

# Uspořádání celku hudební věty doby baroka na základě zásad rétoriky podle J. Matthesona

Petr Budín

## Úvod

„Okolnosti v hudbě jsou téměř stejné, jako v řečnickém umění, ... a proto musíme vynaložit úsilí, abychom v jistém smyslu vzali do rukou milou gramatiku, jako i drahou rétoriku a váženou poezii, protože bez toho, abychom měli znalosti o těchto krásných vědách, dotýkáme se díla i navzdory veškerému ostatnímu snažení jen neumytýma rukama a téměř marně.“ Citát z deváté kapitoly spisu *Der vollkommene Capellmeister*,<sup>1</sup> jehož autorem je německý skladatel, teoretik a hudební spisovatel Johann Mattheson (1681–1764), je výmluvným svědectvím toho, jak nepostradatelnými pomocnicemi byly rétorika a gramatika pro uchopení hudebního umění v 18. století. Vliv rétoriky se projevil především v následujících oblastech: stadia tvůrčího procesu, výstavba a uspořádání celku, členění hudební fráze, nauka o figurách a přednes (výkonné hudební umění). V naší studii, která je součástí plánované disertační práce, se zaměříme na problematiku stavby neboli (řeceno Matthesonovým termínem) „uspořádání“ hudebního díla období vrcholného baroka, jak ji na základě zásad klasické rétoriky zpracoval Johann Mattheson v traktátu *Der vollkommene Capellmeister* z roku 1739<sup>2</sup>. Důvodem volby tohoto titulu je nejen jeho nesporný význam mezi hudebně teoretickými traktáty 18. století, ale především systematické a podrobné zpracování zvolené látky doložené analýzou soudobé skladby. Aby vynikla úzká vazba Matthesonovy teorie na klasickou rétoriku, představíme v hlavních bodech také nejdůležitější pasáže jejího stěžejního díla – rozsáhlého traktátu *Základy rétoriky (Institutionis oratoriae libri XII.)*<sup>3</sup>, jehož autorem je slavný římský řečník Marcus Fabius Quintilianus (cca 35–96). Na základě učení svých předchůdců, zvláště Aristotela a Cicerona, zde podrobně a systematicky stanovil hlavní zásady klasické rétoriky. Svůj spis Quintilianus dokončil roku 95, později se ale jeho větší část ztratila a v úplnosti byl objeven až roku 1416. Nález tohoto veledíla lze považovat i za jeden z významných impulsů rozkvětu renesančního humanismu. Vychází z něho i mnoho hudebně teoretických spisů 17. a 18. století.

## Oblasti prolínání hudby, rétoriky a gramatiky

**Stadia tvůrčího procesu (části rétoriky).** Jednotu tvůrčího skladatelského a výkonného umění dokládá převzetí částí rétoriky popsanych Quintilianem v jeho *Základech rétoriky*<sup>4</sup> takto: *inventio* (shromažďování materiálu), *dispositio* (uspořádání), *elocutio* (stylistická úprava), *memoria* (učení nazpaměť), *pronuntiatio*, nebo *actio* (přednes). Toto rozčlenění tvůrčího procesu se stalo (s určitými změnami) hlavním východiskem i pro hudební umění. Joachim Burmeister (*Musica poetica*, 1606)<sup>5</sup> a Athanasius Kircher (*Musurgia universalis* 1650)<sup>6</sup> jej zredukovali do tří částí, neboť jejich práce byly zaměřeny převážně na kompozici a odpadají proto poslední dvě části – *memoria* a *pronuntiatio*. Mattheson<sup>7</sup> již uvedl částí pět, čímž se přiblížil výše uvedeným pěti částem rétoriky: *inventio* (nápad), *dispositio* (uspořádání), *elaboratio* (zpracování), *decoratio* (ozdobení), *executio* (provedení).

**Nauka o hudebně rétorických figurách.** Specifickou oblastí je nauka o hudebně rétorických figurách odvozená z nauky o rétorických figurách bohatě využívaných klasickou rétorikou. Jsou to ustálené melodické, harmonické a rytmické obraty odlišující se od obvyklého způsobu komponování. Podle Matthesona spadá do části *decoratio*, jedná se o „ozdoby hudební řeči, tak jako jsou řečnické figury ozdobou řeči mluvené“.<sup>8</sup>

**Stavba melodie.** Ke vztahu hudby a rétoriky je možno přiřadit ještě dvě důležité disciplíny, kterým Mattheson věnoval samostatné kapitoly v *Der vollkommene Capellmeister*: **hudební prozodie** zabývající se užitím časoměrných stop jako charakteristických rytmických útvarů v hudbě<sup>9</sup> a **hudební gramatika** či **hudební periodologie**<sup>10</sup> odvozující strukturu melodické fráze ze stavby vět, souvětí a odstavců v gramatickém smyslu<sup>11</sup>.

**Stavba celku hudebního díla.** Tzv. hudební rétorika měla v hudbě 17. a 18. století význam přirovnatelný k nauce o hudebních formách, nebo tektonice. Z rétoriky bylo odvozeno šest základních oddílů hudební skladby: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* a *peroratio*. Z tohoto schématu se během 18. století vyvinula sonátová forma a její tektonické funkce, zatímco hudební gramatika (periodologie) pak utvářela podobu drobných vět a malých forem. Tyto dobové nauky se však od dnešní hudební teorie poněkud odlišují. O hudební struktuře skladeb své doby vypovídají v mnohém ohledu více a podrobněji a ve srovnání s víceméně abstraktním výkladem moderní nauky o hudebních formách přináší do určité míry i výklad obsahový; odvozením hudební fráze z řeči činí hudbu výrazově konkrétnější.

