech jsem ještě našel jednu pasáž z Theophrasta,²⁹ jež je mi velmi milá otázkou: Které látky jsou hudební.“³⁰ Přesto, že Krause již v polovině roku 1747 označil svůj text za takřka dokončený, verzi z této doby v následujících dvou letech výrazně přepracoval a rozšířil. Bohatým zdrojem inspirace mu v tomto ohledu byly i myšlenky dalších s Gleimem spřátelených básníků, od nichž Krause získával podněty týkající se hudební poezie, často též díky Gleimově doporučení a přímlově. Dokládá to např. Gleimův dopis ze 4. června 1747 J. P. Uzovi: „Pan Krause, sekretář hraběte Rothenburga, se vám dává poroučet. Při nejbližší příležitosti chce získat vaše mínění o některých myšlenkách týkajících se hudební poezie. Navrhl jsem mu, aby tak učinil, neboť vy hudbě rozumíte.“³¹

Krause pak sám v listu ze 17. ledna 1748 Uzovi píše o práci na svém pojednání a zdůrazňuje myšlenku, že hudební poezie by měla být psána především v dojímacím, nikoli duchaplném stylu.³² 15. června 1748 Krause Gleimovi prozrazuje, že jeho text doznal dalšího podstatného rozšíření, ve kterém sehrála významnou roli i zahájená spolupráce s jejich společným přítelem Ramlerem. Dále poznamenává, že svou knihu adresuje zároveň uměleckým soudcům, básníkům i hudebníkům. Dopis obsahuje také plánované rozvržení kapitol, jež se v průběhu další práce ještě proměňovalo.³³

Z Krauseho dopisu Gleimovi ze 3. srpna 1748 je patrná jeho snaha podchytit co možno nejširší bázi s tématem související literatury. Krause zde však bohužel jmenoval pouze některá konkrétní díla z mnoha, jež prostudoval. Gleimovi dává zcela volnou ruku v cenzurování svého pojednání: „Pročetl jsem a promyslel jsem vše, co jsem k hudební poezii znal. Vaše Bodmerova a Breitingerova díla,³⁴ jež chci co nejdříve poslat zpět. Lamiho *L'art de parier*.³⁵ Kritické básnické umění.“³⁶

29 Theophrastus z Eresu (asi 372–285 př. n. l.). Krause pravděpodobně mohl znát jeho nejdostupnější dílo, *Charaktery*, nejspíše v edici překladu, kterou vytvořil Jean de la Bruyère (1645–1696) a publikoval v r. 1688 s vlastními dodatky jako *Les Caracteres de Theophraste traduits du Grec, avec les caracteres et les moeurs de ce siecle*. Je však možné, že Krause může mít některé jiné z Theophrastových děl, z nichž se dochovaly jen citované pasáže v dílech jiných autorů (Plútarchos, Claudius Ptolemis).

30 Viz BERG, op. cit., No. 14 (D-HTgl 2344).

31 Viz tamtéž, pozn. 78, GLEIM/UZ, s. 169.

32 Viz tamtéž, No. 10 (D-HTgl 2379).

33 Viz tamtéž, No. 15 (D-HTgl 2345).

34 Johann Jakob Bodmer (1698–1783) a Johann Jakob Breitinger (1701–1776), viz pozn. 22. Z dochované korespondence není zřejmé, které konkrétní spisy obou autorů měl Krause od Gleima k dispozici.

35 *L'art de parier, avec un discours dans lequel on donne une idee de tart de persuader* z r. 1675 je vysoce respektovaný spis o rétorice, první pojednání, které uveřejnil Bernhard Lamy (1640–1715).

36 Míneňo je Gottschedovo pojednání *Versuch einer kritischen Dichtkunst*.

Matthesonovy,³⁷ Mizlerovy³⁸ spisy. Pojednání v *Memoires de l'academie de belles lettres* Tome XI.³⁹ Je to to, z něhož jsem chtěl mít část. Horatiovo *Ars poetica* s Dacierovým obširným a pro mne velmi užitečným komentářem.⁴⁰ *Le traite de l'opinion*;⁴¹ *Le spectacle de la nature*.⁴² Gresseta⁴³ a už nevím, co vše ještě. Tím či oním místem jsem byl ve svých míněních utvrzen. Nic nového jsem však nenalezl. Zde máte mé mazaniny. Cenzurujte a kritizujte je náležitě zostra [...]. Vossiovo *De poematem cantu*⁴⁴ mi nebylo zvláště k užitku. Předepisuje pravidla latinských básní, jež tak mají být čteny, nikoli zpívány. Zpěv má však svá vlastní práva a pravidla a vyžaduje již dokonalého básníka, já z něj jen učiním básníka hudebního.⁴⁵

20. srpna 1748 se Krause nedočkavě dotazuje na Gleimův názor na jeho knihu, ujišťuje jej o svém vysokém mínění o Gleimových básnických schopnostech a snaží se jej opětovně povzbudit ke psaní kantátových textů.⁴⁶

8. října 1748 žertem popichuje Krause Gleima: „Copak dělají moje hudebně-poetické vrtochy? Cha, cha, já už vím, že jste na to neměl čas myslet. Jste stále na lovu, jak mi řekl pan von Kleist.“⁴⁷ Gleim však ani po tomto Krauseho přátelském pobídnutí se zasláním svých komentářů k jeho textu nijak nespochyboval, neboť ještě 12. ledna 1749 se Krause ve svém psaní ujišťuje, zda se jeho přítel pojednání věnuje a vybízí jej, aby mu brzy své postřehy zaslal, protože by rád vše upravil a doplnil a dal spis k tisku o Velikonocích. Dále poznamenává: „*Reflections sur*

37 Johann Mattheson (1681–1764), pravděpodobně se jedná o jeho nejznámější dílo *Der vollkommene Capellmeister* z r. 1739, z něhož Krause ve svém pojednání cituje.

