

# Johann Mattheson

(1681 – 1764)

(1739)

Nemecký skladateľ a teoretik Johann Mattheson sa narodil 28. 9. 1681 v Hamburgu. Jeho štúdiá boli nezvyčajne rozsiahle; v hamburskom Johanneu získal základy všetkých slobodných umení, ako 6-ročný začal navštevovať súkromné lekcie hudby u J. N. Hanffa (skladba, hra na klávesových nástrojoch), spevu a hry na gambe, husliach, flaute, hoboji a lutne. Už ako 9-ročný spieval a hral na organe v hamburských kostoloch. Jeho skoro prejavovaný talent vzbudil pozornosť hamburskej aristokracie; Mattheson začal vystupovať aj v ženských úlohách v opere. Po zmene hlasu prešiel na tenorové party a roku 1699 napísal a uviedol svoju prvú operu *Die Plejades*. V opere spolupracoval s J. G. Conradim, J. S. Kusserom, R. Keiserom i G. Ph. Händelom. Uviedol spolu okolo 65 nových oper. Zároveň vystupoval ako organový virtuóz a roku 1703 bol spolu s Händelom pozvaný na konkurz na Buxtehudeho miesto v Lübecku. Roku 1703 sa stal tuteurom syna anglického veľvyslanca v Hamburgu sira Johna Wicka, roku 1706 sa stal jeho tajomníkom a na tomto poste zotrval aj po nástupe jeho syna Cyrilla Wicka na miesto veľvyslanca; Mattheson sa zároveň stal expertom na otázky nemecko-anglického obchodu. Roku 1715 nastúpil na miesto hudobného riaditeľa v hamburskom dome, no postupujúca hluchota ho donútila roku 1728 toto miesto zanechať. Venoval sa predovšetkým literárnej, prekladateľskej a teoretickej práci. Zomrel 17. 4. 1764, počas pohrebného ceremoniálu odznela pod Telemannovým vedením skladba *Das fröhliche Sterbelied*, ktorú si sám napísal na vlastný pohreb.

Matthesonovo skladateľské dielo, nachádzajúce sa v hamburskej Staatsbibliothek, bolo z väčšej časti zničené počas bombardovania Hamburgu v 2. svetovej vojne. Zachovala sa len jediná jeho opera, jediné oratórium, klávesové a komorné skladby. Ďalších viac ako 20 oratórií a do 10 oper bolo zničených. Aj preto je dnes Mattheson považovaný predovšetkým za najvýznamnejšieho dobového nemeckého autora, píšuceho o hudbe. Jeho mimoriadne rozsiahle dielo otvára kniha *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713). Roku 1722 začal vydávať prvé nemecké hudobné periodikum *Critica musica* (do roku 1725 vyšlo 24 čísel). *Der musicalische Patriot* (1728) je obranou používania dramatického štýlu v cirkevnej hudbe. Jeho spis *Der vollkommene Capellmeister* (1739) je hudobnou encyklopédiou sumarizujúcou všetky poznatky o hudobnom umení, ktoré by mali patriť k výstroju dokonalého kapelníka, či už dvorného, cirkevného alebo divadelného. *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) sú lexikónom prinášajúcim bibliografické údaje o 149 skladateľoch minulosti i prítomnosti. Z jeho ďalších prác, v ktorých sa snúbi široká erudícia s akcentom na prítomnosť a nemeckým patriotizmom, spomeňme niektoré len titulmi: *Das beschützte Orchestre* (1717), *Das forschende Orchestre* (1721), *Melotheta, das ist der grundrichtige, nach jetziger neuesten Manierangeführte Componiste* (1721-1722), *Grosse General-Bass-Schule, oder: der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage* (1731), *Kleine General-Bass-Schule* (1735) atď. atď.

\* \* \*

Der vollkommene Capellmeister. Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Kapelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson. Hamburg 1739.<sup>1</sup>

## O usporiadaní, vypracovaní a ozdobovaní hudobných skladieb<sup>2</sup> (Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde)

### § 1

Mnohí sa domnievajú, že je to s ich kompozíciou v poriadku, ak majú nejaké zásoby invencii (*ein wenig Vorrath an Erfindungen*)<sup>3</sup>. Je to však veľký omyl a samotná invencia

nie je postačujúca (*mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet*), hoci isto zahŕňa takmer polovicu problému: pretože začať treba invenciou (*von der Erfindung muß der Anfang gemacht werden*). A kto dobre začal, má už polovicu hotovú. Na druhej strane sa však vraví: koniec dobrý, všetko dobré. K tomu patrí **usporiadanie, vypracovanie a ozdobo-**vanie (*Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde*), ktoré sa svojimi rétorickými názvami volajú: *dispositio, elaboratio a decoratio*. O tom všetkom bola zmienka už vyššie, ale tu nasleduje ďalšie vysvetlenie.

## § 2

Mnohí začínajú niečo s toľkou štedrosťou, že ku koncu nevystačia s rovnakým krokom (*daß sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können*). Na nich sa svojho času sťažoval už Horácius asi týmito slovami: **Amforu pustí sa vytáčať hrnčiar: prečo mu malý krčiazik spod ruky vyjde?**<sup>4</sup> Máme nemálo príkladov skladateľov (*Tonkünstlern*), majúcich dostatočné bohatstvo invencií, ktorým však oheň rýchlo vyhasne a zanedbajú dobré usporiadanie (*guten Einrichtung*), na ktoré takmer nikdy nemyslia, nič poriadne nevypracujú, ani nevydržia až do konca. **Marcello** zmýšľa celkom inak, ako čoskoro uvidíme.<sup>5</sup>

## § 3

Naproti tomu sú takí, ktorí z množstva nôt, ktoré im prejdú rukami, radi schmatnú cudziu invenciu (*eine fremde Erfindung*), z čoho je často pramálo ich vlastníctvom. Toto odcudzenie však vedia tak šikovne **usporiadať, vypracovať a ozdobiť** (*einzurichten, ausarbeiten und zu schmücken*), jedna radosť (*Lust*). Ak by som si mal z oboch zvoliť jedno, buď šťastnú invenciu (*eine glückliche Erfindung*) alebo múdre usporiadanie (*gescheute Einrichtung*) atď., azda by som si zvolil to prvé. Oba spolu by mi však boli ešte milšie. Na toto spojenie zriedkavo natrafíme, rovnako ako na krásu a cnosť v jedinej osobe (*so wie Schönheit und Tugend in einer eintzigen Person*).

## § 4

Po prvé, pokiaľ ide o dispozíciu (*die Disposition*)<sup>6</sup>, je to **úhľadné usporiadanie všetkých častí a okolností melódie** alebo celého hudobného diela (*eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie, oder in einem ganzen melodischen Wercke*) takmer na ten spôsob, akým sa rozvrhne a nakreslí budova, akým sa navrhne alebo načrtne, kde má byť umiestnená sieň, izba, komora atď. Naša hudobná dispozícia sa odlišuje od rétorického usporiadania obyčajného prehovoru iba predlohou, predmetom alebo objektom (*unsre musicalische Disposition ist von der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede nur allein in dem Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden*): pretože musí zachovať tých istých šesť častí (*sechs Stücke*), ktoré sa predpisujú rečníkovi, totiž **úvod, rozprávanie** [opisovanie udalosti], **téma, dokazovanie, vyvrátenie dôkazov protivníka a záver** (*Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung und den Schluß*). *Exordium, narratio, propositio, confirmatio, confutatio & peroratio*.<sup>7</sup>

## § 5

Najstarší skladatelia síce rovnako málo uvažovali o tom, ako usporiadať svoje skladby podľa vyššie spomínaného poriadku (*ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten*), ako [málo uvažovali] prirodzene nadaní neškolení rečníci o presnom dodržiavaní týchto šiestich častí (*als den mit natürlichen Gaben versehenen ungelehrten Rednern, solchen sechs Stücken genau zu folgen*) skôr a predtým, než sa rečníctvo stalo formálnou vedou a umením (*ehe und bevor die Wolredenheit in eine förmliche Wissenschaft und Kunst gebracht worden*). Napriek všetkej správnosti by to často dopadlo veľmi pedantsky, keby sa [autori] úzkostlivo pridŕžali tohto školometského spôsobu a svoju prácu by zakaždým ním merali. Predsa však nemožno poprieť, že pri usilovnom preskúmaní dobrých rečí, ako aj skladieb

(bei fleißiger Untersuchung sowol guter Reden als guter Melodien) môžeme v nich naozaj natrafiť na tieto časti alebo na väčšinu z nich v zručnom poradí; i keď ich autori, najmä hudobníci (*Musicci*), často mysleli skôr na vlastnú smrť ako na takúto vodiacu niť (*Leitfaden*).

