

# Baroko

pérola barroca = v portugalštině perla nepravidelného tvaru.

V italštině to znamená příliš komplikovanou figuru, čili něco zbytečně složitého.

Termín vznikl ex post, měl spíše pejorativní příděch

ve francouzštině "baroque" znamená vlnitý, zakřivený.

## Architektura

Nejvýznamnějšími barokními architekty jsou Italové: architekt (také malíř a sochař) Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini. Na tyto vrcholné italské architekty navazuje řada dalších významných italských i zaalpských architektů. Především, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Lucas von Hildebrandt, a také rozvětvená rodina Dientzenhoferů, jejíž dva členové, otec Kryštof a syn Kilián Ignác, působili převážně v Českých zemích. Dalším významným architektem působícím v Českých zemích je Jan Blažej Santini-Aichl.



# Malířství

Caravaggio, Diego Velázquez, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn, v českých zemích Karel Škréta, Petr Brandl a Václav Vavřinec Reiner.



Rubens: Maria s dítětem

Rembrandt: Kristus v bouři na jezeře galilejském (biblický výjev)



Brandl: Hrabě Sporck

# Sochařství

Ital Gian Lorenzo Bernini – sochy v pohybu, gesta, rozevlátý šat. V českých zemích rakouský sochař Matyáš Bernard Braun a Ferdinand Maxmilián Brokoff narozený v Čechách.

Bernini: Apollón a Dafné



Braun: Naděje - Kuks

Brokoff, Karlův most



## *Renesancia*

Jedna technika, jeden štýl

Zdržanlivé stvárnenie slov,  
musica reservata a madriga-  
lizmus

Všetky hlasy sú rovnocenné

Diatonická melodika  
malého rozsahu

Modálny kontrapunkt

Intervalová harmónia  
a intervalové narábanie  
s disonanciou

Akordy sú vedľajším pro-  
duktom vedenia hlasov

Akordické postupy sa pod-  
riaďujú modalite

Rovnomerne plynúci rytmus  
reguluje tactus

Špecifika interpretačných  
medií sa nerozlišuje, spev  
a nástroj sú zameniteľné

## *Barok*

Dve techniky, tri štýly

Emotívne stvárnenie slov,  
absolutizmus textu

Polarita krajných hlasov

Diatonická a chromatická  
melodika veľkého rozsahu

Tonálny kontrapunkt

Akordická harmónia  
a akordické narábanie  
s disonanciou

Akordy sú samostatnými  
jednotkami

Akordické postupy sa pod-  
riaďujú tonalite

Extrémy v rytme, voľná de-  
klamácia a mechanická  
pulzácia

Rozlišovanie špecifik vo-  
kálneho a inštrumentálneho  
médiá; obe špecifiky sú za-  
meniteľné

Bukofzer

Giulio Caccini (1550-1618): *Nuove Musiche e Nuova Maniera di Scriverle* (1614)

*„Tři základní věci necht' náležitě zná ten, kdo chce sólově zpívat [...] Jsou to: affetto, jeho rozmanitost a sprezzatura. Affetto [...] není nic jiného, než vyjádření slov a představ [básníka] pomocí různých not, rozmanitých accentů a řízení piana a forte, jež prostřednictvím zpěvu dosáhne hnutí citů v tom, kdo poslouchá. [...] Sprezzatura je ono kouzlo, které dodává zpěvu nepřesný průběh osmin a šestnáctek nad několika notami, se kterými jsou hrány současně, to osvobozuje zpěv od jisté omezující ohraničenosti a suchosti a činí jej příjemným, uvolněným a ariózním [...] .“*

Bádání (domáci): HELFERT, Vladimír: *Estetika prvních oper*. In: Česká mysl, roč. XIX - 1923, s. 69 – 77. Dále M. Študent.

Sprezzatura = půvab. Byl vyžadován a hodnocen jako důležitý rys dvořana a také umělce (o tom už Baldassare Castiglione v knize *Dvořan - Il libro del Cortegiano* – z r. 1528).

V raném baroku:

Sprezzatura kompoziční – zacházení s disonancemi (často nad drženým basem)

Sprezzatura interpretační – punc originality, půvabný zpěv, jistá uvolněnost v rytmu

Tak je harmonie přednášených hlasů z předkládané Euridice položena nad basso continuo, do něhož jsem označil nejdůležitější kvarty, kvinty, sexty a septimy, a malé a velké tercie, zbytek ponechávaje na posouzení a umění hráče, aby přizpůsobil na příslušných místech vnitřní hlasy, basové noty jsem někdy spojil, aby se struna nemusela hrát znovu a ucho netrpělo při postupu mnoha dizonancí, jež se vyskytují. V tomto způsobu zpěvu jsem užil jisté ledabylosti, která, domnívám se, má prvek vznešenosti a věřím, že s ní jsem se přiblížil mnohem blíže přirozené řeči. Dále, když dva soprány zpívají pasáže s jinými středními party, nevyloučil jsem postupy dvou oktáv nebo dvou kvint. protože jsem tím /jejich krásou a no-

vostí/ chtěl způsobit větší potěšení, zvláště když /nehledě na tyto pasáže/ jsou všechny hlasy bez těchto chyb.