38 Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778), jeho nejslavnějším dílem byl časopis *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* (Leipzig, 1739). Mizler rovněž nesouhlasil s Gottschedovým příliš kritickým postojem k operám.

39 Louis Jouard de la Nauze (1696–1778), od r. 1729 byl členem L' Académie royale des inscriptions et Belles-Lettres a publikoval dvě pojednání. Krause zmiňuje *Sur les chansons de L'ancienne Grece*, které vyšlo jako devátý svazek *Recueil této organizace* r. 1736.

40 Andre Dacier (1651–1722). Krause pravděpodobně zmiňuje edici, k níž Noel-Etienne Sanadon přispěl svými kritickými poznámkami. *Oeuvres d'Horace, en latin, traduites en françois par M. Dacier, et le P. Sanadon avec les remarques critiques, historiques et geographiques*, de Tun & de Tautre, 8 vols. (Amsterdam, 1735).

41 *Traite de l'opinion, ou memoires pour servir a l'histoire de l'esprit humain* (Paris: 1735) vydal jako své první a nejznámější dílo Gilbert Charles Legendre (1688–1746), Marquis de St. Aubin-sur-Loire.

42 *Le spectacle de la nature*, souhrnná práce o osmi svazcích, kterou vytvořil Noel-Antoine Pluche (1688–1761), byla vydána poprvé v Paříži r. 1732 a pak opětovně v dalších vydáních.

43 Jean-Baptiste Louis Gresset (1709–1777), francouzský literát. Byl velmi ctěn Gleimem a členy jeho okruhu.

44 Isaak Vossius (1618–1689). Krause zřejmě zmiňuje jeho pojednání o prosodii *De poematum cantu et viribus rhythmici* (Oxford: 1673).

45 Viz BERG, No. 16 (D-HTgl 2346).

46 Viz tamtéž, No. 17 (D-HTgl 2347).

47 Viz tamtéž, No. 18 (D-HTgl 2348).

la peinture et sur la poesie⁴⁸ mne zcela utvrdily v tom, že jsem na správné cestě [...].⁴⁹

K nejpodstatnějším úpravám původní verze Krauseho pojednání o hudební poezii prováděným v této době patřilo připojení pasáží věnujících se tématu opery, k jejichž zařazení autora přesvědčil Carl Wilhelm Ramler, který se stal vedle již zmíněného Gleima a Ewalda Christiana von Kleist nejdůležitějším Krauseho konzultantem při psaní jeho pojednání.⁵⁰ Z Krauseho listu Gleimovi datovaného 1. února 1749 se dá usoudit, že Ramler byl jeho projektem týkajícím se hudební poezie zaujat, podnítil jej k dalším úpravám a rozšířením a reagoval mnohem pohotověji než Gleim, který s poznámkami k pojednání i s odpověďmi Krausemu poněkud otálel. „Ještě jsem rozličně zařadil, zvláště k metru, k formám celých zpívaných básní a obzvláště k opeře. Pan Ramler, horatiánský Ramler je tím zcela zaujat a zcela mne přesvědčil, abychom připojili myšlenky, které k tomu máme.“⁵¹

Z listu Gleimovi datovaného 15. února 1749 je zřejmé, že Krause se intenzivně snažil důsledně zohlednit všechny jeho připomínky a zapracovat je do svého pojednání: „Vaše poznámky jsou dokonale správné a já jich dozajista náležitě užiji ku svému prospěchu.“⁵² Krause se podivuje, že mu Gleim nezaslal také své vlastní myšlenky týkající se hudební poezie a vyzívá ho, aby tak jistě učinil. Vše hodlá ještě dle jeho doporučení zlepšit a zdůrazňuje: „Nesmíte ve mě shledat tvrdohlavého přítele a zarputilého autora.“⁵³

15. března 1749 Krause informuje Gleima o dalších prováděných změnách. K nejpodstatnějším z nich patří vypuštění původní první kapitoly a její nahrazení pojednáním o spojení poezie a hudby dříve a nyní a připojení dokončené kapitoly o celých zpívaných hrách. Na vytríbení slohu a další korektury dohlížel Krauseho a Gleimův společný přítel von Kleist: „Celou první kapitolu jsem vypustil, jak jste to Vy učinil. Obsahovala v sobě pouze věci, jež k mé látce přímo nenáležely. Místo toho jsem do této kapitoly vložil pojednání o dřívějším a nynějším spojování poezie a hudby. Přitom jsem se držel pouze toho, co bylo nezbytné, a našel jsem příležitost, poskytnout čtenáři historickou znalost našich dnešních vokálních skladeb a ukázat, jak v nich je nyní lyrická poezie nahrazována dramatickou, nebo spíše, jak jsou v nich obě spojeny. Pan von Kleist vše viděl a zkorigoval a já si troufám lichořit, že se Vám tato kapitola bude líbit. Mocně jsem též zapracoval na dalších třech kapitolách, zvláště všude zlepšil uspořádání a sloh, také jsem učinil několik

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

49 Viz BERG, No. 21 (D-HTgl 2351).

50 Viz tamtéž, No. 15 (D-HTGL 2345) a No. 22 (D-HTGL 2352).

51 Viz tamtéž, No. 22 (D-HTgl 2352).

52 Gleimův dopis Krausemu, v němž mu sděluje své podněty a komentáře k první části jeho spisu, se bohužel nezachoval.

53 Viz BERG, No. 23 (D-HTgl 2353).

dodatků, jež se mi nezdály býti neužitečnými. Kapitola o celých zpívaných hrách je nyní též hotova. Je sice poněkud obširná, avšak je strašné množství předsudků a námitek proti operám, jež jsem všechny zodpověděl a zároveň ukázal, v čem spočívá správné uspořádání těchto her a jak mohou být přirozeně vytvořeny. Případl jsem při tom na věci, o nichž bych sám nevěřil, že by mohly mít tolik klamného zdání. Ale při tom jsem nikdy neztratil ze zřetele své hudební básníky. Také pro pátou kapitolu jsem učinil ještě objev, totiž, že to podstatné u myšlenek, z nichž se skládá nějaká árie, je, že v sobě obsahují obraz, představu, líčení afektu podle intence.“⁵⁴