### § 6

Dokonca v najobyčajnejších rozhovoroch nás samotná príroda učí používať určité trópy<sup>8</sup> alebo nepriame, kvetnaté významy slov (*gewisse Tropos oder uneigentliche, verblümete Deutungen der Wörter*), určité argumenty alebo dôvody (*gewisse Argumente oder Gründe*) a uchovávať v nich patričný poriadok (*gehörige Ordnung*); bez ohľadu na to, že hovoriaci nikdy nepočuli nič o rétorickom pravidle alebo figúre (*von einer rhetorischen Regel oder Figur*). A práve vďaka tomuto prirodzenému pudu rozumu, ktorý nás láka predniesť všetko v dobrom poriadku a tvare (*in einer guten Ordnung und Zierlichkeit vorzubringen*), múdre hlavy nakoniec objavili a sformulovali pravidlá (*die Regeln*). V hudbe bola táto oblasť doteraz ešte zatmená; chceme však dúfať, že sa tu postupne trochu vyjasní a nebudeme pritom šetriť na vlastnom príspevku.

### § 7

Exordium je **úvod a začiatok skladby, v ktorom sa má poukázať súčasne na jej účel a na celý zámer, aby poslucháč bol na to pripravený a jeho pozornosť povzbudená**<sup>9</sup> (*Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie, worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben angezeigt werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmercksamkeit ermuntert werden*). Pri pohľade na skladbu bez nástrojov, len so spevným hlasom a basom, je tento **úvod** zväčša v predohre generálneho basu (*in dem Vorspiele des General=Basses*); pri väčšom sprievode je v ritorneli (*in dem Ritornell*). Lebo ritornelom nazývame aj to, čo **predtým** hrajú nástroje: pretože potom slúži na **reprízu** (*zur Wiederkehr*) a možno ním [skladbu] rovnako **ukončiť**, ako aj začať.

### § 8

Narratio je akoby **správou, rozprávaním, ktorým sa naznačuje význam a povaha predkladanej témy** (*Die Narratio ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird*).<sup>10</sup> Vyskytuje sa hneď pri vstupe či nástupe spevného alebo najdôležitejšieho koncertujúceho hlasu (*bey dem An= oder Eintritt der Singe= oder vornehmsten Concert= Stimme*) a prostredníctvom zručného spojenia nadväzuje na predchádzajúce exordium (*und beziehet sich auf das Exordium, welches vorhergegangen ist, mittelst eines geschickten Zusammenhanges*).

### § 9

Propositio alebo vlastná **téma obsahuje stručne obsah alebo účel hudobnej reči** (*Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kurtzlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede*)<sup>11</sup> a je dvojaké: jednoduché alebo zložené — sem patrí aj pestré alebo okrasné propositio v hudobnom umení (*die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton=Kunst*), o ktorom sa rétorika vôbec nezmieňuje. Takáto téma sa nachádza hneď po prvom úseku skladby (*Solcher Vortrag hat seine Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie*), totiž keď bas takrečeno vedie slovo a predkladá vec stručne a **jednoducho** (*wenn nehmlich der Baß gleichsam das Wort führet, und die Sache selbst so kurtz als einfach vorleget*). Nadväzne potom začne spevný hlas svoje *propositionem variatam*, zjednotí sa so základom a vytvára **zložený** tému (*vereiniget sich mit dem Fundament, und erfüllet den zusammen-gesetzten Vortrag*). Neskôr si pozrieme áriu a podľa tohto poriadku preskúmame, či tomu-to zodpovedá. Všetko, čo sme tu povedali, bude potom oku aj uchu oveľa zrozumiteľnejšie (*viel deutlicher in die Augen und Ohren fallen*), nech sa to zdá akokoľvek nové a cudzie.

## § 10

Confutatio je **vyvrátenie námietok** (*Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwürffe*) a v skladbe môže byť vyjadrené buď spojeniami alebo nastolením a vyvrátením zdanlivo cudzích postupov (*und mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedruckt werden*).<sup>12</sup> Pretože práve týmito protikladmi (*Gegensätze*) — ak sú dobre vyvážené — sa posilňuje potešenie sluchu (*wird das Gehör in seiner Lust gestärcket*) a všetko, čo by sa mu v disonanciách a prietahoch priečilo, sa uhladí a rozvedie (*alles was demselben in Dissonantzen und Rückungen zu wieder lauffen mögte, [wird] geschlichtet und aufgelöset*). Túto časť usporiadania zatiaľ nenachádzame v skladbách (*Melodien*) tak často ako ostatné, hoci je v skutočnosti jednou z najkrajších.

## § 11

Confirmatio je **umeleckým potvrdením témy** (*Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräftigung des Vortrages*) a nachádza sa zvyčajne v skladbách (*Melodien*) pri dobre vymyslených a uvážene umiestnených opakovaniach (*und wird gemeinlich in den Melodien bey wolersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederholungen gefunden*).<sup>13</sup> Tým však netreba chápať obyčajné reprízy (*gewöhnliche Reprisen*). Máme tu na mysli uvedenia určitých viacnásobných príjemných hlasových postupov ozdobených rozmanitými pôvabnými obmenami (*Die mehrmalige mit allerhand artigen Veränderungen gezielte Einführung gewisser angenehmer Stimm-Fälle*). Príklad to neskôr osvetlí.

## § 12

Napokon peroratio je **ukončenie alebo záver našej hudobnej reči**, ktoré musí viac ako všetky ostatné časti spôsobiť obzvlášť dôrazné pohnutie<sup>14</sup> (*Die Peroratio endlich ist der Ausgang oder Beschluß unsrer Klang-Rede, welcher, vor allen andern Stücken eine besonders nachdrückliche Bewegung verursachen muß*). Nachádzame ho nielen v priebehu a postupe skladby (*im Lauffe oder Fortgange der Melodie*), ale predovšetkým v dohre, a to buď v základe, alebo v silnejšom [viachlasnom] sprievode (*vornehmlich in dem Nachspiele, es sey im Fundament, oder in einer stärckern Begleitung*) a [bez ohľadu na to.] či sme predtým tento ritornel počuli alebo nie; je zaužívaným zvykom, že árie ukončujeme takmer tými istými postupmi a zvukmi (*mit eben denjenigen Gängen und Klängen*), ktorými sme začali. Podľa toho naše exordium môže zastávať aj miesto peroratia.

## § 13

Múdry hudobný skladateľ (*ein gescheuter melodischer Setzer*) však môže svojich poslucháčov aj tu často príjemne prekvapiť a pridať tak v závere (*im Schluß*) spevnej melódie vynikajúco ako aj v dohre (*im Nachspiel*) náhodne celkom neočakávané obmeny (*gantz unerwartete Veränderungen anbringen*), ktoré zanechajú príjemný dojem (*die einen angenehmen Eindruck hinterlassen*), z čoho vznikajú celkom zvláštne pohnutia mysle (*gantz eigene Bewegungen des Gemüths entstehen*). A to je skutočná povaha peroratia (*die eigentliche Natur der Peroration*). Závery (*die Schlüsse*), ktorými sa náhle končí, *ex abrupto*, tu poskytujú aj užitočné prostriedky na pohnutie citov (*dienliche Mittel zur Gemüths-bewegung*).