G. Caccini: předmluva k *Euridice* (1600), S. Bohadlo (skripta)

Act III Scene 5: Biondo arcier che d'alto monte Aureo fonte (Chorus)



## H. PURCELL: COME YE SONS OF ART AWAY, ODE FOR QUEEN MARY, 1694

*Sound the trumpet*

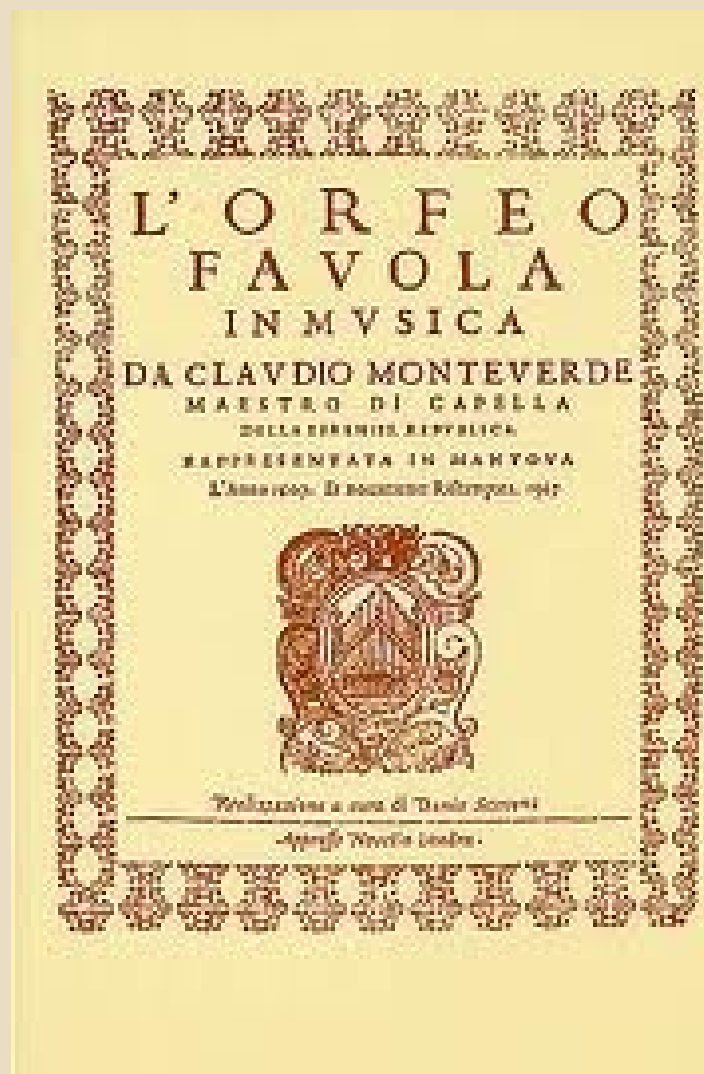


Až do r. cca 1600 skladatelé předepisovali nástrojové obsazení zřídka.

Jako první významný čin v tomto směru bývá uváděn **Monteverdiho Orfeo z r. 1607**, předtím se ovšem předepsané obsazení nástrojů objevuje již u **Giovanni Gabrielliho** v jeho **Symphonie Sacrae z r. 1597**.

Poté autoři hudebních děl začali stále častěji využívat hráčské možnosti a specifické zvukové barvy jednotlivých nástrojů, avšak i v baroku můžeme ještě často nalézt předpis např. "sonáta pro housle nebo hoboj a continuo" či "sonáta pro dva melodické hlasy a continuo" apod.

Tiskové vydání z r. 1609



Monteverdi: Madrigali guerrieri ed amorosi, Benátky 1638

Tři základní afekty, stile concitato

Uvažoval jsem o tom, že základní vášně nebo afekty naší mysli jsou tři, jmenovitě hněv, mírnost a pokora nebo pokorná prosba; tak to prohlašují nejlepší filozofové a skutečná přírodnost našeho hlasu to indikuje vysokým, nízkým nebo středním rejstříkem. Hudební umění také jasně k těmto třem ve svých termínech směřuje: concitato, molle a temperato /vzrušený, měkký, mírný/<sup>1/</sup>. Ve všech dílech dřívějších skladatelů jsem vskutku nalezl příklady "měkkého" a "mírného" ale nikdy "vzrušeného", druh přesto popsany Platonem v třetí knize jeho Rétoriky těmito slovy: "Vezmi harmonii, která by přesně napodobila výpovědi a přízvuky hrdinného muže, který je zaměstnán válkou". A poněvadž jsem si byl vědom, že to jsou protiklady, které velmi hýbou naší myslí, a že toto je účel, který by měla mít veškerá dobrá hudba - jak Boethius tvrdí říkáje: "Hudba se vztahuje k nám a buď zušlechťuje nebo kazí charakter"<sup>2/</sup> z tohoto důvodu jsem se věnoval s nemalou pílí a dřinou znovuoobjevení tohoto rodu.



