

**MASARYKOVA UNIVERZITA V BRNĚ  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY**

**Afektová teorie a hudebně rétorické figury**

**Brno 2006**

vedoucí dizertační práce:

**doc. PhDr. Zdeněk Marek, CSc.**

vypracovala:

**Mgr. Silvie Schüllerová**

*Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně a použila jen prameny uvedené v seznamu literatury.*

*Souhlasím, aby práce byla uložena na Masarykově univerzitě v Brně v knihovně Pedagogické fakulty a zpřístupněna ke studijním účelům.*

.....

podpis

Děkuji panu doc. PhDr. Zdeňku Markovi, CSc. nejen za odborné vedení dizertační práce, ale také za trpělivost, vstřícnost a zajímavé diskuze o umění.

## OBSAH

### I. část

<b>1. Úvod.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Orientace barokních kompozičních prvků a postupů na reprezentaci a vzbuzení afektu.....</b>	<b>10</b>
<b>3. Historický vývoj afektové teorie na pozadí <i>musica poetica</i>.....</b>	<b>15</b>
3.1 <i>Musica poetica</i> – charakteristika a vznik.....	15
3.2 Hlavní zdroje afektové teorie – rétorika, nauka o étosu a kosmologie.....	19
<b>4. Afekt v baroku.....</b>	<b>27</b>
4.1 Původ a definice termínů „afekt“ a „ <i>Affektenlehre</i> “ .....	27
4.2 Afekt v hudební teorii baroka.....	30
4.3 Klasifikace a definice afektů vybraných hudebních teoretiků.....	33
4.4 Afekt v barokní filozofii.....	37
4.5 Afekty a učení o temperamentech.....	41
4.6 Afekty a hudební symbolika.....	46
<b>5. Základní prostředky zobrazování afektů v barokní hudbě podle afektové teorie.....</b>	<b>56</b>
5.1 Téma.....	57
5.2 Mody a tóniny.....	58
5.3 Nauka o intervalech.....	67
5.4 Metrum, rytmus a tempo.....	68
<b>6. Vyjadřování afektů v renesanční a zejména barokní hudbě.....</b>	<b>73</b>
6.1 Vokální a vokálně instrumentální hudba.....	73
6.1.1 Italský madrigal a <i>musica reservata</i> .....	73
6.1.2 Barokní opera jako hudebně rétorický žánr.....	74
6.1.2.1 Doprovázená monodie a recitativ.....	76
6.1.2.2 Barokní árie.....	79

6.2 Instrumentální hudba.....	81
<b>7. Afektivní teorie v literatuře.....</b>	<b>84</b>
7.1 Historická literatura.....	84
7.2 Současná literatura.....	92
<b>II. část</b>	
<b>8. Hudba a rétorika.....</b>	<b>95</b>
8.1 Hudba a rétorika v historickém vývoji.....	95
8.2 Vztah hudby a rétoriky.....	100
<b>9. Hudebně rétorický proces a afektivní teorie.....</b>	<b>103</b>
9.1 Rétorický proces.....	103
9.1.1 <i>Loci topici</i> v rétorice.....	103
9.2 Hudebně rétorický proces.....	106
9.2.1 Hudebně rétorické <i>inventio</i> .....	108
9.2.1.1 <i>Loci topici</i> v hudebně rétorickém procesu.....	108
9.2.1.2 <i>Loci topici</i> v praktických ukázkách Davida Heinricha.....	112
9.2.2 Hudebně rétorické <i>dispositio</i> .....	128
9.2.3 Hudebně rétorické <i>elocutio</i> : hudebně rétorické figury.....	139
<b>10. Hudební „Figurenlehre“ .....</b>	<b>141</b>
10.1 Figura a hudebně rétorická figura v rétorice a hudební teorii baroka.....	141
10.2 Vývoj hudební <i>Figurenlehre</i> .....	145
10.3 Hudebně rétorické figury z pohledu hudební sémantiky a sémiotiky.....	147
<b>11. Závěry.....</b>	<b>152</b>
<b>12. Vybraní představitelé afektivní teorie.....</b>	<b>154</b>
Johannes Tinctoris.....	154
Joachim Burmeister.....	154
Johannes Nucius.....	155

Joachim Thuringus.....	155
Michael Praetorius.....	156
Johann Andreas Herbst.....	156
Athanasius Kircher.....	157
Elias Walther.....	158
Christoph Bernhard.....	158
Wolfgang Caspar Printz.....	158
Johann Georg Ahle.....	159
Tomáš Baltazar Janovka.....	159
Mauritius Vogt.....	159
Johann Gottfried Walther.....	160
Johann Mattheson.....	161
Johann David Heinichen.....	161
Meinrad Spiess.....	162
Johann Joachim Quantz.....	163
Johann Adolph Scheibe.....	163
Johann Nikolaus Forkel.....	164
<b>13. Přehled hudebně rétorických figur.....</b>	<b>166</b>
<b>14. Summary.....</b>	<b>200</b>
<b>15. Seznam použité literatury.....</b>	<b>202</b>

## 1. Úvod

Hudba byla v období před barokem velmi silně spojována se slovem, které zpravidla fungovalo jako hlavní nositel významu. Během renesance hudební teorie začala usilovat o to, aby hudba, která slovo doprovázela, svými prostředky jeho emocionální účín ještě zesílila. Praktičtí hudebníci si často brali na pomoc starořeckou a starořímskou rétoriku a aplikovali ji na oblast hudebního umění. Tím také propagovali jejich společné cíle – přesvědčivý, podmanivý a emocionální aspekt řečového či hudebního projevu. I barokní teoretikové viděli hudbu jako sestru rétoriky a své teze navíc odvíjeli z racionalizované víry v objektivní, vědecky popsatelnou a definovatelnou povahu emocí. Tak začala afektivní teorie pronikat do hudebního umění a ovlivňovat jeho pozdější vývoj.

Afektivní teorie nebyla pouze záležitostí barokní hudby, její kořeny nalzáme už ve starořecké nauce o *ethosu*; bylo to právě 17. a 18. století, které toto učení o afektech a vášních plně rozvinulo a upevnilo. *Affektenlehre* (jak byla tehdejšími hudebními teoretiky označována) podporovala myšlenku, že by hudba měla ztvárňovat a u posluchače bezprostředně vyvolávat afekty jako např. radost, smutek či bolest, čímž specifickým způsobem postihovala vztahy mezi hudbou a vnitřními stavy člověka představovanými vášněmi a emocemi.<sup>1</sup> Hudební dílo tak mělo být schopno vyvolat u posluchače jakousi předem naprogramovanou emocionální odezvu. Specifické přiřazování právě platných typů afektů určitým hudebním prostředkům mělo charakter přírodního zákona, na kterém byla celá afektivní teorie založena.<sup>2</sup> V baroku hudební skladatel podle afektivní teorie neměl vyjadřovat vlastní pocity, ale řemeslně vyspělým, uvážlivým a uměleckým způsobem se měl snažit žádaný afekt u posluchače vyvolat přímo. Tyto účinky nezávisely pouze na skladateli, ale rovněž stejným dílem i na interpretovi.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Pozn. Emoce byly tehdy chápány jako objektivizované stavy člověka, které lze v hudbě poměrně snadno zastoupit a nakonec i určitými prostředky u posluchače vzbudit.

<sup>2</sup> Pozn. Podle pojetí francouzského filozofa Reného Descarta byl vztah mezi hudebním a duševním pohybem založen na přírodních zákonech a hudební pohyb měl vyvolat analogickou změnu vnitřních stavů posluchače.

<sup>3</sup> „Dobrý dojem z hudební skladby závisí téměř stejnou měrou na interpretovi jako na skladateli samotném. Špatný přednes může zkomolit tu nejlepší skladbu, stejně jako může být dobrým přednesem vynesena a vylepšena průměrná skladba.“ Quantz, J. J.: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990, kapitola XI. „Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře“, str. 80, § 5.

Pod silným vlivem rétorického umění začali pak převážně hudební teoretikové uměle zasahovat do hudebního jazyka a zavádět do něho pojmovou a slovníkovou jednoznačnost, která pro hudební umění není přirozená. Byly prováděny četné pokusy o systematizaci afektů a s nimi spojovaných hudebních figur, které měly vystupovat jako lexikální jednotky typu slova. Hudební teorie se tak pomalu začala odtrhávat od hudební praxe a snažila se vytvořit hudební paradigma v podstatě nezávisle na živé hudbě. V hudební praxi pak velmi často chyběly zřetelné a prokazatelné odkazy na „způsoby“ zapojení teoretických poznatků do široké kompoziční praxe. Přes všechny zmiňované nedostatky byla však afektová teorie významnou součástí hudební teorie baroka, ve které se odráželo celé hudební myšlení jejích představitelů, a zároveň se stala svědkem důležitých mezníků ve vývoji hudebního jazyka, jako např. změn v chápání konsonancí a disonancí, postupného převládání tonálního systému nad modálním, rozvoje tematické a motivické práce, uvědomění si pevného vztahu hudby a emocí (i když prozatím v jednodušší rovině) i počátků sémantického chápání hudební řeči. Afektová teorie rovněž určitým způsobem funguje jako klíč k slohovému pojetí dramatu i hudby 17. a 18. století (Pečman, 1996). Stejně tak zavádění hudebně rétorických figur přispělo k rozvoji a konvencionalizaci mnoha syntaktických i sémantických prostředků v hudbě.

Celá práce je rozdělena do dvou velkých částí. V první se zaměřuji na koncepci afektové teorie jako součásti barokní estetiky a hudební teorie v historickém vývoji, přičemž problematiku afektové teorie pojímám především z pohledu vyjadřovacích možností hudby. Vycházím z obecné teorie, že primárním úkolem tzv. *Affektenlehre* bylo znázorňování a vyjadřování afektů prostřednictvím hudby. Opírám se o hypotézu, že hudební teorie a praxe baroka využívaly afektovou teorii mimo jiné proto, aby tato svými prostředky, jež se staly nositeli významů, (které jinak ve vokální hudbě byly zprostředkovávány slovem), napomáhala procesu osamostatňování hudby nástrojové. V jednotlivých kapitolách se podrobněji zaměřuji na termín „afektová teorie“ a jeho význam v hudbě, na vývoj afektové teorie z hlediska historického a způsoby znázorňování a vyjadřování afektů v barokní hudbě. Všímám si toho, jak je afektová teorie chápána různými autory, co všechno lze pod daný pojem zahrnout, a jak je tato teorie pojímána ve vztahu k hudbě. Závěr této části je potom věnován literatuře týkající se této problematiky, a to jak pramenům, tak dílům moderní muzikologie.

V druhé části práce se pokouším ukázat těsné spojení afektové teorie s rétorikou se zaměřením na hudebně rétorický proces a hudebně rétorické figury. Jsou předloženy definice termínu „hudebně rétorická figura“ jednotlivých hudebních barokních



teoretiků, s přihlédnutím na rozdíly v chápání i vývoj klasifikací těchto figur, který odráží vývoj celého hudebního jazyka. Dále se pokouším o srovnání rétorického a hudebně rétorického procesu a zaměřuji se na hudebně rétorické figury nesoucí sémantický obsah. V závěru práce je uveden seznam vybraných hudebních teoretiků se stručnými informacemi o jejich životě, díle a vztahu k afektové teorii a přehled hudebně rétorických figur s jejich stručnými definicemi v kontextu rétorickém i hudebním. Některé figury jsou doplněny o hudební příklady barokních hudebních teoretiků i soudobých představitelů muzikologie.

Při práci bylo nutno vycházet z faktu, že afektová teorie byla především záležitostí německé barokní hudby a hlavním předmětem zkoumání německých hudebních teoretiků, a tedy i většina dostupné literatury byla převážně německá, z čehož vyplynula i jistá jednostrannost pojetí celého zpracování tohoto tématu. Zároveň zde vyvstává jeden ze základních problémů celé práce: konfrontace „autentických“ názorů autorů 17. a 18. století, kteří afektovou teorii chápali jako jeden z možných vyjadřovacích prostředků soudobé hudby, s pozdějšími názory autorů, kteří tuto teorii pojali jako historický fenomén. Navíc, principy afektové teorie se v praktické kompozici neuplatnily do takové míry, aby byl možný jednotný výklad této koncepce.

## 2. Orientace barokních kompozičních prvků a postupů na reprezentaci a vzbuzení afektu

Hlavní filozofií barokní hudby bylo reprezentovat emoce (afekty) reálného života a tyto emoce vzbudit v posluchači. Naprostá většina skladeb tohoto období se měla držet zásady dojmout posluchače. „Hudba musí dojímat, jinak je k ničemu. Nikdo nesmí pochybovat o důstojnosti hudby jako takové, která působí a nechá se pociťovat. Neboť ona nemá jiného úmyslu, než duše posluchačů dojímat, a tak jsou všechny krásy, které jen může mít, jen k tomuto účelu určeny... Jakmile hudba srdce zasáhne a rozumného člověka přivede k citu, tehdy je hodna obdivu a nepotřebuje žádné další zkoumání.“<sup>1</sup> Přesto, že se v současné době oceňuje v barokní hudbě její zákonitost a řád, barokní paradigma je výsledkem neustálého hledání tehdy nových způsobů vyjadřování.

„Jazyk“ barokní hudby nebyl ještě vyvinut do té míry, aby hudba mohla ztvárnit mimohudební program v celé jeho procesuální formě jako např. v období romantizmu. Tehdejší skladatelé spíše pracovali s jednotlivými statickými hudebními prostředky, a tak i mimohudební myšlenky ztvárněné v jejich díle odpovídaly spíše nehybným centrům bez následného pokračování. Zatímco hudební díla romantizmu už obsahují sdělnější, nosnější a obsáhlejší konotace, barokní kompozice stavěly svůj „program“ převážně na pojmech a na statických, nehybných bodech.

Hudební skladatelé měli k dispozici osvědčené a často používané kompoziční techniky, které jim mimohudební smyslové obsahy umožňovaly zpodobnit. Kromě toho, že zájem o organizaci hudební formy vyústil v rozvoj tonálního systému, jenž zatlačil do pozadí systém modální, objevil se také nový estetický princip – *varietas*, který měl ve vzbuzování objektivizovaných afektů napomáhat. Barokní skladatelé pracovali převážně s kontrastem dynamickým (slabě – silně), tempovým (pomalu – rychle), barevným (*ripieno* – *concertino*), harmonickým (disonance – konsonance), i s polaritou basové linky a melodie. Navíc využívali kompozičních prvků a principů typických převážně pro období baroka, které byly přímo orientovány na ztvárňování a

---

<sup>1</sup> „*Musik muss bewegen; sonst taugt sie nicht. Niemand darf zweifeln an der Würde einer solchen Musik, die da wircket und sich empfinden lässt. Denn da ihre Absicht au nichts anders heget, als die Seelen der Zuhörer zu bewegen, so sind alle Schönheiten, die si sonst haben kann, nur zu diesem Zweck bestimmt... So bald als eine Musik das Hertz rühret, und einem vernünfftigen Menschen ins Gemüth bringet, so bald ist sie Wundernswürdig, und es braucht weiter keiner Untersuchung.*“ Mattheson, J.: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler ...Leben, Wercke, Verdienste...erscheinen sollen von Mattheson.* Hamburg, 1740. Facs. Berlin: Leo Liepmannsohn, 1910, str. 205.

vzbuzování afektů, jako hudební symboliku, afektovou teorii a s ní spojené hudebně rétorické figury.

Na druhou stranu, co se týče vyjadřování afektů, měla platit zásada *unitas* – tedy že každá skladba, resp. její ucelená část (věta, árie apod.) má ztvárňovat jen jeden afekt. S tímto požadavkem afektové jednoty souvisela též jednota tóniny, charakteristická motivická ucelenost, rytmická rovnoměrnost, jednota ve vedení hlasů, dynamická jednota (opakování či oddělení určitých celků bylo prováděno pomocí terasovité dynamiky způsobem tutti – sólo) a jednota obsazení jednotlivých hlasů.