## § 14

Na dôkaz toho, o čom sme dosiaľ hovorili, preskúmajme **Marcellovu** áriu, podľa vzoru (*Muster*) ktorej potom tým ľahšie môžeme posúdiť všetky ostatné skladby (*Melodien*) z hľadiska dispozície (*Einrichtung*), pretože hoci sa spomínané časti nenachádzajú vždy v tom istom poradí (*Reihe*) a nemusia nasledovať za sebou, predsa nájdeme v dobrých skladbách (*in guten Melodien*) takmer všetky.

§ 15

Exordium alebo úvod (*Eingang*) našej árie tvorí táto hudba alebo táto basová téma (*dieser Satz oder dieses Baß=Thema*)<sup>15</sup>:



Tohto istého sa ihneď bez okolkov chopí spevný hlas, a keďže odhaľuje už celý zámer skladby (*Melodie*), napodobňuje ho takmer v totožnom znení vo vyššej polohe:



A to je vlastne *narratio*, ktoré pokračuje až po kadenciu (*bis an eine Cadentz*) v úplnom zmysle slova.

§ 16

Po tom, čo tento úsek pokračoval v tercii, začína bas replikou (*Wiederschlag*) a takpovediac až tu je pravá téma (*den rechten Vortrag*), ktorá — ako *propositio simplex* — vyzerať takto:



Hoci sa zachová tá istá téma (*dasselbe Thema*), nadobúda transpozíciou celkom novú silu (*gantz neue Krafft durch die Versetzung*). A keďže sa to udeje najprv v sólovom base (*im Basse allein*), je to iba jednoduchá téma (*einfacher Vortrag*) [*propositio simplex*].

§ 17

Potom so zreteľnou obmenou (*mit einer mercklichen Veränderung*) takto nastúpi spevný hlas, tvoriac *propositionem variatam*.



Potom je melódia ďalej vedená rovnakým spôsobom ešte po niekoľko taktov, až pokým si zmysel slov nevyžiada opätovné pozastavenie (*bis der Wort-Verstand einen abermahligen Einhalt erfordert*).

§ 18

Potom sa bas opäť chopí témy (*Thema*), a to tak, ako sa jej dotkol v úvode: ale skôr, ako ju ukončí, mu vyjde v ústrety imitujúci spevný hlas (*die nachahmende Singe=Stimme*), pričom dodáva melódii celkom iný vzhlad (*gantz anders Ansehen*) a spoločne so základom vytvára zloženú tému, *propositionem compositam*, a to takto:



§ 19

Opäť po priebehu niekoľkých taktov počujeme confirmatio alebo zdôvodnenie toho, čo už bolo rôznym spôsobom prednesené, avšak so zreteľnou a krásnou zmenou (*mit et-ner mercklichen und schönen Veränderung*), ako vidno:



Potiaľ siaha [prvá] polovica tejto hudobnej reči (*Klang-Rede*), ktorá sa potom končí rovnako, ako sa začala, a tým vytvára peroratio či záver (*Schluss*).

§ 20

V druhom dieli po tom, ako autor pripojil svoje nové narratio a súčasne uviedol apostrofu<sup>16</sup> (*gleichsam eine Apostrophen eingeführet hat*), trochu sa takpovediac odtrhne od doterajšej hlavnej témy (*allgemeine Themata*) a urobí z nej niečo zvláštne. Tak dlho pracuje s prietahmi a kontrastmi — rozumej disonujúce námietky — až pokým šťastne nezmarí confutatio, pôvabne ho rozvedie a svoju periódu v kvarte [od] hlavnej tóniny privedie k pokoju na spôsob hypodórskeho modu (*arbeitet damit durch Bindungen und Gegen-Sätze (verstehe dissonierende Einwendungen) so lange, bis er die Confutation glücklich hintertreibt, sie artig auflöset und seinem Periodum in die Quart des Haupt-Tons zur Ruhe bringet, nach Art des Hypodorii*). Uvádzam celý úsek s vysvetľujúcimi poznámkami:



a/ Tu sa končí peroratio. b/ Tu je *transitus* alebo prechod, prostredníctvom ktorého je predchádzajúce spojené s nasledujúcim a prechádza sa z onoho do tohto. c/ Na tomto mieste sa začína apostrofa alebo *aversio*. d/ Je replika alebo *repercussio* v sexte od hlavného tónu<sup>17</sup> (*des Haupt-Tons*). e/ Tu nastupujú protiklady a ich rozvedenia (*Da treffen die Gegen-Sätze mit ihren Auflösungen ein*): *confutatio, rhetoribus dissolutio, nobis resolutio*).

§ 21

Potom uchopí bas celú tému (*völlige Thema*) prostredníctvom novej repliky (*mittelst eines neuen Widerschlages*) v kvarte, úplne zvláštne ju prekrúti (*drehet es gantz fremd herum*), pričom ho sleduje spevný hlas, ale s opätovným vylepšením. Vyzerá to takmer

ako rozšírenie a dokazovanie (*Erweiterung und Bewährung*), *amplificatiōni & argumētatiōni*, v dôsledku čoho sa skladba približuje ku kvinte.



§ 22

Dalej nasleduje nová replika (*ein frischer Wiederschlag*) alebo *repercussio*<sup>18</sup> na kvinte hlavnej tóniny (*in der Quinte des Haupt-Tons*). V rétorike sa táto figúra nazýva *refractio seu reverberatio*, a to zo [skupiny] *Figuris dictionis*.<sup>19</sup> Tentokrát však spevný hlas nenasleduje, ale tvorí skôr protipohyb (*eine Gegen-Bewegung*). Nakoniec sa vyššie spomínaná oddelená klauzula púšťa do nového *confutatia*, čím sa uzatvára druhá veta či perióda (*womit der zweite Satz oder Periodus schließt*) a následne sa znovu zopakuje od začiatku.



§ 23

Toto možno plným právom nazvať zručným náčrtom, ktorý nie je len dobre **usporiadaný**, ale — najmä v druhom dieli — aj najstarostlivejšie **vypracovaný** a popri šiestich predpísaných častiach dispozície súčasne obsahuje niekoľko miest, ktoré prináležia k *figuris dictionis & sententiae*<sup>20</sup> a ktoré sme, idúc okolo, nemohli nechať nepovšimnuté, aj keď vlastne patria k **ozdobám**. Kto má chuť, nebude ďalej robiť okolky a dôkladne preskúma túto materiu; udiví ho, že tieto veci možno ľahko nájsť takmer vo všetkých dobrých skladbách (*wie fast in allen guten Melodien diese Dinge deutlich zu finden sind*), akoby boli na to predurčené.

§ 24

Takéto usporiadanie (*Einrichtung*) je zatiaľ veľmi dôležité a všetky vzťahy úsekov skladby sú od neho závislé, čo znamenití ľudia a invenčne bohatí skladatelia veľmi často prehliadajú. Občas sa aj im pošťastí, ale len čiastočne: pretože nikdy nepreskúmali pravé zásady (*die rechte Grund=Sätze*) a ani si nevytvorili elementárne pravidlá z nejakej správnej dispozície, ale [vychádzali len] z vlastného dobrého prirodzeného talentu a inštinktu (*ihren guten natürlichen Gaben und Trieben*).

§ 25

Umenie rečníkov spočíva v tom, že začínajú najzávažnejšími argumentmi, pokračujú v strede so slabšími a nakoniec v závere uvádzajú zasa najpresvedčivejšie (*Der Redner Kunst=Stück ist, daß sie die stärckesten Gründe zuerst; hernach in der Mitte die schwächern; und zuletzt wiederum bündige Schlüsse anbringen*). Je to postup (*Griff*), ktorý môže hudobník (*Musicus*) použiť rovnako ako rečník (*Orator*), najmä pri všeobecnom usporiadaní diela (*bey der allgemeinen Einrichtung seines Wercks*). Mohlo by sa zdať, že táto smernica schvaľuje konanie tých, ktorí nevedia dať svojim áriám nič iné ako neobyčajné *da capo*, kým začiatok a koniec sú rovnako silné, stred však je často žalostný (*die ihren Arien sonst nichts, denn ein ausnehmendes Da Capo zu geben wissen, dabey der Anfang und das Ende gleich starck, das Mittel aber offft jämmerlich aussiehet*). Takáto

dispozícia je daromná, lebo sa upriamuje väčšmi na celé zvláštne úseky (*auf besondere gante Theile*) ako na všeobecné dobro prednesu (*auf das allgemeine Wolwesen des Vortrages*): samotné spomínané umenie nemožno chápať z hľadiska všeobecného, ale skôr [z hľadiska] špeciálneho usporiadania (*specialen Einrichtung*) tak, že totiž vôbec všetky diely, každý sám osebe, musia zohľadniť tri takéto stupne slabšej, silnejšej a najsilnejšej argumentácie (*solche drey Stufen der schwächern, stärckern und stärckesten Gründe*).

