

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy
Hudební věda/Teorie a provozovací praxe staré hudby

J. S. Bach: Matoušovy pašije

Rozbor: Er hat uns allen wohlgetan, Aus Liebe will mein Heiland sterben

Seminární práce

Rétorika II

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

Brno 2016

Obsah:

1. Úvod
2. Hudebně rétorické figury
3. Vznik a struktura Matoušových pašijí
4. Symbolika díla
5. Analýza recitativu Er hat uns allen wohlgetan a árie Aus Liebe will mein Heiland sterben
6. Závěr
7. Literatura

1. Úvod

Tato seminární práce má být pokusem o rozbor recitativu *Er hat uns allen wohlgetan – Prokázal nám dobrodiní* a následné árie *Aus Liebe will mein Heiland sterben – Můj Spasitel chce zemřít z lásky*, které pocházejí z mistrovského díla Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750) *Matoušovy pašije*. Součástí této analýzy bude uvedení originálního textu, jeho českého překladu i notových ukázek, na nichž budou jednotlivé hudebně-rétorické jevy demonstrovány. V první kapitole bude v krátkosti definován pojem hudebně rétorická figura a zmíněn zajímavý názor na názvosloví figur. Ve druhé kapitole bude práce věnována okolnostem vzniku *Matoušových pašijí*, jejich struktuře, kompozičnímu stylu, symbolice díla, jazykovým a hudebním prostředkům, které zde byly použity.

Jádrem práce bude však rozbor výše uvedeného recitativu a árie z hlediska jejich formy, harmonie, tónin, melodiky, rytmizace, instrumentace, deklamačních pravidel či rétorických figur.

2. Hudebně rétorické figury

Přesto, že cílem této práce není výzkum a popis problematiky rétorických figur, bude zajímavé uvést na tomto místě definici, kterou ve své studii *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik* z roku 2004 uvádí Dieter Hofmann a která velmi dobře vystihuje podstatu celé problematiky. Hofmann uvádí, že hudebně-rétorická figura předpokládá propojení každodenní řeči s pravidly utváření kontrapunktické melodie a harmonie. Od běžné řeči „*Kunst des reinen Satzes*“ se však umělecký (hudební) text odlišuje určitými odchylkami, které umožňují zesílení jeho sdělení a v konečném důsledku tedy jeho silnější působení na posluchače.¹

O problematice hudebních figur v souvislosti s jejich názvoslovím a tedy s kategorizací a jednoznačností pojmového aparátu se ve své studii zmiňuje např. Janina Klassen, která již v titulu svého článku hovoří o nedorozumění, které rétorické figury v hudbě mohou způsobovat. Ve studii *Musica poetica und musikalische Figurenlehre - ein produktives Missverständnis* z roku 2001 zmiňuje afektovou teorii německého muzikologa Arnolda Scheringa (1877-1941), která vznikla v návaznosti na myšlenky Harmanna Kretschmara.² Janina Klassen píše: „*Hudebně-rétorické figury byly (1908) použity jako klíč k dekódování*

¹ HOFMANN, Dieter: *Verkündigung des christlichen Glaubens durch geistliche Musik : dargestellt an der Totenliturgie*. Münster, 2004, s. 57.

² SCHERING, Arnold: *Die Lehre von den musikalischen Figuren*. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1908, s. 106–144.

staré hudby a umožnily jazykově a pojmově uchopit hudbu, která se do té doby zdála být vzdálená podrobné analýze. Tyto figury poskytly zdánlivě jistý terén k tomu, aby se je podařilo jasně a srozumitelně vyložit. Současně posloužily ovšem také k tomu, aby byl přístup k hudbě 16. až 18. století opět dalším způsobem zakódován, nyní totiž nutností nového osvojování řecko-latinsko-italské terminologie hudebně-rétorických figur.“³ Přes jistou pojmovou náročnost značného počtu figur, které např. ve své dizertační práci *Afektová teorie a hudebně rétorické figury* z roku 2006 klasifikuje a definuje Silvie Schüllerová, je třeba přiznat, že shoda badatelů na pojmově univerzální terminologii popisující jednotlivé hudebně-rétorické jevy, je nezbytným předpokladem pro jakýkoliv další výzkum v této oblasti.