Tolik lze vyčíst o okolnostech vzniku nejvýznamnějšího Krauseho opusu z jeho dochované korespondence. V pozdějších dopisech Gleimovi z doby před publikováním spisu, konkrétně z 2. srpna 1749 a 22. června 1750, se již Krause o svém pojednání nezmiňuje. Dlužno poznamenat, že ač mezi jinými zvláště Ewald Christian von Kleist a především Carl Wilhelm Ramler přispěli nezanedbatelnou měrou k definitivní podobě pojednání, byl to Gleim, jehož Krause považoval za svého nejdůležitějšího poradce a jemuž svůj spis také později dedikoval.⁵⁵

Jak naznačuje obsah korespondence týkající se nově připojených pasáží i výběr hudebně poetických příkladů zvláště z oblasti opery, Krauseho autorský přínos je zřejmě nejprůkaznější právě v těch částech, jež se detailně věnují písni a opeře. Využití ukázek z děl, která vznikla a byla uvedena mezi léty 1747–1749, dosvědčují jeho snahu zaznamenat v textu co nejaktuálnější trendy a panující vkus v oblasti hudebního umění.

2 Problematika poetických a hudebně poetických příkladů, otázka původnosti

Přestože podoba Krauseho pojednání má nesporně kompilační charakter a čerpá z řady dobových hudebních, literárních a teoretických zdrojů, nelze jej chápat jako pouhý kompilát již dříve publikovaných cizích myšlenek. Krauseho autorský přínos je nesporný, zvláště jedná-li se o později zařazené kapitoly věnované opeře a o problematiku, která s operou šířeji souvisí.

Jde-li o identifikaci užitých poetických a hudebně-poetických příkladů ve *Von der musikalischen Poesie*, není vždy zcela snadná. Objevují se zde jak příklady převzaté z jiných již existujících teoretických prací, tak i nově zařazené. Nelze však vždy jednoduše určit, zda se jedná o první či druhý případ, protože Krause sám nepostupuje v označování převzatých pasáží důsledně ani systematicky. Upozorňuje na to v závěru předmluvy ke svému pojednání. Zde píše, že tak nečinil

54 Viz BERG, No. 24 (D-HTgl 2354).

55 Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, Dopis panu G., s. 27.

s úmyslem vydávat cizí myšlenky za své, nýbrž věří, že pozorní čtenáři jistě rozeznají převzaté pasáže od jeho vlastních myšlenek.⁵⁶

Při snaze určit při vytvoření tohoto překladu jednotlivé zdroje se plně projevila překvapivá šíře a pestrost teoretické i umělecké základny, ze které Krauseho pojednání vyrůstá. Krause u svých čtenářů zjevně předpokládal široké znalosti a kulturní přehled a z části i proto často autory, od nichž některé příklady přebírá, nebo jež cituje či parafrázuje, neuvádí. Přestože se podařilo mnohé zdroje, z nichž autor čerpal, identifikovat, nelze zcela snadno a jednoznačně vyčíst, jaký byl jeho vlastní autorský podíl na výsledné podobě textu. U některých pasáží je citování z jiných pramenů zřejmé, u dalších pak lze jen stěží s jistotou říci, zda v nich Krause vědomě parafrázoval myšlenky jiného autora, nebo zda tyto pasáže psal zcela nezávisle a považoval je za vlastní. Sám na to ostatně upozorňuje v předmluvě.

Pokud jde o citované ukázky z poezie, vybíral Krause příklady z antické poezie, z Bible, několikrát též z francouzské, anglické a německojazyčné poezie 17. a 18. století. V oblasti hudební poezie převažují příklady z italských libret spolu s díly německy píšících autorů. Značná pozornost, již věnoval antické teoretické i básnické tvorbě, vyplývá jak ze všeobecného uznání uměleckých hodnot těchto děl, tak i ze snahy o přenesení nejlepších z jejich vlastností do aktuální hudební tvorby. Zde byl Krause ovlivněn jistě též C. W. Ramlerem, velkým ctitelem a překladatelem Horatia,⁵⁷ a kontaktem s J. W. L. Gleimem a dalšími básníky píšícími anakreontsky laděné verše, u nichž byla orientace na antickou poezii zjevná.

Jedná-li se o poezii určenou ke zhudebnění, z německy psaných děl Krause věnuje prostor rozboru pasáží ze singspielu *Oraculum* od Ch. F. Gellerta. Z dalších německy píšících autorů hudební poezie se pak u Krauseho objevují např. Johann Ulrich von König (1688–1744), Barthold Heinrich Brockes (1680–1747), Johann Christoph Gottsched (1700–1766), Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769), Christian Friedrich Hunold (1681–1721), Christian Heinrich Postel (1658–1705) nebo Johann Valentin Pietsch (1690–1733). Příklady z italsky psané hudební poezie Krause volil především od autorů jako Pietro Metastasio (1698–1782), Leopoldo di Villati (1701–1752), Francesco Algarotti (1712–1764), Giovanni Pasquini (1695–1763) či Apostolo Zeno (1668–1750).

Jde-li o hudební stránku zvolených příkladů, největší zastoupení v Krauseho spisu mají díla C. H. Grauna a J. A. Hasseho. Svou roli v tom mohla sehrát okolnost, že oba autoři náleželi k preferovaným hudebním tvůrcům krále Friedricha II., a zřejmě také to, že pro Krauseho i potencionální čtenáře jeho spisu byla jejich tvorba dostupná a známá.