#### § 26

Avšak aj tu treba zachovať mieru a cieľ (*Maaß und Ziel*) a jednako neurobiť priveľa ani primálo, na druhej strane však predsa uplatniť spomínané pravidlo. To sa stane vtedy, keď dielo pred vypracovaním (*zur Ausarbeitung*) dobre rozvrhneme (*wol eintheilt*) a takpovediac načrtne (*abzeichnet*). Väčšina skladateľov v domnení, že má dobrý nápad, pristupuje hneď, takrečeno s neumytými rukami, k vypracovaniu (*zur Ausarbeitung*). Nech je výsledok akýkoľvek, múdra opatrnosť zakaždým nevyhnutne prikazuje urobiť poriadny návrh (*ordentlichen Uiberschlag*) skôr, než pristúpime k dielu.

#### § 27

Pri tvorbe veľkých oratórií<sup>21</sup> zvyčajne pracujem najprv na závere celého diela, aby som ho — s ešte sviežou a nevyčerpanou silou ducha, ale s istým zámerom [týkajúcim sa] celku — **usporiadal** tak, aby bol účinný (*bey noch frischer und unermüdeter Krafft der Geister, iedoch mit einer gewissen Absicht auf das übrige, also einzurichten, daß er was rechtes sagen mögte*). Každý nech koná podľa svojich sklonov: nepripomínam to z márnomyseľnosti, ani preto, že by to malo byť predpisom, ale iba preto, lebo som s tým bol vždy úspešný, a najmä v záveroch, kde to je najdôležitejšie, som so všetkou skromnosťou tak dojal poslucháčov, že mnohé z toho zapustilo korene v ich pamäti.

#### § 28

Svetoznámy **Steffani**<sup>22</sup> mi raz povedal, že skôr než vzal pero do rúk, neustále nosil so sebou operu alebo plánované dielo tak, ako ho vytvoril básnik, a takpovediac sa sám so sebou dohodol, akým spôsobom by mala byť celá vec najvhodnejšie usporiadaná. Až potom napísal svoju skladbu na papier. Je to dobrý spôsob, hoci v súčasnosti, keď sa všetko musí udiť chvatne, málokto rád príliš veľa uvažuje, nech už je na vine nerozum, pohodlnosť alebo aj hlúpa pýcha.

#### § 29

Pokým súmernosť (*Gleichförmigkeit*) je vždy dôležitým prínosom pre to, aby sa veci stali nielen **prijemnými** pre ľudské zmysly (*dem menschlichen Sinnen angenehm*), ale tým aj ony samotné **trvácny** (*dauerhaffter*), čo je dobre známe dobrým staviteľom, tak je ľahko pochopiteľné, prečo niektoré veci ani vekom nestrácajú nič alebo len málo zo svojej vnútornej kvality a pevnosti (*an ihrer innerlichen Güte und Festigkeit*), aj keď sa im zvonku dostalo malých nárazov, kým iné [veci, nech sú] akokoľvek lesklé a skvúce, nájdú svoj hrob už v kolíske. Zväčša to spočíva v dobrom alebo zlom usporiadaní. (*Das lieget grössten Theils an der guten oder üblen Einrichtung*.)

#### § 30

Kto teda chce — bez ohľadu na svoju zručnosť v kompozícii (*Fertigkeit im Setzen*) — nenutným spôsobom použiť spomínanú metódu (*Methode*), nech navrhne napríklad na hárok [papieru] celý svoj zámer, nech zhruba všetko načrtne a poriadne rozvrhne skôr a predtým, ako pristúpi k vypracovaniu (*reise es auf das gröbste ab, und richte es ordentlich ein, ehe und bevor er zur Ausarbeitung schreitet*). Podľa môjho skromného názoru je to najlepší spôsob, akým dielo získa správny tvar (*dadurch ein Werck sein rechtes Geschicke bekömmt*), a každý diel možno naplávať tak (*und ieder Theil so abgemessen werden kan*), aby s druhým vytvoril určitý vzťah, súmernosť a súladnosť (*eine gewisse Ver-*



*hältnis, Gleichförmigkeit und Uibereinstimmung*), pretože sluchu nič na svete nie je milšie ako práve toto.

### § 31

Patrí k tomu čas a trpezlivosť. Kto ich nemá, bude rýchlejšie hotový, keď bude písať len tak od ruky, ako to robia takmer všetci, ktorí sa ani prinajmenšom nestarajú ani o všeobecnú, ani o zvláštnu **usporiadanosť** (*Einrichtungs=Wesen*). Preto niekedy vznikajú svojrázne a dobrodružné kontrasty v tónine, takte atď., ktoré nemožno počúvať bez zmätania a odporu (*ohne Verwirrung und Eckel*). Toľko o **usporiadaní**.

### § 32

Samotné **vypracovanie** (*Ausarbeitung*)<sup>23</sup> je po vykonaní návrhu (*Uiberschlage*) o polovicu ľahšie ako inak: potrebuje málo pokynov (*Unterricht*), pretože vstupujeme už na urovnanú cestu a už sme si istí, kam sa chceme dostať. Elaboráciu znevažujú len tí, ktorí sa chvália mnohými invenciami (*mit vielen Erfindungen*). Tieto však zväčša vyúsťujú do prázdnych a podivných rozmarov. Ak nemyslíme veľmi na usporiadanie ani na **vypracovanie** diela, bude aj najlepšia invencia ako opustená Ariadna (*da ist auch die beste Erfindung wie eine verlassene Ariadne*): pôvabná, pekná, krásna, ale bez podpory, ochrany a štítu (*artig, hübsch, schön; aber ohne Beistand, Schutz und Schirm*).

### § 33

Pre tých, ktorí sa zdráhajú urobiť použiteľnú dispozíciu, bude **vypracovanie** tým otupnejšie a vyžiada si veľa času a práce: to odstraňuje pohodlných a rozkošnických pánov. Práca im nijako nevoní. Domnievajú sa, že ich výstredné úšľabky (*ausschweifende Fratzen*) musia byť rovnako dobré ako dobre uzemnená invencia (*als eine wolgegründete Erfindung*), ktorá je prezieravo usporiadaná, a potom rovnako ľahko **vypracovaná** ako aj s potešením vypočutá. Podľa predstáv takýchto tiežkomponistov (*nach den Gedancken solcher Post-Componisten*) trvalá usilovnosť a dôkladné dodržiavanie potrebných predpisov prislúcha iba zaprášeným školometom a ničomným otrokom (*stehet ein anhaltender Fleiß und eine genaue Beobachtung nothwendiger Vorschriften nur staubigten Schulfüchsen und niederträchtigen Slaven an*). Veď kto by sa chcel nechať spútať a venovať toľko času vypracúvaniu? Jemný šperk, umelá okrasa, bohatá ozdoba atď. môžu celkom nahradiť to, čo chýba v dôkladnom strihu alebo na pevnom šve. Môj názor je takýto:

Voľný — lež na povinnosť si spomeň;

Pútaný — otroctvo však vždy zažeň.