**Hudební přednes.** Propojení řeči a hudby, nebo přesněji řeči, zpěvu a instrumentální hudby je zdůrazňováno v mnoha traktátech 18. století. Již Giulio Caccini prosazoval v předmluvě k *Le nuove musiche* z roku 1601, odvolávaje se na Platóna, zásadu pořadí složek pěveckého projevu: řeč, rytmus, tón<sup>12</sup>.

O 170 let později (1771) píše Johann Georg Sulzer v *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* v souvislosti s problematikou členění melodie toto: „Předěly ve zpěvu zasluhují zvláštní pozornosti. Termíny perioda (Periode), článek (Abschnitt) a césura (Einschnitt) mohou být ve zpěvu chápány podobně jako v řeči. Každý zpěv musí představovat řeč, která vyjadřuje city zpívající osoby“.<sup>13</sup>

Rovněž instrumentální hudba byla přirovnávána k řeči a v mnoha nástrojových školách 18. století se můžeme setkat s doporučením hudebníkům, aby se za účelem získání dobrého přednesu snažili napodobit vynikající italsky vyškolené pěvce. Výstižným symbolem vyjadřujícím propojení hudby a rétoriky je proslulý Matthesonův termín *Klangrede* – hudební (tónová) řeč; „Protože nynější instrumentální hudba není nic jiného, než tónová (*Tónsprache*), či zvuková (*Klangrede*) řeč, tak musí být její vlastní záměr zaměřen vždy na určité hnutí myšlí... Nástroje, prostředek zvuku, vytváří takřka hovořící a srozumitelný přednes.“<sup>14</sup> Termín *Klangrede* je pro svou výstižnost užíván v souvislosti s hudbou 17. a 18. století i dnes, prosazuje jej například vynikající rakouský dirigent a znalec staré hudby Nikolaus Harnoncourt, dokladem je jeho kniha *Die Musik als Klangrede*. Přirovnání hudebního výkonu k projevu řečníka nacházíme i v mnoha dalších interpretačních traktátech 18. století: „Hudební přednes je možno srovnat s přednesem řečníka. Řečník i hudebník mají, pokud jde o vypracování přednášené látky i přednesu samotného, v podstatě stejný cíl. Promlouvat k srdcím posluchačů, vyvolávat a tišit jejich vášně a přenášet je z jednoho citu do druhého. Pro oba je tedy prospěšné, má-li každý z nich povědomost o povinnostech druhého“.<sup>15</sup>

### **Marcus Fabius Quintilianus: Základy rétoriky (Institutionis oratoriae libri XII.)**

**Části rétoriky.** V třetí kapitole třetí knihy *Základů rétoriky* se Quintilianus zabývá částí rétoriky, tedy tvůrčím procesem: „Celý řečnický systém, jak učila převážná většina učitelů, a to ti největší, se dělí na pět částí: je to invence – shromažďování materiálu (*inventio*), dispositio – uspořádání (*dispositio*), stylistická úprava (*elocutio*), učení nazpaměť (*memoria*) a přednes (*pronuntiatio* čili *actio*, užívá se obou výrazů).“<sup>16</sup>

**Uspořádání řeči.** Quintilianus zdůrazňuje, že „nezáleží jen na tom, co a jak říkáme, ale i kde to říkáme; proto je nutné i uspořádání“<sup>17</sup>. O uspořádání řeči pojednává 9. kapitola třetí knihy – části soudní řeči. „Podle většiny autorů má tento druh pět částí: prooemium – úvod, narratio – vypravování neboli výklad skutkové podstaty, probatio – dokazování, refutatio – vyvracení a peroratio – závěr. K tomu někteří připojili partitio – dělení, propositio – stručné ohlášení a excessus – odbočku.“<sup>18</sup> V této kapitole autor pouze zmínil jednotlivé části řeči, podrobněji se k nim vyjádřil v dalších kapitolách.



**Úvod.** V první kapitole čtvrté knihy pojednává Quintilianus o první části řeči – úvodu. „Úvod, kterému se latinsky říká principium nebo exordium, Řekové označili slovem prooimion – zdá se, že správněji, protože latinské slovo znamená pouze začátek, kdežto Řekové ukazují dost jasně, že je to část řeči před nástupem toho, co je předmětem řeči.“<sup>19</sup> Zajímavý je v této souvislosti autorův postřeh z oblasti hudby: „Vždyť ať už proto, že oimé je řecky zpěv a kitharodové nazvali slovem prooimion – předzpěv onu krátkou předeheru před začátkem vlastní skladby určenou k získání přízně posluchačů, označili stejným názvem i řečníci to, co říkají nejdřív, ještě než začnou vlastní při, aby si naklonili soudce“.<sup>20</sup> Další autorův výklad úvodu se zabývá problematikou ryze řečnického rázu, důležitý je však požadavek obsahové specifikace každé části: „Beze vší pochybnosti úvod a ostatní části mají mnoho společného, avšak v každé části je nejlépe řečeno to, co se nedá říci stejně dobře jinde.“<sup>21</sup>

**Vypravování.** Výklad této části podává Quintilianus hned v následující kapitole: „Nejpřirozenější postup, který by měl být použit nejčastěji, je informovat soudce, připraveného shora uvedeným způsobem, o povaze případu, který má rozsoudit. A tomu se říká vypravování, to jest vylíčení skutkové podstaty.“<sup>22</sup> Dále jej autor popisuje takto: „Vypravování je přesvědčivý výklad toho, co se stalo, nebo o čem se předpokládá, že se stalo, nebo podle definice Apollodórovy řeč informující posluchače, oč jde ve sporu.“<sup>23</sup> Autor klade důraz na srozumitelnost a informační hodnotu vypravování: „Jestliže se stane, že soudce něco nepochopí nebo si nezapamatuje nebo něčemu neuvěří, nadarmo se budeme namáhat v ostatních částech.“<sup>24</sup>