Pozdně renesanční a barokní afektovost předpokládala jinou úroveň osobitého přístupu ke zvukomalbě (*Tonmalerei*), jež byla původně řečovou figurou užívanou v rétorice, poezii a lingvistice. Nejoblíbenějšími předměty zvukomalebných skladeb byly bouře, hon a bitva. Záliba v „napodobování“ zvukových výjevů hudbou byla čas od času podporována i estetickými teoriemi o „napodobení přírody“. Typickým příkladem byly programní chansony francouzského renesančního skladatele Clémenta Janeqiuna (1485-1558), které často imitovaly přírodní nebo lidské zvuky. *Le chant des oiseaux* napodobuje ptačí křik, *La chasse* zvuky při lovu a pravděpodobně nejproslulejší *La Bataille* imituje zvuky bitvy – volání trubek, střelbu z děl a pláč raněných.<sup>1</sup> V 18. století, ve století objektivizace hudebního výrazu nepočítajícího s odpoutaným romantickým tvůrčím individuem, zvukomalba představovala jednu z nejdůležitějších stránek skladebných postupů. U velkých mistrů mohla být dokonce odrazovým můstkem jejich tvorby jako např. neopakovatelné líčení morových ran v Händelově Izraeli v Egyptě (HWV 54, 1739), či v Biblických historiích (*Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten*) Johanna Kuhnaua (1660-1722), které byly vydány roku 1700 (Paterová, 1997). Přestože na konci 18. století již zvukomalba nebyla tak užívána, ze západoevropské hudby nikdy nevymizela.

Některé hudební skladby líčily lidské duševní stavy citové (ne myšlenkové) a v tomto případě se jednalo o tzv. dušermalbu (*Charaktermalerei*), která byla založena na podobnosti mezi rázem a průběhem hudby a lidských citů (Zich, 1949). Velice obecně platilo a platí v podstatě dodnes, že klidná a tichá hudba je obrazem duševní pohody a klidu, naopak rozbouřená hudba vzbuzovala prudké vášně. Převaha konsonancí vzbuzuje city „libé“, převaha disonancí „nelibé“, podobně i durové tóniny a rychlé

---

<sup>1</sup> Pozn. Snaha vylíčit živě a působivě rozmanité jevy přírody byla rovněž typická pro renesanční literární teorii zhruba do poloviny 16. století, kdy se pod vlivem Aristotelovy „Poetiky“ poezie stala určitým napodobením vášní a citů člověka.

tempo jsou používány v případě radostných afektů, mollové tóniny a pomalé tempo vyvolávají pocity smutku a truchlení. V baroku bylo těchto kompozičních zásad hojně využíváno právě k zobrazení a vzbuzení požadovaného afektu.

Jiný obecný kompoziční prostředek, jenž lze vlastně chápat jako jakousi podkategorii zvukomalby, je tzv. slovomalba (překlad anglického výrazu *word painting*), kdy napodobovaná jsou slova; zatímco při zvukomalbě to jsou zvuky z každodenního života, zvuky strojů, zvířecí zvuky či různá citoslovce. Odvraceje se od melismatického stylu předchozích staletí, hudební skladatelé renesance a později i baroka se snažili hudbu zjednodušit tak, aby text v ní obsažený byl co nejvíce srozumitelný. Slovomalba se tak stala typickým projevem *musica reservata*. Nejen že skladatelé eliminovali dlouhé hudební běhy, ale usilovali o to, aby hudba odrážela různými způsoby významy v textu. Mnoho madrigalů od skladatelů jako Jacques Arcadelt (1504 nebo 1505-1568), Cipriano de Rore (1515 nebo 1516-1565), Adrian Willaert (1490-1562) či Luca Marenzio (asi 1553-1599) obsahovalo krátké a rychlé klesající melodické linie k zobrazení slov pláče, jako by hudba sama byla „hořkými slzami kanoucími z oka básníka“. Ikonicky byly rovněž ve vokální hudbě znázorňovány shody mezi textem (či spíše slovem v textu) a hudebním projevem, často se jednalo o polaritu rychle – pomalu, slabě – silně, stoupání – klesání atp. Vysoké hlasové polohy často reprezentovaly nebeská témata nebo témata milostné euforie. Hloubky pekla a zoufalství neopětovaného citu byly naopak znázorňovány nižšími polohami hlasu a pochmurně znějícími mody, využívalo se rovněž „temné“ barvy hlubokých tónů nástrojů. Slova „běžet“ nebo „rychle“ byla v hudbě zobrazována zvýšeným tempem, slovu „hlasitý“ odpovídal v dynamice posun k forte, „stoupání“ bylo reprezentováno stoupající melodií.

Většina technik slovomalby byla snadno rozpoznatelná jak pro interpreta, tak pro posluchače, ale existovaly i takové prostředky, které byly spíše soukromým žertem mezi skladatelem a hudebníkem či zpěvákem. Slovomalba byla rovněž otázkou tradice, jak ukazují například četná zhudebnění textu *Creda* mše *descendit de caelis* (sestoupil z nebes) klesající melodií.<sup>1</sup>

Typickým příkladem slovomalby může být tenorová árie z Händelova oratoria Mesiáš (HWV 56, 1741) na text: „*Every valley shall be exalted, and every mountain and hill made low; the crooked straight, and the rough places plain*“. (Každé údolí bude

---

<sup>1</sup> Viz. Carter, T.: *Word Painting*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: Macmillan, 2001, sv. 27.

vyvýšeno, každá hora a kopec sníženy, křivolaký bude učiněn rovným a rozeklaná místa budou učiněna rovnými.) V Händelově melodii slovo „údolí“ končí tónem v nízké poloze, slovo „vyvýšeno“ je reprezentováno stoupající figurou, slovo „hora“ je na melodickém vrcholu, „kopec“ je o něco níže a slovo „sníženy“ je ještě níže. Slovo „křivolaký“ je zobrazeno rychlou figurou čtyř různých tónů, „rovný“ je zazpíváno na jediném tónu a závěrečné slovo „rovnými“ se rozprostírá přes několik taktů na sérii dlouhých tónů.<sup>1</sup>

Tenor

24 and ev-ry moun-tain and hill made low; the crook-ed straight, and the rough plac-es plain,

30 the crook-ed straight, the crook-ed straight, and rough plac-es

35 plain, and the rough plac-es plain.

Korelace mezi slovem a hudební imitací ale nebyla vždy tak přímá a jednoznačná, např. efekt několika lidí mluvících ve stejnou dobu byl zobrazen imitační polyfonií. Vztah mohl být ještě abstraktnější jako např. v sólové kantátě pro bas J. S. Bacha *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (BWV 56, Rád ponesu ten kříž), kdy skladatel spojuje text „má pouť tímto světem je jako pouť na moři“ stoupajícím a klesajícím doprovodem v partu pro violoncello a navozuje tak představu pohybu vln.

V celém 17. století je už hudební reprezentace afektů povětšinou spjata s textem. Centralita textu dávala průchod obecnému afektovému výrazu, stejně důležitému a možnému i v čistě instrumentální hudbě. Barokní hudební teoretikové začínají sepisovat seznamy slov podobající se seznamům afektů, které měly získat obzvláštní pozornost v kompozici. Jednalo se o tzv. afektová slova (*verba affectuum*), slova pohybu a místa, příslovce času a množství, slova popisující lidský stav a lidské mravy, jež měla být „vyjádřena a vymalována pomocí různosti a zvuku tónů“ (Johannes Nuciuse).<sup>2</sup> Takové seznamy najdeme u barokních hudebních teoretiků jako u Johannese Nuciuse, Andrease Herbsta, Daniela Speera<sup>3</sup>, Joachima Thuringa nebo Christopha Bernharda. Přestože

<sup>1</sup> Viz *Word painting* [online]. Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupný z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Word\\_painting](http://en.wikipedia.org/wiki/Word_painting)>.

<sup>2</sup> Pozn. Joachim Thuringus klasifikuje slova do tří kategorií podle výrazu na: slova afektu (např. pláč, smích, lítost), slova pohybu a místa (např. skákat, svrhnout) a slova času a počtu (např. rychle, dvakrát atp.). Tematicke „afektových slov“ se podrobněji věnuji v kapitole 4.6 „Afekty a hudební symbolika“ této práce.

<sup>3</sup> Daniel Speer (1636-1707), německý barokní spisovatel a hudební skladatel.

zaměření hudebně rétorických figur bylo primárně na text, vyjadřování afektů figurami si postupně získávalo svou důležitost a v podstatě začalo „soupeřit“ s dominantní rolí textu.

### 3. Historický vývoj afektové teorie na pozadí *musica poetica*

#### 3.1 *Musica poetica* – charakteristika a vznik

Při pátrání po historii a vývoji afektové teorie se můžeme především opírat o písemné prameny a teoretická díla, která nám mohou dát výpověď o chápání afektu ve spojení s hudbou a uměním vůbec. Jako u většiny hudebních jevů i zde se setkáváme se dvěma proudy, které se navzájem ovlivňovaly a prolínaly - teorií a praxí. Případ afektové teorie je však jedním z ojedinělých případů v celé historii hudby v tom, že teorie neměla vznikat z jevů již existující praxe, ale byla uměle zaváděna, čímž předstihla svou praktickou stránku.

Přestože afektová teorie je sice jako taková záležitostí především hudby baroka, její počátky se začaly utvářet už ve starověkých vyspělých kulturách. Vývoj afektové teorie ovlivnily nejrůznější fenomény, přičemž nejsilněji zapůsobilo už v antice rozvíjené umění řečnické, nauka o étosu a víra v mravní účinek hudby, učení o temperamentech, které bylo tradiční součástí medicíny, stejně jako později nejrůznější principy náboženské včetně kosmologie. Silné spojení se slovem a rétorickými principy, návrat k antickým ideálům étosu a středověké kosmologie a protestantská teologie daly v 16. a 17. století vzniknout nové kompoziční technice označované na německých školách a univerzitách jako *musica poetica* (z lat. *musica* – hudba a *poetica* – poezie)<sup>1</sup>. Její primární účel spočíval v dojímání posluchače interpretací afektivního textu a hudební reprezentací kosmického řádu. Touto cestou (i když ne jedinou) se afektová teorie z čistě teoretického pole dostávala do hudební praxe.

*Musica poetica* obecně spojovala hudbu a řeč na mnoha úrovních a během 17. století zahrнула prakticky všechny rétorické principy a procesy.<sup>2</sup> Srovnávala rétorické procesy (*exordium*, *medium* a *finis*) s hudebními, nebo srovnávala pravidla kompozice s pravidly řeči, jak ilustruje Burmeisterovo použití *tautopëie* k označení postupných kvint

---

<sup>1</sup> Pozn. Termíny *melopoetica* a *melopoiia* jsou chápány jako pandány termínu *musica poetica*. První použití tohoto termínu je známo z díla Nicolause Listenia *Rudimenta musicae in gratiam studiosae iuventutis diligenter comportata* (Wittenberg, 1533). V roce 1563 byl tento termín poprvé použit jako název kompozičního pojednání Gallusem Dresslerem (1533-1589). Označení tohoto stylu skladby vychází ze spojování a vytváření analogií mezi uměním hudby a uměním řečnictví a poezie, pramenící z naprosté nadvlády hudby vokální.

<sup>2</sup> *Musica poetica* bývá rovněž chápána jako označení pro vokální hudbu, ve které „hudební básník“ (*melopoeta* či *musicus poeticus*) měl uvést text v „hudební mluvu“ (*Klang-Rede*). Hudba měla vyjadřovat obojí, text a s ním spojené afekty. Zatímco text přesvědčoval intelekt, hudba přesvědčovala vášně. Hudba tak měla text vyjadřovat i vysvětlovat.

a oktáv, které byly obecně považovány (až na zvláštní okolnosti) za nepřípustné. Nejvýznamnější spojení však právě vzniklo mezi specifickými melodickými, harmonickými a technickými prostředky v hudbě s figurami klasického řečnictví, což vyústilo ve vytvoření hudebně rétorických figur.<sup>1</sup> Protože kategorii *musica poetica* chyběla vlastní terminologie, která by mohla vyslovit její úmysly a metody, byla tato převážně přejímána z oblasti rétoriky.

Základem koncepce *musica poetica* byl pokus identifikovat a definovat existující hudební fenomény a prostředky terminologií vypůjčenou z rétoriky. *Musica poetica* nevyhledávala rétorické metody a prostředky, aby následně vytvářela analogické hudební formy. Primárním bodem orientace jejich představitelů byly existující hudební výraz nebo forma, které měly být analyzovány, aby se mohly identifikovat jejich složky a umožnily tak dostupnost jak pro pedagogické, tak pro umělecké účely (Bartel, 1997). *Musicus poeticus* se nejprve snažil analyzovat a definovat svůj lingvistický zdroj a teprve potom vytvářet paralelní hudební strukturu. Text musel být popsán, vysvětlen a vyložen. Tento proces zahrnoval hledání analogií mezi textem a hudbou, často užívající komplikované a na svou dobu nejasné a exegetické prostředky. Božsky uspořádaný vesmír zaručoval možnost racionálního vysvětlení rétoricko-lingvistických principů hudební kompozice.

V dobových klasifikacích pojmu *musica*, které byly prováděny už od starověku, se termín *musica poetica* objevil ve stejné rovině s pojmy *musica theoretica* a *musica practica* s nástupem baroka. *Musica poetica* vykryštovala z klasifikací předchozích, které odrážely tehdejší názory na hudbu jako umění a její postavení ve společnosti. Boethiova<sup>2</sup> koncepce hudby dělila toto umění na tři kategorie: *musica mundana*, *musica humana* a *musica instrumentalis*. *Musica mundana* (hudba sfér) se zabývala harmonickým a systematickým (uspořádaným) pohybem hvězd a planet a byla v podstatě racionálním vysvětlením makrokosmu, prezentovaným číselnými poměry. *Musica humana* (hudba lidského těla a ducha) se zabývala harmonickým vztahem mezi tělem a duší člověka. Konečně *musica instrumentalis* (znějící hudba jak vokální tak instrumentální) – třetí a nejnižší řád hudby – se zabývala fyzickými vlastnostmi zvuku, zaměřovala se na hudební poměry hudebních intervalů a byla považována více za

---

<sup>1</sup> Pozn. Kolem roku 1600 Joachim Burmeister ustanovil ve svém díle kategorii *musica poetica* jako disciplínu systematicky používající rétorických principů a terminologie a zahrnující koncepci hudebně rétorických figur.

<sup>2</sup> Anicius Manlius Severinus Boethius (480-524 n.l.) - římský filosof a matematik, představuje spojení mezi řecko-římskou a středověkou hudební teorií.



racionální cvičení než za tvořivý nebo výrazový akt, kde nástroje sloužily spíše jako přístroje a umožňovaly vědecké pozorování a praktickou aplikaci (schéma 1).

Během středověku byla hudba kladena vedle matematických disciplín. Společně s aritmetikou, geometrií a astronomií tvořila dohromady *quadrivium* sedmi svobodných umění. V renesanci se postavení hudby změnilo a za její sesterské disciplíny se začaly považovat rétorika a poetika. Myslitelé a hudebníci se obrátili k *sensus*, zatímco ve středověku o konsonancích a disonancích rozhodovalo *ratio*. Renesanční člověk začal nahrazovat Boha jako objekt i jako subjekt různých učeních. Věda byla „humanizována“, na druhou stranu uměním byla dána větší váha vědeckými vysvětleními a objasněními. Lingvistické předměty *trivia* nabyly veliké důležitosti. Docházelo k postupné „humanizaci“ teorie hudby, ale také k „racionalizaci“ kompozičního umění. A tak na počátku renesance začala Boethiova čistě spekulativní koncepce ztrácet svou vedoucí pozici a Adam von Fulda<sup>1</sup> redefinoval *musica instrumentalis*, přičemž ponechal kategorie *musica mundana* a *musica humana* jako dvě podkategorie *musica naturalis*. Proti nim postavil *musica artificialis*, do níž zahrnul *musica instrumentalis* a *musica vocalis* (schéma 1). *Musica artificialis* zahrnovala také různá notační a kompoziční pravidla. *Musica naturalis* byla také nazývána *musica theoretica* a toto vyústilo v rozdělení hudby na dvě kategorie: praktickou a teoretickou. *Musica practica* sloužila k povznášení posluchače, spekulace *musica theoretica* sloužily k velebení Boha.

S nástupem baroka se hudba sama stala jazykem. Někteří teoretikové začali propagovat třetí kategorii – kromě *musica theoretica (naturalis a speculativa)* a *musica practica (artificialis)* – *musica poetica* (schéma 1). Ta kombinovala upevněné pravdy *musica theoretica* s renesanční koncepcí skladatele jako umělce, který je povolán, aby odhaloval význam textu ve své hudbě a pomocí své hudby. Jiní hudební teoretikové považovali *musica poetica* za podkategorii *musica practica*, zaměřenou na kompozici textového výrazu, vedle tradičního *ars cantus*, zaměřeného na přednes kompozice. Skladatel získal titul *musicus poeticus* a nahradil středověkého *musicus* – teoretika. Zatímco teoretik zná pravidla, ale neumí je prakticky aplikovat a praktik umí skládat nebo hrát na nějaký nástroj podle pravidel, ale nerozumí jim a neumí je vysvětlit, ideální skladatel je expertem v obou oblastech.