(*Zwar frey; iedoch in steter Pflicht:*

*Gebunden; aber knechtisch nicht.*)

### § 34

Je však skutočnosťou, že čulé a ohnivé duše, navyše ľahostajné voči hudbe a k nej patriacim krásnym učeniam, málokedy majú nadbytok trpezlivosti a času. Podaktorý nevie nič skomponovať, iba ak v chvate alebo ako sa v listoch píše: *raptim!* Iní zasa čím dlhšie dumajú o veciach, čím viac škrtajú a dopĺňajú, tým budú tupší. A čím umelejšie chcú **vypracovať** svoje dielo, tým horšie a násilnejšie sa vydari. Do všetkeho sa totiž púšťajú bez rozmyslu. To prvé je bezočivosť, ktorá je úzko spribuznená s pádom; druhé je výsledkom strachu, tejto prostoduchej vášne, ktorá sa nachádza aj u ustríc a mušlí, keď nôž vniká do ich ulity. A tu by malo platiť: *Nec tumide, nec timide*. Nedôverujme si ani priveľa ani primálo.

### § 35

Nech každý sám preskúma, ako je v tejto veci uspôsobený a nech sa riadi — prípadne s istou umiernenosťou — podľa vrodenej sklonov. Bude totiž vždy lepšie — ak to ne-

možno zmeniť — dopustiť sa malej chybičky slušným, prirodzeným spôsobom, ako sa jej vyhýbať alebo ju zastierať ustráchanou snahou a nútenou usilovnosťou. Takejto bezstarostnej chybe treba dať prednosť pred namáhavou správnosťou, ak to nie je urobené príliš hrubo. **Treba popustiť vlastné pudy.**

### § 36

Netreba to však dosiahnuť vždy mocnými pudmi: občas sa to vydarí, veľmi často nie. Je isté, že bez predchádzajúceho usporiadania nemožno narýchlo dosiahnuť dobré **vypracovanie**; chce to čas a trpezlivosť. Nikomu to nezaškodí, ak to poviem i viackrát.

### § 37

Invencia potrebuje oheň a ducha (*Die Erfindung will Feuer und Geist haben*), usporiadanie potrebuje poriadok a mieru (*die Einrichtung Ordnung und Maasse*), **vypracovanie** chladnú krv a rozvahu (*die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachtsamkeit*). Vraví sa: dobrá vec potrebuje čas. To sa podľa mňa týka viac dispositia ako elaboratia: pretože ak je mdlé, pomalé a ťažkopádne, pôsobí podobne aj v dušiach poslucháčov, totiž mdló, pomaly a ťažkopádne (*da wirckt sie in den Gemüthern der Zuhörer eben desgleichen, nehmlich träge, langsame und schwere Begriffe*). To treba povedať kvôli istej pravde.

### § 38

To, čo je oproti tomu urobené narýchlo, a predsa to dopadne dobre, nemá žiadne prednosti pred inými dielami. Opäť nie je ani lacné, ak umelcovi treba skôr zaplatiť za čas ako za prácu. Predsa ani príroda nechcela, aby sa veľká vec, zameraná na chválu Boha a na pohnutie ľudských srdc (*eine grose Sache, die zum Lobe Gottes und zur Bewegung menschlicher Herten*), dokončovala v chvate. Naopak, každému nádhernému dielu prisúdila aj osobitú závažnosť (*besondere Schwere*). To sú slová poctivého **Schuppiho** v **Neobratnom rečníkovi**.

### § 39

Napokon ani všetky osoby ani všetky obdobia a hodiny nie sú predurčené na dobré **vypracúvanie**; a mnohí majú dnes chuť na niečo, čo ich zajtra bude desiť. Málokedy stretne majstra bohatého na invenciu, ktorý svoje diela dôkladne **vypracuje**. Naproti tomu tí umelci, ktorí najnamáhavejšie pracujú, sú spravdivlá tými najúbohejšími vynálezcami (*sind die mühseligsten Künstler gemeinlich die armseligsten Erfinder*). Skrátka, kto dobre disponuje, má spolovice vypracované (*wer wol disponirt, hat halb elaborirt*) — stojí ho to len trochu času a pozornosti, nijakú veľkú prácu. Je oveľa horšie, keď táto [práca] príliš svieti, než keď ostane celkom doma.

### § 40

Keď na záver musíme povedať ešte slovo o **ozdobovaní** (*von der Aus schmückung*)<sup>24</sup>, bude potrebné upozorniť najmä na to, že pritom záleží viac na zručnosti a na zdravom úsudku speváka či hráča ako na vlastnom zápise hudobného skladateľa (*mehr auf die Geschicklichkeit und das gesunde Urtheil eines Sängers oder Spielers, als auf die eigentliche Vorschrift des melodischen Setzers ankömmt*). Isté ozdoby treba k melódiám pridať a pritom mimoriadne dobre poslúžia najmä časté figúry alebo ornamente z rétoriky, ak sú dobre predpísané (*Etwas Zierath muß man seinen Melodien beilegen, und dazu können die häufigen Figuren oder Verblümungen aus der Redekunst, wenn sie wol angeordnet werden, vornehmlich gute Dienste leisten.*).

### § 41

V žiadnom prípade však dekorácie (*die Decorationes*) nepoužívajme nadmerne. Figúry<sup>25</sup>, ktoré nazývame *dictionis*, sú veľmi podobné zmenám zvukov na dlhé a krátke, stúpajúce a klesajúce a pod. *Figurae sententiae* sa však týkajú celých viet (*gantze Sätze*)

s ich zmenami, imitáciami, replikami (*bey ihren Veränderungen, Nachahmungen, Wieder-schlägen*) atď., atď. Takzvané **maniéry** v základe pokazia nejednu krásnu melódiu (*die so genannten Manieren verderben manche schöne Melodie im Grunde*), a preto francúzskym skladateľom nikdy nemôžem odpustiť, nech som akokoľvek naklonený ich inštrumentálnemu štýlu, keď načuchrú a znetvoria svoje *doubles* tak, že zo skutočnej krásy základných tónov už nemožno počuť takmer nič (*daß man schier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grund=Noten vernehmen kan*). Pri takýchto myšlienkových figúrach sa vytratia všetky slovné figúry (*Bey solchen Spruch=Figuren verschwinden alle Wörter=Figuren*), ktoré sú predsa v hudbe (*in der Ton-Kunst*), kde zvuky považujeme za slová (*da wir Klänge für Wörter nehmen*), najlepšie a mali by byť uprednostňované pred inými aj bez ohľadu na posuny a obmeny fráz, t.j. celých pasáží a formúl (*selbst bey aller Versetzung und Veränderung der Sprüche, d. i. der Gänge oder Förmelgen*).

#### § 42

**Printz**<sup>26</sup> rozpráva k tomuto nasledujúcu [historiku] o slávnom **Josquinovi**<sup>27</sup>: „Keď bol Josquin ešte v Cambrai a ktosi urobil v jednej z jeho hudobných skladieb nespôsobnú koloratúru, ktorú Josquin nenapísal, tak sa nasrdil, že mu povedal: »Ty somár, prečo k tomu pridávaš koloratúru? Keby sa mi bola páčila, bol by som ju napísal sám. Ak chceš korigovať správne napísané skladby, tak si napíš vlastné a nespacakaj moje.«”

#### § 43

Zato však neopovrhujeme ozdobami (*Zierathen*). Dobre umiestnené maniéry (*Wolgerachte Manieren*) nemožno podceňovať, či už ich navrhol sám skladateľ, pokiaľ bol zdatným spevákom a hráčom, alebo ich pridá sám interpret podľa vlastného uváženia (*es entwerffe sie der Componist selber, wenn er ein geschickter Sänger und Spieler ist; oder es bringe sie der Vollzieher aus freiem Sinne an*). Veľmi však vyčítame ich zneužívanie ako aj bezočivosť spevákov a hráčov, ktorí sa nevhodne a bez skromnosti opovažujú aplikovať také prehnané a výstredné ozdoby z nedostatku dobrého vkusu, ba dobrého rozumu a súdnosti, ako aj mrzuté rojčenie niektorých príliš fantastických skladateľov a ich bláznivé nápady, ktoré sami považujú za číre drahokamy a perly, nehľadiac na to, že obvykle ide len o brúsené a maľované sklo. Násilné a príliš často opakované odbočenia so zle ladiacimi intervalmi a veľká neprímeraná sloboda, ktorú títo podivíni požívajú, znamená, že napokon donesú na trh skutočne hotentotskú hudbu (*Die erzwungene und allzu oft wiederholte Abweichungen mit den übelstimmenden Intervallen, samt der vielen ungebührlichen Freiheit, der sich diese Sonderlinge gebrauchen, bringen endlich eine aufrichtige Hottentotten=Music zu Markte.*).