Cesti, Cavalli, Legrenzi

## Luigi Rossi (?1597/8 – 1653)

Narodil se v Torremaggiore v blízkosti Foggia? V Neapoli? (informace na náhrobku)  
Zde rozhodně studoval. Pohyboval se mezi Neapolí, Římem (zde ve službách šlechtické rodiny Borghese a později u kardinála Antonia Barberiniho) a Paříží, kde přechodně působil od druhé poloviny 40. let ve službách kardinála a pravděpodobně na přání Mazarina. Byl proslavený i jako hráč na klávesové nástroje.

**Oratorio per la Settimana Santa** (autorství pravděpodobné, dlouho ale neprokázané)

### Oratorium

- Části
- Jazyky
- Zvláštní postava



*Howard E. Smither: A History of the Oratorio, 1977*

*Christian Speck: Das italienische Oratorium 1625-1665: Musik und Dichtung, 2003*

*Un Peccator Pentito (Spargete sospiri)* – nářek nad Kristovou smrtí a člověkem jakožto hříšnou nádobou (klíčová slova: bolest, slzy apod.)

**Chalumeau jakožto předchůdce klarinetu.** Hodně využíváné ve střední Evropě, Telemann, Zelenka, vídeňští dvorští skladatelé, na Moravě Míča.

Afektově:

- 1) smutek, hluboká bolest (často využíváný v pašijích)
- 2) pastorální charakter

**Ukázka árie z *Abgesungene Betrachtungen***

Mitleiden - *Seele, mach dich eilig auf*



### 5. Aria

Largo



Chal

t. 12

59



See - le, mach dich ei - lig auf

Mitleiden

Do orchestru pronikaly také některé nástroje původně lidové.

## Hurdy-gurdy (vielle, niněra)

Tento nástroj, dnes už téměř neznámý, byl v evropské hudbě velmi oblíbený a používal se **od středověku až do začátku XX. století**.

Struny jsou rozeznívány otáčejícím se kolečkem. Melodické struny jsou vedeny uvnitř nástroje a hráč je zkracuje pomocí klávesové mechaniky s tangentami. Nástroj má obvykle jednu nebo **dvě melodické struny**, ovládané jednou mechanikou a laděné na stejný tón nebo v kvintě. Kromě toho mívá **různý počet bordunových strun**, vedených mimo klávesy a hrajících po celou dobu stejný tón. Jeden z bordunů bývá navíc opatřen vibrující kobylkou, která dodává niněře charakteristický drnčivý zvuk a umožňuje zvýraznění rytmu skladby.

Niněra měla v různých dobách různé podoby; ve středověku se velká niněra pro dva hráče používala hojně i v

duchovní hudbě, barokní niněra s mušlovitým korpusem si získala v XVIII. stol. oblibu na šlechtických dvorech. Později se používala spíše v hudbě **světové a lidové**, takže si vysloužila pověst nástroje žebráků a potulných muzikantů.

**Jean Martin Hotteterre: *La guerre***  
(1722), 2. část, triumf



# Musette, „barokní dudy“,

velmi oblíbený nástroj ve francouzské hudbě 17. a 18. století, proslavili jej skladatelé jako **Joseph Bodin de Boismortier, Nicolas Chédeville, Jacques-Martin Hotteterre und Jean-Philippe Rameau.**



Jean Hotteterre  
(1677-1720):  
*Muzette en rondeau. Le  
nopcode champetre,*  
1722 (vyšlo tiskem  
posmrtně)

Hyacinthe Rigaud, 1738



**COMÉDIE-BALLET** - tvoří jakýsi protipól k vážnému dvorskému baletu. Má často poněkud ironizující charakter. Náměty jsou buffózní, nikoli vážné. Objevují se zde mluvené formy - tak je tento typ do určité míry předchůdcem pozdějšího francouzského melodramu (Rousseau). Dále se zde používají zejména **árie a ansámby**. Tvůrci této formy byli **Molière a Lully**.



Forma vznikla v podstatě náhodně, jak se dozvídáme od Molièra.

V r. 1661 mělo být u dvora slavnostní provedení jednoho baletu a Molièrovy komedie **Les Facheux**. Protože byl ale k dispozici pouze malý počet tanečníků, bylo nutno nástupy baletu rozdělit, a bylo určeno, že mezi tyto baletní vstupy bude vložena ona komedie, aby vznikly pausy umožňující tanečníkům změnu kostýmů. A aby se těmito mezihrami neztratila kontinuita divadelního kusu, bylo rozhodnuto spojit balet a komedii do souvislého díla.