3. Vznik a struktura Matoušových pašijí

Velkolepá skladba Johanna Sebastiana Bacha *Matoušovy pašije* je autorovou nejdelší vokální skladbou. Co do rozsahu ji lze přiřadit ke *Mši h moll* a samozřejmě také k *Janovým pašijím* či k *Velikonočnímu* a *Vánočnímu oratoriu*. Všechna tato díla jsou bezesporu výrazem Bachovy hluboké víry v Boha. Monumentální *Matoušovy pašije*, které jsou rozděleny do dvou částí, komponoval Bach zřejmě v šestém roce svého působení v Lipsku (1728) pro dva smíšené sbory, sólisty, orchestr a varhany. Tímto dílem „[...] navázal Bach na tradici německé protestantské (schützovské) vícesborovosti 17. století [...]“⁴ Dílo bylo pravděpodobně provedeno poprvé 17. 4. roku 1729 v kostele sv. Tomáše.⁵ J. S. Bach věnoval zápisu *Matoušových pašijí* velkou péči, text evangelia psal červeným inkoustem, ostatní text inkoustem hnědočerným. Bach sám považoval toto dílo za stěžejní. Z toho důvodu věnoval jeho komponování mnoho úsilí a očekával také, že bude mít značný ohlas.⁶ Biblický text díla byl čerpán z novozákonního Evangelia podle Matouše v překladu Martina Luthera, z kapitol 26 a 27, tedy ze závěrečné části, kdy je Ježíš vydán davem k ukřižování. Celé dílo je členěno do 24 scén, z nichž 12 vrcholí chorály a 12 áriemi. Text Evangelia je zde prezentován

³ „Die musikalisch-rhetorischen Figuren wurden als Schlüssel zur Dekodierung alter Musik benutzt und ermöglichten es, eine Musik, die sich bis dahin weitgehend der Analyse entzog, sprachlich, begrifflich zu fassen. Die Figuren boten ein scheinbar sicheres Terrain, um zu Klarheit und Gewissheit der Auslegung zu gelangen. Gleichzeitig dienten sie allerdings auch dazu, den Zugang zur Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts auf andere Weise wieder zu verschlüsseln, nun nämlich durch die spezifische, neu zu lernende griechisch-lateinisch-italienische Terminologie der rhetorisch-musikalischen Figuren.“ KLASSEN, Janina: *Musica poetica und musikalische Figurenlehre - ein produktives Missverständnis*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 2001.

⁴ KAČIC, Ladislav: *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 282.

⁵ Tamtéž, s. 349.

⁶ MÁLKOVÁ, Eva: *Zbožnost Johanna Sebastiana Bacha. Bakalářská diplomová práce*. Praha: Karlova univerzita, Husitská teologická fakulta, 2009. Vedoucí diplomové práce ThDr. Petr Tvrdek, Th.D., s. 32.

především pomocí recitativů doprovázených kontinuovými nástroji - recitativo semplice, ale i prostřednictvím davových sborových výstupů. Takovým výstupem je např. turba *Lass ihn kreuzigen*. Zatímco Coro I je především sborem Evangelisty a Ježíše, Coro II reprezentuje shromáždění věřících (izraelský lid, výkřiky věřících apod.). V těchto davových scénách se však velice často uplatňují oba sbory. Další již méně využívané recitativy con stromenti s bohatším doprovodem jsou zhudebněním především textů básníka a libretisty Picandera,⁷ ale i Johanna Heermanna (1585-1647). Autory textů, které Bach využil při psaní sborových chorálů, byli Paul Gerhardt (1607-1676), Albrecht von Preußen (1490-1568), Sebald Heyden (1499-1561) a Johann Rist (1607-1667) a také již zmíněný Picander, který je rovněž autorem veškerých textů árií. V celém díle se kromě již zmíněných vzrušených sborových turb uplatňuje i volný sbor, který J. S. Bach využil především na začátku a na konci obou částí. Závěrečný sbor *Wir setzen uns mit Tränen nieder* je zkomponován v tónině c moll, pro kterou přináší Christian Schubart (1739-1791) ve svém díle *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* charakteristiku: *Projev lásky a současně nářku nad nešťastnou láskou*.