---

<sup>1</sup> Adam von Fulda (1445-1505), německý hudebník a teoretik 2. poloviny 15. století, sám se nazývá *musicus ducalis* – hudebník na královském dvoře.

## Schéma 1

### Schéma vývoje klasifikace hudby

#### **Antika**

*musica mundana*

(hudba sfér)

*musica humana*

(hudba lidského těla a  
ducha)

*musica intrumentalis*

(znějící hudba)

#### **Středověk**

*Septem artes liberales:*

*trivium*

gramatika

dialektika (logika)

rétorika

*quadrivium*

aritmetika

geometrie

astronomie

hudba

#### **Renesance**

- rétorika

- poetika

- hudba

*musica naturalis (theoretica)*

- *mundana*

- *humana*

*musica artificialis*

- *instrumentalis*

- *vocalis*

#### **Baroko**

*musica theoretica (naturalis a  
speculativa)*

*musica practica (artificialis)*

- *ars cantus*

(- *musica poetica*)

***musica poetica***

### 3.2 Hlavní zdroje afektivní teorie – rétorika, kosmologie a nauka o étosu

Tradice *musica poetica* se nepokoušela nastolit nový hudební řád, ale spíše spojovala *quadrivium* a *trivium*, matematické a lingvistické definice a koncepce hudby v hudební řád, který sloužil více luteránským potřebám než obecným estetickým principům. Luteránský *melopoeta* považoval za svůj úkol využívat této rétoricky motivované božské síly hudby, aby vzbudil afekty v srdcích posluchačů. Působivé a afektivní zhudebnění textu dojímallo oddaného posluchače k větší zbožnosti a oddanosti Bohu. Proto se chrámová hudba neomezovala pouze na archaické a strohé styly, ale využívala takových prostředků, které se ukázaly efektivní při vzbuzování afektů ve světské hudbě, hlavně v opeře. Luteránská teologie hudby také podpořila zahrnutí polyfonní chorální hudby do liturgie. Hudbě byla najednou dána mnohem větší důležitost jak v liturgii, tak v kurikulu církevních škol. Role a pozice kantora<sup>1</sup> nabyla větší důležitosti a byl to právě on, kdo často určoval směr německé barokní hudby, jak dokazuje dílo J. S. Bacha.

Němečtí humanisté si začali vypůjčovat rétorické techniky od klasických řečníků, jako Cicera a jeho následovníka Quintiliana, aby mohli efektivněji šířit slovo Boží. Rétorika jim zajišťovala paradigma pro svou sesterskou disciplínu - hudbu. V souladu s luteránským učením byla hudba sama považována za vyšší formu řeči a stala se „rétorickým kázáním“ ve zvuku. Philipp Melanchthon<sup>2</sup> zdůrazňoval tuto oblast *trivia* v kurikulu *Lateinschulen* a aplikoval tradiční pedagogické metody: 1) *praeceptum* neboli studium pravidel, které vyžadovalo přesné definice a jasně stanovené koncepce, 2) *exemplus* neboli studium příkladů, které podporovalo analýzu práce a 3) *imitatio* neboli imitace příkladů, což podporovalo zručnost a dovednost, nikoliv talent a inspiraci typické pro dobu osvícenství a romantizmu. Takto se rétorické koncepce staly nejen způsobem myšlení o budoucím díle, ale přímo předpisem (schéma 2).

Hudba a rétorika začaly být v době renesance pod vlivem starověké nauky o étosu, jak ji nacházíme zejména u Damóna (5. stol. př. n. l.), Platóna (427 př. n. l.-347

---

<sup>1</sup> Pozn. Charles Burney popisuje funkci kantora takto: „Slovo kantor obecně označuje zpěváka, značí se tak především osoba, která má za úkol starat se v hlavním chrámu o vzorné tlumočení žalmů a chorálů. Udává zpěvákům tón a zpívá poslední slovo každého verše, takže je možné ho nazvat alfou a omegou kostelních písní.“ Burney, Ch.: Hudební cestopis 18. věku. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, str. 344.

<sup>2</sup> Philipp Melanchthon (1497-1560), německý teolog, představitel protestantské reformace a současník Martina Luthera.

př. n. l.) či Aristotela (384 př. n. l.-322 př. n. l.) chápány jako „mravní“ disciplíny.<sup>1</sup> Hudební étos byl tehdejšími filozofy pojímán jako jakýsi odraz „charakterových rysů a vůle“ osobnosti. Hudba sloužila dokonce i k výchově mládeže a také k zachování či znovunastolení vnitřního řádu ve státě. Určitým tóninám, rytmům a barvám zvuku začaly být připisovány zvláštní účinky. Takové „účinky“ se ale zakládaly na hudbě samotné, popřípadě na jejím znakovém charakteru. Nejméně stejně tak důležité byly však i způsoby jejího uvedení, provozování.<sup>2</sup> Damón z Atén poukazuje ve svém díle *Athenaios* na spojení mezi rytmickými a melodickými pohyby a pohybem v duši posluchače, který je jimi vyvolán. Platón v návaznosti na Damóna ve spise *Politeia* rovněž zdůrazňuje roli afektů a tvrdí, že cenu má jen ta hudba, která slouží k výchově a je tedy eticky pozitivní v jeho ideálním státě (*polis*). Aristotelovsky chápáný étos je takový, že antická mimesis neznamena napodobování přírody, ale ztvárnění různých lidských étosů. Zatímco u Aristotela se dostává do popředí afektivní stránka hudby, u stoiků je očividná snaha afektivní obsahy hlouběji rozvinout a systematizovat.

Stoikové si udrželi raný řecký negativní pohled na afekty a považovali je za nepřirozené. Stoik zcela afekty odmítá, neboť stojí nad nimi a považuje je za rušivé síly okolního světa. Jen bez afektů může dosáhnout klidu mysli a ducha. V období helénismu dochází k postupnému rozkladu étosové teorie. Aristoxenes (356 př. n. l.-300 př. n. l.), první „specializovaný“ hudební teoretik antiky, sice navazuje na Aristotela, ale mimesis étosů je pro něj už jen v podobě abstraktního zevšeobecnění, a proto se nemůže stát centrálním principem jeho estetiky. Přívrženci étosové teorie vyhlásují, že „jednotlivé melodie nás dělají umírněnými, moudrymi či spravedlivými, smělymi či bojácnými“.<sup>3</sup> Vyhlásují to však bez toho, aby uvážili, že chromatika není schopná vyvolat bojácnost a enharmonika mužnou smělost. „Neboť kdo by nevěděl, že lid z okolí Thermopyl používá diatonickou hudbu, a přece je smělejší než herci tragédií, kteří si mohli zvyknout na zpívání enharmonických melodií. Tak jako chromatika nepůsobí nesmělost a enharmonika nikoho neudělá smělejší...“<sup>4</sup> Předpokladem hudebního mysticismu středověku znamenalo zřeknutí se principů estetické miméze a étosové teorie, třebaže ne navždy.

---

<sup>1</sup> Pozn. Rudolf Agricola v roce 1479 ve svém díle *De dialecta invention* napsal: „Prvořadý a řádný cíl řeči je učit.“ Jeho text o rétorice byl v barokním Německu silně rozšířen a velmi ovlivnil myšlení Philippa Melanchtona. In Bartel, D.: *Ethical Gestures* [online]. In *Musical Times*, 2003. Dostupný z WWW: <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3870/is\\_200301/ai\\_n9231900](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3870/is_200301/ai_n9231900)>.

<sup>2</sup> Pozn. Více v kapitolách 5.2 Mody a tóniny a 5.4 Metrum a rytmus této práce.

<sup>3</sup> Zoltai D.: *Dejiny hudobnej estetiky: Étos a afekt*, Bratislava: Opus, 1983, str. 50.

<sup>4</sup> *Ibid.* str. 50.

Starověká nauka o étosu přesvědčila Martina Luthera o didaktické moci hudby. Božský dar hudby mohl zprostředkovat božskou pravdu jak posluchačům hudby, tak i hudebníkům a hudebním skladatelům. Opakovaně ve svých dílech zdůrazňoval potřebu hudebního vzdělání hlavně u mladých lidí a pod jeho vlivem se hudba měla stát nedílnou součástí kurikula luteránské latinské školy. Luteráni poukazovali na význam kázání, ve kterých se pojila hudba s náboženským textem. Hlavním úkolem hudby se podle nich stalo napomáhat vysvětlení textu a rozšiřování významu a důležitosti jeho slov spíše než reprezentace afektů v něm obsažených. Luteránská aplikace tradičních pedagogických metod posílila vnímání hudební kompozice jako řemesla, ne jako estetického procesu.

Se vzestupem afektové teorie během 17. století, jak byla kodifikována Descartem, němečtí teoretikové mohli vysvětlovat mechanismy, kterými hudba vzbuzovala v posluchači vášně a afekty. Athanasius Kircher, Christoph Bernhard a Johann Mattheson tvrdili, že hudba už neodráží význam textu, ale vzbuzuje u posluchačů předvídatelné emocionální stavy nazývané afekty. Kantoři jako Dietrich Buxtehude nebo J. S. Bach se upínali k prostředkům *musica poetica*, které sloužily jako kódy pro různé afekty v jejich skladbách. Barokní skladatel měl počítat s vykalkulovanou emocionální odpovědí od posluchače a měl být schopen kontrolovat emocionální stav posluchače pomocí hudby. Subjektivní výraz byl takovému chápání hudby zcela cizí (schéma 2).

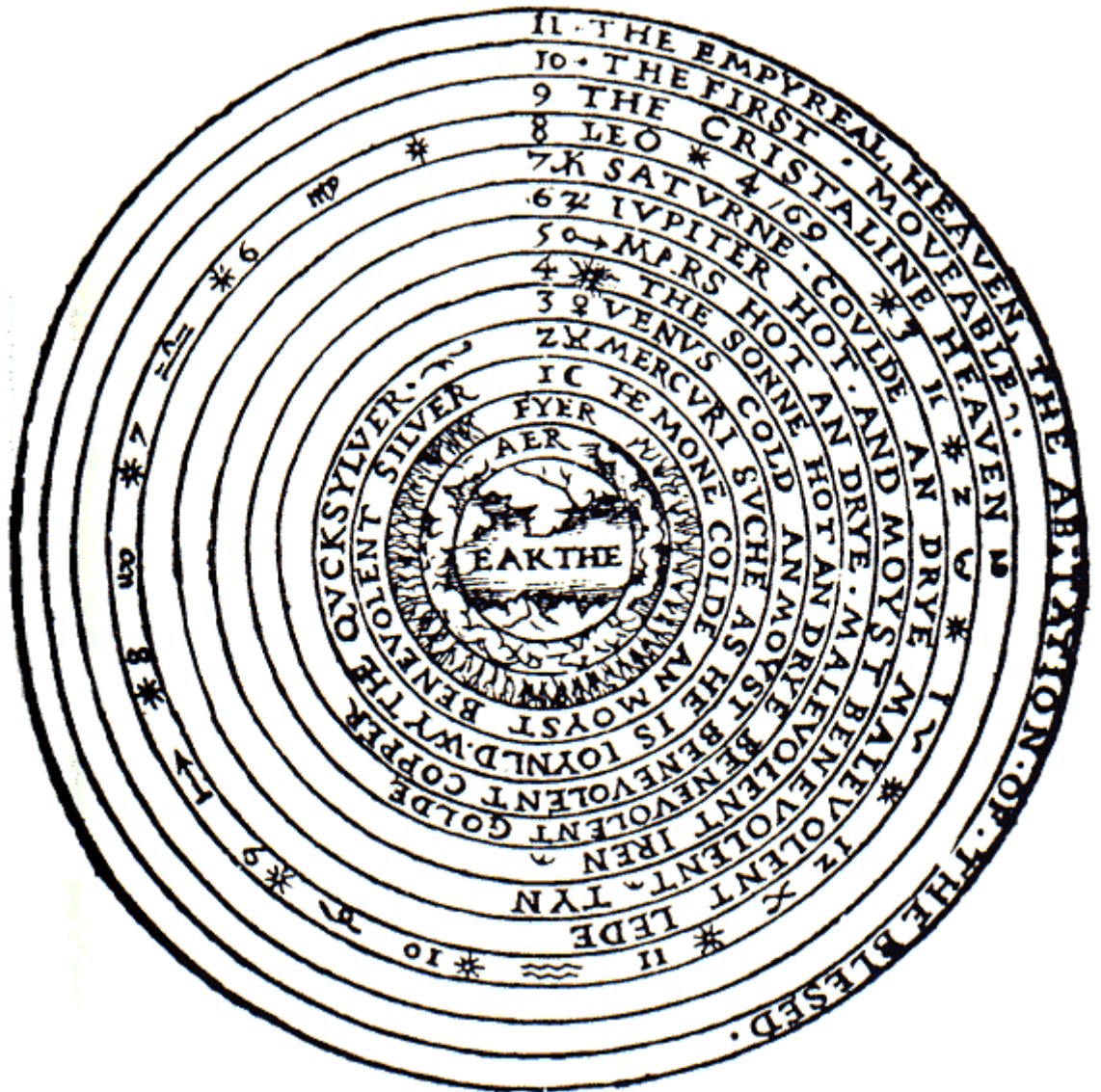
V barokní hudbě se projevovala snaha porozumět a kontrolovat přírodu a její harmonický systém prostřednictvím objektivního racionalismu. Tak jako mohla být zkrocena příroda, bylo možno zkrotit i lidský temperament a vášně pomocí uměleckých prostředků vedoucích k rétorické a afektivní *musica poetica*. Hudba měla odrážet univerzální řád vzhledem ke svým harmonickým proporcím. Fyzické a psychologické hudební elementy měly být navzájem v souladu s racionálně rozpoznatelnými přírodními zákony. Základem toho všeho bylo přesvědčení, že veškeré stvoření je zakořeněno, odráží a touží po přirozeném řádu – *unitas*, který je podstatou Stvořitele samotného. Některé názory vycházely ze středověké kosmologie, jež se soustředila okolo Ptolemaiovy koncepce vesmíru.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Claudius Ptolemaios (asi 90 n. l.-asi 168 n. l.), řecký geograf, astronom a astrolog.

Obr. 1

Ptolemaiský vesmír<sup>1</sup>



V tomto geocentrickém modelu byla Země nehybným centrem Vesmíru, přičemž zbytek Vesmíru se točil okolo ní ve sférách. Pozemskou sféru tvořily čtyři elementy – země, voda, oheň, vzduch. Poté následovaly sféry sedmi planet, včetně Slunce a Měsíce. Za nimi pokračoval kruh pevných hvězd, který zahrnoval všechna

<sup>1</sup> Obrázek z knihy Andrew Borda *The First Book of the Introduction of Knowledge*, 1542. In Jokinen, A.: *Medieval Cosmology*. Luminarium, 2002. Dostupný z WWW: <http://www.luminarium.org/encyclopedia/medievalcosmology.htm>.

znamení zvěrokruhu. Vnější sféru této koncepce tvořilo tzv. *Primum Mobile* (Hlavní hybatel), někdy dělené do tří sfér na Křišťálové nebe, Hlavního hybatele a *Empyreum* – neboli nejvyšší nebesa. Hlavní hybatel se stal křesťanským Bohem, vnější sféra se stala Nebesy a Země byla středem Božského zájmu. Sféry, jimiž Hlavní hybatel pohyboval, existovaly a rotovaly v dokonalé harmonii a vytvářely tak hudbu sfér - *musica mundana*. Člověk, který obýval pozemskou sféru, jež byla od Adamova hříchu zkorumpovaná, tuto hudbu nemohl slyšet. Zatímco *musica mundana* byla viděna jako makrokosmický odraz božského stvořitele, *musica humana* odrážela Boha v mikrokosmické lidské formě, oba tyto druhy hudby byly neslyšitelné a spekulativní. Člověk mohl použít božsky uspořádané přírodní zákony, aby přivedl hudební poměry ke zvuku za pomoci *musica instrumentalis*. V 17. století si ale svou pozici upevnily modely spíše koperníkovské a galileovské, a počaly nahrazovat již málo vyhovující středověkou koncepci kosmologickou.