První jejich společnou comédie-ballet je Princesse d'Élide (1664), po něm následovala řada dalších.

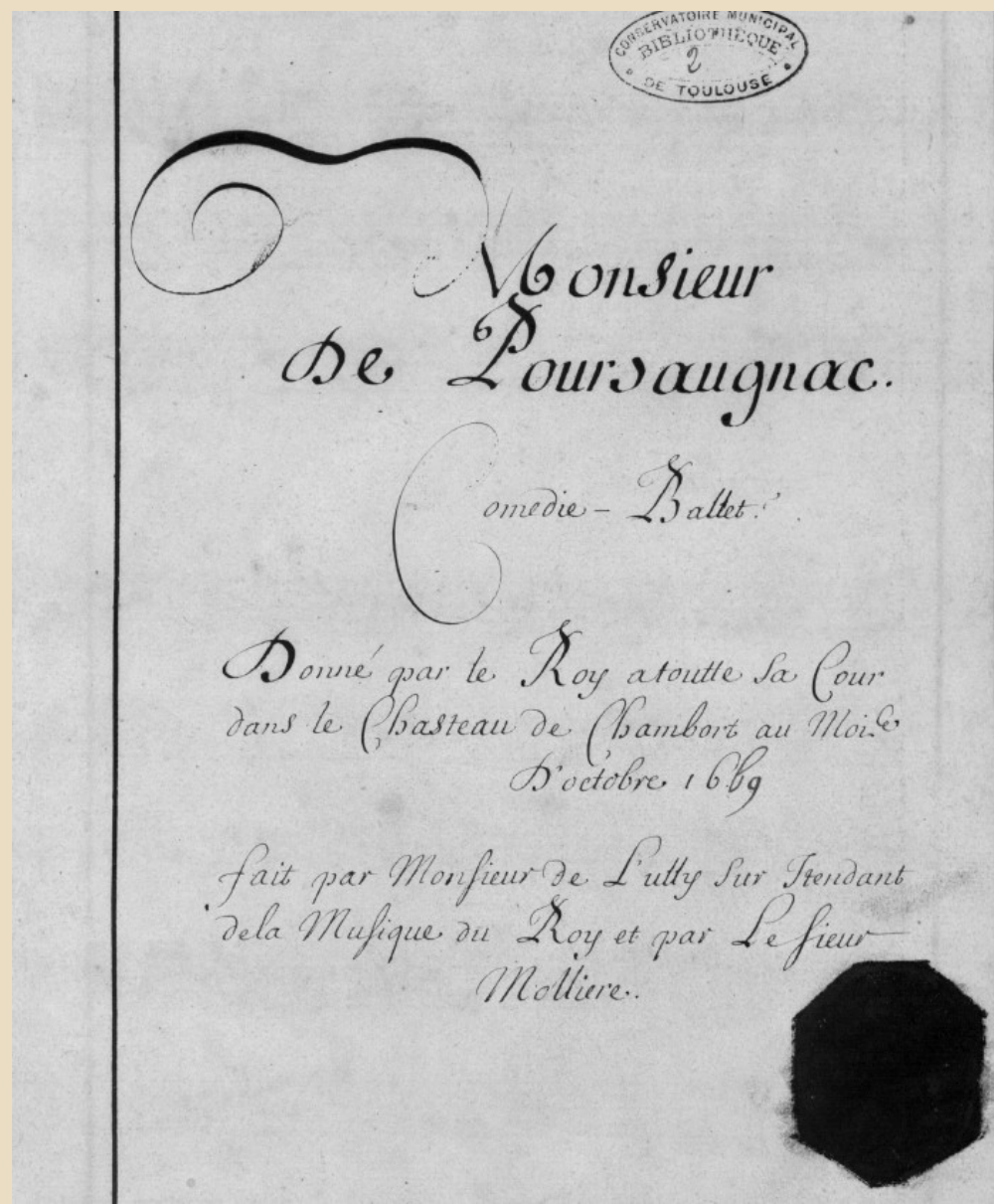
Dílo **Monsieur de Pourceaugnac** (Pán z Prasátkova):

**jednoaktovka**, v níž Lully sestavil dohromady zhudebněné části k Molièrově komedii a dále tuto hudbu samostatně upravil a rozšířil.

Lully se tak stává tvůrcem **krátké komické opery**, jakési předchůdkyně **opéry comique**.

Lully v této jednoaktovce nechává Monsigneura P. zpívat **v italštině** jako protipól k francouzsky mluvené Molièrově komedii (zpíval a hrál sám).

Využil zde přitom známou zálibu Ludvíka XIV. v groteskně komických scénách.