#### § 44

Najmúdrejší spomedzi pravých talianskych skladateľov majú pritom celkom iné myšlienky ako niektorí ich fantastickí predkovia a divokí bližní. Oveľa viac milujú neprikrášenú podstatu ako všetky ligotavé hračky (*flickernde Puppenwerk*), najmä vo vokálnych skladbách (*Singsachen*). A keď zakaždým ani nemôžu pribrzdziť tok (*Lauff*) svojich nápadov, radšej prenechajú dekorácie nástrojom, čo je veľmi dobré a rozumné; napríklad keď spevné hlasy postupujú v jednoduchej úzkej sadzbe (*wenn z.E. die Singstimmen in zierlich=schlechter Melodie einhergehen*), že nástroje potom k nim a medzi ne vhodné (*mit guter Art*) pridajú svieže moduly a ozdoby (*daß alsdenn die Instrumente dazu und dazwischen gewisse lebhaftige Modulos und Ausputzungen mit guter Art anbringen*). Hovorím o takých skladateľoch, akým bol pred istým časom v Anglicku žijúci Buononcini<sup>27</sup>, ktorý veľmi dobre vedel, kde majú byť okrasa (*Zierathen*) vlastne umiestnené, keď ich skladateľ predpíše.

§ 45

Priestor a náš zámer nám nedoprajú, inak by sme tu mohli ľahko uviesť 12 slovných figúr (*Wörter=Figuren*) a 17 myšlienkových figúr (*Spruch=Figuren*) a uvidieť, koľké a ktoré spomedzi nich sa hodia na ozdobovanie melódie (*zur Auszierung einer Melodie*). Ved čo je napríklad bežnejšie ako hudobná epizeuxis či *subjunctio*<sup>29</sup>, pri ktorom sa v tom istom úseku melódie rovnaký tón silno zopakuje?



pôvodne



figúrovane

§ 46

Čo je všeobecnejšie zaužívané v hudobnej skladbe ako anafora<sup>30</sup>, kde sa rovnaký sled tónov, ktorý sa už predtým vyskytol, zopakuje na začiatku rôznych nasledujúcich klauzúl a vytvára *relationem* či vzťah.



Epanalepsis, epistrofa, anadiplosis, paronomasia, polyptoton, antanaclasis, ploce<sup>31</sup> a ď. majú v skladbe [melódii] také prirodzené miesto, že sa takmer zdá, akoby si grécki rečníci boli vypožičali tieto figúry z hudobného umenia (*haben solche natürliche Stellen in der Melodie, daß es fast scheint, als hätten die griechischen Redner sothane Figuren aus der Ton=Kunst entlehnet*). Sú to samé *repetitionis vocum*, opakovania slov, používané rozmanitým spôsobom.

§ 47

Pokiaľ ide o myšlienkové figúry (*Spruch=Figuren*), kde je úmysel v hudbe zameraný na celé moduly (*da das Absehen in der Music auf ganze Modulos zieleet*) — kto by nevedel o používaní exklamácií, ktoré sme vyššie<sup>32</sup> skúmali už trojakým spôsobom ako jeden oddiel zvukovej reči (*Klang=Rede*)? Kde je *parrhesia*<sup>33</sup> väčšia ako v hudobnej skladbe? Paradoxy<sup>34</sup>, prednášajúce čosi neočakávané, možno takmer rukami uchopiť. *Epamartosis*<sup>35</sup> či odvolanie (*Wiederruf*) sa objavuje takmer vo všetkých protipohyboch (*in allen Gegenbewegungen*). *Paraleipsis*, *aposiopesis*, *apostrofa*<sup>36</sup> a ď. sú všetky spolu v hudbe udomácnené.

§ 48

Mnohi si pritom pomyslia: takéto veci a figúry sme už používali dlho, a pritom sme ani nevedeli, ako sa volajú alebo čo znamenajú. Môžeme si aj naďalej takto pomáhať a rétoriku zavesiť na klince. Tito mi pripadajú ešte smiešnejší ako Molièrov meštiacky šľachtic, ktorý predtým nevedel, že šlo o zámeno, keď hovoril: **ja, ty, on**, alebo že to bol imperatív, keď svojmu sluhovi povedal: **poď sem!**

§ 49

Pravdu povediac, nechcem to tentokrát s usilovnosťou preháňať: sčasti preto, lebo každý múdry čitateľ už vo vyššie uvedenej poznámke zistí správnosť mojej vety, sčasti preto, lebo nechcem byť ani považovaný za nováčika, ani vec príliš preháňať.

§ 50

Naši vzdelaní hudobníci vytvorili v minulosti správnymi učebnými metódami celé knižky zostavné výlučne zo speváckych manier (*Sing=Manieren*) — ktoré ja nazývam

*Figuras cantionis*, predtým ich nazývali *Figuras cantus* — ktoré s vyššie spomínanými nemajú takmer nič spoločné a nemožno ich navzájom pomiešať. Príklad nájdeme o. i. v práci bývalého norimberského kapelníka **Andreas Herbsa**, podobne u **Printza**, o čom sa hovorilo v tretej kapitole tohto dielu.<sup>37</sup>

### § 51

Keďže sa však veci takmer každoročne menia a staré maniéry (*alten Manieren*) už neplatia a dostávajú nový tvar (*andre Gestalt*) alebo prenechávajú miesto novým módam (*neuern Moden*), pozeráme sa na takéto predpisy sčasti súcítne a možno sa o niekoľko rokov budú podobne pozerat aj na dnes napísané predpisy. Existujú však niektoré maniéry, ako napríklad *Accente*, *Schleuffer*, *Vorschläge*<sup>38</sup> a i., s dost dlhodobou trvanlivosťou, o ktorých — pokiaľ sa týkajú klávesových nástrojov — už Kuhnau<sup>39</sup> v predhovore ku svojim suitám čo-to povedal, čo si nemožno prečítať bez úžitku. Takéto ozdoby síce patria k speváckemu a hráčskemu umeniu, ale hudobný skladateľ musí na ne poskytnúť príležitosť. (*Solche Zierathen gehören zwar zu Sing= und Spiel=Kunst, aber ein melodischer Setzer muß doch Gelegenheit dazu geben.*)

### § 52

Treba ešte pripomenúť, že k veľkým amplifikačným figúram (*Erweiterungs-Figuren*), ktorých je okolo tridsať a ktoré slúžia viac na predĺženie, amplifikáciu, dekoráciu, ozdobovanie alebo náheru ako na celkové presvedčenie ducha (*die mehr zur Verlängerung, Amplification, zum Schmuck, Zierath oder Gepränge, als zur gründlichen Uiberzeugung der Gemüther dienen*), treba právom zaradiť známe a slávne umenie fúgy (*Kunst-Stück der Fugen*), kde má ako v skleniku svoje sídlo mimesis, expolito, distributio<sup>40</sup> spolu s inými kvietkami, ktoré málokedy dozrejú na zrelé plody. Viac o tom na príslušnom mieste.