Spekulativní věda numerických proporcí hudebních intervalů a kosmologické názory ovlivnily myšlení i Martina Luthera, jehož názory na hudbu se podstatně lišily od teorií jeho současníků jako Jeana Calvina (1509-1564) nebo Ulricha Zwingliho (1484-1531). Ti, coby humanisticky orientovaní myslitelé, nazírali na hudbu jako na čistě lidskou záležitost, zatímco Luther věřil, že hudba je božský dar věnovaný člověku a podstata Boha může být odhalena hudebními proporcemi. Jen tak se podle něho „neviditelné“ může stát „slyšitelným“. Jeho názory na hudbu odrážely Augustinovu syntézu řecké hudební teorie s křesťanskými dogmaty: hudba nejen odráží řád stvořeného vesmíru svým vlastním numerickým řádem, ale má moc pozitivně působit na člověka tím, jak ho „dostává do kontaktu“ s vyšším řádem Stvoření. Řád neboli hudba, za pomoci které Bůh stvořil vesmír, se tak stává prostředkem duševního růstu. (Bartel, 1997). Lutherova teorie spočívala v osobním, kvalitativním a absolutním vztahu člověka s Bohem, který nazývá vírou, zatímco katolický systém byl založen na objektivních, kvantitativních a relativních vztazích člověka a Boha. Hudba měla moc zprostředkovávat a šířit víru v Boha, a coby služebník slova Božího byla chápána jako „znějící bohoslužba“.

S nástupem osvícenství ale filozofové a hudební teoretikové začali podporovat „přirozený“ výraz v hudbě, který reflektoval skladatelův osobní cit a inspiraci. S tímto novým způsobem myšlení jak afektivní teorie, tak i kosmologická koncepce hudby začaly ztrácet své výsostné postavení a s nimi i hudební rétorika. Na začátku 18. století

důraz *musica poetica* na výraz textu byl nahrazen touhou po vykreslení a vzbuzení afektů, postupně dávající průchod k vyjádření individuálních citů (schéma 1).



Schéma 1

*Musica poetica*

	<b>Rétorika</b>	<b>Kosmologie</b> <b>Protestantská teologie</b>	<b>Nauka o étosu</b> <b>Didaktická moc hudby</b> <b>Afektivní teorie</b>
<b>Antika a rané křesťanství:</b>	Cicero (106 př. n. l.-43 n. l.) Quintilian (asi 35- 95 n. l.)	1. pythagorejský přístup k hudbě 2. kosmologická koncepce hudby (Boethius 480-524 n. l.) <i>musica mundana</i> <i>musica humana</i> <i>musica instrumentalis</i>	nauka o étosu Aristoteles (384-322 př. n. l.) Platón (427-347 př. n. l.)
<b>Luteránská teologie 16.století</b>	1. důraz na slovo: rétorika v latinských školách (Melanchthon 1497-1560) 2. pedagogické metody <i>praeceptum</i> <i>exemplus</i> <i>imitatio</i>	3. hudba jako „Boží nástroj“ (Luther 1483-1546)	4. didaktická a přesvědčivá moc hudby (Luther)

<b>17. století</b>	hudební rétorika Burmeister <i>Musica Poetica</i> (1606) Kircher <i>Musurgia Universalis</i> (1650) Bernhard <i>Tractatus</i> (asi 1660)	.	afektová teorie Descartes <i>Les Passions de l'amé</i> (1649) 1. čtyři temperamenty 2. afekty jako racionalizované emocionální stavy 3. hudba vyjadřuje afekty, aby zdůraznila text
<b>Začátek 18. století</b>	hudební rétorika Mattheson <i>Der Volkommene  Capellmeister</i> (1739)		
<b>Osvícenství 18. století</b>	úpadek hudební rétoriky Scheibe <i>Der critische Musicus</i> (1745) Forkel <i>Allgemeine  Geschichte der Musik</i> (1788)		úpadek afektové teorie

## 4. Afekt v baroku

### 4.1 Původ a definice termínů „afekt“ a „Affektenlehre“

Problematika hudební teorie afektů se jeví jako velmi komplexní a mnohostranná. Samotná definice tohoto pojmu je nejednoznačná. Z roku 1525 první doložená německá forma latinského *affectus* označuje emocionální pochod, jehož vnější stránky jsou tělesně viditelné a projevují se jako *Effekt* neboli *Effectus*.<sup>1</sup> Jev akce a reakce se znovu vrací v četných podobách a definicích. Setkáme se s ním již u antických autorů, kde byly používány latinský termín *affectus* či *perturbatio*, jimž odpovídal řecký *pathos*. Původní řecký termín *pathos* byl chápán jako onemocnění nebo choroba ústící v pasivní stav člověka. Latinský překlad výrazu *pathos* – *affectus* je zakořeněn ve slovese *adficere*, které znamená vzrušovat, ovlivňovat.

Termín byl rovněž používán v Itálii (*affetto, effetto*), Anglii (*affect, affection*<sup>2</sup> – latinského původu nebo *passion* – francouzského původu) a rovněž v Německu se vyskytoval ve více formách (*Gemütsbewegung* je častější ve starší literatuře a bývá zpravidla zaměňován za *Gefühl* – cit, emoce či *Leidenschaft*). Ve francouzské literatuře (*éthos, émotion, passion, affection*) se s termínem „afekt“ v našem kontextu setkáme jen zřídka a nejdůležitější pro nás v tomto případě zůstává dílo Reného Descarta. Zde nacházíme pojem *la passion*, i když je mnohem přesnější překlad Descartesových *les passions* „citové vzruchy“ v nejširším slova smyslu, neboť Descartova představa afektů je mnohem širší než dnes (Racek, 1945). V jeho teorii se nejedná o konkrétní afekty, nýbrž o mnohotvárnou stupnici citových vzruchů. Jeho *les passions* nejsou pouhé vášně, jejich význam je mnohem rozmanitější a tvárnější, protože Descartes v nich vidí všechny citové a duševní vzruchy. Rovněž německý překlad *Leidenschaften* není přesný a zcela výstižný.

Oba termíny – jak *passio*, tak *affectus* – byly používány raně křesťanskými autory, včetně Augustina. Tehdy byla koncepce afektů rozšířena a zahrnula jak

---

1 Pozn. Rozdíl mezi termínem *effectus* a *affectus* označuje rovněž rozdíl mezi praktickou filozofií a praktickou hudební teorií. První se zaměřovala na ovládnutí afektů, zklidnění citů, druhá na „živou“ hudbu. Braun, W.: *Affekt*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Basel, 1994, Sachteil, I. díl, str. 31.

2 Pozn. Termín „affect“ podtrhuje důležitost barokní koncepce afektů a odkazuje k často používanému německému termínu „Affekt“ a zároveň tak odlišuje tuto koncepci racionalizovaných emotivních stavů od moderního chápání a pojetí slova „afekt“ – „affection“. Nicméně v soudobé anglosaské literatuře týkající se barokní hudební teorie a filozofie je tendence používat právě druhý zmiňovaný termín („affection“).

konstruktivní a destruktivní vášně, tak i lidské ctnosti a neřesti. Na nové chápání afektu v polovině 16. století poukazovaly takové indicie jako intenzivní kompoziční výklad sentimentálních textů nebo textových pasáží v madrigalu, a s tím spojené pokusy s chromatikou a enharmonikou či zvýšený zájem o stinné stránky lidské mysli vůbec, přičemž prospěšnost myšlení podle starého *Effectus musicae* se jevila již jako zastaralá.

V díle J. G. Sulzera *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (Lipsko, 1778/1779), což byla jakási příručka mladého vědění novodobé estetiky, se v článcích nazvaných *Ausdruck* (výraz), *Empfindung* (pocit) a *Leidenschaft* (vášeň) už déle neukrýval aktuální afekt, ale rovněž ještě ne zcela zralý pocit. Subjektivita spojená s tímto přejmenováním přiváděla zásadně ponechané základní přesvědčení o síle tónů k různým nuancím. Namísto „předmětného zobrazování afektů“ se setkáváme s domněnkou, že „v hudbě mohou vyjadřovat své vlastní Já“ (H. H. Eggbrecht, *Das Ausdrucks-Princip im mus. Sturm und Drang*, 1955): „hnutí skladatelů“ proti „podobnosti zobrazování afektů“ (C. Dahlhaus, *Zum Affektbegriff der frühdeutschen Oper*, 1981).<sup>1</sup> Aby mohl skladatel vymyšlený základní cit rozmanitě utvořit a následně srozumitelně sdělit, potřeboval především fantazii (*Einbildungskraft*).

V hudbě byl již od počátku své existence afekt neoddělitelně spojován s medicínou, filozofií, rétorikou a nakonec i psychologií. Každá z těchto kategorií je evidentně podmíněna posunem rozsahu svého sémantického významu, což ji činí závaznou vzhledem k ostatním disciplínám. Mezioborový přístup k tomuto tématu je vepsán v samotném předmětu a podmíněn jak konceptuálně, tak historicky. Pojetí a chápání afektu se také v průběhu historie měnilo částečně vlivem převahy té či oné vědy.

Afektová teorie neboli *Affektenlehre* je obecně chápána jako nauka, která velmi zjednodušeně řečeno zahrnuje poměrně obsáhlou nauku o lidských vášních a citech. Přestože její počátky lze vystopovat až do antiky, svého vrcholu dosáhla v 17. a 18. století, přičemž její vliv na konci baroka slábne. Afektová teorie snad nejsilněji pronikla právě do hudby, ale i v jiných druzích umění sehrála větší či menší roli.

Přestože afektová teorie je pojem poměrně známý a rozšířený, není jednoduché shrnout její význam a charakteristiku do jedné definice. Termín „afektová teorie“ přímo nabízí myšlenku, že se jedná o jednotnou a všemi akceptovanou nauku. Naopak je pravda, že afektová teorie je souborem různých teorií a názorů na afekty a lidské vášně,

---

<sup>1</sup> Viz „*Affekt*“ in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: 21 Bände in zwei Teilen. 2. vyd., ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenriter Editio Supraphon, 1994-1998, str. 39.*

kteře se nejen lišily u jednotlivých teoretiků, ale zároveň odrážely složitý historicky postupně narůstající a proměnlivý systém hudebního jazyka.<sup>1</sup>

Jak již bylo řečeno, afektivní teorie je po tisíciletí rozvíjená nauka, která ke svému vrcholu dospěla v 17. a 18. století a jejíž význam se posléze začal vytrácet společně s měnící se hudební estetikou. Je obtížné stanovit hlavní představitele afektivní teorie. V oblasti hudební teorie jsou nejčastěji uváděna jména jako Johann Mattheson, Andreas Weckmeister (1645-1706), Athanasius Kircher (1602-1680) nebo Johann Joachim Quantz (1697-1773).<sup>2</sup> Je zřejmé, že se jedná o doménu německé barokní hudby a teorie, i když afektivní teorie pochopitelně pronikla i do okolních zemí jako např. Francie, Itálie nebo Čech. Nauka o afektu nezůstala jen na poli teorie, přestože jako taková nemohla obsáhnout celou hudební praxi, její prvky nalezneme i dílech velkých skladatelů jako Claudia Monteverdiho (1567-1643), Georga Philippa Telemanna (1681-1767), Heinricha Schütze (1585-1672), Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750), Georga Friedricha Händela (1685-1759) nebo Carla Philippa Emanuela Bacha (1714-1788).

Výraz *Affektenlehre*<sup>3</sup> se v době barokních hudebních traktátů nevyskytuje ani jako název knihy ani jako nadpis kapitoly, přesto se s tímto pojmem setkáme poprvé v díle Johanna Matthesona. Ten o afektivní teorii píše buď jako o *Lehre de Affectibus* nebo *Affecten-Lehre*. U Matthesona na tento termín narazíme ve třech dílech, a to v díle *Critica musica* (1722, 1725), zde používá výraz *Lehre de Affectibus*, který jasně odkazuje k Descartesově teorii vášní, dále v knize *Der musicalische Patriot* (1728) a nakonec v jeho nejslavnějším díle *Der Vollkommene Capellmeister* (1739).<sup>4</sup> Je zajímavé, že ačkoliv dílo *Der Vollkommene Capellmeister* zahrnuje mnohé další diskuze o hudebních stylech, formách, nástrojích apod., nikdy znovu autor tohoto termínu neužil, aby naznačil hudební použití doktríny afektů a dokonce se slovo *Affektenlehre* už nikdy v následujících dílech jeho nebo ostatních autorů, na které měl tak silný vliv (Adolph Scheibe, Friedrich Wilhelm Marpurg či Carl Philipp Emanuel Bach),

---

<sup>1</sup> Pozn. Toto odmítnutí generalizace nalezneme jako v jednom z mála hudebních slovníků také ve Slovníku české hudební kultury (Praha: Editio Supraphon, 1997), který afektivní teorii definuje jako pojem, jenž v sobě zahrnuje „historicky starší názory či nauky o afektu“.

<sup>2</sup> Pozn. Tato jména nalezneme především v německých hudebních slovnících. Anglické hudební slovníky (např. *The Grove Dictionary of Music and Musicians* z roku 1954 a *Harvard Dictionary of Music* z roku 1962) vidí hlavní rozkvet této nauky později, až v 18. století, a spojují její rovněž s mannheimskou školou.

<sup>3</sup> Pozn. V anglické literatuře se namísto německého pojmu *Affektenlehre* setkáváme častěji s pojmem *Doctrine of the affections* nebo *Theory of the affections*, popřípadě *Theory of the passions*.

<sup>4</sup> Srov. Buelow, G. J.: *Johann Mattheson and the Invention of the Affektenlehre*. In *New Mattheson Studies*, ed. G. Buelow a H. J. Marx, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

neobjevuje. Termín *Affektenlehre* byl do literatury znovu zaveden německými hudebními teoretiky na počátku 20. století.

#### 4.2 Afekt v hudební teorii baroka

V baroku slovo afekt zastupovalo idealizovaný emocionální stav. Podle G. J. Buelowa mohou být barokní afekty charakterizovány jako „racionalizované emocionální stavy nebo vášně“.<sup>1</sup> Emoce měly objektivní povahu a schopnost být racionálně popsány, a to i v hudební řeči. To, že byly afekty chápány v souladu s karteziánskou teorií jako výsledek mechanicko-fyzických procesů, nám ostatně dokazuje i kontext prvního použití termínu *Affektenlehre* Johannem Matthesonem. Ten ve svém díle *Critica musica* (1722, 1725) kriticky reaguje na knihu hudebního teoretika, skladatele a kantora Heinricha Bokemeyera (1679-1751) nazvanou *Der Melodische Vorhoff* a doslova píše: „Promiňte mi! Žádné protikladné afekty se nenacházejí ve slovech: Bohatí musí trpět a hladovět, ale ti, kteří hledají Boha nebudou postrádat nic. Jedná se o prosté uvažování o laskavosti Boha a spokojenosti s jeho spravedlivostí, že umožňuje bohatým hladovět a těm, kteří se bojí Boha, nic nepostrádat. Tyto antiteze jsou dobré pro dvojitou fugu, protože mají různé výrazy a sbíhají se do jednoho závěru. A tak člověk musí ze všeho nejprve velice hluboko proniknout do *Affektenlehre*, aby mohl o takových záležitostech neklamně rozhodovat.“<sup>2</sup> Jeho další použití nalézáme ale už v poněkud jiném kontextu. Jedná se o pasáž z úvodu knihy *Der Musicalische Patriot* (1728) a Mattheson zde hovoří o tom, co člověk musí znát, aby mohl být opravdovým patriotem, milovníkem vlastní země nebo celého světa. „A kdo by také hezky mluvil o zvucích nebo o hudebním umění a vynechal zcela fyzické zákony společně s *Affektenlehre*?“<sup>3</sup> Pro úplné pochopení toho, co Mattheson tímto termínem skutečně myslel, je potřeba nahlédnout do třetího díla nazvaného *Der Vollkommene Capellmeister* (1739), kde ve třetí kapitole prvního dílu této knihy pod paragrafem 85 nalezneme na první pohled neméně podivnou výpověď: „*Mein weniger Rath gehet zum Beschlusse diese Haupt-Stückes, welches die Natur-Lehre des Klanges mit der Affecten-Lehre*

---

<sup>1</sup> Buelow G. J.: „*Affects, theory of the*“. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York: Macmillan, 2001.

<sup>2</sup> Buelow, G. J.: *Johann Mattheson and the Invention of Affektenlehre*. In *New Mattheson Studies*, ed. G. Buelow a H. J. Marx, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, str. 397.

<sup>3</sup> *Ibid.* str. 398.

*einiger und nöthiger Maassen verknüpfet, dahin: Man suche sich eine oder andre gute, recht gute poetische Arbeit aus, in welcher die Natur lebhaft abgemahlet ist, und trachte die darin enthaltene Leidenschafften zu unterschieden. Denn es würden manchem Setzer und Klang-Richter sine Sachen ohne Zweifel besser gerathen, wenn er nur bisweilen selbst wüste, was er eigentlich haben wollte.*<sup>1</sup> Z kontextu je patrné, že Mattheson tímto termínem mínil koncepci paralelní s *Natur-Lehre* (čili fyzikou) a s koncepcí, se kterou se setkal v díle Reného Descarta *De Passionibus animae* (1649, později uvedeno pod názvem *Traité des passions*), jenž bylo mezi prvními popisujícími základní teorii fyzické podstaty emocí. Takže Mattheson pojmem *Affektenlehre* myslí ve všech třech případech karteziánskou teorii zakládající lidské emoce na fyzických zákonech pro tělo a tento termín pravděpodobně vědomě s obecnou teorií hudebních afektů nespojuje.