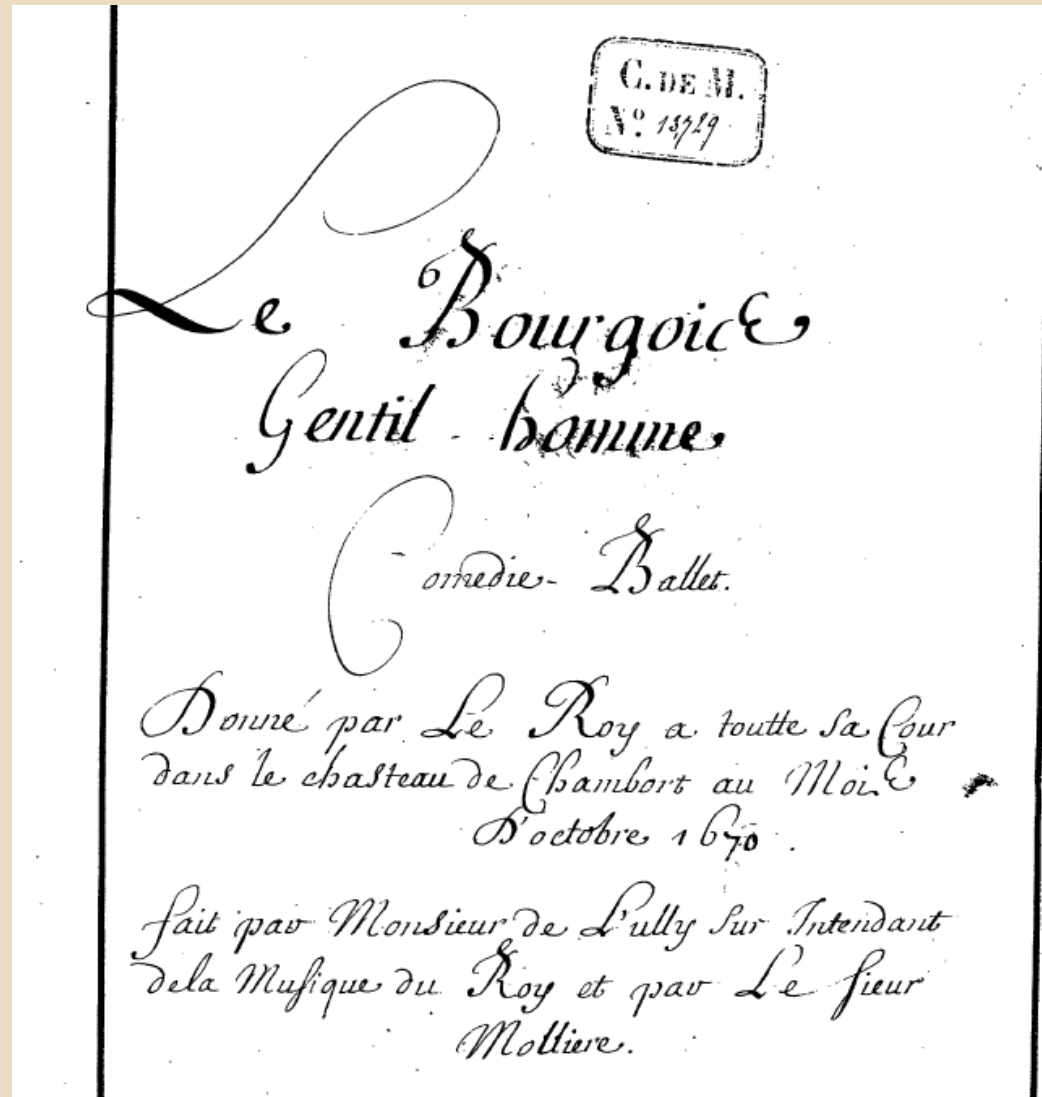
# Le Bourgeois gentilhomme - Měšťák šlechticem - dílo pochází z 1670

## La Cérémonie Turque

reakce na **tureckého vyslance**, který nedlouho předtím navštívil Paříž. Ve scéně vystupuje Mufti, 12 tureckých zpěváků a šest tureckých tanečníků a Jourdan - hlavní postava díla.

Scéna začíná **tureckým pochodem** - oblíbenou Lullyho formou. Pochod otvírá Mufti doprovázen derviši. Turci roztáhnou po zemi koberce a pokleknou na ně, Mufti volá s nejrůznějšími grimasami Mohameda, Turci se položí na podlahu a volají Allah. Nejrůznější nesmyslná slova, hříčky se slabikami.

Zde počíná **oblíbená v turecké tematicke**, která později přešla i do střední Evropy a byla populární i v klasicismu, např. Mozart – Pochod Alla turca.