56 Srv. KRAUSE, Předmluva, s. 27n.

57 Ramler byl někdy přezdíván jako „německý Horatius“ kvůli své snaze napodobit v poezii strukturu a charakter jeho poezie.

3 K estetice opery a dalších reprezentativních vokálně-instrumentálních žánrů

Význam Krauseho pojednání bývá v oblasti vokálních žánrů nejčastěji dáván do souvislosti s jeho estetickou a uměleckou koncepcí písně, na jejímž základu stylově a umělecky vykrytalizovala tzv. První berlínská písňová škola a do jisté míry ji reflektovala i následující generace písňových autorů – Druhá berlínská písňová škola. Nezanedbatelný přínos však Krauseho spis představuje též v reflexi a umělecké koncepci dalších, reprezentativních vokálních žánrů, zvláště opery, oratoria a kantáty. Již dříve bylo zmíněno, že Krauseho text má charakter kompilátu a že právě pasáže věnované opeře, jež Krause do textu připojil později, vykazují nejvyšší snahu o aktuálnost zachycené problematiky i největší autorskou původnost. Již v dopise J. W. L. Gleimovi z 1. února 1749 se Krause vyjadřuje o vkusu panujícím v oblasti opery, o nutnosti tuto formu dále zdokonalovat, polemizuje s Gottschedovými kritickými názory vůči tomuto žánru publikovanými v jeho *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* z r. 1730 a naznačuje svou představu o jejím estetickém a uměleckém pojetí.

„Opery se lidem líbí a pan Gottsched jimi může opovrhovat a radovat se z několika uzavřených operních divadel, jak chce, stejně se budou objevovat stále nové, dokud budou mít lidé peníze, aby výlohy za ně zaplatili. Nebudeme tedy publiku chuť na opery brát ani vymlouvat. Naproti tomu se mi zdá však správné učinit tyto divadelní hry rozumovějšími a dokonalejšími. Není je ale nutné tvořit zcela podle pravidel tragédií. Neznáme ještě všechna pravidla dobré opery, jako se před Sofoklem vědělo málo o dobré truchlohře. Co se mi líbí, co mne dojíhá, to musí být správné [...].“⁵⁸

Na nejvyšším místě Krauseho pomyslné umělecké hierarchie vokálních děl stojí opera. Kompozice s holdovacím a oslavným charakterem jsou hodnoceny níže než opery s historickými náměty, přesto několik příkladů z nich užívá ve svém pojednání.

Ve spisu jsou podrobně zkoumány žádoucí vlastnosti jak celých oper, tak i jejich jednotlivých dílčích částí. Velká pozornost je věnována zvláště ideální podobě árie. Krause se vyjadřuje kriticky ke kontrapunkticky vypracovaným áriím. Složitost barokního kontrapunktu přirovnává ke zdobnosti gotické architektury.⁵⁹

58 Viz BERG, No. 22 (D-HTGL 2352). „Die Opern gefallen den Leuten, und H. Gottsched mag Sie verachten und sich über einige eingegangene {Schau} Opernbühnen freuen, wie er will, so kommen immer wieder neue auf, nach dem die Leute Geld haben die Unkosten dazu herzugeben. Man wird also dem Publico den Geschmack zu Opern nicht benehmen noch ausreden. Gegentheils aber dünkt mich billig zu seyn, diese Schauspiele immer vernunftmässiger und vollkommener zu machen. Man muß sie aber nicht ganz und völlig über den Leisten der Tragoedien schlagen. Wir wissen {die} alle guten Regeln einer Oper noch nicht, so wenig als man sie von einem guten Trauerspiele vor dem Sophocles wuste. / Was mir gefällt, was mich rühret, das muß gut seyn.“

59 Kontrapunkticky vypracovaná díla však nezavrhuje zcela. Připouští, že v oblasti chrámové hudby mohou být velmi vhodná a na posluchače mocně zapůsobit.

V ideální podobě árie se opět zrcadlí jeho příklon ke galantnímu stylu důrazem na jednoznačné upřednostnění zpěvné a příjemné melodie, která má schopnost posluchače dojmout. Za nevhodnější formu árie považuje árii da capo, píše však, že je možno využít i jiné formy árií či menších vokálních forem (arietta, kavata, arioso), což se odvíjí vždy podle charakteru a podoby textu, nosnosti a síly obsaženého afektu a závažnosti myšlenek. Uvádí obvyklou délku da capo árie, jež je kolem sedmi až osmi minut. V případě oper na jiné než tradiční a milostné náměty však doporučuje volit árie kratší. Jako vzorový příklad árie vypracované podle „nejnovějšího vkusu“ Krause uvádí podrobný rozbor da capo árie C. H. Grauna z *Le feste galanti*.⁶⁰ Pokud jde o recitativ, doporučuje, aby tam, kde je to vhodné, končil recitativ semplice jako recitativ con stromenti. Užití adekvátně hudebně pojatého „accompagnement“ v takovém druhu recitativu podle jeho názoru lépe podpoří obsažený afekt.⁶¹

Krauseho estetický koncept opery spočívá na dojmavém působení, hromadění afektově bohatých scén a jednoduchém, jasně pochopitelném ději, který bude zachovávat jeho klasickou jednotu. Za vhodné považuje milostné a další k afektu a dojmání vstřícné náměty. Zastává kladný postoj k využití fantastických fabulí, prvků zázračna a nadpřirozena, v čemž je zřejmě patrný vliv pojetí J. J. Bodmera a J. J. Breitingera. Postupně narůstající počet oper s fantazijními a zázračnými náměty lze vysledovat i mezi díly uváděnými berlínskou dvorní operou. Důvodem zřejmě byla skutečnost, že do děje námětově podobně laděných oper bylo možno snadněji promítnout hodnoty a ideály, jež vyznával král Friedrich II., který měl v těchto otázkách rozhodující slovo.⁶²