Charakteristickým znakem barokní kompozice se stalo, že každá skladba se měla omezovat jen na jednu z emocí.<sup>2</sup> Barokní afektové hudební prostředky byly považovány za naučitelné a možné vyučovat, stejně jako matematické a rétoricko-lingvistické aspekty hudební teorie. Barokní skladatel procvičoval také své empirické dovednosti tím, že pozoroval lidské chování a psychiku. Měl konkrétní a dobře definované znalosti afektů a jeho kompozice nebyla výsledkem inspirace a subjektivního zážitku, ale měla být propočtena „chladnokrevně“<sup>3</sup>, jak říká Mattheson.

Na počátku 18. století se hudební disciplína orientovaná na *numerus* stávala „podřadnou empirické oblasti přirozeného výrazu a vzrostl požadavek osobně prožít daný afekt“, neboť zážitek se stal důležitějším než samotná racionální znalost afektu. Důvodem toho byl fakt, že zatímco v první fázi osvícenství souvisela hudební estetika s racionalistickou filozofií, která za jediný zdroj pravdivého poznání uznávala rozum, v druhé fázi skoro výlučně vycházela ze senzualistické filozofie či empirizmu, kde za jediný pramen poznání byly považovány pocity a smyslová zkušenost. I Johann

---

<sup>1</sup> „Má skromná rada na konec této kapitoly, která do jisté a nezbytné míry kombinuje fyzickou stránku (*Natur-Lehre*) zvuku s teorií emocí (*Affecten-Lehre*) je tato: člověk by měl vyhledat nějaké dobré, skutečně dobré dílo poezie, které je ve své podstatě živě znázorněno a měl by se snažit přesně rozlišit vášně v něm obsažené, neboť mnohý skladatel nebo kritik by si nepochybně vedl lépe, kdyby věděl, ..., co by vlastně rád udělal.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, I. díl, kapitola 3. *Vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur-Lehre*, str. 19, § 86.

<sup>2</sup> Pozn. U pozdější klasicistní hudby uvnitř jednoho díla nalézáme témata s kontrastním emocionálním výrazem.

<sup>3</sup> „Die Erfindung will Feuer und Geist haben; die Einrichtung Ordnung und Maasse; die Ausarbeitung kalt Blut und Bedachsamkeit.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 5 *Von der Kunst eine gute Melodie zu machen*, str. 241, § 37.

Mattheson, který postupně opouští středověké a matematické nazírání na hudbu, se od zastaralého racionalizmu dostává k modernímu empiricko-senzualistickému nazírání a snaží se objevit podstatu afektu v osobní zkušenosti. Skladatel podle něj musí čerpat z vlastních zážitků, protože vlastní afekt mu je nejlepším vzorem pro hudební vyjádření. „*Denn niemand wird geschickt seyn, eine Leidenschaft in andrer Leute Gemüthern zu erregen, der nicht ebene dieselbe Leidenschaft so kenne, als ob er sie selbst empfunden hätte, oder noch empfindet.*“<sup>1</sup>. Zatímco renesance se snažila zobrazit afekty vyrovnané, baroko chtělo dojímat lidského ducha do nejvášnivějších extrémů. Hudba měla aktivně vzbuzovat zamýšlené afekty, ne je pouze pasivně odrážet. K renesančnímu *affectus exprimere* byl dodán barokní *affectus movere*. Posлуhač měl být vtažen do dramatu prezentace a sám být emocionálně dojat. Předmětem kompozice se tak stává posluchač, nikoliv text.

Hudební teoretikové, kteří kladli důraz na potřebu vyjadřování a vzbuzování afektů, byli ale v názorech na dané metody byli velmi nejednotní, proto také neexistovala jednotná všeobecně platná afektová teorie. Téměř každý teoretik nabádal hudebního skladatele, aby pečlivě prozkoumal text, který bude zhudebňovat a vyhledal slova afektu či přímo naznačené afekty. Mnoho autorů potom připisovalo afektivní kvality církevním modům či tóninám, aniž by se shodli na specifitějších detailech. Jiní navrhovali, že afekty by mohly být reprezentovány a vyvolány prostřednictvím hudebních forem, rytmů nebo intervalových kombinací. Přestože obecně platná nauka o afektech z těchto názorů vyvozena být nemůže, existovaly jakési obecné principy vyjadřování afektů. Jedna věc byla společná: hlavním cílem barokní kompozice byl skladatelův záměr objektivně reprezentovat racionalizované emocionální stavy nazývané afekty.

Ačkoliv různé barokní hudební styly a tradice po celé Evropě sdílely společně obecnou koncepci afektivní hudby, byl to právě specificky německý pohled, který byl založen na pokusu racionálně vysvětlit a porozumět všem důležitým fyziologickým fenoménům, znásobený snahou o vytvoření principů hudební rétoriky, a tím naplnění požadavků *musicí poetici*.

---

<sup>1</sup> Pokud daný afekt skladatel neprožil, nemá se o jeho hudební ztvárnění ani pokoušet, neboť „nikomu se nepovede v srdci jiných lidí vzbudit vášně, kdo stejný afekt nebude znát tak, jako by jej sám zažil či ještě zažívá.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 2. *Von den Eigenschaften eines Music-Vorsteherers und Componisten, die er ausser seiner eigentlichen Kunst besitzen muss*, str. 108, § 64.



### 4.3 Klasifikace a definice afektů vybraných hudebních teoretiků

Hudební teoretikové se snažili do svých úvah o afektové teorii vnést jakýsi systém i tím, že různé afekty definovali a kategorizovali. Jejich teorie většinou vycházely, jak už se ostatně stalo tradicí, ze starořeckých teorií<sup>1</sup>, přičemž své názory doplňovali i o karteziánské učení. Vzhledem k tomu, že neexistoval žádný konsensus týkající se počtu afektů či jejich rozdělení, názory se lišily nejen od autora k autorovi, ale někdy také v dílech autora jediného (takové rozpory nalezneme např. v díle Athanasia Kirchera). Nejčastější způsob základního dělení afektů se objevoval na afekty radostné a smutné, ale některá třídění byla založena na takových hudebních parametrech jako žánr, rytmus, takt, tempo, tónina a ostatních jevech spojených s melodií a hudební strukturou a vycházela tedy z čistě hudebních kritérií (např. Johann Mattheson).

Přes všechnu výše zmíněnou nejednotnost existovaly ve velmi obecné rovině jakési společné zásady reprezentace základních afektů. Lítostivé afekty měly být zobrazovány spíše disonantními – „nedokonalými“ intervaly a synkopovaným rytmem. Disonantní charakter půltónu byl považován za užitečný při zobrazování smutnějších afektů nejen vzhledem ke svým „nedokonalým“ proporcím, ale také pro svůj malý rozsah. To odpovídalo slabému a pomalému pulsu a pohybu při afektech lítosti a smutku. Stejně intervaly v rychlém tempu naopak vzbuzovaly afekt zlosti a zuřivosti.

Radostné afekty vyžadovaly konsonantnější a „dokonalejší“ intervaly nacházející se v durových tóninách. Tempo mělo být voleno rychlejší, skladba neměla obsahovat mnoho disonancí a synkop. Poloha hlasu měla být spíše vyšší, vhodný byl třídobý takt, který symbolizoval Svatou Trojici. Rychlé, „skákající“ konsonance odpovídaly pohybu *spiritus animales*. Mattheson považoval radostné afekty za mnohem přirozenější než smutné, neboť byly „přítelem života a zdraví“.<sup>2</sup>

Afekt lásky byl často charakterizován jako touha ocenit krásu něčeho nebo někoho milovaného. Tím v sobě tento afekt zahrnoval jak touhu, tak radost. Protože někdo, kdo po něčem touží, je nestálý, jednou rozrušený, jednou malátný a jindy zase velmi radostný, skladatel měl být schopen najít hudební prostředky, které by všechny tyto

---

<sup>1</sup> Pozn. Platón rozlišoval čtyři druhy afektů - radost, žal, touhu a strach; Aristotelovy afekty byly kombinacemi radosti a smutku a bylo jich jedenáct – touha, hněv, strach, odvaha, závist, radost, láska, nenávisť, žárlivost, soucit a žádost.

<sup>2</sup> „Die Freude hergegen ist viel natürlicher, als die Traurigkeit... weil sie eine solche Freundin des Lebens und Gesundheit ist...“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, I. díl, kapitola 3. *Vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur-Lehre*, str. 17, § 70.

stavy vystihovaly. Mohl pracovat jak s konsonancemi, tak s disonancemi, jen tempo a rytmus byly doporučeny mírnější, jako u smutnějších afektů.

Vyjadřování a vzbuzování ostatních afektů mělo být záležitostí kombinování konsonantních a disonantních intervalů, rychlejšího a pomalejšího tempa, živějšího a mírnějšího rytmu a různých hlasových poloh. Afekt zlosti využíval rychlejšího tempa a více disonancí<sup>1</sup>, naproti tomu afekty lítosti a nářku vyžadovaly pomalejší tempo a menší intervaly, vhodná byla malá sekunda. Strach a bolest byly vyjadřovány disonantnějšími harmoniemi a mírným tempem.

Jedny z nejvýznamnějších příspěvků ke klasifikaci afektů provedli ve svých dílech Athanasius Kircher a Johann Mattheson.<sup>2</sup> U Kirchera se setkáváme hned s několika klasifikacemi afektů, přičemž nalézáme i jisté nesrovnalosti. Jednou do základních afektů vzbuzovaných hudbou zahrnuje lásku a nenávist, v jiném díle je vylučuje, což zdůvodňuje tím, že se jedná o afekty nejsilnější, nelze je započítat, protože hudba je nevzbuzuje. Hudba je schopna podle něj vyvolat pouze afekt radosti a ten pak vzbudí lásku, ale nemůže vzbudit smutek, a tedy ani nenávist.<sup>3</sup>

Podle Kirchera existují tři kategorie afektů – radostné, zbožné a smutné, přičemž všechny ostatní afekty vznikají z těchto tří základních. Jeden rok po vydání Descartova díla (1650) Kircher uveřejnil ve svém díle *Musurgia Universalis* vlivnou teorii, ve které byly různé afekty spojovány se specifickými hudebními elementy<sup>4</sup>:

<i>Amor</i> (lásky) kombinace touhy a radosti	proměnlivé, mírné tempo, rytmus někdy rychlý a pomalý	kontrastní intervaly odrážející touhu a radost
<i>Luctus seu Planctus</i> (smutek nebo truchlení)	pomalé tempo	půltóny a nepravidelné intervaly, průtahy a disonantní harmonie
<i>Laetitia et Exultatio</i> (radost a jásos)	rychlé tempo, hlavně třídobý takt, rychlejší	klesající či stoupající konsonance, málo disonancí a

<sup>1</sup> Pozn. Tomuto afektu odpovídal Monteverdiho *stile concitato* - jakási stylizace hněvu či zápasu.

<sup>2</sup> Pozn. Pro českého čtenáře je jistě zajímavé, že afektová teorie je (rovněž pod značným vlivem Reného Descarta) reflektována i v díle Baltazara Janovky *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (1701). Janovka zde rozlišuje tyto afekty: lásku, žal, radost, hněv, soucit, bázeň, odhodlanost a obdiv.

<sup>3</sup> Pozn. Životní duchové, krev a tekutiny člověka jsou představou nastávajícího zla ztuhlí a ochrnutí a nejsou schopni sebemenšího pohybu.

<sup>4</sup> Následující tabulka viz Bartel, D.: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, str. 48.

	tance	synkop, vyšší polohy
<i>Furor et Indignatio</i> (hněv a rozhořčení)	rychlé tempo	disonance
<i>Commiseratio et Lacryma</i> (lítost a nářek)	pomalé tempo	malé intervaly, hlavně malé sekundy
<i>Timor et Afflictio</i> (strach a bolest)	mírné tempo	drsné harmonie
<i>Praesumption et Audacia</i> (troufalost a odvaha)		virtuózní přednes
<i>Admiratio</i> (obdiv a úžas)	záleží na vztahu hudby a textu	

Johann Mattheson rozlišuje mezi hlavními afekty (*Hauptaffekte*), vedlejšími afekty (*Nebenaffekte*) a komplexními afekty (*zusammengesetzte Affekte*). Poměrně podrobnému popisu jednotlivých afektů věnuje ve svém díle *Der Vollkommene Capellmeister* celou jednu kapitolu. V jeho případě jde o jeden z nejdůležitějších příspěvků k afektové teorii vůbec i přes to, že nepopsal všechny afekty takovým způsobem, aby měly pro dnešního čtenáře velkou teoretickou hodnotu, pro někdy nesrozumitelné závěry.

Na rozdíl od jiných teoretiků na první místo kladl lásku (*Liebe*), přičemž je podle něj třeba přesně rozlišovat, jaký druh nebo stupeň tohoto afektu je v předloze přítomen, protože lásku nemůžeme vyjadřovat pokaždé stejným způsobem. „Jelikož příčinou lásky je řádné rozšíření duchů, je rozumné vzít tento fakt v úvahu při kompozici a použít odpovídající hudební vztahy (*intervallis diffusis* a *luxuriantibus*)“<sup>1</sup>. Žádostivost (*Begierde*) nelze od lásky oddělovat, je však třeba ji rozlišovat, vyžaduje podle něj více trpělivosti a prudkosti. S láskou rovněž spojuje afekty touhy (*Sehnsucht*) a snažení (*Trachten*). Zvláštní vztah k afektu lásky potom zaujímá žárlivost (*Eifersucht*), kterou Mattheson popisuje takto: „Tato zvrácenost stavu mysli je složena

<sup>1</sup> Těmito latinskými termíny měl pravděpodobně na mysli neobvykle velké, chromatické, zmenšené a zvětšené intervaly. Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, I. díl, kapitola 3. *Vom Klange an sich selbst, und von der musicalischen Natur-Lehre*, str. 16, § 58.

ze sedmi dalších pocitů, kterým však dominuje vášnivá láska.<sup>1</sup> Těmito pocity jsou podezřívavost (*Misstrauen*), chtíč (*Begierde*), msta (*Rache*), smutek (*Traurigkeit*), strach (*Furcht*) a stud (*Schaam*). Některé nápady, jež z tohoto mohou vzniknout, se vztahují k něčemu „neklidnému, nespokojenému, zlostnému a naříkajícímu“.<sup>2</sup>

Smutek (*Traurigkeit*) podle něho je též známým a častým afektem, zahrnuje sem lítost (*Reu*), žal (*Leid*), pokání (*Busse*), zkroušenost (*Zerknirschung*), nářek (*Klage*), „poznání vlastní bídy“ („*Erkenntnis unsers Elendes*“) a další. Lítost (*Traurigkeit*) je jakési stlačení životních duchů. Proto navrhuje pro vyjádření tohoto afektu úzké nebo extrémně úzké intervaly. Se smutkem spojené zoufalství (*Verzweiflung*) popisuje jako „úplné zhroucení stavu mysli neboli ducha“.<sup>3</sup>

Naproti tomu naděje (*Hoffnung*) je pro Matthesona jakési „vyzvednutí duchů a stavu mysli“ („*Erhebung*“), stejně jako pýcha (*Stolz*), která rovněž reprezentuje afekt, kde „všechno by mělo vždy snažit se stoupat nahoru“.<sup>4</sup> Tvrdohlavost (*Härtnackigkeit*) může být vyjádřena např. „takovými obstinátními hudebními strukturami, které člověk nechce změnit za žádnou cenu“.<sup>5</sup>

Prudké pocity jako hněv (*Zorn*), rozhorlení (*Eifer*), pomstychtivost (*Rache*), vztek (*Wut*), zlost (*Grimm*) a všechny silné pocity s těmito spojené považuje Mattheson za vhodnější základ pro hudební invenci než mírné a příjemné pocity. Vysvětluje však, že pro jejich vyjádření nestačí udělat „velký hluk a neohroženě zuřit. Každý hořký pocit tohoto druhu vyžaduje svou vlastní manifestaci, a navzdory síle afektu si zasluhuje vlastní charakteristické melodické vyjádření.“<sup>6</sup>

Obdobným způsobem pokračoval Mattheson v popisu dalších afektů jako namyšlenost (*Hoffart*), pýcha (*Hochmuth*), pokora (*Demuth*), trpělivost (*Geduld*), malomyslnost (*Kleinmüthigkeit*), zděšení (*Entsetzen*), úlek (*Schrecken*) nebo soucit (*Mitlied*). U afektu klidu (*Gelassenheit*) je Mattheson na pochybách, jestli se jedná o afekt, neboť „klidné a nesužované srdce je osvobozeno od jakéhokoliv druhu

---

<sup>1</sup> „...und diese Gemüths-Verstellung wol aus siben andern Leidenschafften zusammen gesetzt ist, unter welchen doch die brennende Liebe obenan stehet...“ Ibid. str. 18, § 76.