110

Handwritten musical score for five voices. The score consists of five staves. The first staff is empty. The second, third, fourth, and fifth staves contain musical notation and the lyrics "alla alla alla alla alla at-". The second staff has a clef of C1 and a 2/2 time signature. The third, fourth, and fifth staves have clefs of C1, F1, and C1 respectively, and a 2/2 time signature. The lyrics are written in a cursive hand below each staff. The word "Tous a genoux" is written at the bottom left of the page.

alla alla alla alla alla at-  
alla alla alla alla alla at-  
alla alla alla alla alla at-  
Tous a genoux alla alla alla alla at-

Autor opisu: André Danican Philidor



# Bourgeois Gentilhomme

9

Monsieur Jourdain.  
il entrouvre la robe, et fait voir un bandeau étroit de velour rouge,  
et une Camifolle de velour vert, dont il est vestu.

voions encore un petit deshabillé pour faire le Maître mes Exercices.

Il est galant.

Maître de Musique.

Laquais.

Monsieur Jourdain.

Monsieur.

1 Laquais.

L'autre laquais.

Monsieur Jourdain.

Monsieur.

2 Laquais.

Prenez ma robe. Me trouvez vous comme cela?

Monsieur Jourdain.

Fort bien. On ne peut pas mieux.

Maître de Musique.

Voions un peu vostre affaire.

Monsieur Jourdain.

# marche pour la Cereimonie des Turcs <sup>10.</sup>

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single system. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are some markings below the staves, including the word 'fois' and a small symbol resembling a stylized 'S' or 'Z'. The score is written in black ink on aged paper.





Doklad obluby turecké tematiky v malířství – portrét Jean-Etienne Liotarda (1702-1789) - Monsieur Levett & Mademoiselle Glavany v tureckých kostýmech

**OPÉRA-BALLET** – do určité míry tvoří **analogii k italskému intermezzu**. Může nést rovněž označení divertimento.

Obsahuje **prolog + několik entrées: balety** (více než v tragédii lyrique), **několik árií a sborů**. Povoleny komické prvky.

Je hraničním žánrem - ve Francii v té době bylo vlastně obtížné odlišit, co je ještě opera a co už je balet.

Někdy mytologické náměty, **spíše ale galantní impresi**, jak je tomu například v díle **A.Campry Galantní Evropa**. Toto dílo je v dnešní době asi nejznámější operou-balletem z této doby. Také **pastorální náměty**.

Tuto formu označují muzikologové jako rokokovou. Charakteristickými znaky jsou **grácie, hravost, líbezná melodika**.

První výskyt: Pascal Colasse **Les Saisons** z r. 1695

Dále: Michael **Delalande** a André Cardinal **Destouches**, Camprův žák - **Les éléments** (1721).

Nově potom obohatil tento typ **Rameau** (např. dílem **Les Indes galantes** - Galantní Indové).

Rameau: **Les fêtes d'Hébé, ou Les talents lyriques** (1739), Prolog + 3 **Entrées (=3 akty)**



Air gracieux pour Zephire et les Graces

**PASTORALE, Pastorale héroïque**- tato forma vznikla pod **výrazným italským vlivem**. Italské operní společnosti, které působily ve Francii, přizpůsobovaly italský kompoziční typ tříaktové opery francouzskému vkusu. To spočívalo především ve zvětšování obsazení, vkládání baletních vložek a vkládání sborů. Je to **smíšená forma**, netypická svým způsobem pro italskou i francouzskou hudbu. Je významná vzhledem ke sporům o francouzskou a italskou hudbu.

Pastorale bylo komponováno na **mytologické náměty**, ideálním typem pro zhudebnění je **antická tragédie**. Má rovněž prolog, podobně jako tragédie lyrique. Výrazný prvek – pastorální poezie.

Patří k ranému stádiu raného francouzského operního vývoje ještě **před Lullym**.

K jejím předním tvůrcům patří ovšem i **Lully s Molièrem - např. Acis et Galatée**.

Později komponoval tuto formu i **Rameau** a buffonisté.

**Rameau – Zaïs 1748**

Prologue: *Chantez oiseaux, chantez* (ptačí zpěv)



**OPÉRA COMIQUE** - protipól tragédie lyrique. Produkt buffonistických bojů. Tato forma vzniká až **po r. 1750**. Náměty byly z **venkovského prostředí**, měly často **pastorální nádech**, obsahovaly i prvky sentimentality. Součástí byly **mluvené dialogy**. Pro vývoj této formy měly význam i **parodie**, které provázely řadu vážných oper – komponoval je např. Campra, a též vaudeville, která vykryštovala v lidovou hru se zpěvy provozovanou na pařížských předměstích. Technicky byl typ opery comique nepříliš obtížný. Ovlivnil později i **německý singspiel**.

## J. J. Rousseau: La devin du village

Ouverture



Pastorelle pour le villageois  
(Pastorela pro vesničany)



LE DEVIN  
DU VILLAGE.  
INTERMÈDE,  
REPRÉSENTÉ A FONTAINEBLEAU  
DEVANT LE ROY.  
Les 18 & 24 Octobre 1752. & à PARIS,  
PAR L'ACADÉMIE ROYALE  
DE MUSIQUE,  
Le Jedy premier Mars 1753.

---

The royal coat of arms of France, featuring a crown atop two lions holding a shield, with a banner below.