Struktura Matoušových pašijí měla jistě racionální základ, jakýsi jasný plán, který Bachovi umožňoval předem naplánovat účinek celého díla. Tato racionální struktura díla je dokonce mnoha německými teoretiky (Lippius, Herbst, Kircher, Werckmeister, Buttstedt) chápána jako alegorie boží univerzální harmonie.⁸

4. Symbolika díla

Bach činí v *Matoušových pašijích*, jako v určitém dramatickém celku, střet dvou hudebně-rétorických koncepcí, které mají zpodobňovat střet násilných událostí, souvisejících s dramatem ukřižování Ježíše Krista, s křesťanskou meditací a touhou po odpuštění a spasení. Tento konflikt dvou základních protichůdných afektů je klíčem k působivému dramatickému vyznění celého díla. K zesílení kontrastu obou zmíněných rovin přispívá také volba pečlivě naplánovaných a vhodně umístěných harmonických prostředků, včetně volby tónin jednotlivých částí, které jsou spolu s volbou rytmických, tempových či intonačních prostředků použity pro vyjádření specifického charakteru sdělení obsaženého v textu.

Eric Chafe uvádí ve své studii *J. S. Bach's "St. Matthew Passion": Aspects of Planning, Structure, and Chronology* velmi zajímavé příklady symboliky. Chafe považuje za

⁷ Christian Friedrich Henrici (1700-1764) – německý básník a libretista, který působil v Lipsku pod uměleckým jménem Picander, autor mnoha libret kantát J.S. Bacha.

⁸ CHAFE, Eric. J. S. Bach's "St. Matthew Passion": Aspects of Planning, Structure, and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, 1982, vol. 35, s. 58.

nejdůležitější symbol celého díla kříž, tedy slovo *Kreuz*. První rovinou tohoto zobrazení je vizuální zpodobňování kříže pomocí tvaru písmena X jako zkratky slova kříž, v další rovině je kříž symbolizován velice často v notovém zápisu pomocí posuvky # vždy, když se v textu objevuje slovo *Kreuz*.⁹

Pro demonstraci tohoto faktu lze uvést příklad dvojsborové kompozice *Lass ihn Kreuzigen* (BWV 54), v níž J. S. Bach obvykle používá # vždy na první slabiku slova *kreuzigen*. Tento symbol se postupně objevuje ve všech hlasech.

The image shows a musical score for the chorale 'Lass ihn Kreuzigen' (BWV 54) by J.S. Bach. It features four staves: Tenore (Tenor), Basso (Bass), S. (Soprano), and A. (Alto). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8. The lyrics 'Laß ihn kreu -' are written below the notes. The Tenore part starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The Basso part starts with a half note G2, then a quarter note A2, and a quarter note B2. The S. part starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The A. part starts with a half note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The score is in a common setting with a simple harmonic structure.

5. Analýza recitativu *Er hat uns allen wohlgetan* (BWV 57) a árie *Aus Liebe will mein Heiland sterben* (BWV 58)

Zmíněný apel sboru *Lass ihn kreuzigen* je vlastně uvedením do té části děje *Matoušových pašijí*, ve které se jedná o vydání Ježíše Krista k ukřižování. Pilát se ptá davu *Was hat er denn Übels getan? - Čeho se vlastně dopustil?* (Mt. 27, 23a), zde podle Evangelia zazní: *Sie schrieen aber noch mehr und sprachen: „Lass ihn kreuzigen“!* - *Ale oni ještě více křičeli: „Ukřižovat!“* Mezi tuto Pilátovu otázku a odpověď davu vložil Johann Sebastian Bach recitativ *Er hat uns allen wohlgetan* následovaný árií *Aus Liebe will mein Heiland sterben*. Autorem obou textů je libretista Picander.

⁹ CHAFE, Eric. J. S. Bach's "St. Matthew Passion": Aspects of Planning, Structure, and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, 1982, vol. 35, s. 63.

Rezitativ, Sopran:

Er hat uns allen wohlgetan,
den Blinden gab er das Gesicht,
die Lahmen macht' er gehend,
er sagt' uns seines Vaters Wort,
er trieb die Teufel fort,
Betrübte hat er aufgericht',
er nahm die Sünder auf und an,
sonst hat mein Jesus nichts getan.

Recitativ, soprán:

Prokázal nám dobrodiní,
slepým dal on tvář,
chromí znovu chodí,
řekl nám slovo svého Otce,
odehnal d'ábla,
zarmoucené povzbudil,
přijal hříšníky a odpustil jim,
nic jiného můj Ježíš neudělal.