**Dokazování (uvádění důkazů, *probatio, confirmatio*).** Po vypravování následuje podle Quintiliana obvykle uvádění důkazů – *confirmatio*. V přehledu částí řeči ve třetí kapitole (viz výše) užívá autor výrazu *probatio* (v českém překladu dokazování) a v třetí kapitole čtvrté knihy *confirmatio*<sup>25</sup> (zde přeloženo jako uvádění důkazů). V třetí kapitole nazvané odbočení však o uvádění důkazů pouze informuje v prvních dvou větách: „Podle pořadí po vypravování přijde *confirmatio* – uvádění důkazů. Musí být totiž dokázáno to, co jsme kvůli tomu vyložili.“<sup>26</sup> Dále se věnuje již jen problematice odbočení.

**Propozice – stručné ohlášení soudního případu.** Propozici spojuje autor s dokazováním, jak uvedl již v předchozí kapitole. Definuje ji v čtvrté kapitole čtvrté knihy takto: „Někteří připojují za vypravování propozici – stručné ohlášení soudního případu jako část soudní látky. Mně se však zdá, že propozice je začátkem každého dokazování. Dává se nejen při výkladu hlavní otázky, ale někdy i při jednotlivých důkazech, a především při těch, jimž se říká *epicheiremata* – rétorické sylogismy.“<sup>27</sup> Jak bude řečeno dále, oproti Quintilianovi je u Matthesona propozice umístěna po vypravování (*narratio*). Další kapitola je věnována dělení, které vynecháme, neboť v souvislosti s hudbou není u Matt-

hesona zmiňováno. Další části řeči, jež se stala rovněž součástí hudební kompozice, se věnuje až 13. kapitola páté knihy.

**Vyvracení (refutatio).** Protože propozici nepovažuje Quintilianus za jednu ze samostatných částí, klade po úvodu, vypravování a dokazování na čtvrté místo vyvracení. „Vyvracení – refutatio, lze chápat v dvojím smyslu: jednak úkol obhájce spočívá zcela na vyvracení, jednak musí jedna i druhá strana vyvrátit to, co říká protivník. A právě tomu se přiděluje při procesech čtvrté místo, avšak podmínky obou stran jsou podobné. Vždyť v této části není možné brát argumenty z jiných zdrojů než při zdůvodňování (confirmatio) a není jiná ani povaha míst, myšlenek nebo slov a figur.“<sup>28</sup>

**Závěr.** Poslední část soudní řeči je projednávána v první kapitole šesté knihy. Quintilianus pro ni uvádí více možných označení: „peroratio – závěrečná část soudní řeči, jíž někteří říkají cumulus – dovršení, koruna, jiní conclusio – závěr.“<sup>29</sup> Quintilianus jej dále charakterizuje takto: „Opakování a shrnutí faktů, zvané řecky anakefalaiósis – rekapitulace, opakování hlavních bodů, latinsky někdy enumeratio – výčet, jednak osvěží soudcovu paměť, jednak mu postaví před oči celou při souhrnně, a i když na něho méně zapůsobí jednotlivosti, jejich hromadné působení má sílu. Co při této rekapitulaci budeme opakovat, to musíme říci co nejstručněji, a jak je jasné z řeckého názvu, je třeba postupovat po hlavních bodech. Vždyť zdržíme-li se víc, nebude to už výčet, ale skoro nějaká nová řeč. Co však považujeme za nutné vypočítat, to musíme říkat s určitým důrazem, oživit to vhodnými sentencemi a rozhodně zpestřit figurami, jinak není nic protivnějšího než puntičkářské zopakování, které by mohlo být vykládáno jako projev nedůvěry v paměť soudců.“<sup>30</sup>

### Johann Mattheson: Der vollkommene Capellmeister

Čtrnáctá kapitola. „O uspořádání melodie, vypracování a zdobení“<sup>31</sup>.

Teorii stavby neboli uspořádání celku hudebního díla vyložil Mattheson v § 1–23 14. kapitoly. Tímto celkem je myšlena například árie (samostatná, nebo jako součást opery či oratoria), nebo věta z koncerta grossa, sonáty aj. Jádrem Matthesonova výkladu je rozdělení do šesti oddílů na podkladě zásad uspořádání řečnického výstupu klasické rétoriky. Svou teorii vhodného uspořádání „hudební řeči“ doložil analýzou árie pro sólový hlas a basso continuo svého současníka, benátského skladatele Benedetta Marcella (1686–1739).