Za vhodný prvek vyvolávající silný dojem označoval Krause sborové scény a význam přikládal také správnému přiřazení vokálních hlasů k jednotlivým postavám a charakterům. Zastával názor, aby mužské role byly obsazovány častěji přirozenými mužskými hlasy, tenory a basy, ovšem za předpokladu, že se zvýší jejich pěvecká úroveň. Kontrast mísících se jemných a hrubých hlasů by podle něj mohl posluchačům přinést ještě rozmanitější potěšení. Dokud však přirozený mužský hlas nebude dostatečně příjemný, průrazný, milý, jemný a vytrvalý, jako bývá hlas dobrých kastrátů, je nutno kastrátské hlasy v mužských rolích tolerovat.⁶³ S tímto svým názorem přichází v době, kdy nejen na jevišti královského berlínského operního divadla vrcholí obliba virtuózní italské kastrátské opery.

Krause se věnoval též vhodné podobě rozvržení scény, kulisám, uplatnění divadelních strojů. Ty mohou dle jeho názoru, při adekvátním užití, velmi podpo-

60 Viz rozbor árie s 192n. Viz též příloha, s. 333n.

61 Termín *accompagnement* Krause užívá nejčastěji jako označení druhu doprovázeného recitativu, viz kapitola 2.3 Poznámky k českému překladu.

62 FORMENT, Bruno. Fredericks Athens: Crushing Superstition and Resuscitating the Marvellous at the Königliches Opernhaus Berlin. *Cambridge Opera Journal*, 2012, Vol. 24, Iss. 01, s. 1–42.

63 Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 10, s. 230.

řit celkové působení opery. Je patrné postupně se probouzející národní uvědomění, které se odráží v jeho snaze o podnícení domácí operní i kantátové tvorby na nově vznikající německou poezii, jež směřuje ke svébytné národní německé opeře.

Krause vyvíjel značnou iniciativu ve snaze vzbudit u skladatelů i básníků zájem o novou německou kantátu. V jeho dochované korespondenci je hned několik pasáží, v nichž jedná se spřátelenými básníky o nových textech pro kantátové zhudebnění.⁶⁴ Vycházel při tom z italského vzoru, formu tvoří tři árie se dvěma vloženými recitativy, jež má skladatel pojmout s větší mírou ohnivosti a invence než recitativy operní. Bohužel, jeho snahy v tomto směru neměly takový ohlas jako v případě písně.⁶⁵

Kladně hovoří Krause o využití světské nebo duchovní varianty novější podoby moteta. Pokud jde o oratorium a další formy chrámové hudby, varuje před užíváním příliš expresivních, negativně zabarvených výrazů a obecně nedoporučuje použití ironie, jež se hudebními prostředky nedá adekvátně znázornit. V chrámové hudbě mohou podle něho nalézt odpovídající místo kontrapunkticky zpracované kompozice, jichž jinak Krause jako reprezentant galantního stylu není velkým příznivcem. I v oratoriích, podobně jako v operách, doporučuje častější zařazování sborů a sborových scén, jež mohou pomoci silnějšímu působení díla na posluchače. Árie v duchovních kompozicích nemusí dle něho poskytovat tolik vhodných slov ke koloratuře a recitativ má mít zpěvnější charakter než recitativ operní. Krause doporučuje využití citátů z Žalmů či Proroků obsahujících živý afekt a děj, které nejsou příliš dlouhé a hodí se k vícehlasému zhudebnění či sborovému zpracování.

4 Krauseho písňová estetika

Navzdory bohaté písňové tradici a zvláště hojnému pěstování generálbasové písně v německých zemích v průběhu 17. století byla pozice původních písňových forem v průběhu poslední třetiny 17. a prvních desetiletích 18. století oslabována vzrůstající oblibou importovaných italských forem jako byla árie a kantáta. V důsledku toho došlo zvláště kolem roku 1700 a bezprostředně po něm k výraznému poklesu produkce písňových sbírek. Nedá se sice říci, že by tradice komponování písní byla zcela přerušena, nicméně zvýšený zájem o árii, kantátu, operu a další vysoce reprezentativní útvary se negativně dotkl především sféry náročnější, po

64 K podněcování básníků (Gleima, Ramlera, Uze) k tvorbě kantátových textů např. viz dopisy Gleimovi ze 3. a 20. srpna 1748 v BERG, Darrel Matthews. *The Correspondence of Christian Gottfried Krause: A Music Lover in the Age of Sensibility*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 2009, No. 16 (D-HTgl 2346) a No. 17 (D-HTgl 2347).

65 Sám Krause komponoval např. kantáty na texty svých přátel J. W. L. Gleima či C. W. Ramlera.

umělecké stránce propracovanější světské písně. Méně výrazně pak ovlivnil oblast písně duchovní.

Písně sbírky z tohoto období často obsahovaly kantátové a operní árie, nebo jejich imitace. Tradiční strofická podoba písně byla v řadě případů upozaděna ve prospěch formy da capo, která díky obsaženému kontrastnímu střednímu dílu lépe vyhovovala zvýšeným nárokům na výraz než stroficky členěná píseň. Text v nich nesehrával již tak výraznou úlohu, po hudební stránce měly zdobnější, melizmatictější charakter.⁶⁶ Rysy příznačné pro píseň byly zatlačeny ozdobami, koloraturami a efektním střídáním vokální a instrumentální složky. Vokální melodie v těchto skladbách má téměř operní ráz.⁶⁷ Tyto kompozice však byly pro provozování hudebními amatéry příliš náročné, proto u nich nezískaly takovou oblibu jako písně starší produkce. Interpreti z řad hudebních amatérů se proto mnohdy uchýlovali buď ke staršímu písněvému repertoáru, nebo k v obdobném stylu komponovaným dílům duchovním. Profesionální hudebníci pak před novou písněvou tvorbou upřednostňovali kantátový a operní repertoár.