[AR]

## POZNÁMKY

- 1 MATTHESON, J.: *Der vollkommene Capellmeister. 1739*. REIMANN, M., ed. Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles V. Bärenreiter Verlag. Kassel und Basel 1954, 2/1969. Matthesonov spis je vzorovaný na rétorických kompendiách Cicera a Quintiliana, ktorých cieľom bolo vytvoriť obraz „dokonalého rečníka“ (preklad celého titulného listu Matthesonovej knihy znie: Dokonalý kapelník, t.j. dôkladné oboznámenie o všetkých tých veciach, ktoré musí poznať, vedieť a dokonale ovládať každý, kto s cfou a úžitkom chce stáť na čele kapely).
- 2 II. diel, 14. kapitola, s. 235-244; časť tejto kapitoly vyšla aj v anglickom preklade in: LENNEBERG, H.: *Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II)*. Journal of Music Theory. Vol. II, No. 2, Nov. 1958, s. 193 a ď.
- 3 Peripatetická schéma štruktúry rétoriky, vychádzajúca z pravidla piatich úloh rétoriky, bola používaná najčastejšie v postantických rétorikách. Zahŕňala nasledujúce časti (či etapy) rétorického umenia: 1/ gr. *heuresis*, lat. *inventio* — vynachádzanie témy a predmetu úvahy-reči; 2/ gr. *taxis*, lat. *distributio* — funkcionálne rozloženie zozbieraného materiálu; 3/ gr. *lexis*, lat. *elocutio* — správne, jasné, primerané a ozdobné vypracovanie prehovoru; 4/ gr. *mneme*, lat. *memoria* — pamäťové zvládnutie prehovoru; 5/ gr. *hypokrisis*, lat. *actio, pronuntiatio* — primerané prednesenie prehovoru.  
Ak Mattheson na začiatku tejto kapitoly vychádza z prvej časti rétoriky, zaoberajúcej sa invenciou (*Erfindung*), ťažisko svojich úvah i kompozičnej práce skladateľa kladie v tejto kapitole na druhú (*distributio*, resp. *dispositio* — nem. *Einrichtung*) a tretiu časť rétoriky (*elocutio*, resp. *elaboratio a decoratio* — nem. *Ausarbeitung a Zierde*).
- 4 JM (touto skratkou označujeme pôvodné poznámky Matthesona):

- „.....*Amphora coepit*  
*Instituti; currente rota cur urceus exit?*”  
 (Horatius: *Ars Poetica*, 21.— 22. verš.) Pozri HORATIUS, Q. F.: *O umení básnickom. Satiry a Listy*. Tatran. Bratislava 1985, s. 238 (preklad I. Šafár).
- 5 Mattheson v ďalšom priebehu úvah ilustruje svoje myšlienky pomocou neidentifikovanej árie B.(?) Marcella.
- 6 Druhú disciplínu rétoriky, o ktorú Mattheson opiera svoje úvahy, nazýva *Einrichtung* (nem.), resp. *dispositio* (lat.); v samotnej rétorike bol bežnejší názov *taxis* (gr.), resp. *compositio* či *distributio* (lat.).
- 7 Prvky kompozície, resp. časti reči v rétorike predstavovali: 1/ gr. *prooimion*, lat. *exordium* — úvod; 2/ lat. *propositio* — predloženie témy reči, nastupujúce v závere úvodu; 3/ lat. *partitio* — rozdelenie témy reči na zložky; 4/ gr. *prothesis*, lat. *narratio* — rozprávanie, detailizácia témy reči; 5/ gr. *pistis*, lat. *probatio*, *argumentatio* — dokazovanie, argumentácia, potvrdzovanie; 6/ gr. *ligis*, lat. *refutatio*, *confutatio* — vyvracanie protiargumentov, polemika; 7/ gr. *epilogos*, lat. *peroratio* — záver, rekapitulácia prehovoru; 8/ lat. *transitus* — prechod medzi hlavnými časťami reči; a 9/ gr. *parekbasis*, lat. *egressio*, *egressus* — odbočenie od témy.  
 Mattheson aplikuje na hudobný diskurz elementy 1, 4, 2, 6, 5, 7.
- 8 Grécky pojem *tropos* označuje postup, zvrät, spôsob, výzor; v rétorike znamenal „zmenu pôvodného významu slova alebo vety na iný význam, spojený s určitou znamenitosťou” (M. F. Quintilianus: *Institutio oratoriae* VIII, vi, 1). Náuka o trópech bola súčasťou tretej disciplíny rétoriky — štylistiky (*elocutio* — u Matthesona *elaboratio* resp. *decoratio*). Kým trópy slúžili v reči aktuálnej emocionálnej persuazii poslucháča, úlohou výrokových foriem argumentov bolo logické zdôvodnenie kauzy — samotný prehovor bol potom jednotou štylisticko-emocionálnych a logicko-argumentačných persuažných postupov.
- 9 Paralelu medzi úvodom hudobnej produkcie a úvodom výkonu rétora formuloval už Aristoteles vo svojej *Rétorike* (III. kniha, 16. kap.): „Úvod je začiatok reči tak ako prológ v poézii a prelúdium v hudbe. Toto všetko sú začiatky a akoby príprava cesty pre to, čo príde. Hudobná predohra sa podobá na úvod slávnostnej reči. Flautisti najprv to, čo dokážu zahrať na flaute, hrajú v predohre a tú spájajú s hlavnou časťou hry. Tak má postupovať aj rečník pri písaní slávnostnej reči” (ARISTOTELES: *Poetika. Rétorika. Politika*. Tatran. Bratislava 1980, s. 187). Podľa W. Kirkendala práve Aristotelove a Cicerove úvahy o exordiu podnietili vznik dvoch kontrárnych inštrumentálnych koncepcií, pôsobiacich vo funkcii exordia (figuračno-improvizačný ricercar vychádzajúci z Aristotelovej úvahy, vznešený polyfonický imitačný ricercar vyrastajúci z Cicerovho vznešeného exordia). Pozri KIRKENDALE, W.: *Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach*. JAMS 1979, č. 1, s. 1-44. O úvode reči pozri ARISTOTELES: *op. cit.*, III. kniha, 16. kap., s. 187-190; CICERO, M. T.: *O rečníkovi*. In: *Tuskulské rozhovory. Laelius o priateľstve a iné*. Tatran. Bratislava 1982, s. 418-421; QUINTILIANUS, M. F.: *Základy rečnictva*. IV, i, 1-79. Praha 1985, s. 172-183.
- 10 O rozprávaní pozri: ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 16, s. 192-195; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 80-81s, 421-422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, IV, ii, 1-132, s. 183-201.
- 11 O propositiu pozri QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, IV, iv, 1-8, s. 204-205. Autor tu rozlišuje jednoduché, dvojité a mnohonásobné propositie.
- 12 Rétorické confutatio nasleduje až po confirmatiu; Mattheson tu obracia následnosť dvoch častí reči, podobne ako obrátil následnosť propositie a rozprávania. O confutatiu pozri: ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 15, s. 191-192; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 81, s. 422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, V, xiii-xiv, s. 252-267.
- 13 Confirmatio, resp. argumentatio či probatio je základom rétorickej kompozície. Pozri ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 17, s. 195-198; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 81, s. 422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, V, i-xii, s. 210-251.
- 14 O závere pozri ARISTOTELES: *op. cit.*, III, 19, s. 200-201; CICERO, M. T.: *op. cit.*, II, 81, s. 422; QUINTILIANUS, M. F.: *op. cit.*, VI, i, 1-6, s. 270-271. Quintilianus rekapituláciu spomína ako súčasť záveru (VI, i, 8), Mattheson hovorí o nej v súvislosti s confirmatiom (§ 11), exordiom (§ 7) a peroratiom (§ 12).
- 15 JM: „Zdá sa, že autor si tu vybral transponovanú (*versetzte*) dórsku tóninu (*Ton-Art*). Keďže tu však nemôžeme uviesť celú áriu, ale chceme ukázať len jej základné črty, nasledujúce notové osnovy nie sú označené krížikmi a veľká sexta alebo *fis* sú pridané iba v priebehu melódie. Vidno však, že aj staré mody (*die alten Modi*) možno ešte použiť galantným spôsobom (*auf eine galante Art*).”