<sup>2</sup> „...etwas unruhiges, verdriessliches, grimmiges, und klägliches...“ Ibid. str. 18, § 76.

<sup>3</sup> „...die Verzweiflung (ist) ein gänzlicher Niedersturtz (des Gemüths oder der Geister)...“ Ibid. str.16, § 59.

<sup>4</sup> „hochtrabende Bewegung“ Ibid. str. 18, § 72.

<sup>5</sup> „...in der einen oder andern Stimme solche eigensinnige Klang-Gänge anbracht werden, die man sich fest vornimt nicht zu ändern...“ Ibid. str. 18, § 74 .

<sup>6</sup> „Doch ist es auch eben nicht genug, wenn man bey jenen nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lerm macht und tapffert raset: ...eine iede dieser herben Eigenschafften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starcken Ausdrucks ungeachtet, doch mit einer geziemend singenden Art verstehen seyn...“ Ibid. str. 17, § 75.

přebytečného hnutí“.<sup>1</sup> Jako prostředek vyjádření navrhuje napsat dané části skladby v unisonu.

Přestože v afektové teorii byly provedeny různé klasifikace afektů a v podstatě správně naznačena racionální podstata lidských prožitků a jejich reprezentace v umělecké tvorbě, žádného konkrétního hudebního vymezení nějakého zcela určitého afektu dosaženo nebylo a ani být nemohlo. Afektová teorie uznávala totiž vášně a city jen v jejich zvěcněné podobě, nikoliv jako proces, a to v podobě navíc metafyzicky „objektivní“.

#### 4.4 Afekt v barokní filozofii

Pro fyziologické zdůvodnění účinků hudby sloužila barokním autorům nauka o životních duších (*spiritus animales*), vzduchem naplněných malých částicích. S jedním z prvních pojetí mechanistického chápání afektů se setkáváme u italského humanistického básníka a kritika Lorenza Giacominiho (1552 - 1599), jenž popsal afekt jako výsledek disbalance v animálních duších a tekutinách, které kontinuálně protékají tělem. Velké množství tenkých a hbitých duchů podle ní podněcovalo člověka k radostným afektům, zatímco malátné a nečisté tekutiny připravovaly cestu pro lítost a strach. Externí a interní vzruchy měly stimulovat tělesný mechanismus ke změně stavu duchů. Tato aktivita byla pociťována jako „pohyb afektů“, přičemž výsledným stavem této nerovnováhy byl právě afekt. Jakmile bylo jednou tohoto stavu dosaženo, tělo a duše měly tendenci zůstat ve stejném afektu, dokud nějaký nový stimul nevyprovokoval změnu kombinace tekutin. Afekt a vášně tak byly dva termíny stejného procesu, první ho popisoval z pozice těl, druhý z pozice mysli. Změnu krve a duchů ovlivňovalo tělo, zatímco mysl pasivně snášela toto narušení. Stupeň účinnosti a směr účinku záležel rovněž na temperamentu pacienta.<sup>2</sup> Tato mechanická nauka byla nově uchopena a přes Athanasia Kirchera dále zprostředkována do hudební teorie.

Na počátku novověku ožila afektová teorie ve filozofickém díle Hobbesově<sup>3</sup> (1588-1679), Descartesově (1596-1650) a Spinozově (1632-1677). Všichni tito

---

<sup>1</sup> „...ein gelassenes und ruhiges Hertz ist vielmehr von allen ausserordentlichen Bewegungen befreiet...“  
Ibid. str. 18, § 82.

<sup>2</sup> Viz. Palisca, C.V.: *Baroque Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1991.

<sup>3</sup> Pozn. Anglický filozof Thomas Hobbes studoval veškerou poznávací činnost člověka v souvislosti s jeho citovým životem, a tudíž podrobil zkoumání i afekty i ve vztahu k tělesným funkcím.

filozofové se pokusili o zobrazení psychických funkcí člověka ve smyslu mechanistickém. Největší význam pro oblast hudby a afektové teorie mělo dílo francouzského filozofa Reného Descarta. Jeho racionalistická afektová teorie se stala hlavním principem barokní hudební estetiky. Pro oblast hudební teorie a z ní odvozené hudební estetiky mají největší význam jeho spisy *Compendium musicae* (1618, tiskem vydané až 1650) a *Traité des passions de l'âme* (1649, do češtiny přeloženo jako „Vášeň duše“). V tomto druhém spisu pojednává René Descartes o problematice vztahu těla a duše, načrtnutém již v *Meditacích* (*Meditationes de prima philosophia, in qua Dei existentia et animae immortalitas demonstratur*, 1641). Tentokrát však problém vysvětluje na příkladu vášní (*passions*), promyšlených od fyziologických předpokladů k morálním důsledkům. Descartes je zpočátku nespokojen s dosavadním nedostatečným věděním o vášních, a proto začíná s bádáním „znovu a od začátku“. Je si vědom přímého spojení těla a afektů: na duši působí ze všech možných subjektů nejbezprostředněji tělo. A co je v duši afektem, je v těle účinkem nebo, jak říká Descartes, „působením“. Proto zkoumá rozdíly mezi duší a tělem – považuje to za nejlepší cestu k poznání afektů. Začíná popisem těla a jeho základních funkcí, jak se v mozku utvářejí hybní duchové, jak vzniká svalový pohyb, jaké je působení na smysly. Po prozkoumání funkcí těla se zaměřuje na zjištění funkcí duše. Naší duši lze přičíst pouze myšlenky a ty jsou dvojího druhu: činnosti duše (úmysly) a afekty duše (vjemy, poznatky – duše je často přijímá od věcí, které jsou jimi představovány).

Descartes tedy rozlišuje mezi aktivními a pasivními funkcemi duše (*actions* a *passions*); k aktivním patří veškeré volní akty, k pasivním všechny vjemy (pozorování). V užším slova smyslu jsou vášně (afekty) duše emoce, které jsou vyvolávány životním duchem (*esprit animaux*). Tito „životní duchové“ jsou podle Descarta „nejpohyblivějšími a nejjemnějšími částkami krve“.

Teoriím, které Descartes vyložil ve svém díle *Traité des passions de l'âme*, předcházelo zkoumání afektového působení tónu, tempa, taktu, rytmu v *Compendiu musicae*, které potom v *Traité* dále rozvedl. Zvukové vlny způsobené tóny jsou podle něj drobné částice mechanické povahy, které dráždí sluchový nerv. Když silnější tón rozechvívá tělesa více než slabší, vyvolává tím větší afekty než tón slabší. Podobně hudba umí vyvolávat různá duševní hnutí rozdílným tempem. Pomalé tempo v nás vyvolává chabé vášně, jako smutek, malátnost, strach nebo namyšlenost, zatímco rychlé tempo vzbuzuje živější hnutí, např. radost. Tak je tomu i při obou druhích taktů. Tříčtvrťový takt zaměstnává mysl více, protože je tu třeba pozorovat více věcí, totiž tři

články, zatímco ve čtyřčtvrťovém taktu jsou obsaženy jen články dva. O rytmu hovoří, že má být jasně členěný, aby ho náš rozum chápal. Předmět výzkumů přirozeně rozšířil i na charakteristiku tónin podle jejich afektivního výrazu. Při radostném vzrušení se roztahují (rozšiřují), což se v hudbě vyjadřuje širokými (velkými) intervaly, při smutku se naopak stahují (zuzují), proto je třeba používat úzké (malé) intervaly. Descartes afekty chápe jako jemné částičky v krvi, které působí prostřednictvím epifýzy<sup>1</sup> na duši a naopak: volně podnícené příkazy přijímá duše prostřednictvím epifýzy a ta je předává dále svalům a ostatním orgánům. Descartes následně důkladně vysvětluje vzájemné působení mezi strojem našeho těla (*la machine de notre corps*) a duší. Ve druhém díle „O počtu a uspořádání afektů, s výkladem šesti těch, které jsou prvotní“ induktivně vypočítává jednotlivé afekty/vášeň, přičemž rozlišuje šest základních – údiv (*admiration*), láska (*amour*), nenávisť (*haine*), touha (*désir*), radost (*joie*), smutek (*tristesse*). Rovněž nabízí jejich definice a uvádí, jakými pohyby krve a duchů jsou základní afekty vyvolávány.

V díle třetím z nich pak deduktivně odvozuje všechny ostatní afekty/vášeň. Snaží se ukázat cestu, díky níž by bylo možné získat absolutní vládu (*un empire très - absolut*) nad všemi vášněmi. Nemůže se to však stát přímým působením vůle na vášně, nýbrž pouze nepřímou, mobilizací jiných, „užitečnějších“ vášní. V Descartesově etice je klíčová definice *generosity* (ušlechtilosti, též velkorysosti); ušlechtilost člověka spočívá jednak v poznání, že člověku nenáleží ve skutečnosti nic kromě svobodného užívání vlastní vůle, a že tedy nemůže být chválen či kárán za nic jiného než za to, zda s ní nakládá dobře nebo špatně, a jednak v tom, že člověk v sobě pociťuje pevnou a trvalou rozhodnost pro správné užití této svobodné vůle tak, aby nikdy neopomněl započít a dokončit vše to, co považuje za nejlepší – v tom spočívá i dokonalé uskutečňování ctnosti. Předpokládá se při tom normativní kompetence rozumu. Sleduje afekty spojené s ušlechtilostí (pýcha, pokora) a pohyby duchů při těchto afektech a ukazuje, jak je možné ušlechtilosti dosáhnout. Následuje rozbor celé další řady afektů, zakončený dvěma články: „Obecný prostředek proti vášním“: „... nejobecnější a nejsnáze dosažitelný prostředek proti veškeré přemíře afektů: pokud... pociťujeme zmíněný vzruch v krvi, musíme se mít na pozoru a uvědomit si, že vše, co se jeví obraznosti, směřuje k oklamání duše a k tomu, že se jí důvody, které dodávají předmětu afektu jeho

---

<sup>1</sup> Pozn. Epifýza – šišinka, u člověka se jedná o žlázu s vnitřní sekrecí, uloženou při zadní horní straně mezimozku.

přesvědčivost, zdají silnější, než jsou, zatímco ty, jež mají duši od tohoto předmětu odradit, se zdají o mnoho slabší.“<sup>1</sup>

Druhý článek se nazývá „Veškeré dobro a zlo v tomto životě závisí na afektech“ a Descartes píše: „Duše může mít ostatně své soukromé radosti. Avšak ty radosti, které sdílí s tělem, závisejí zcela na afektech, takže nejsladší život zakoušejí lidé, jimiž afekty dokáží nejvíce pohnout. Je pravda, že v nich také mohou nalézt nejvíce hořkosti, pokud je nedokáží správně uplatnit a pokud jim štěstí nepřeje. Moudrost nám však slouží především tím, že nás učí, jak své vášně opanovat a jak s nimi nakládat natolik zručně, že lze snadno snášet zla, která z nich vzejdou, a dokonce z nich všech čerpat radost.“<sup>2</sup>

Vedle *Vášní duše* vznikla v první polovině 17. století řada jiných pojednání o vášních. Descartesova originalita spočívá v první řadě v anti-stoické tendenci: usilovat se má nikoli o osvobození se od vášní, nýbrž o jejich správném používání (*usage*) a nakonec o jejich užitečnosti; za druhé v opuštění tomášovského členění všech vášní na žádostivé (*concupiscibilis*) a výbušné/zlostné (*irascibilis*) – tomistické vlivy na Descarta zůstaly takřka neznatelné a za třetí v psychologickém zdůvodnění vášní.

Bylo Descartovou zásluhou, že položil základní kámen pro racionalistickou systematizaci afektové teorie a že toto učení postavil na materialistický základ, i když vnímání hudby omezil na automaticky působící psychofyzický mechanismus. (Polák, 1974). Působení, smysl a cíl hudby je odvozován z napodobování určitých citů, duševních stavů člověka. Hudba je tím kvalitnější, čím věrněji napodobuje to, co se děje v člověkově nitru.

Baruch Spinoza (1632-77), kritik mechanické nauky o duši, zastupoval tezi (Etika, 1677), že člověk je stále ovládán vášněmi a musí se naučit škodlivé, k pasivitě vedoucí vášně vystřídat užitečnými, aktivizujícími, aby nakonec mohl dospět ke klidu ducha. Proto svých 48 afektů roztřídil do párů. Spinozova filozofie má na rozdíl od Descartovy mnoho společného s filozofií stoicismu, neboť stejně jako oni i on se snažil naplnit terapeutickou roli instruováním lidí jak získat štěstí (čili pro stoiky *eudaimonia*). Avšak na rozdíl od stoiků striktně odmítal jejich názor, že rozum může přemoci emoce. Základním rozlišením pro něho bylo rozdělení na aktivní a pasivní emoce, přičemž ty prvně jmenované jsou racionálně chápány, ty druhé nikoliv. Spinoza naopak tvrdil, že emoce mohou být nahrazeny nebo překonány pouze silnější emocí a rovněž prohlašoval,

---

<sup>1</sup> Descartes, R.: *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002, str. 174.

<sup>2</sup> *Ibid.* str. 176.



že znalost pravé příčiny pasivních emocí je může přeměnit v aktivní, čímž předpověděl jednu ze základních myšlenek Freudovy psychoanalýzy.<sup>1</sup>

Své úvahy začíná pasivními afekty (*passions*), které pramení z působení vnějších sil na lidskou mysl. Identifikuje tři primární – radost, smutek a touhu a ostatní charakterizuje jako kombinaci jednoho nebo více spojených s určitým druhem kognitivního stavu. Spinoza tedy v soulase s Descartesem staví myšlení nad afekt, který je myšlením řízen. Například láska a nenávist jsou radost a smutek spojené s vědomím jejich vlastní příčinou. Dychtivost je touha spojená se vzpomínkou na vytoužený předmět a s vědomím jeho nepřítomnosti. Všechny zbývající vášně jsou popsány podobným způsobem. Radost je podle něj afekt chápaný jako zvýšené úsilí, pomocí něhož se zdokonaluje rozum. Smutek je naopak afekt, který vede rozum k menší dokonalosti, neboť je charakterizován sníženým úsilím. A touha je snaha po úsilí samotném až do té míry, že rozum si je toho vědom. Vzhledem k tomu, že ostatní vášně jsou odvozeny od těchto třech základních, celý vášnivý život je definován ve vztahu k snaze o vytrvalost. Svou teorii o vášních ale Spinoza na hudební umění na rozdíl od Descarta nikdy nevztáhl.

#### 4.5 Afekty a barokní učení o temperamentech

Sedmnácté století bylo svědkem vydání dvou velmi čtených a vlivných děl o předmětu lidských afektů. Kniha *Les Passions de l'âme* (1649) Reného Descarta byla prvním moderním pokusem rozvinout systematickou teorii afektů. Předmětem Descartesových racionálních úvah se stal skutečný fyziologický proces tělesné reakce na reprezentovaný afekt, což vyústilo v určitý druh hudební patologie nazývané *musica pathetica*. O rok později vyšlo druhé podstatné dílo *Musurgia universalis* Athanasia Kirchera. Jedná se o souhrnné encyklopedické kompendium historického a současného hudebního myšlení. Kircherova práce byla ještě detailnější a obsáhlejší než Descartesova. Zahrnovala snad všechny aspekty hudebního zájmu. Kircher velkou část této knihy zasvětil právě problematice *musici pathetici* diskutované v kapitole *Quomodo*

---

<sup>1</sup> Více Lin, M.: *Spinoza's Account of Akrasia* [online]. Dostupný z WWW: <<http://individual.utoronto.ca/mtlin/akrasia.pdf>>.