Árie umožňovaly skladatelům prezentovat svou schopnost komponovat v takzvaně vysokém slohu. Písně zůstaly žádané širokými vrstvami posluchačů, kteří nekladli tak velký důraz na jejich umělecké zpracování. Proto v očích mnoha hudebníků význam tohoto žánru poklesl. Pojem „Lied“ pak začal být užíván k označení vokální skladby nemající výraznější nároky na umělecké zpracování. K odlišení podobného vokálního útvaru od umělecky náročnější árie se pak užívalo například pojmu óda („Ode“), který se s termínem Lied částečně významově překrývá. Řada teoretiků té doby písní vytýkala příliš jednoduchý charakter, přemíru slok a jednotvárnost. I Krause se svou uměleckou a estetickou koncepcí písně reaguje na její kritizované vlastnosti, zvláště na nekonečný počet slok. Píseň se měla stát opět umělecky plně respektovaným útvarem, avšak se zachováním ušlechtilé prostoty, jak ji u ní požadoval již J. A. Scheibe. K opětovnému uměleckému vzestupu žánru písně dochází asi od 30. let 18. století.⁶⁸ Nicméně až Krauseho pojednání *Von der musikalischen Poesie* přináší ucelenou teoretickou i estetickou koncepci

66 Viz např. sbírka Philippa Heinricha Erlebacha *Harmonische Freude musikalischen Freunde* z r. 1697.

67 Písně blízcí se svým charakterem stylu koncertantní kantáty můžeme nalézt např. u Johanna Kriegera ve sbírce *Musikalische Ergötzigkeit* z r. 1684, nebo Jakoba Kremberga v jeho *Musikalische Gemüths-ergötzung* z r. 1689, kde se tyto útvary vyskytují paralelně s písněmi v tradiční strofické podobě.

68 Z tohoto období by měly být zmíněny písně sbírky Johanna Walentina Rathgebera *Ohrenvergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-confect* z let 1733–1746 a v 18. století velmi populární sbírka Sigismunda Scholzeho, již publikoval pod pseudonymem Sperontes, *Singende Muse an der Pleise* z let 1736–1745, jež obsahuje převážně písně vzniklé podložením textů k původně instrumentálním skladbám, tancům a pochodům. *Sammlung verschiedener und auserlesener Oden* Johanna Friedricha Gräfeho z let 1737–1743 obsahuje pak 144 zhudebnění starších básnických textů, mezi zde prezentovanými skladateli se objevuje již i C. Ph. E. Bach, který později částí své písněvé tvorby reflektoval i styl První berlínské písněvé školy. Na tradici generálbasové písně poloviny 17. století navazuje G. P. Telemann *Singe-Spiel- und Generalbass-übungen* (1733–1734) a dále též svými ódami z r. 1741.

tohoto žánru a stává se zásadním impulzem pro novou tvorbu v oblasti písňě.⁶⁹ Tuto svou teoretickou koncepci pak Krause sám prakticky podpořil jako skladatel i jako spolueditor sbírky *Oden mit Melodien* vydané v r. 1753 v Berlíně, na níž spolupracoval se svým přítelem, básníkem a libretistou Carlem Wilhelmem Ramlerem. Posléze takto vyšla ještě sbírka *Oden mit Melodien II* v r. 1755 a *Lieder der Deutschen mit Melodien I–IV* z let 1767 a 1768. Krauseho názory a myšlenky našly silnou odezvu jak v řadách hudebních skladatelů, tak mezi básníky. Tak vznikla generace tvůrců, jež bývá často nazývána jako První berlínská písňová škola.⁷⁰ Z estetické báze Krauseho pojednání pak vycházela i generace Druhé berlínské písňové školy,⁷¹ ač v jejím uměleckém pojetí se již více zrcadlí tihnutí k herderovskému pojetí lidové písňě („Volkslied“).

Ve svém pojednání Krause uvádí, že vkus v oblasti písňové kompozice není v Německu ještě ustálený a je ho nutné dále tříbit. Je třeba rozlišovat styl písni od stylu operního co do struktury melodie a množství užití ornamentiky. V tihnutí k pastorálním námětům, prostému venkovskému životu, opěvování lásky, přátelství a potěšení z vína je zřejmý vliv německého básnického anakreontismu, zvláště J. W. L. Gleima a jeho literárních přátel.⁷²

Vedle anakreontsky laděných veršů, milostných a žertovných námětů Krause doporučuje písňě s příjemnou, lehkou, snadno zapamatovatelnou a zpívatelnou melodií, písňě má mít jen několik málo slok, aby bylo možno dodržet rétorické předěly a akcenty. Velmi vhodné jsou písňě či ódy pouze s jednou strofou.⁷³

69 K postavení písňových forem ve 2. polovině 17. a na počátku 18. století více viz BÖKER-HEIL, Norbert – FALLOWS, David – BARON, John H. – PARSONS, James – SAMS, Eric – JOHNSON, Graham – GRIFFITHS, Paul. Lied. In Grove Music Online. [cit. 22. 12. 2021]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016611?rskey=xAqte2>, s ohledem na Německo pak též JOST, Peter. Lied. In Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. neubearb. Ausg. (hrsg. von Ludwig Finscher). Sachtel 5, Kas-Mein. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1996, sl. 1259–1328.