- Mattheson cituje Marcellovu áriu bez textu, no v prepise zachováva jeho vokálne trámcovanie, sopránový part bol pôvodne v C<sup>5</sup> kľúči, basový v F<sup>2</sup> kľúči, resp. v C<sup>2</sup> kľúči (pr. 8).
- 16 JM: „Apostrofa je, keď sa rečník celkom neočakávané zdanlivo obracia na iných poslucháčov.”
- 17 Správne má byť: v septime od hlavného tónu.
- 18 Rétorickú figúru *repercussio* pred Matthesonom aplikoval na hudbu J. G. Walther v práci *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732): „*Repercussio* also heisset dasjenige intervallum welches in einer Fuge der Dux und Comes, dem Modo gemäß, gegen einander formiren.”
- 19 Rétorika rozlišovala slovné figúry (gr. *lexeos*, lat. *verborum, dictionis, elocutionis, sermonis, orationis*) a myšlienkové figúry (gr. *schemata dianioas*, lat. *figurae mentis, sensus, sententiarum*). Učenie o figúrach bolo súčasťou tretej časti rétoriky, štylistiky (gr. *lexis*, lat. *elocutio*).
- 20 Pozri pozn. 19.
- 21 Mattheson napísal okolo 20 oratórií, ktoré boli s jedinou výnimkou zničené počas bombardovania Hamburgu v 2. svetovej vojne.
- 22 Agostino Steffani (1654-1728) — taliansky skladateľ a diplomat, pôsobiaci v Nemecku a v Anglicku.
- 23 Mattheson od § 32 prechádza do oblasti tretej, centrálnej časti rétoriky — štylistiky (*elocutio*).
- 24 Náuka o ozdobách reči patrila do rámca rétorickej štylistiky a tvorila prienik poetiky a rétoriky. Mattheson ju striedavo označuje pojmami *Zierde, Aus Schmäckung, Auszierung, Schmuck, Zierath*. Samotné ozdoby potom označuje pojmami *Zierathen, Figuren, Verblümungen* (§ 40), *Decoratationes, Veränderungen, Nachahmungen, Wiederschlägen, Manieren* (§ 41), *Ausputzungen* (§ 44).
- 25 JM: „Slovné figúry (*Wörter=Figuren*), pri ktorých sa výraz zručne a príjemne dotýka ucha, pozostávajú z opakovania slov, ktoré sú takmer rovnaké alebo majú aj celkom protichodné znenie. Je ich 12 a ľahko ich možno aplikovať na jednotlivé tóny. Myšlienkové figúry (*Spruch=Figuren*), v ktorých celá výpoveď (*der gantze Spruch*) vyvoláva určité pohnutie citov (*eine gewisse Gemüths=Bewegung*), sa objavujú buď mimo diskusie, alebo v rámci diskusie (*kommen entweder ausser, oder bey der Unterredung vor*). Je ich 17, možno si ich nalistovať v rétorike a takmer všetky možno použiť v hudbe (*in der Melodie brauchen kan*).”
- 26 JM: W. C. Printz: *Historische Beschreibung der edlen Sing= und Kling=Kunst*, Dresden 1690, 10. kap. § 33.
- 27 JM: „Je zaujímavé, že najväčší kapelníci Francúzska boli povolani z cudziny. Josquin aj Lasso boli Nizozemci, Lully bol Talian atď., atď.”
- 28 Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) — taliansky skladateľ pôsobiaci v Bologni, Viedni, Londýne, Paríži, Lisabone.
- 29 Epizeuxis či subjunctio — opakovanie tej istej myšlienky. V spisoch o hudbe pred Matthesonom sa vyskytuje u J. G. Ahleho (1698) a J. G. Walthera (1732).
- 30 Anafora — všeobecne figúra opakovania. V hudobných spisoch pred Matthesonom sa vyskytuje u J. Burmeistera (1599, 1606), J. Nucia (1613), J. Thuringusa (1624), A. Kirchera (1650), J. Ahleho (1698), T. B. Janowku (1701), M. Vogta (1719) a J. G. Walthera (1732).
- 31 Epanalepsis — opakovanie toho istého slova; v súvislosti s hudbou ju spomína J. G. Ahle (1698) a J. G. Walther (1732).
- Epistrofa (tiež epifora, *conversio, antistrofa*) — znovunastolenie záverečného výrazu vety na začiatku novej vety. Nájdeme ju u J. G. Ahleho (1698), J. A. Scheibeho (1730) a J. G. Walthera (1732).
- Anadiplosis — opakovanie vety či záverečnej časti vety na začiatku ďalšej. Uvádza ju J. Burmeister (1599, 1606), J. G. Ahle (1698), M. Vogt (1719) a J. G. Walther (1732).
- Paronomasia — figúra využívajúca výrazy s podobným znením. Spomína ju J. A. Scheibe (1730).
- Polyptoton — figúra využívajúca opakovanie toho istého výrazu v rôznych gramatických tvaroch. Podľa M. Vogta (1719) predstavuje „opakovanie časti frázy na rôznych výškach” („*Cum colon in diversa clavi repetitur*”).
- Antanaclasis — dvojnásobné použitie slova v dvoch rôznych významoch. V hudobných poetikách pred Matthesonom sa nevyskytuje.
- Ploce — viacnásobné opakovanie; v spisoch o hudbe pred Matthesonom ju nenájdeme, spomína ju však aj H. Peacham.
- 32 JM: „V deviatej kapitole tohto dielu, § 65.”
- 33 Parrhesia (lat. *licentia*) — sloboda slova, základný atribút aténskej demokracie. Podľa J. Burmeistera voľné vedenie disonujúcich hlasov vo viachlasnej skladbe (1599), resp. pripojenie nedokonalých intervalov medzi ostatné (1601, 1606). Vyskytuje sa aj u J. Thuringusa (1624) a J. G. Walthera (1732).

- <sup>34</sup> Paradoxon (lat. sustentatio) — figúra držiaca poslucháča po dlhší čas v napätí, prinášajúca napokon niečo neočakávané. Okrem Matthesona ju v hudobných súvislostiach nespomína nijaký autor.
- <sup>35</sup> Epamarthosis (epanorthosis, lat. correctio) — zneváženie vety a jej nahradenie primeranejšou vetou, slúžiace výrazovej amplifikácii. V hudobných spisoch ju nenájdeme.
- <sup>36</sup> Paraleipsis (prolepsis) — vyvrátenie potenciálnej námietky poslucháča. V hudobných spisoch ju nenájdeme.
- Aposiopesis (lat. reticentia) — zmlknutie, prerušenie, nedopovedanie výpovede. V hudbe generálna pomlčka. Podľa J. Burmeistera „*aposiopesis est quae silentium totale omnibus vocibus signo certo posito confert*“ (1606), podľa J. Thuringusa „*universale silentium in omnibus Cantilena*“ (1624); uvádza ju aj M. Vogt (1719) a J. G. Walther (ako *pausa generalis*, 1732).
- <sup>37</sup> Apostrofa — priame obrátenie sa rečníka na poslucháčov.
- J. A. HERBST: *Musica moderna prattica overo maniera del buon canto*. 1641. W. C. PRINTZ: *op. cit.*
- <sup>38</sup> *Accente, Schleuffer, Vorschlag* — pojmy z nemeckej barokovej ornamentiky.
- <sup>39</sup> V úvodoch Kuhnauových zbierok klávesovej hudby nájdeme minimum informácií na tému ornamentiky. Mattheson tu má na mysli jeho tlač *Neue Clavier Uebung erster Theil* (Leipzig 1689), obsahujúcu *sieben Partien* v durových stupniciach (C, D, E, F, G, A, B).
- <sup>40</sup> Mimesis (lat. imitatio) — figúra napodobňovania. V hudbe podľa J. Burmeistera (1599, 1606) označuje opakovanie hudobnej frázy na inej tónovej výške, podľa M. Vogta „*cum aliquis alterius vocem imitatur, ut mulieris*“ (1719), podľa J. G. Walthera tému opakujúcu sa v inom hlase (1732).
- Expolitio (gr. tautologia) — pridžhanie sa tej istej myšlienky, používajúc zdanlivo rôznu frazeológiu. V hudobných spisoch ju nespomína nikto.
- Distributio (gr. marismos) — figúra deliaca myšlienku na viacero členov s rôznymi persúaznými funkciami. Podľa J. A. Scheibeho (1730) delenie celku — napríklad fúgovej témy, koncertného ritornelu či árie — na fragmenty.