Recitativ je vlastně rekapitulací Ježíšových činů, jeho skutků, kterými obdařil svět. A nejen to, je zde zmíněn Ježíšův přínos, který spočívá v tom, že dal svému lidu návod, jak žít „*er sagt' uns seines Vaters Wort*“ a zároveň svými činy zamezil d'áblu, aby ovládnul tento svět. Toto sdělení vypovídající o pozitivním charakteru Ježíšových skutků spolu s odpuštěním hříšníkům, kterým dává Ježíš novou šanci, působí v souvislosti s předcházejícími událostmi, kdy chce dav nechat Ježíše za každou cenu ukřižovat, jako morální apel na svědomí všech těch, kteří si přejí Ježíšovu smrt. Je zde zdůrazněno, že Ježíš neudělal nic, proč by měl být ukřižován „*sonst hat mein Jesus nichts getan*.“

Recitativ je zkomponován v tónině e-moll, které Johann Mattheson (1681- 1764) ve svém díle *Das Neu-eröffnete Orchestre* (1713) přisuzuje afekt hlubokého zamyšlení. Melodie napsaná pro sopránový hlas je ovšem většinou vedena ve střední poloze. K nejvyšším tónům stoupá na slovo *aufgerichtet* – povzbudil (či napřímil, vztyčil).



hat er auf - gericht't

Sólový hlas, který je doprovázen continuem a dvěma hoboji, je veden převážně v osminových notách. Doprovodné nástroje jsou ve vzájemném rytmickém kontrastu. Zatímco hoboje jsou pro celý recitativ psány v rychlejších hodnotách (v převážné většině noty šestnáctinové vedené v terciích) a mohly by být podobností pro výraz intenzivního přemýšlení, basová linka continua je kombinací dlouhých hodnot not se staccatovanými vzestupnými či klesajícími kroky v osminách. Zmíněné prodlevy v basu by mohly symbolizovat klid hlubokého rozjímání. Rytmicky se v sazbě všechny hlasy vzájemně doplňují. Tempo recitativu je mírné, odpovídající afektu hlubokého rozjímání.

Oboe da caccia I.

Oboe da caccia II.

Soprano

Organo e Continuo

Er hat uns al - len wohl - ge-tan.

Pokud bychom v recitativu hledali klíčová slova, která J. S. Bach použil pro zobrazení určitých rétorických figur a která by mohla být základem jejich identifikace, jednalo by se zřejmě o následující úseky textu:

1. **den Blinden** gab er das Gesicht

Den Blin - den

Septimový skok značící naléhavost a tedy zesílení slova *Blinden* by bylo možno označit jako *pasus duriusculus*. K zesílení této naléhavosti byl v harmonické rovině použit zmenšený akord (d-gis1-h1) na slabiku *Blin-*, který je ve zpěvním partu doplněn tónem f2. Důvodem pro výběr tohoto slova může být výše uvedený dějový kontext, ve kterém se recitativ objevuje a slovo *slepci* může symbolizovat rozlícený dav, který nevidí a ani nechce vidět Ježíšovu pravou podstatu o níž se v recitativu hovoří.

2. er trieb **die Teufel** fort

Zde se objevuje v souvislosti s tématem d'ábla disonantní intervalový skok v rozpětí zvětšené kvarty (g1-dis2). Jak je všeobecně známo, byl tento interval již od středověku označován jako *diabolus in musica* – *d'ábel v hudbě*. J. S. Bach zde tedy propojuje tento význam s významem v textu.

S. Wort, er trieb die Teu-fel fort,

3. er nahm die Sünder auf und an

Dalším klíčovým slovem jsou hříšníci. Jejich přijetí Kristem souvisí s odpuštěním hříchů. Ježíš tedy snímá z hříšníků jejich viny. Naléhavost tohoto činu je demonstrována pomocí oktávového skoku v úvodu fráze (g1-g2), který by bylo možno opět označit jako saltus duriusculus. Slovo hříšník je pak zdůrazněno tónem cis2, v závěru fráze je možno zaznamenat sextový skok směrem dolů na předponu *an*, což zřejmě symbolizuje snímání hříchů.



4. sonst hat mein Jesus nichts getan

Závěr celého recitativu vede do tóniny C dur, o které prohlašuje již zmíněný Christian Schubart, že jde o tóninu, která má afekt: „*Dokonale čistý. Její charakter je nevinnost [...].*“ Slovo *nichts* je zde zvýrazněno septimovým skokem (g1-f2). Toto zvolání – exlamatio má v závěru recitativu nepochybně zdůraznit Ježíšovu čistotu.