*numerus harmonicus affectus moveat* (Jak harmonická čísla vzbuzují afekty).<sup>1</sup> Athanasius Kircher, zřetelně ovlivněn Descartovým učením o hmotných „životních duších“ (*spiritus animales*), tvrdil, že podle různého pohybu hudby se duch člověka roztahuje nebo stahuje, čímž hudba přivádí mysl člověka do různých afektů, a to pomocí životních duchů, které chvění vzduchu přenáší do těla, pohybují svalstvem a údy podle síly, rychlosti, slabosti nebo pomalosti zvuku. Hudební pohyb naší mysli se poté odvíjí od životních duchů. Pokud jsou „teplí“, pohyb je „pyšný, drzý, zlostný“, pokud jsou mírnější, hudba nabádá k radosti a lásce, když jsou životní duchové „hustí“, hudba nás dojíká k pláči a zbožnosti, počestnosti a jiným vážným afektům. Jestliže je krev úplně hustá, jako je u lidí ustrašených, smutných a zarmoucených, hudba nebude mít téměř žádné účinky, protože v žalu a smutku je neúčinná.<sup>2</sup>

Učení o temperamentech se vrací k řecké lékařské teorii, jak byla formulována Empedoklem (asi 493 př. n. l.- 33 př. n. l.), Hippokratem (asi 460 př. n. l.-380 př. n. l.) a Galénem (129 n. l.-216 n. l), a zůstala v barokní době směrodatnou (obr. 1)

---

<sup>1</sup> Pozn. Touha spojovat matematiku a těsně spojenou medicínu s rétorikou byla nepochybná nyní navíc ve spojení s učením o čtyřech hlavních temperamentech a tělesných tekutinách.

<sup>2</sup> Pozn. Skutečnost, že hudba se nehodí pro smutek, vyplývá podle Kirchera z toho, že duchové, krevní výpary nebo tekutiny člověka jsou silnou představou nastávajícího zla a neštěstí úplně ztuhlé a ochrnuté a tudíž zcela nemožné nějakého pohybu.

Obr. 1

Učení o tělesných tekutinách podle Hippokrata (16. stol)<sup>1</sup>



Podle této starověké teorie existují čtyři lidské temperamenty: melancholik, sangvinik, choleric a flegmatik. Každý temperament je spojen s jedním ze čtyřech elementů: zemí, vzduchem, ohněm a vodou. Temperament je podmíněn kombinací dvou ze čtyř primárních atributů: horký, chladný, mokrá a suchý. A každý temperament je dále spojen s určitou tělesnou tekutinou produkovanou vnitřním orgánem:

sangvinik	choleric	melancholik	flegmatik
krev	žluč	černá žluč	hlen
srdce	játra	slezina	mozek
vzduch	oheň	země	voda
Merkur	Mars	Saturn	Neptun
horký a mokrá	horký a suchý	chladný a suchý	chladný a mokrá
jaro	léto	podzim	zima

<sup>1</sup> Viz Berka, K.: Aristoteles. Praha: Orbis, 1966.

ráno	poledne	večer	noc
mládí	mladá dospělost	zralá dospělost	stáří
láska, radost	zlost, vztek	lítost, bolest	mírnost, klid, radost, lítost

Temperamenty byly rovněž spojovány s barvami, kovy, pěveckými hlasy apod.:<sup>1</sup>

Soprán	oheň	zlatá	zlato	cholerik
Alt	vzduch	modrá	stříbro	sangvinik
Tenor	voda	bílá	zinek	flegmatik
Bas	země	černá	olovo	melancholik

Každá lidská bytost podle této nauky je ovládána určitým temperamentem určeným svou individuální psychologii, která je částečně astrologicky podmíněna podle data narození. Člověk tak odráží afekty spojené se svým temperamentem mnohem nápadněji než ty ostatní. Navíc vnější stimul vyvolávající afekty, jako například hudba, ovlivňuje člověka s odpovídající afektovou inklinací mnohem silněji než jedince, kteří jsou řízeni afekty opačnými. Člověk je pohnut k určitým afektům procesem, který znamená změnu v rovnováze daných čtyř tekutin. Posluchačovy odlišné reakce při poslechu stejné hudby mohly být na základě této teorie vysvětleny racionálně. Lišící se temperamenty různých jedinců je predisponovaly k silnějším reakcím na odlišné afekty. Například melancholik na melancholickou hudbu reagoval mnohem snadněji, než by reagoval třeba cholerik. Tyto proměnlivé faktory předem zamezovaly vzniku systematické a obecně platné doktríny afektů.

Hudební prostředky a formy, které mohly vzbudit určitou vášeň v jednom posluchači, nemusely být úspěšné do stejné míry u posluchače jiného, což se jevílo obzvláště významné v diskuzích o modálních a tonálních charakteristických znacích. Jednotlivé temperamenty byly často spojovány s konkrétními mody nebo tóninami. Modus, který mohl nabízet určitý afekt jednomu skladateli (nebo i posluchači), nemusel nutně evokovat stejný afekt u jiného. Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482) spojil

<sup>1</sup> Mersenne, M.: *Harmonie universelle*. Paříž, 1636. In Clerc, Pierre-Alain, *Discours sur la Rhetorique Musicale, Et Plus Particulierement La Rhetorique Allemande Entre 1600 et 1750* [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.peiresc.org/Clerc.pdf>>.

čtyři typy temperamentu se čtyřmi druhy církevních modů. Johann Kuhnau sice zpochybňoval skladatelovu moc nad posluchači, ale připouštěl, že skladatelův úkol ovládnout obecnost záleží právě na temperamentu jeho posluchačů. Veselý duch může být doveden k radosti nebo soucitu mnohem snadněji než člověk temperamentu melancholického nebo cholerickeho. Stejně tak i David Heinichen ihned po své diskuzi o kritériích pro volbu vhodného modu přechází k úvahám o temperamentu skladatele. Podobně i Johann Mattheson zdůrazňoval, že jeho návrhy ohledně expresivní povahy tónin byly pouze jeho osobní interpretace, které „každému poskytovaly úplnou svobodu vytvořit lepší úpravu skladby podle vlastního citu a všichni si mohou být jisti tím, že když oni budou spokojeni, nemusí si nutně získat přízeň u jiného“.<sup>1</sup> Celou záležitost ještě opakuje na konci svých úvah o expresivním obsahu tónin: „Čím více si člověk přeje objasnit tuto záležitost, tím více se stává vzájemně si odporující. Neboť názory týkající se této problematiky jsou nesčetné. Mohu to vysvětlit pouze na základě lidských temperamentů, které se musí nepochybně stát hlavním důvodem pro to, že se určitý modus zdá být radostný a živý sangvinickému temperamentu, ale nešťastný a lítostný flegmatickému. Proto to nebudeme dále rozebírat, ale dáme každému svobodu, aby připsal určité kvality modům podle vlastních dispozic.“<sup>2</sup> Přičemž Mattheson počítá se vzrušeným přístupem k hudbě či k jejímu provedení: „*Was noch neuntes und zulezt erfordert werden mögte, ist hergegen eines der nothwendigsten Stücke, dass nehmlich ein Componist und Director, nebst seinen andern Studien, auch hauptsächlich die gereinigte Lehre von den Temperamenten wol inne habe. Denn niemand wird geschickt seyn, eine Leidenchafft in anderen Leute Gemuthern zur erregen, der nicht eben dieselbe Leidenschaft so kenne, als ob er sie selbst emofunden hatte, oder noch empfindet.*“<sup>3</sup> Temperament hrál důležitou roli nejen u posluchače a skladatele, ale rovněž u interpreta. Johann Joachim Quantz nabádá: „...Ten, kdo se chce věnovat kompozici, musí mít... správné složení takzvaných temperamentů, v nichž není příliš mnoho melancholie, ale hodně obrazotvornosti, vynalézavosti, soudnosti a

---

<sup>1</sup> Mattheson, J.: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1712, str. 231, § 6. In Bartel, D.: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, str. 45.

<sup>2</sup> Ibid. str. 45.

<sup>3</sup> „...skladatel a (hudební) ředitel... musejí být kromě ostatního úzce seznámeni s učením o temperamentech. Neboť nikdo nebude zručný ve vyvolávání afektů v srdcích ostatních, kdo nemá takovou znalost afektu, jako by ho sám prožil nebo prožíval.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 2. *Von den Eigenschaften eines Music-Vorsteherers und Comonisten, die er ausser seiner eigentlichen Kunst besitzen muss*, str. 108, § 64.

rozhodnosti...“<sup>1</sup> Interpret by podle něj měl umět ovládnout svůj temperament a řídit se jím: „Ukvapený člověk a vznětlivý člověk se zvláštním sklonem k majestátnosti, vážnosti a přehnané rychlosti musí hledět, pokud je to možné, svůj oheň v Adagiu mírnit. Chce-li hrát Allegro živě melancholický a sklíčený člověk, udělá naopak dobře, bude-li se snažit něco získat z přebytečného ohně prvního. A jestliže si umí dobře naložený a sangvinický člověk vytvořit rozumný poměr temperamentů obou předchozích a nedovolí své vrozené sebelásce a pohodlnosti, aby mu bránila trochu si lámat hlavu, pak to v dobrém přednesu v hudbě dosáhne vůbec nejdále. Kdo má ovšem od narození tak šťastně smíchanou krev, obsahující z každé uvedené vlastnosti tři nahoře popsaných osob něco, ten má všechny předpoklady, které si jen lze pro hudbu přát; protože vrozené je vždy lepší a trvanlivější než osvojené.“<sup>2</sup>

Pojetí afektů souviselo také s přičítáním léčivých schopností hudbě, které nalezneme už v antice. Jak Platón, tak Aristoteles se zajímali o moc hudby a její vliv na lidského ducha, což je vedlo k navržení specifických použití určitých druhů hudby založených na *ethosu* specifických řeckých modů. Výchovná a léčivá moc hudby byla rozšiřována v hudebních traktátech během celého středověku až do baroka. Biblické příběhy popisující moc hudby byly přidávány k tradičním klasickým mýtům a míchaly tak křesťanské a řeckořímské hudební hodnoty.<sup>3</sup>

#### 4.6 Afekty a hudební symbolika

Symbolika v umění měla v každém období svého vývoje přísně dodržované zákony, které po staletí zůstávaly neměnné, protože určité soustavy symbolů vytvořily všeobecně platný jazyk a odchylky od něj mohly ohrozit čitelnost a srozumitelnost celého díla. Vedle tisícileté tradice řeči západní hudby se kromě skladatelských postupů rozvíjených paralelně s myšlením a estetikou každé doby uplatňovala i symbolika založená na vnějších znacích, nejčastěji spojovaná s nazíráním kosmu (kosmologií) a s náboženskou vírou. Jednalo se například o symboliku čísel a hudebních intervalů,

---

<sup>1</sup> Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752. Čes. překl. „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“. Praha: Supraphon, 1990, Úvod, str. 12, § 4.

<sup>2</sup> Ibid. Kapitola XI. „Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře“, str. 85, § 17.

<sup>3</sup> Různá, více či méně věrohodná svědectví o účincích hudby na lidské zdraví, máme od starověku až po současnost. Hippokrates popisoval účinky hudby na horečky a tyto informace se donesly až do doby Bachovy, kdy dánský autor veseloher Ludvig Holberg popsál vyléčení své horečky právě hudbou (Chailley, 1956).

barev, rytmů, hudebních nástrojů i nástrojových skupin, lidských hlasů a tónů. Symbolické funkce se rovněž uplatňovaly ve využití podobenství (alegorie) jako prostředku komunikace apod. Symbol však sehrával důležitou roli i v druhém plánu (v oblasti tzv. podtextu), a to ve vyjadřování afektovosti a zobrazování určitých stavů duše. Na uplatněních symbolických postupů byla založena celá velká oblast hudebně rétorických figur a s ní spojená problematika tzv. *musici poetici*. Téměř všechny hudebně rétorické figury (v tomto případě ty, které nesly sémantický obsah) měly v hudbě fungovat jako symboly založené na dohodě a konvenci.

Symbolika baroka obecně vyrůstá z neklidného ducha a vnitřní rozporuplnosti nové společnosti, formující se od druhé poloviny 16. století a vrcholící ve století 17. a 18., a barokní skladatel měl k rozvíjení symboliky obzvláště blízko. Mezi nejčastější formy symboliky, které měly blízko k náboženské symbolice a tedy i k afektovosti, jež lze od sebe jen těžko odloučit, patřila symbolika vizuální, někdy označovaná jako tzv. „*Augen-Musik*“ („hudba pro oči“). Tento druh symboliky existoval ve dvou rovinách. První byla výhradně myšlena pro skladatele a interprety, neboť se jednalo o symbolické použití hudební notace, které bylo pouze viditelné, nikoliv slyšitelné a nemělo tedy pro posluchače žádnou hodnotu. Často se s touto skladatelskou praxí setkáme už v renesančních madrigalech.

Pokud byl tento druh madrigalizmu v díle přítomen, hudebník z dané notace mohl vyvodit nejen interpretaci hudební, ale i figurativní. Jedna z nejčastěji používaných forem „hudby pro oči“ byla spojena s barvou not. Během období renesance většina hudebních not existovala ve dvou barvách – černé a bílé. Každá z daných forem reprezentovala mírně odlišnou délkovou hodnotu. Tedy kromě tohoto čistě hudebního významu byly využívány k vyjádření různých emocí. Černé noty často symbolizovaly slova jako „černý“, „smrt“, „stín“, „noc“, „temnota“ a podobně. Bílé noty naopak byly symbolickými reprezentacemi slov jako „bílý“, „den“, „světlo“, „bledý“ atp. Klasický případ takového využití nalezneme u Josquina Despreze (asi 1440/50-1521), jenž této techniky využil ve svém díle *Nymphes des bois*, lamentaci nad smrtí Johannese Ockeghema (obr. 1). Celá práce je zkomponovaná za užití výhradně černých not, které měly reprezentovat truchlivou povahu díla.

Obr. 1

**Josquin Desprez: Nymphes des bois (Déploration sur la mort de Jean Ockeghem, 1545)**



Časté byly rovněž takové případy použití, jež se vztahovaly k typu notové osnovy, na kterou byla hudba napsána. Milostné písně byly psány na notovou osnovu ve tvaru srdce, kánony používaly kruhovou notovou osnovu a hudba s tématem ukřižování využívala tvaru kříže.

Druhá rovina této symboliky spočívala v ikonickém způsobu značení a byla charakteristická pro určité hudebně rétorické figury. Velmi častý byl symbol kříže, který zastupoval „ukřižování“ a „vykoupení“, a v hudbě byl nejčastěji zastupován čtyřtónovým motivem tvořeným po sobě jdoucími tóny v intervalech: dolů půltón, nahoru malá tercie a nahoru půltón, nebo navzájem zkříženými stoupajícími a klesajícími melodiemi, rovněž v kombinaci s křížením hlasů (obr. 2):

Obr. 2

**Začátek Janoušových pašijí J. S. Bacha (BWV 245)<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> „Sinnbild (Musik)“ [online]. Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupný z WWW: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Sinnbild\\_%28Musik%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Sinnbild_%28Musik%29)>.





Jedním z nejznámějších motivů kříže je „motiv b-a-c-h“ (obr.4), jenž je složen z po sobě jdoucích tónů. Jedná se o typický příklad kompoziční techniky zvané *sogetto cavato* (it. *sogetto* – téma, it. *cavare* – vytáhnout, vyrazit), kdy hudební téma vzniká na základě mimohudebních úvah, konkrétně tak, že písmena abecedy jsou transponována do hudebních not. Svým významem odpovídá spíše hudební hříčce a nelze ji považovat za nosnou kompoziční techniku, nicméně funguje jako určitý nositel symbolického sdělení. Tento čtyřtónový motiv byl používán mnoha skladateli často jako pocta samotnému mistrovi.<sup>1</sup> Bach ho sám zvolil jako téma fugy ve finální části Umění fugy (BWV 1080), potom se objevuje zběžně v několika dalších jeho skladbách, jako na konci čtvrté z kanonických variací na *Vom Himmel Hoch* (BWV 769). Nalezneme ho rovněž v Matoušových pašijích (BWV 244) v části, kde sbor zpívá *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*. V mnoha dílech, jako např. v některých fugách „Dobře temperovaného klavíru“, je použito transpozice tohoto motivu, přičemž jsou dodrženy vzájemné intervaly tónů.

### Obr. 3

#### „Bach“ motiv



<sup>1</sup> Pozn. Např. Gioseffo Zarlino: Motet *Nigra sum sed formosa* (1549), z pozdějších hudebních skladatelů především Robert Schumann: *Sechs Fugen über B.A.C.H* opus 60 für Pedal-Flügel oder Orgel (1845), Franz Liszt: *Preludium a fuga na BACH* pro varhany (1855, 1870), Nikolaj-Rimskij Korsakov: *Variace na téma BACH* pro klavír (1878) či Arthur Honegger: *Prélude, Arioso, Fugette* pro klavír (1932). Viz „*Bach motif*“ [online]. Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupný z WWW: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Special:Search?search=bach+motif&go=Go>>.