70 K autorům První berlínské písňové školy patřil vedle Krauseho též F. W. Marpurg, J. Ph. Kirnberger, z dalších skladatelů J. F. Agricola, J. J. Quantz, C. H. a J. G. Graun, F. Benda, částí své rozsáhlé a rozmanité písňové tvorby též C. Ph. E. Bach, dále J. G. Janitsch, J. G. Seiffart, C. F. Ch. Fasch. V oblasti poezie pak např. J. W. L. Gleim, J. P. Uz, částečně F. von Hagedorn, J. N. Götz, G. E. Lessing, Ch. F. Gellert.

71 Druhou berlínskou písňovou školu reprezentují především tři skladatelské osobnosti: J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt a C. F. Zelter. Pokud jde o zhudebněnou poezii, od anakreontských veršů se stylově posouvají k autorům písňů pod stylovými vlivy „Empfindsamkeit“ a „Sturm und Drang“ (F. G. Klopstock, L. Ch. H. Hölty, J. W. Goethe, F. Schiller, M. Claudius, G. A. Bürger).

72 Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 5, s. 72.

73 V užívání termínu písňě („Lied“) a óda („Ode“) nebyla terminologicky situace zcela jednoznačná. Óda mohla být chápána jako čistě básnická forma, i jako specifická forma hudební, pro niž byl příznačný vícedílný charakter a různé zhudebnění jednotlivých strof, někdy byla významovým synonymem k písni. I hudební pojetí ódy mohlo mít rozmanitý charakter. C. Ph. E. Bach např. rozděluje ódy na „Singoden“, v nichž dominuje vokální složka, a „Spieloden“, v nichž byla výraznější úloha určena doprovodnému nástroji. Jednoznačně se pak přiklání k písni („Lied“) oproti dobové oblíbené ódě. Srv. KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 5, s. 73.

Pro výslednou uměleckou realizaci Krauseho požadavků v tvorbě První berlínské písňové školy byly charakteristické krátké, strofické písně či ódy, v nichž byl často patrný vliv francouzských písňových forem. Písně byly opatřeny jednoduchým doprovodem, ale též existovaly varianty a capella. Notovány byly v jednom či dvou systémech. Pro melodii je příznačný menší rozsah a úspornost ornamentu. Klavírní doprovod, pokud je, plní ryze doprovodnou funkci, jeden z hlasů často kopíruje vokální melodii. Kromě písní a ód na ryze světské náměty se často objevovala též jejich duchovní varianta. Velmi oblíbenou básnickou předlohou byla zejména sbírka *Geistliche Oden und Lieder* J. F. Gellerta z r. 1757.

5 K otázkám interpretace, zvláště vokální

Přestože se Krause ve svém spisu především snaží oslovit a motivovat hudební básníky a skladatele k nové umělecky invenční a poeticky i hudebně vyvážené tvorbě, řadu zajímavých postřehů a doporučení stran interpretace zde naleznou i pěvci. Krause glosoval výkony předních pěvců toho času angažovaných berlínskou operou, z nichž si jeho nejvyšší uznání zasloužili sopranistka Giovanna Astrua,⁷⁴ tenorista Antonio Romani,⁷⁵ kastrát Felice Salimbeni,⁷⁶ či kastrát Antonio Uberti,⁷⁷ přezdívaný také Porporino.⁷⁸ Z předností, které u jednotlivých pěvců a výkonů vyzdvihuje, i z nedostatků a nešvarů, které naopak kárá, si lze vytvořit dobrou představu o tom, jak by měl dle jeho názoru vypadat ideální interpretační výkon pěvce, včetně vhodně užitě ornamentiky, hereckého ztvárnění na jevišti i odpovídajícího postoje a gest při interpretaci jiných žánrů, písní, komorní a duchovní hudby.

Krause klade důraz nejen na citlivé a výrazově bohaté pěvecké pojetí árie, ale zdůrazňuje také nutnost adekvátního a dostatečně výrazného přednesení recitativu. Zásadní roli přitom hraje správná a co nejsrozumitelnější deklamace a podtržení významu obsažených slov přiměřenou hereckou akcí, postojem a gesty. Srozumitelnost zpívaného i recitovaného textu považuje Krause za jeden z klíčových faktorů afektového působení na posluchače. Pouze pokud posluchač obsahu slov

74 Giovanna Astrua (1720–1757), italská sopranistka, mezi lety 1746–1756 primadona berlínské královské opery. Účinkovala např. v premiérách oper *Britannico* (1751) a *Merope* (1756) C. H. Grauna.

75 Antonio Romani (?–1768), italský tenorista, do Berlína přišel spolu s F. Salimbenim r. 1743. Romani ztvárnil například titulní role v Graunových operách *Catone in Utica*, *Lucio Papirio* (1744) a *Demofonte* (1746).

76 Felice Salimbeni (1712–1751), sopránový kastrát, žák Nicolý Porpory, angažován berlínskou operou mezi léty 1744–1750.

77 Antonio Uberti (1719–1783), italský kastrát, soprán, žák Nicolý Porpory, v Berlíně angažován od r. 1740.

78 Jako „Porporino“ bylo označováno více zpěváků, např. také Giovanni Bindi.

porozumí, může se nechat slovy i hudbou dojmout. Krause velmi pozitivně hodnotí, mají-li pěvci smysl pro přiměřenou hereckou akci na jevišti a dokáží-li tak podpořit dokreslení děje na scéně i tehdy, pokud právě nezpívají. Velmi prospěšná může pro pěvce být inspirace činoherním pojetím určité role, jak píše Krause o případu kastráta Ubertiho (Porporina).⁷⁹ Postoj, výraz tváře i vhodné gesto by měly vždy zrcadlit vnitřní rozpoložení pěvce, jen ve sféře duchovní, kantátové či písňové tvorby poněkud umírněněji než na operním jevišti. Pěvec, jak píše Krause, musí zpívaným slovům dobře porozumět a chápat je, aby je mohl zazpívat s náležitým výrazem a zdůrazněním klíčových slov. Proto je třeba, aby ovládal jazyky, v nichž zpívá, a zvláště jejich správnou výslovnost a deklamaci.