V souladu s rétorikou považuje Mattheson za počátek procesu skladatelské tvorby nápad, který však nepostačuje; nezbytnou vlastností každého dobrého hudebního díla je podle něho i uspořádání: „Někdo si myslí, že když má trochu zásobu hudebních nápadů<sup>32</sup> tak je ke skladbě dobře připraven. To je ale omyl a k samotné práci to nepostačuje; jakkoli je věc již téměř z poloviny zvládnuta:

neboť od nápadu je nutné práci započít. K tomu patří uspořádání<sup>33</sup>, vypracování<sup>34</sup> a ozdobení<sup>35</sup>, které se jinak nazývají řečnickými termíny: *Dispositio, Elaboratio & Decoratio*.<sup>36</sup> „Existuje nemálo příkladů hudebníků obdařených bohatstvím hudebních myšlenek; kterým ovšem oheň brzy vyhasne a kteří kvůli zanedbání dobrého uspořádání, na které téměř nikdy nepomysleli, žádnou věc dobře nevypracovali ani nedotáhli do konce.“<sup>37</sup> Přesto v §. 3 staví dobrý nápad na první místo: „Kdybych měl nyní volit z dvou možností, buďto šťastný nápad, nebo vhodné<sup>38</sup> uspořádání, vzal bych snad první; obojí dohromady by mi ale bylo milejší. Je to ale zřídka vídané spojení: tak jako krása a ctnost v jedné osobě.“ Následující paragraf (4) je zajímavým dokladem převážně racionálního pojetí hudební tvorby v 18. století. Skladatel podle Matthesona postupuje při své práci „skoro tak, jako když se promýšlí a plánuje stavba budovy<sup>39</sup>, provede se rozvrh nebo nárys aby ukázal, kde se bude nacházet sál, místnost, komora atd. Naše hudební uspořádání se od rétorického uspořádání mluvené řeči liší pouze v námětu a předmětu<sup>40</sup>: jinak tu lze nalézt právě oněch šest dílů, které jsou závazné pro řečníka, tedy **úvod, zpráva (vyprávění, ohlášení), téma (návěst úsudku), upevnění (posílení), vyvracení, závěr**<sup>41</sup>. *Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio*.“<sup>42</sup> Zmíněné uspořádání považuje Mattheson za určitý kompoziční ideál, dodává však, že by se jím skladatel neměl omezovat: „Bylo by také, při vši správnosti, často velmi pedantské, kdyby se tím člověk úzkostlivě svazoval a svou práci odměřoval podle těchto školských norem. Přesto ale nelze popřít, že při důkladném poznání jak dobrých řečí, tak i hudebních skladeb<sup>43</sup> tyto díly, nebo většinu z nich skutečně rozpoznáme ve správném sledu.“

Velmi důležitá a pro epochu osvícenství příznačná pasáž se nachází v §. 6, v němž Mattheson odvozuje svou teorii z přirozeného lidského citění: „Dokonce i v běžné mluvě nám sama přirozenost vnukne jistý tropos, nebo jinotaj, květnatý výklad slov, užít určité argumenty nebo důvody a v nich dodržet určité uspořádání; nehledě na to, že právě mluvící osoba nemá obvykle sebemenší ponětí o rétorických figurách či pravidlech. A právě z těchto přirozených instinktů rozumu, který nás vede, abychom vše podali v náležitém pořádku a půvabu, jsou důmyslnými hlavami odhalena a stanovena pravidla. S hudbou samotnou to v této oblasti dosud vypadalo nejasně; chceme ale doufat, že se vše postupně vyjasní a náš příspěvek k této problematice o to bude pilně usilovat“.<sup>44</sup>

Následující paragrafy (7–23) představíme v úplnosti, neboť obsahují vlastní výklad problematiky. V další kapitole naší studie z těchto pasáží vyvodíme závěry a provedeme srovnání s traktátem Quintilianovým i dnešní naukou o hudebních formách a tektonikou.

**§ 7. Exordium je vstup, nebo počátek melodie, v kterém zároveň musí být naznačen cíl a celý záměr, čímž je posluchač připraven a povzbuzena jeho pozornost.** Nejčastěji, jestliže máme na mysli větu bez nástrojů, jen pro zpěv s generálbasem, tvoří tento vstup předehra generálbasu; když je přítomno větší



obsazení, je jím ritornel. Neboť ritornelem také to, co bylo nástroji předtím hráno: protože to potom slouží k návratu a také uzavření tím, čím věta začala.

§. 8. Narratio je takřka **zpráva, vyprávění, kterým je zdůrazněno mínění a charakter daného přednesu**. Nachází se hned při vstupu zpěvního, nebo vybraného koncertantního hlasu a vztahuje se na exordium, které jej předchází, zprostředkováváje vhodnou souvislost.

§. 9. Propositio, neboli vlastní **přednes obsahuje látku, nebo cíl hudební řeči** a je dvojitý: jednoduché nebo složené, kam patří také pestré nebo zdobené propositio hudebního umění, o kterém se rétorika nezmiňuje. Má svoje místo hned po prvním odsazení melodie<sup>45</sup>, když totiž bas takřka převzal slovo a věc samotnou podal tak stručně jako **jednoduše**. Poté pozvedá zpěvní hlas své *propositio variata*, sjednocuje se s basem a vytváří **složený přednes**. Chtěli bychom dále předložit nějakou árii, kterou bychom analyzovali podle tohoto uspořádání, zdali jej v sobě skrývá? Tím by se vše, co zde bylo řečeno, stalo mnohem srozumitelnější pro oči i pro uši; ať se to zdá být jakkoli nové a cizí.

§. 10. Confutatio je **vyvrácení protiargumentů**<sup>46</sup> a může se projevit buďto skrze souvislosti, nebo také uvedením a vyvrácením cizích prvků<sup>47</sup>: neboť právě takovými protiklady, když jsou dobře vyzvednuty, je potěšení sluchu zesíleno a vše, co v nich mohlo proběhnout v různých disonancích, je nakonec urovnáno a rozvedeno. S tímto oddílem uspořádání melodie se nesetkáme tak často, jako s ostatními; je ale jedním z nejkrásnějších.

§. 11. Confirmatio je **umné posílení přednášeného** a v melodii bývá obvykle shledáno při jasném a nepochybně vhodném opakování; čímž ale nejsou myšleny obvyklé reprízy. Častá uvedení některých hlasů a vyzdobené nejrůznějšími změnami jsou to, co zde máme na mysli, jak dále vysvitne z příkladu.