AUX DÉPENS DE L'ACADÉMIE.  
PARIS, Chez la V. DELORENNE & FILS, Imprimeur de ladite  
Académie, rue du Foin, à l'Image St. Genesievre.  
On vendra des Livres de Partis à la Salle de l'Opéra.  
M. D C C. LIII.  
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

## Pontus de Thiard (1512 -1605), francouzský básník a teolog:

- **DÓRSKÝ** – vyjadřuje čistotu náboženské zbožnosti a stálou důstojnost; nejvážnější a nejzávažnější; je ze všech nejoblíbenější;
- **FRÝGICKÝ** – válečný; vyvolávání hněvu i u nejdiskrétnějších lidí;
- **LÝDICKÝ** – plačtivý; vyjadřuje nářek a lamentaci;
- **JÓNSKÝ (JASTICKÝ)** – proměnlivý, zpěvný;
- **AIOLSKÝ** – vyjadřuje skromnost;
- **MIXOLÝDICKÝ** – podle Sapphó je smíchán s lýdickým modem.

Dórský - důstojný, umírněný. Frygický - emocionální a vzrušující. Protiklad odpovídá **umírněnému kultu Apollona a orgiastickému kultu Dionýsa** (Boetius).

Každému modu byly přiřazeny i odpovídající nástroje.

**Dórský – lyra, frygický – aulos** (rákosový nástroj příbuzný hoboji. Běžná praxe byla taková, že hráč měl v puse dva aulosy, přičemž na každý hrál jednou rukou).

Komponisté v okruhu florentské cameraty - tedy na počátku baroka - postavili na první místo slovo, pak rytmus a nakonec tón.

Zpěv se musel přizpůsobit lidské mluvě a jejím expresivním schopnostem.

Cílem bylo vyvolat v posluchači emoce, vyjádřené věrným napodobením pocitů nebo afektů (ve smyslu duševních hnutí).

Caccini: *afetto = vyjádření slov a představ básníka [...] prostřednictvím zpěvu dosáhne hnutí citů v tom, kdo poslouchá.*

Monteverdi: 3 afekty:  
hněv (*stile concitato*), mírnost, pokora.

O tom blíže SÝKORA, Pavel: *Claudio Monteverdi: souboj Tancreda s Klorindou. Mezi manýrismem a barokem.* Praha 2011.



Afektová teorie byla postupně rozpracovávána stále podrobněji.

Hudební symbolika měla podpořit afekty obsažené v hudebních dílech, které **René Descartes nazývá vášněmi (*passions*)**.

Cílem skladatelů bylo vyvolat v posluchačích co nejpřesvědčivěji příslušné afekty, tedy duševní stavy či hnutí mysli.

O tom **DESCARTES, René: *Traité des passions de l'âme* (1649)**.

Česky jako *Vášně duše*, přeložil Ondřej Švec. Praha 2002.

Vytváří klasifikaci afektů: rozlišuje 6 základních

**obdiv, láska, nenávisť, žádost, radost a smutek,**

současně k nim však hned přidává další nuance.

Z hudebních teoretiků rozpracovávají pak problematiku afektů A. Kircher, A. Werckmeister, J. Mattheson ad.,

V českém prostředí evidoval afekty T. B. Janovka – 8 základních:

**obdiv, láska, hněv, radost, žal, soucit, bázeň, odhodlanost**

## Joachim Burmeister (1564-1629)

První systematické přenesení rétorických figur do hudby.

Návod skladatelům, jak zkomponovat duchovní vokální kompozici s řečnickými účinky na posluchače (ve smyslu antické rétoriky)

Burmeister vychází z řečnické disciplíny *elocutio*, hudebně rétorickou figuru chápe jako ozdobu melodie nebo harmonie.

Hlavní spis: **Musica poetica, Roztock 1606.**

*„Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, tam in harmonia, quam in melodia, certa periodo, quae a clausula initium sumit et in clausulam desinit, circumscriptus, qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatiorem habitum assumit et induit.“*

*„Ozdoba nebo hudební figura je hudební tvar<sup>24</sup>, harmonický a melodický, který se vyskytuje v rámci určité periody [textem vymezeného hudebního úseku], která začíná kadencí a kadencí také končí; odlišuje se od jednoduchého způsobu kompozice a pomocí ušlechtilé vlastnosti<sup>25</sup> si osvojuje a získává zdobnější vzhled.“*

Joachim Burmeister: *Musica poetica*, s. 154

U Burmeistera – v jeho definicích hudebně rétorických figur - nenacházíme ještě odkazy na vyvolání příslušného afektu, to až:

**Athanasius Kircher: Musurgia universalis (1650).**

Ten přiřazuje k figurám afekty.

K rozvoji učení o afektech dochází v *baroku*.

**Hudební symbolika** měla - zejména v hudbě 17. a první poloviny 18. století - pro kompoziční tvorbu nezastupitelný význam.