Jde-li o užití ornamentiky, uznává Krause sice hodnotu a působení vhodné a vkusně umístěného trylku, s odporem však hovoří o nadužívání jeho dlouhé varianty v dřívější době. Jako vhodnější alternativu zdobení doporučuje různé podoby *messa di voce* a ozdob vycházejících z dynamických a tempových změn. V duchu galantního stylu zdůrazňuje, že podobně jako skladatel, ani „pěvec nemusí lechtat ucho, ale pokusit se opanovat srdce.“ Přemíra ozdob by mohla v tomto ohledu působit kontraproduktivně. Pěvci by se kromě zpěvu měli soustředit rovněž na vše ostatní, co je podle Krauseho nezbytné pro to, aby znázornili děj, přijali afekt a napodobili ho.⁸⁰

6 Krauseho spis a jeho dobové přijetí

Krauseho traktát *Von der musikalischen Poesie* vzbudil po svém vydání r. 1752 značnou pozornost a ohlas jak u odborné veřejnosti z řad teoretiků, tak především u tvůrčích umělců, skladatelů a básníků. Vliv Krauseho myšlenek se však z části odrazil i v oblasti kritického hodnocení hudebních děl. Linie První a do jisté míry též Druhé berlínské písňové školy je praktickým hudebním i básnickým naplněním Krauseho estetických tezí věnovaných žánru písně. Pokud jde o jeho představy týkající se uměleckých a estetických kvalit nové německé kantátové tvorby a praktickou reflexi jeho teoreticko-estetického pojetí opery, nebyl v jejich prosazení jeho úspěch tak výrazný jako tomu bylo u písně. Za dílo, které v oblasti opery naplňuje Krauseho koncept spočívající na kumulaci dojmavých scén, afektového působení a zjednodušeného děje zachovávajícího však klasickou jednotu by bylo možno považovat teprve výmarskou operu *Alceste* Christoha Martina Wielanda a Antona Schweitzera z r. 1773.⁸¹ V teoretické linii se o Krauseho opírá řada

79 Viz KRAUSE, *Von der musikalischen Poesie*, kap. 10, s. 227.

80 Tamtéž.

81 MACKENSEN, Karsten. Krause, Christian Gottfried. In *Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. neubearb. Ausg. (hrsg. von Ludwig Finscher). Personenteil 10, Kem-Ler. Kassel: Bärenreiter, 2003, sl. 629–632.

autorů: J. J. Quantz jeho spis cituje ve *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, J. A. Hiller jej r. 1769 doporučuje všem skladatelům i básníkům, v *Briefe eines aufmerksamen Reisenden* z let 1774 a 1776 přináší jeho kritickou reflexi i ocenění J. F. Reichardt, v mnohých pasážích z něj vychází též Johann Georg Sulzer ve své *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig: Weidemann und Reich, 1771). Christian Friedrich Daniel Schubart pak velmi kladně hodnotí význam Krauseho textu po stránce metodické a teoretické.

Přínosná by mohla nesporně být další komparace Krauseho pojednání s širším okruhem obdobně zaměřených dobových pramenů, např. se spisy Titona du Tillet vydanými v Paříži (*Le Parnasse François, Dedié au Roi*, 1732; *Remarques sur la Poésie et la Musique et sur l'Excellence de ces deux Arts, avec des observations particulieres sur la Poésie et la Musique Française, et sur nos Spectacles*, 1732, *Supplement Suite du Parnasse François, jusqu'en 1743*, 1743). Zajímavé výsledky by mohlo přinést též srovnání s pojednáním F. W. Marpurga *Anleitung zur Musik überhaupt, und zur Singkunst besonders, mit Uebungsexempeln erläutert, und dem berühmten Herren Musikdirect. und Cantoribus Deutschlands zugeeignet* (Berlin: A. Wever, 1763), nebo s J. J. Kauscheho *Psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und ins besondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhang über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste* (Breslau: J. F. Korn, 1782), a v neposlední řadě též porovnání Krauseho koncepce opery s textem J. F. Reichardta *Über die deutsche komische Oper* z r. 1774.

Nezanedbatelný vliv mělo Krauseho pojednání na formování hudebně-estetických náhledů v pražském prostředí 2. poloviny 18. století, a to především jako často citovaný zdroj různých textů zaměřených na estetiku krásných umění. Zásluhou profesora estetiky na pražské univerzitě Karla Heinricha Seibta (1735–1806), který se orientoval na německé nerakouské myšlenkové proudy a kromě názorů svých někdejších profesorů J. Ch. Gottscheda a J. F. Gellerta přinášel do pražského prostředí myšlenku napodobovací estetiky a „krásné přírody“ („la belle nature“) Charlese Batteuxe, vyvíjela se pražská větev filozofického a estetického myšlení téměř kontinuálně s aktuálními evropskými myšlenkovými proudy. V posledních desetiletích 18. století se do Čech dostávala rozmanitá dobová odborná pojednání, především německojazyčná, která se sem šířila z různých renomovaných německých nakladatelství, zvláště z Lipska. Velký význam měla především dobově velmi oblíbená učebnice estetiky od Johanna Joachima Eschenburga *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (Berlín 1783), o které se při svém výkladu opíral Seibtův žák a pozdější nástupce August Gottlieb Meissner (1753–1807). Tato publikace zůstala oblíbeným učebním materiálem až do poloviny 19. století. Eschenburg ve svém spisu věnuje značnou pozornost problematice opery a odvolává se kromě autorů jako Toussaint Rémond de Saint-Mard a jeho *Réflexions sur l'opéra* (Paříž 1741) také na Carla Wilhelma Ramlera,⁸²

82 *Verteidigung der Oper* (Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 2. sv., 1754).