§. 12. Peroratio je konečně **vyústění nebo uzavření naší tónové řeči**, které přede všemi ostatními částmi musí zapůsobit výrazným dojmem. A to se nemůže nacházet osamoceně vprostřed nebo v průběhu melodie, nýbrž výhradně v dohře, buď fundamentu, nebo většího obsazení; ať již byl tento ritornel slyšen či nikoli. Ustálil se zvyk, že árie uzavíráme téměř toutéž hudbou<sup>48</sup>, kterou jsme začali: s kterou se po našem exordiu shledáme i na místě závěru (Peroration).

§. 13. Obratný skladatel<sup>49</sup> zde dokáže posluchače zajímavým způsobem **překvapit** užitím neočekávaných příjemně působících změn, a to jak nejobvykleji v závěru melodie zpěvní linky, tak i příležitostně v dohře, což působí na lidskou mysl zcela zvláštním účinkem: to je vlastní účinek peroratie. Závěry s neočekávaným odtržením, *ex abrupto*, přináší rovněž účinný prostředek působení na mysl posluchače.

§. 14. K doložení toho, o čem byla řeč, nám poslouží árie od Marcella, na jejímž příkladě pak můžeme tím snáze analyzovat všechny ostatní melodie co se způsobu uspořádání týče. Neboť třebaže se uvedené části ne vždy nachází

v právě uvedeném pořadí, nebo nemusí po sobě takto následovat; přeci se dají sledat v každé dobré melodii.

§. 15. Exordium neboli vstup naší árie tvoří tato věta (Satz) neboli basové téma:



To je ihned bez dalších komplikací uchopeno zpěvním hlasem a odhaluje vlastní povahu melodie, následující podoba je téměř shodná, pouze přenesená do vyšší polohy:



A toto je vlastně **narratio**, které směřuje ke kadenci v pravém slova smyslu.

§. 16. Když je nyní dosaženo dalšího oddílu, vzdáleného o tercii a přebírá slovo bas, tak teprve zde začíná skutečný přednes, zde v podobě *propositio simplex*:



Neboť i když je dané téma zachováno získá přeci novou sílu díky transpozici<sup>50</sup>: a protože se takové objevilo poprvé samostatně v basu, je to jen jednoduchý přednes.

§. 17. Pak přichází zpěvním hlas se zjevnými změnami a vytváří *propositio variata*:



Poté je melodie ještě po několik taktů dále vedena tímto způsobem, až dosáhne opětovného přerušení.

§. 18. Než bas opět převezme téma, a sice tak, jak již učinil v úvodu: ovšem dříve než jej ukončí, vychází mu vstříc imitující zpěvním hlas a dává přitom melodii docela jiné vzezření a vytváří společně s basem složený přednes, *propositio composita*:





§. 19. Opět, během několika taktů, shledáme **confirmatio**, neboli zdůraznění<sup>51</sup> toho, co již bylo různým způsobem řečeno; avšak se zjevnými a působivými změnami, jak je patrné z příkladu:



Potud sahá polovina této hudební řeči, která bývá obvykle ukončena tak, jak začíná, a tím tvoří **peroratio**, neboli závěr.

§. 20. Ve druhém dílu, kde skladatel začne své nové vyprávění (Narration) a provede takřka apostroph<sup>52</sup>, odtrhne od svých již známých témat a učiní z toho něco zvláštního; pracuje nyní se spojitostmi a protiklady (rozuměj protiargumenty disonantního rázu) tak dlouho, než je **confutatio** šťastně zažehnáno, umně rozvedeno a svou periodu přivede k spočinutí na čtvrtém stupni hlavní tóniny na způsob hypodórského modu. Chtěl bych předložit a s poznámkami vysvětlit celý úsek:

- a) Zde končí peroratio.
- b) Na tomto místě je transitus, neboli přechod, jehož účinkem je spojeno předchozí s následujícím a jsme převedeni od jednoho k druhému.
- c) Na tomto místě se objevuje apostrof, neboli aversio.
- d) To je návrat hlavní myšlenky, neboli repercutio, na šestém stupni hlavní tóniny.
- e) Zde se střetávají antiteze a jejich rozvedení.

§. 21. O něco dále uchopí bas téma v úplnosti, zprostředkováváje novou reperkusi na čtvrtém stupni a je následován zpěvním hlasem, ale opět s vylep-

šením: které vypadá jako rozvedení do šíře či obhájení (amplificatiōni & argumētatiōni) a umožňuje melodii přiblížit se k pátému stupni.



§. 22. Dále následuje živý protiúder, neboli *repercussio* na pátém stupni hlavní tóniny, které přináší rétorickou figuru, a to z figur slovních (*Figuris dictionis*) s názvem *refractio*, nebo *reverberatio* (odraz): a to tak, že zpěvní hlas tentokrát nenásleduje, nýbrž je veden v protipohybu. Konečně tato výše zmíněná, ozvláštňená klauzule vstupuje do nového *confutata*, čímž uzavírá druhý díl nebo periodu a poté následuje *da capo*.

§. 23. Tento nárys může právem doložit nejen dobré **uspořádání**, ale také, zvláště ve druhém dílu i nejpečlivější **vypracování** a kromě šesti předepsaných částí *dispositia* zároveň některá místa poukazují na figury slovní a myšlenkové (*figuris dictionis & sententiae*), které jsme vnímali vlastně jako **ozdoby**, nicméně ve svém průběhu nikoli nepozorovaně. Kdo má chuť, nebude se již dále zabývat touto materií a divit se, jak téměř ve všech dobrých melodiích lze tyto věci shledat, jakoby to bylo záměrné.