V souvislosti s deklamací zhudebněného textu, by bylo možno uvést mnoho příkladů, kdy vedení melodie a frázování citlivě koresponduje s textem. J. S. Bach v celém recitativu vždy respektuje přízvuky slov. Jeden příklad za všechny: V úvodní frázi je ve slově *allen* první slabika na vyšším tónu (akcent), než druhá, ve slově *wohlgetan* podporuje přízvuk na předponě *wohl-* tečkovaná nota fis1, další přízvučná slabika *-tan* je umístěna na první dobu následujícího taktu.



Po recitativu následuje árie *Aus Liebe will mein Heiland sterben.*

Arie, Sopran:

Aus Liebe will mein Heiland sterben,
von einer Sünde weiß er nichts.

Daß das ewige Verderben
und die Strafe des Gerichts
nicht auf meiner Seele bliebe.

Árie, soprán:

Z lásky chce můj Spasitel zemřít,
o hříchu neví nic.

Aby věčná záhuba
a tresty soudu
neulpěly na mé duši.

Zatímco předcházející recitativ je popisem Ježíšových skutků, vrcholí v uvedené árii tato scéna sdělením, že Ježíš jde dobrovolně na smrt, že chce zemřít, že tedy obětuje svůj život z lásky ke svým bližním, aby je spasil. Emocionálně vypjatá árie je jedním z nejsilnějších okamžiků, které se v *Matoušových pašijích* nacházejí. Přichází bezprostředně před tím, než je Pilátem propuštěn Barabáš a Ježíš vydán k ukřižování. Jde vlastně o vyjádření obrovského smutku věřícího, který si ve svých myšlenkách uvědomuje neodvratnost následujících událostí.

Árie je zkomponována v tónině a-moll. V souvislosti s ní uvádí Marc-Antonie Charpentier (asi 1643-1704) ve svém díle *Régles de Composition* (1690), že zosobňuje „*mírný a naříkavý*“ afekt. Výše zmíněný Johann Mattheson tuto tóninu charakterizuje takto: „*Styl okázalý a vážný, ale také vede k lichocení. Od přírody velmi mírná tónina, trochu plačtivá, úctyhodná, tichá [...]*.“ Tyto charakteristiky naprosto odpovídají afektu, který je vyjádřen v textu árie.

Struktura této da capo árie je: R1-Z1-R2-Z2-R3(1), přičemž závěr obou zpěvních částí (Z1 takt 21-28 a Z2 takt 54-61) je rytmicky téměř totožný, melodicky podobný, podložený stejným textem.

Podobně jako v recitativu i zde J. S. Bach používá dva hoboje, tentokrát však v roli reprezentující continuo, v jednoduché rytmické sazbě, která má ve čtvrt'ových hodnotách not, případně v tečkovaných osminách, udržovat pulsování 3/4 taktu. V kontrastu k jednoduchosti continua byl zkomponován koloraturní obligátní part flauta traversa, který je využíván po celou dobu trvání árie (s výjimkou taktů 25-26 a 59-60) jak v instrumentálních tak ve vokálních pasážích. Flétnové běhy dokreslují melodii zpívanou sólovým hlasem. Ta je vedena často v osminách. Stejně jako v předchozím recitativu se instrumenty spolu se zpěvem vhodně rytmicky doplňují. Celá skladba vyznívá velice jemně, všechny nástroje i zpěv se pohybují ve vysoké poloze, což podtrhuje velmi oduševnělý charakter árie.¹⁰

¹⁰ S obdivem se o Bachově „*mimořádném smyslu pro zvukovou barvu*“ zmiňuje i Ladislav Kačic, který píše: „*Sólové obligátní nástroje (ale i doprovodné) volí Bach v dokonalém souladu s textem a afektem té dané árie či*

Tempo árie je velmi mírné, odpovídající zmíněnému afektu, často jsou pro oddělení frází používány fermaty. 3/4 takt, v němž je árie zapsána, by mohl odkazovat na trojjedinost Boha, tedy na událost, která bude následovat po avizované Ježíšově smrti, kdy se spojí s Otcem a Duchem svatým do jednoty tří osob.

Určité úseky textu je vhodné opět podrobit analýze:

1. **Aus Liebe** will mein Heiland sterben

Na zmíněnou symboliku trojjediného Boha by mohlo odkazovat i trojí opakování spojení *aus Liebe* v úvodu árie. V každém z těchto opakování je stejný text vyjádřen jinou melodickou i rytmickou strukturou, nejsilněji je toto slovo zdůrazněno hned na začátku árie, kde Bach se slovem *Liebe* melodicky pracuje ve třech taktech. Slovo *sterben* je umocněno zvýšeným tónem dis1. Používání zvýšených not na slovo *sterben* je charakteristické pro celou árii, # zde opět zřejmě symbolizuje ukřižování Ježíše Krista.