Rozvíjela se mj. také díky konceptům **estetické nápodoby (mimesis)**, jejíž principy se v té době těšily značné oblibě.

Nápodoba přírody:

**zpěvu ptáků (slavík, kukačka), bouřky**, dále např. skladby typu

*La chasse* – zvuky při lovu (použití horen)

*La Bataille* imituje zvuky bitvy

*Johann Joseph Fux: Ouverture in d [orchestrální suita]- Pour le Coucou*



<b>choleric</b>	<b>sangvinik</b>	<b>flegmatik</b>	<b>melancholik</b>
soprán	alt	tenor	bas
oheň	vzduch	voda	země
zlato	stříbro	zinek	olovo
zlatá	modrá	bílá	černá
léto	jaro	zima	podzim
poledne	ráno	noc	večer
mladá dospělost	mládí	stáří	zralá dospělost
zlost, vztek	láska, velká radost	mírnost, klid, mírná radost, mírná lítost	velká lítost, bolest
Mars	Merkur	Neptun	Saturn
horký a suchý	horký a mokrý	chladný a mokrý	chladný a suchý
játra	srdce	mozek	slezina
žluč	krev	hlen	černá žluč

*(Allegro)*

14

Vni

*p*

Vla

Ohně

Ja - ko pla - - - men\_ vzhů-ru cí - lí

Bc

Tirata – árie Ohně, Míča: *Der glorreiche Nahmen Adami*

opakovací intervalová figura – **epizeuxis**. Ta spadá mezi akustické symboly a je v hudbě první poloviny 18. století dosti frekventovaná.

Typický příklad se nachází v serenatě *Der glorreiche Nahmen Adami* F. A. Míči, kdy je v árii Famy (č. 2) text „*Verdoppelt*“ („zdvojte“) vyjádřen opakujícími se notami v koloratuře.

(Andante)

Vno I

Vno II

Vla

Solo

Bc

ver - dop - - - - - pelt Eur - en

J. S. Bach:  
*Johannespassion,*  
*Bist Du nicht?*  
Interrogatio,  
exklamatio



recitativ před árií  
*Ach, mein Sinn,*  
chromatika,  
passus duriusculus

32

**CORO.**  
Allegro.

**Soprano.**  
Flauto-traverso I. II.  
Oboe I. Violino I.  
col Soprano.

**Alto.**  
Oboe II. Violino II.  
coll' Alto.

**Tenore.**  
Viola col Tenore.

**Basso.**  
Organo e Continuo.

Bist du nicht, bist du nicht, bist du nicht,  
Bist du nicht, bist du nicht, bist du  
Tutti.  
ihm: Bist du nicht seiner Jün-ger ei-ner? bist du  
Bist du nicht seiner Jün-ger ei-ner? bist du nicht, bist du nicht,

**Adagio.**

Da gedach-te Petrus an die Wor-te Je-su, und ging hin-aus und wei-  
nete bit-ter-lich, und wei- nete bil-ter-lich.

B.W. AN. (1)

Text vyjadřuje Hříšníkův nářek nad tím, že se žene za pomíjivými radostmi jako zaslepené dítě pekla („*blindes Höllen Kind*“). Slovo „*Höllen*“ („peklo“) je v tenoru zdůrazněno sníženým druhým stupněm, takže vzniká chromatický postup es-des-c-h (t. 8-9). Jedná se o intervalovou figuru nazývanou *passus duriusculus*, která chromatickým postupem pomáhá vyjádřit často negativní afekty - například hrůzy, zděšení nebo lítosti. Následuje chromatika v houslích.

(Andante)

Vni

Sün

Bc

9

9

9



Koloratura  
„eitler“ –  
pomíjivý.  
Tónina  
c-moll je  
podle  
dobových  
spisů  
vhodná  
pro  
vyjádření  
smutku a  
žalu.



## Aposiopesis

slovo „Ruh“ („klid“) vyjádřeno zastavením pohybu všech hlasů na fermatě.

50 *(Andante)*

Vni

Vla

Sol  
in ste - - - - - ter Ruh

Bc

Árie, v níž je řeč o rychlém proudu bystřiny, vedla Míču k opakovanému využití rychlých běhů smyčcových nástrojů, a to jak v instrumentální mezihře, tak i v dialogu se zpěvem. Dále následuje koloratura na slovo „corso“ („běh“). Spadá do **zobrazovacích figur, koloratura na významově důležité slovo**. Bas doprovázející zpěv má předepsán rychlý pohyb v šestnáctinách, což podporuje dojem hybnosti.

Někdy je na koloratuře postavena celá část díla, např. závěrečné *Alleluja* u Vivaldiho duchovního moteta *In furore giustissimae irae*.

(Allegro)

Vni

Gual

Bc

che il cor - so ral-len - tar, che il cor - so ral-len - tar, che il

cor - - - - - so ral-len - tar