## Srovnání Matthesona s Quintilianem a moderní naukou o hudebních formách

Mattheson klade důraz na správný rozvrh stavby hudebního díla odvozený ze zákonitostí rétorického výstupu. Nepředkládá však konkrétní hudební formu, ale, jak sám dále zdůrazňuje, určitý skladebný princip založený na vhodném řazení skladebných částí odlišného skladebného významu a předkládá nejsilnější obecnou zásadu, jíž by se měl řídit hudebník i řečník: „Řečnické dílo spočívá v tom, že jsou **nejprve postaveny nejpevnější základy, potom do středu to nejslabší; a nakonec opět vyvodit pádné závěry**. Zdá se být jistým takový postup, jaký hudebník právě tak jako řečník může vzít k užitku: zvláště při obecném uspořádání díla.“<sup>53</sup>

Každá ze šesti částí představuje odlišný typ hudby; v této souvislosti se nabízí přirovnání k tektonickým funkcím Karla Janečka což jsou: expozice, evoluce a repríza jako tektonické funkce základní a introdukce, epizoda a koda jako vedlejší tektonické funkce – a příslušné typy hudby, kterou představují.<sup>54</sup> Matthesonových šest částí však představuje jemnější rozlišení a méně vyhraněné typy hudby. Připomeňme si nyní Matthesonem popsane části a srovnáme je jak s dnešním pohledem na hudební formy a tektoniku, tak s jejich popisem u Quintiliana.

**Exordium.** V této části se Mattheson shoduje s Quintilianovým popisem jen zčásti, zajímavě však koresponduje s jeho cennou zmínkou o funkci instrumentálních predeher ve staré řecké vokální hudbě. Liší se v tom smyslu, že u Quintiliana je *exordium* skutečným úvodem, ještě než je v následující části – *narratio* – řečeno to hlavní, zatímco v hudební skladbě zde obvykle bývá uvedena hlavní myšlenka. Z hlediska hudební tektoniky jde o expoziční typ hudby, ovšem v jisté míře mu lze přisoudit i introdukční ráz, i když o introdukci v obvyklém smyslu slova nemůže být řeč, neboť introdukce přináší hudbu nižší tematické důležitosti a zpravidla není tematicky vázána na další průběh skladby, od kterého se značně liší (charakter, tempo aj.): „Úvodem nebo introdukcí rozumí se hudba, jež připravuje nástup některé hlavní části skladby“<sup>55</sup>. Této funkci však odpovídá rétorické *exordium* jak jej popsal Quintilianus. *Exordium* ve smyslu hudebním je tedy nejbližší expozici: „expozicí se rozumí první uvedení jedné nebo několika základních myšlenek ve skladbě“<sup>56</sup>. *Exordium* přetrvalo v rozšířené podobě jako instrumentální predehra (první expozice) v klasicistním typu instrumentálního koncertu.

**Narratio** je v rétorice částí, kde je uvedeno hlavní téma řeči; narozdíl od hudebního díla, kde vokální nebo koncertantní hlas opakuje melodii známou již z části *exordium*. Z hlediska hudebních forem by bylo možno hovořit o druhé expozici. Obdobně jako *exordium* i tuto část můžeme spatřovat v druhé expozici (vstup sólového nástroje) v klasicistním instrumentálním koncertu.



**Propositio.** V tomto bodě se hudba od rétoriky poněkud vzdálila. Quintilianus tuto část považuje za součást dokazování (*confirmatio*). Naproti tomu podle Matthesona je to hlavní část hudební řeči, kde je její téma bohatě rozváděno a zpracováváno. Lze říci, že *propositio* je evoluční typ hudby, ovšem mírnějšího, to jest více expozičního rázu než *confutatio*. Uváděním hlavní myšlenky v různých tóninách se blíží fugovému provedení, ale jeho časté pozměňování variováním či rozšiřováním (podle Matthesona) jej přibližují provedení sonátovému. Připomeňme způsob motivické práce s hlavní myšlenkou, jak jej uvádí Mattheson:

*Propositio simplex* (jednoduché) – uvedení hlavní myšlenky v jiné tónině, *Propositio variata* – zaznění hlavní myšlenky ve variované, případně rozšířené podobě, *Propositio composita* – zpracování hlavní myšlenky imitacími technikami.

**Confutatio.** Ve shodě s rétorikou jde o hudební zpodobení vyvracení protiargumentů hudbou čistě evolučního rázu. Pro hudbu *confutatio* je charakteristická disonantní harmonie (zvláště zmenšený septakord) a uvedení protikladných myšlenek – antitezí. Z této části se vyvinulo provedení sonátové formy. Mattheson zde rozlišuje v *confutatio* tři oddíly skladatelské práce: *Transitus* – spojovací článek, modulační spojka, *Aversio (apostrophe)* – uvedení nového motivického prvku antiteze, harmonicky evolučního a disonantního rázu; *Repercussio* – reperkuse, uvedení hlavní myšlenky. *Aversio* nemá povahu vedlejšího tématu sonátové formy, neboť má vyloženě evoluční ráz a není dále reprízováno.

**Confirmatio.** V rétorice podle Quintiliana má tato část za úkol dokázat, co bylo řečeno v *narratio*. V hudbě je *confirmatio* upevněním toho, co zaznělo na počátku, ale jak upozorňuje Mattheson, nikoli obvyklou reprízou, nýbrž nástupem úvodní hudby zpestřené obměnami. *Confirmatio* se nachází buďto po *propositio* před *confutatio*, nebo po *confutatio* před *peroratio* (viz níže).