13 *Fine*
S. Aus Lie - - - - - be, aus

17
S. Lie - be, aus Lie - be will mein Heiland ster - ben, aus

2. von einer **Sünde** weiß er **nichts**

V této frázi je možné si povšimnout sextového skoku, který vynáší slovo *Sünde* na tóny fis2 a g2, tedy do vyšší polohy, tento skok opět zřejmě značí naléhavost, v následném opakování tohoto spojení je slovo *Sünde* opět zvýrazněno, tentokrát posuvkou b, která by mohla naznačovat, že hříchy stahují hříšníky do pekla. Zápor *nichts*, který poukazuje na to, že Ježíš o hříchu neví nic, je zvýrazněn pomlčkami a jeho dvojnásobným opakováním v taktu 25 a následně v taktu 59, kde J. S. Bach umocňuje toto zvolání septimovým skokem.

ariosa tak, aby co možná nejvíce posílil jejich účinek.“ KAČIČ, Ladislav: *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009, s. 283.

25. S. 

59. S. 

3. Dalšími klíčovými slovy, které J. S. Bach zvýrazňuje melodicky, jsou, kromě již zmíněného aus **Liebe**, slova: **sterben**, das **ewige** Verderben, die **Strafe**.







S ohledem na deklamaci je árie, podobně jako předchozí recitativ, zkomponována velmi čistě. Jak vyplývá z výše uvedených úryvků, respektuje J. S. Bach přízvuky, přízvučné slabiky jsou v drtivé většině případů na první době v taktu, bývají zvýrazňovány vyššími tóny, případně jsou reprezentovány více tóny či dlouhými hodnotami not. Ani J. S. Bach se však při vedení melodie nemohl vyhnout tomu, že jsou nepřízvučné slabiky v notaci intonačně výše než přízvučné. Kupříkladu ve výše uvedeném taktu 27 ve slově *Sünde*. Je však věcí interpreta, aby si technicky s takovými místy poradil a zaspíval je správně.

6. Závěr

V předložené seminární práci se podařilo rozebrat vybrané úseky z Bachových *Matoušových pašijí*. Práce je zaměřena prakticky, teoretické informace zde byly prezentovány pouze v nutném míře, tedy tak, aby přispěly k lepší demonstraci popisované problematiky. Práce je propedeutickým materiálem, nečiní si nároky na komplexní uchopení problematiky, vychází především z informací a zkušeností získaných během analýzy

Janových pašijí J. S. Bacha a úryvků z díla Františka Antonína Míči během přednášek. Odborný pojmový aparát týkající se hudebně rétorických figur byl použit pouze tam, kde bylo jeho využití nejméně sporné, v ostatních případech byla problematika pouze slovně okomentována.

Literatura:

Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 1995.

CHAFE, Eric. J. S. Bach's "St. Matthew Passion": Aspects of Planning, Structure, and Chronology. *Journal of the American Musicological Society*, 1982, vol. 35.

KAČIC, Ladislav: *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha: Euromedia Group, 2009.

KLASSEN, Janina: *Musica poetica und musikalische Figurenlehre - ein produktives Missverständnis*, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 2001.

MÁLKOVÁ, Eva: *Zbožnost Johanna Sebastana Bacha*. *Bakalářská diplomová práce*. Praha: Karlova univerzita, Husitská teologická fakulta, 2009. Vedoucí diplomové práce ThDr. Petr Tvrdek, Th.D.

SCHERING, Arnold: *Die Lehre von den musikalischen Figuren*. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1908, s. 106–144.

SCHÜLLEROVÁ, Silvie: *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. *Disertační práce*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta pedagogická, 2006. Vedoucí diplomové práce doc. PhDr. Zdeněk Marek, CSc.

Studijní materiály k předmětu Rétorika II: Charakteristika tónin, Hudebně rétorické figury (výběr).

Zdroj notového materiálu:

http://www3.cpdl.org/wiki/images/f/fc/Er_hat_uns_allen_wohlgetan.pdf

http://www3.cpdl.org/wiki/images/d/df/Aus_Liebe_will_mein_Heiland_sterben.pdf