**Peroratio.** V rétorice jde o shrnutí hlavních bodů řeči, „osvěžení soudcovy paměti“, ale v hudbě se podle Matthesona jedná o znovuuvedení hudby *exordium*, tedy části, kde byla poprvé uvedena hlavní myšlenka, zatímco v *exordium* rétorickém se ještě nehovořilo o hlavním tématu řeči. Z hlediska hudebních forem a tektoniky jde o kombinaci reprízy a kody.

## Závěr

Jak již bylo řečeno, Mattheson nepřináší konkrétní hudební formy, pouze optimální uspořádání různých typů hudby. Z jeho výkladu lze však vyvodit formy dvě, skládající se z uvedených šesti částí. První z nich má toto pořadí (výklad v § 7–12): *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio*, *peroratio*.

Druhé formální schéma odvodil Mattheson z analýzy Marcellovy árie a pořadí částí z toho vyplývající lze brát jako konkrétní formální řešení, neboť se objevuje i v mnoha jiných skladbách. Jde o obvyklou da capo árii, kde střední

díl tvoří *confutatio* a ostatní části jsou reprízovány. Forma této árie vypadá takto (výklad v § 15–23): *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *peroratio*, *confutatio*; Da capo: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *peroratio*.

Mattheson sám ve svém výkladu zdůraznil, že uspořádání jím uvedené sice nemusí platit zdaleka vždy, představuje však určitý ideál výstavby hudební řeči. Jednotlivé Matthesonem uvedené části však lze rozpoznat i ve skladbách, které nesledují toto uspořádání a představují základní funkční typy hudby své doby. Užití dobové terminologie převzaté z klasické rétoriky je při analýze hudby tohoto období zcela oprávněné. Nauka o hudebních formách vzniklá mnohem později nemůže plně vystihnout hudbu období baroka ve všech jejích výrazových odstínech. Teoretická reflexe hudebních forem doby baroka se navíc omezuje pouze na fugu, variace nad ostinálním basem a barokní dvojdílnou formu s anachronickým označením „starosonátová“.<sup>57</sup> Matthesonem popsané uspořádání a charakteristika jednotlivých částí umožňuje bližší pochopení nejen hudby vrcholného baroka, ale i ze stejných principů vycházejícího vzniku a vývoje sonátové formy.

## Poznámky

- 1 Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1999. Kap. 9, § 2, 3, s. 279. Titul lze přeložit jako *Dokonalý kapelník*. Překlady všech německých textů (s výjimkou Quantze) Petr Budín.
- 2 Vztahu hudby a rétoriky, resp. gramatiky nebo poezie, jsou věnovány především tyto kapitoly: VI. kapitola nazvaná *O délkách tónů aneb O tvorbě zvukových stop* (*Von der Länge und Kürzte des Klanges, oder von Verfertigung der Klang-Füsse*), pojednávající o užití a obsahovém významu časoměrných stop v rytmických útvarech melodie; IX. kapitola s názvem *O odstavcích a césurách tónové řeči* (*Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede*), zabývající se stavbou drobných vět a hudební interpunkcí, které odvozuje z německé a italské gramatiky, přičemž z gramatiky odvozuje i terminologii; XIV. kapitola *O uspořádání, vypracování a zdobení melodie* (*Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde*) vykládá o ideálním formálně tektonickém uspořádání větších celků (jednotlivých vět sonát, koncertů, árií) a jejich zpracování i zdobení podle rétorických zásad.
- 3 Quintilianus, Marcus F.: *Základy rétoriky*. Přel. Václav Bahník. Odeon, Praha 1985.
- 4 Quintilianus, M. F., *op. cit.*, kniha III, kap. 3, části rétoriky, s. 128.
- 5 MGG. Metzler – Bärenreiter-Verlag, Stuttgart – Kassel 1998. – Krones, H.: Heslo *Musik und Rhetorik II: Kategorien der musikalischen Rhetorik, 1. Gesamtansicht*.
- 6 *Tamtéž*.
- 7 Mattheson, J., *op. cit.*, II. díl, kap. 1, § 3.
- 8 Mattheson, J., *op. cit.*, II. díl, kap. 14 *Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde*, § 40–52, s. 356–359.

- 9 Mattheson, J., *op. cit.*, II. díl, kap. 6 *Von der Länge und Kürtze des Klanges, oder von Verfertigung der Klang-Füsse*, s. 253–166.
- 10 Forkel, Johann N.: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Bd. 1, Akademische Druck – Verlagsanstalt, Graz (Austria) 1967. Faksimile vydání: Schwickertschen Verlage, Leipzig 1788, úvod, s. 39, § 73, 74.
- 11 Mattheson, J., *op. cit.*, kap. 9 *Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede*.
- 12 „...la fauella, el ritmo, e il suono per ultimo, e non per lo contrario.“ Caccini, Giulio: *Le nuove musiche*. Faksimile. Florencie 1602.
- 13 Sulzer, Johann G.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771. Dostupné na: [http://www.textlog.de/sulzer\\_kuenste.html](http://www.textlog.de/sulzer_kuenste.html) [on-line / cit. 6. 5. 2008].
- 14 Catenhusen, Markus: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson*, Universität Potsdam, Potsdam 2000. Citace z pozn. 18 – Mattheson, J.: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739. Přetisk: Bärenreiter, Kassel 1995, s. 82.
- 15 Quantz, Johann J.: *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Přel. V. Bělský. Supraphon, Praha 1990, kap. 11, § 1.
- 16 Quintilianus, M. F., *op. cit.*, kniha III, kap. 3, části rétoriky, s. 128.
- 17 *Tamtéž*, kniha III, kap. 9, s. 164.
- 18 *Tamtéž*.
- 19 *Tamtéž*, kniha IV, kap. 1, s. 172.
- 20 *Tamtéž*.
- 21 *Tamtéž*, s. 179.
- 22 *Tamtéž*, kap. 2, s. 183.
- 23 *Tamtéž*, s. 187.
- 24 *Tamtéž*, s. 188.
- 25 *Tamtéž*, kniha IV, kap. 3, s. 202.
- 26 *Tamtéž*.
- 27 *Tamtéž*, kap. IV, s. 204.
- 28 *Tamtéž*, kniha V, kap. 13, s. 252.
- 29 *Tamtéž*, kniha VI, kap. 1, s. 270.
- 30 *Tamtéž*, s. 270–271.
- 31 „Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde“
- 32 „Erfindung“
- 33 „Einrichtung“
- 34 „Ausarbeitung“
- 35 „Zierde“
- 36 Mattheson, J., *op. cit.*, kap. 14, § 1.
- 37 *Tamtéž*, § 2.
- 38 „gescheute“
- 39 „ein Gebäude einrichtet und abzeichnet“
- 40 „Vorwurf und Gegenstand oder Objecto“
- 41 „Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung, Schluss“



- 42 *Tamtéž*, § 4.  
 43 „Melodien“  
 44 „und unsern Beitrag dazu nicht sparen“  
 45 „nach dem ersten Absatz der Melodie“  
 46 „Auflösung der Einwürffe“  
 47 „fremdscheinender Fälle“  
 48 „Gängen und Klängen“  
 49 „gescheuter melodischer Setzer“  
 50 „Versetzung“  
 51 „Bekräftigung“  
 52 Apostroph je, když se řečník jakoby zcela neočekávaně obrátil k jiným posluchačům (pozn. Matthesona).  
 53 Mattheson, J., *op. cit.*, kap. 14, § 25.  
 54 Janeček, Karel: *Hudební formy*. SNKLHU, Praha 1955, s. 83.  
 55 *Tamtéž*.  
 56 *Tamtéž*.  
 57 *Tamtéž*, s. 363.

## Použité prameny

- Caccini, Giulio: *Le nuove musiche*. Faksimile. Florencie 1602.  
 Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Akademische Druck – Verlagsanstalt, Graz (Austria) 1967. Faksimile vydání: Schwickertschen Verlage, Leipzig 1788.  
 Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. [Hamburg 1739.] Bärenreiter Studienausgabe mit Neusatz des Textes und der Noten. Sest. Friederike Ramm. Bärenreiter, Kassel 1999, 676 s.  
 Quantz, Johann Joachim: *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu* [Berlin 1752.] Z orig. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* přel. Vratislav Bělský. Supraphon, Praha 1990, 290 s.  
 Quintilianus, Marcus Fabius: *Základy rétoriky*. Přel. Václav Bahník. Odeon, Praha 1985, 678 s.  
 Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771. Dostupné na: [http://www.textlog.de/sulzer\\_kuenste.html](http://www.textlog.de/sulzer_kuenste.html) [on-line / cit. 6. 5. 2008].

## Použitá literatura:

Catenhusen, Markus: *Rhetorik und Affektenlehre bei Johann Mattheson*. Universität Potsdam, Potsdam 2000.

<http://www.hausarbeiten.de/faecher/hausarbeit/mus/8230.html>

Janeček, Karel: *Hudební formy*. SNKLHU, Praha 1955, 493 s.

MGG. Metzler – Bärenreiter-Verlag, Stuttgart – Kassel 1998. Krones, H.: Heslo *Musik und Rhetorik*.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Eds. Stanley Sadie, John Tyrrell. 2. vyd.,

Macmillan – Grove's Dictionaries, London – New York 2001. Heslo *Rhetoric and music*.

## Résumé

Diese Studie, ein Teil der geplanten Disertationsarbeit, ist auf die Problematik der Einrichtung eines Musikwerkes nach den Prinzipien der Rhetorik in der Barockmusik nach der Theorie von Johann Mattheson aus seinem Schlüsseltraktat *Der vollkommene Capellmeister* (1739) abgezielt. Der Kern seiner Theorie besteht in einer Zerteilung in sechs Teile nach dem Muster der klassischen Rhetorik: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* und *peroratio*. Zu seiner Lehre hat Mattheson die Analyse einer Arie für Sologesang und basso Continuo seines Zeitgenossen Benedetto Marcello (1686–1739) hinzugefügt. Aus dem erwähnten musikalisch-rhetorischen Schema hat sich die Sonatenform im 18. Jahrhundert und ihre tektonischen Funktionen entwickelt. Zum Vergleich werden auch die Schlüsselstellen des Traktats *Lehrbuch der Redekunst 10. Buch (Institutionis oratoriae libri XII.)* von Marcus Fabius Quintilianus (zirka 35–96) vorgestellt. Historische Theorien der musikalischen Komposition, die auf der Rhetorik und Grammatik gegründet werden, unterscheiden sich von der heutigen Musiktheorie. Sie sagen über die Musikstruktur der Kompositionen ihrer Zeit viel mehr aus. Im Vergleich mit abstrakter Erklärung der heutigen Formenlehren bringen sie durch die Ableitung der musikalischen Phrase aus der Sprache auch die Deutung des Gehalts bei. Deswegen stellt die nähere Erkenntnis des historischen Aspekts des Musikwerkes sehr wichtige Vervollständigung der heutigen Formenlehre dar.