Dalším častým typem symboliky, odrážejícím silný vliv matematického a kosmologického chápání světa, byla symbolika číselná.<sup>1</sup> Hudební strukturování podle hledisek číselné symboliky, kdy nositelem významu byl počet taktů, not, křížků, béček, motivů nebo témat, či intervalové vztahy atp., rovněž není bezprostředně slyšitelné a funguje více méně v rovině vizuální. Vztah hudby, astrologie a matematiky je obecně znám už od starověku, kde hudební intervaly byly spojovány s postavením planet ve zvěrokruhu - např. 180° - „opozice“ - odpovídalo oktávě 1:2, 120° „trigon“ kvintě 2:3 apod. Pythagoras tento způsob nazírání na svět popsal takto: „Svět je hudba a hudba je číslo a hudba je tedy symbolickým vyjádřením světového řádu“.<sup>2</sup> V baroku panovala domněnka, že Bůh stvořil všechno podle uspořádaných principů míry, počtu a váhy. Hudba byla považována za pasivní odraz božského a univerzálních číselných principů.

Číselné poměry jednotlivých intervalů byly určovány a ověřovány akustickým přístrojem pocházejícím ze starého Řecka - monochordem.<sup>3</sup> Oktáva byla vypočítána rozdělením struny na dva stejné díly a kvinta na tři rovné díly. Numerické poměry ostatních intervalů byly odvozovány kombinací výpočtů poměrů oktávy a kvinty (Bartel, 1997):

unisono	1:1 (C)	malá tercie 5:6 (e1-g1)
oktáva	1:2 (C-c)	velká sexta 3:5 (g-e1)
kvinta	2:3 (c-g)	malá sexta 5:8 (e1-c2)
kvarta	3:4 (g-1)	celý tón 8:9 (c2-d2)
velká tercie	4:5 (c1-e1)	půltón 15:16(b2-c3)

Unisono svým číselným poměrem bylo považováno za výchozí bod hudby, jako výchozí bod Stvoření. Svým významem stálo nad konsonancí i disonancí a ostatní intervaly byly charakterizovány podle následujícího principu: čím blíže stály k unisonu (tedy čím menší měly čísla), tím byly považovány za větší konsonance.

<sup>1</sup> Pozn. Je třeba si uvědomit, že interpretace číselné symboliky je u jednotlivých hudebních děl v hudební vědě často sporná už proto, že existuje více druhů, např. řecká, biblická, babylonská atd., pro nás má však největší význam právě křesťanská.

<sup>2</sup> Paterová, Z.: Barokní symbolika a její afektivní teorie jako jeden ze základů vnímání hudby 17. a 18. století. In Sborník Pedagogické fakulty Západočeské univerzity. Plzeň, 1997, str. 80.

<sup>3</sup> Jednalo se o nástroj s jednou strunou a pohyblivou kobyolkou, který byl považován za hlavní pomůcku *musici instrumentalis*.

Právě v období baroka byl hudebními teoretiky velice přísně zkoumán vztah mezi číselnými symboly v hudbě; ty byly viděny v počtu tónů v souzvuku, počtu dob v jednom taktu, počtu křížků a béček apod., ve vztahu k božskému původu. Symbolika čísla jedna představovala jedinečnost, Boha; dvojka reprezentovala Syna a trojka Ducha Svatého, to vše dohromady tvořící Svatou trojici (obr. 4). Číslo čtyři jako „kosmické číslo“ charakterizovalo čtyři živly, evangelia, roční doby, a v biblické symbolice bylo pokládáno za andělské a nebeské číslo a reprezentovalo anděly, kteří naplňují vůli Boha. Pětka zastupovala humanitu, člověka majícího pět smyslů a pět končetin (ruce, nohy a hlava). Číslo šest představovalo nedokonalost a nedostatečnost, sedmička naopak dokonalost a úplnost, někdy odkazovala k sedmému dni Stvoření, kdy Bůh při sabatu odpočívá. Osmička symbolizovala nový začátek, jako když osm lidí bylo na Noemově arše zachráněno. Devítka neměla zpravidla zvláštní postavení, naproti tomu číslo deset symbolizovalo deset přikázání, deset pohrom či deset malomocných.<sup>1</sup>

#### Obr. 4

#### Claudio Monteverdi: Mariánské nešpory, VII. Concerto (Duo, Seraphim)<sup>2</sup>

Text *Et hi tres* (A ti tři) je znázorněn trojzvukem, text *unum sunt* (jsou jeden) souzvukem pěveckých hlasů.

Takt 44/2

Tenor  
8 Et hi tres u - num sunt

Quintus  
8 Et hi tres u - num sunt

Altus  
8 Et hi tres u - num sunt

Continuo

Symboliku čísel a písmen, tzv. numerologii a gematrií<sup>3</sup> často využíval ve svých dílech právě J. S. Bach, velmi oblíbená byla i u svobodných zednářů a rosenkruciánů.

<sup>1</sup> Pozn. V Bachově díle *Fugetta super Dies sind die heil'gen Zehn Gebot* (BWV 679) se téma fugy se objeví desetkrát.

<sup>2</sup> Viz „Zahlensymbolik“ [online]. Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupný z WWW: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Zahlensymbolik>>.

<sup>3</sup> Pozn. Gematrií rozumíme hledání skrytého, vnitřního smyslu slov pomocí součtu číselných hodnot jejich jednotlivých písmen. Jedná se o nauku pocházející z židovské ezoterické nauky – kabaly.

Často bývá například diskutováno o Bachově „ezoterizmu“ a konkrétně vztahu k číslu 14. Některé výklady sice mohou mít pravdivý základ, což Bach sám ale nikdy nepotvrdil, nicméně rozhodně nenahrazují tu nejvyšší inspiraci při komponování, jakou byl Bach obdařen. Karl Geiringer podává výklad: „Číslo 14 symbolizuje jméno BACH, protože B je druhým písmenem abecedy. A je prvním, C třetím, H osmým a součet dává 14. Když toto číslo obrátíme dostaneme 41, což znázorňuje J.S. BACH, protože písmeno J je deváté, S osmnácté a protože 9 a 18 a 14 je 41. V úplně posledním díle Bachově, Pane, stojím před Tvým trůnem, obsahuje první řádka čtrnáct not a celá melodie čtyřicet jedna, jako kdyby umírající skladatel chtěl oznámit, že on, J.S. Bach, vstupuje do věčného sboru“.<sup>1</sup>

V roce 1713 zkomponoval J. S. Bach kánon nazvaný *Canon perpetuus* (BWV 1073, obr. 5) pro svého vzdáleného příbuzného a výmarského přítele Johanna Gottfrieda Walthera. Dílko je pro čtyři hlasy a ve věnování stojí: „Tento popěvek byl napsán pro vlastníka knihy na milou vzpomínku. Weimar, Joh. Sebast. Bach. Komorní hudebník a dvorní varhaník u saského prince.“ Timothy A. Smith ukazuje, že celková suma W+A+L+T+H+E+R je 82 (počet tónů v kánonu dvojnásobkem sumy J+S+B+A+C+H). V partituře je 14 taktů (B+A+C+H), úvodní tóny se shodují s úvodními tóny violy, oblíbeným nástrojem J. S. Bacha.<sup>2</sup>

#### Obr. 5

#### **Canon perpetuus (J. S. Bach)**



Weimar, den 2. Aug. 1713

Dieses wenige wolte dem Herrn  
Besizer zu geneigtem An-  
gedencken hier einzeichnen  
Job: Sebast. Bach.  
Fürstlich Sächsischer HoffOrg. v.  
Cammer Musicus

<sup>1</sup> Geiringer, K.: *Bach et sa famille*. Buchet-Chastel, Paris, 1979. In Chailley, J.: 40 000 let hudby. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1956, str. 129.

<sup>2</sup> Smith, T. A.: *Circulatio as a Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach* [online]. Lyrica Society's Journal *Ars Lyrica*, 2000. Dostupný z WWW: <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.html>.

Obdobou číselné symboliky byla symbolika nástrojová. I ona pomáhala reprezentovat afekty spojené s vírou v Boha. Její základy rovněž vznikaly už v antice, kde řecká kitara sloužila morálce (apolinská kitara) a frygický aulos (dionýský aulos) nezkrtné vášni. Jednotlivé nástroje nejčastěji získávaly svou symbolickou funkci podle jejich zmínky v Bibli či podle materiálu, ze kterého byly vyrobeny.

V náboženských liturgiích, konkrétně ve Starém zákoně, je harfa symbolem krále a má uklidňující moc. Zvuk pozounů - hlas Boha či posla - způsobuje zkázu Jericha. V křesťanství varhany po prvotním odmítání přijaly novou funkci jako doprovod ke „slovům žijícího Boha“, pronášených při mši knězem. Někdy byly dokonce připodobňovány ke sv. Trojici, přičemž varhaník byl Otcem, kalcant Synem a vzduch sv. Duchem, zatímco velký počet píšťal představoval množství andělů.<sup>1</sup> Zvonům byla přidělena úloha signální a také magicky ochranná – svolávaly věřící, odháněly zlé síly, nepřízeň počasí apod. Zvláštní význam mohl být přisuzován hudebním nástrojům na základě materiálu, z něhož byly vyrobeny. Borovice, cypřiš a cedr symbolizovaly nesmrtelnost (údajně na kříži z cedrového dřeva zemřel Kristus), dub byl personifikací síly a magické moci.

Zajímavý a dodnes málo reflektovaný fenomén v hudbě 17. a 18. století - napodobování zvuku hudebních nástrojů zvukem jiného hudebního nástroje - rovněž patří k hudební symbolice. Velmi časté bylo např. v chrámových kompozicích napodobování takových biblických nástrojů jako trumpet, tympanů, citer nebo varhan. Johann Mattheson se například zmiňuje o napodobování „válečných“ nástrojů – trumpet a tympanů jinými nástroji: „*Man siehet wol, dass der Verfasser hier, ohne Zuthun der wesentlichen Trompeten und Paucken, mit den andern Intrumenten eine lebhaftte Nachahmung solcher kriegerischen Instrumente hat vorbringen wollen, und dass er es sehr löblich bewerckstelliger hat.*“<sup>2</sup>

Symbolickou povahu hudebních nástrojů ve své básni *Song for Saint Cecilia's Day* z roku 1687 (Óda na den svaté Cecílie)<sup>3</sup> popisuje i významný barokní básník John Dryden (1631 – 1700). Ústředním tématem této ódy je síla a moc „Hudby“, jež funguje jako Božský princip, který v době Stvoření přivedl do chaosu řád. Autor zdůrazňuje emocionální moc hudby slovy: „Není vášně, kterou by hudba nemohla vzbudit a utišit.“

---

<sup>1</sup> Podle Jeana Jacquese Olieria (1608-1654), zakladatele semináře u sv. Sulpicia. Viz Chailley, J.: 40 000 let hudby. Státní hudební vydavatelství: Praha 1965.

<sup>2</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, I. díl, kapitola 10. *Von der musicalischen Schreib-Art*, str. 86, § 77.

<sup>3</sup> Pozn. Sv. Cecílie je považována za patronku hudby.

*(What passion cannot Music raise and quell)*. Různým nástrojům dále připisuje konkrétní afekty - trubka a buben vystupují jako tradiční nástroje války a reprezentují tak bojovnost, jemným zvukem flétny je naopak vyjádřena lítost nad neopětovanou láskou a ostré housle vzbuzují ty nejnebezpečnější emoce jako žárlivou bolest, zoufalství, vztek a šílenství. Významnou úlohu sehrávají varhany, jež byly podle legendy stvořeny právě sv. Cecílií, vedou tóny vzbuzujícími božskou lásku lidstvo k rozjímání o Bohu. Tato báseň, kterou roku 1687 poprvé zhudebnil italský skladatel G. B. Draghi<sup>1</sup>, byla zhudebněna v roce 1730 také G. F. Händelem. Libretista John Dryden (1631-1700) i Händel sám se zdárně pokoušejí uplatnit afekty vztahující se k oslavě a působnosti zpěvu, k adoraci rozmařilého Baccha, k opuštěnému bojovníkovi (tj. králi Dareiovi III., který vládl 336-330 př. n. l.) a posléze k věčné lásce:

... The trumpet's loud clangour  
Excites us to arms,  
With shrill notes of anger,  
And mortal alarms.  
The double double double beat  
Of the thundering drum  
Cries Hark! the foes come;  
Charge, charge, 'tis too late to retreat!

The soft complaining flute,  
In dying notes, discovers  
The woes of hopeless lovers,  
Whose dirge is whisper'd by the warbling  
lute.

Sharp violins proclaim  
Their jealous pangs and desperation,  
Fury, frantic indignation,  
Depth of pains, and height of passion,

...Halasný hlahol trumpet  
nás volá do zbraně,  
s ostrými tóny hněvu,  
a smrtelným strachem.  
Dvojitý dvojitý dvojitý tlukot  
hřmějících bubnů  
křičí Poslouchej! Nepřítel se blíží;  
Tas zbraň, je příliš pozdě na ústup.

Slabě naříkající flétna,  
ve zmirajících tónech, objevuje  
hoře zoufalých milenců,  
jejichž žalozpěv je šeptán švitořivou  
loutnou.

Ostré housle vyhlašují  
svou žárlivou bolest a zoufalství,  
vztek, zběsilé rozhořčení,  
hloubky bolesti a výšky vášně,

---

<sup>1</sup> Giovanni Battista Draghi (asi 1640-1708), italský skladatel a hráč na klávesové nástroje. V šedesátých letech 17. století přišel na přání anglického krále Karla II. do Londýna, který se zde pokoušel (ale bez úspěchu) zavést italskou operu a zůstal zde až do své smrti.

For the fair, disdainful dame...

pro půvabnou, pohrdavou dámu...

Hudebním prostředkem, jenž sehrál nepochybně velikou roli při vzniku a vývoji barokní opery, byla hudební alegorie.<sup>1</sup> Alegorie byla často ukryta v názvu vět, skladeb nebo ve jménech postav vystupujících v dramatických dílech. Spousta oper měla pastorálně mytologický charakter, a proto se pro použití alegorie přímo nabízela. V Periho a Cacciniho *Euridice* stejně jako v Monteverdiho *Orfeovi* nalézáme velice silné alegorické elementy. Každé z děl například začíná prologem alegorické postavy: v *Euridice* je to „Tragédie“, v *Orfeovi* „Hudba“. A Orfeo sám jako centrální postava obou děl je symbolickým ztělesněním ducha hudby. Rozvoj *stile rappresentativa* signalizoval nové používání hudby jako způsobu figurativního, přímo alegorického vyjadřování, které se posléze stalo jedním z předních charakteristických znaků hudby barokního období. Jiným příkladem hudební alegorie z pozdějšího období může být výstup *Pleisse* (soprán), *Donau* (alt), *Elbe* (tenor) a *Weichsel* (bas) jako osob v *dramma per musica* ve světské kantátě J. S. Bacha *Schleicht, spielende Wellen, und murmelt gelinde* (BWV 206) nebo v Hudební obětině (BWV 1079).

---

<sup>1</sup> Pozn. Hudební alegorií zde rozumíme personifikaci nebo podobenství pojmů, které nemůže být pomocí hudebních prostředků učiněno slyšitelné.

## 5. Základní prostředky zobrazování afektů v barokní hudbě podle afektové teorie

V období baroka došlo k specifickému porušení renesanční rovnováhy mezi textem a hudbou a otázka znázorňování afektů se posunula do středu hudební teorie. Nauky o melodii (a také o intervalech), harmonii, rytmu, tempu, zvuku, dynamice a dokonce i skladbě byly postaveny do služby napodobování afektů. Barokní afektové hudební prostředky byly považovány za naučitelné stejně jako matematické a rétoricko-lingvistické aspekty hudební teorie. Barokní skladatel stále nahlížel na proces kompozice jako na řemeslo spíše než estetický akt. Hudba se dala naučit na základě pravidel, studia příkladů a imitování děl starých mistrů. Proto barokní skladatel trávil spoustu času kopírováním a imitací těchto vytvořených děl společně s pečlivým studiem lidského chování a rozbořením psychologických fenoménů na základě teoretických znalostí. Barokní kompozice neměla být výsledkem inspirace, subjektivní zkušenosti, ale měla být (jak už bylo jednou poznamenáno) „chladnokrevně vypočítána“. Silná tvrzení týkající se výrazu a vyjadřování afektů nalezneme v knize *Der Vollkommene Capellmeister* Johanna Matthesona v kapitole, kterou věnuje melodii: „Základním prvkem v hudební kompozici je umění vytvořit dobrou melodii... Ve zhudebňování melodie je naším hlavním cílem vytvořit afekt...Když to shrneme, všechno, co se vyskytuje bez chvályhodných afektů, nic neznamená, ničeho nedosahuje a nemá žádnou cenu.“<sup>1</sup> To mělo platit jak pro vokální, tak pro instrumentální hudbu: „Ale člověk musí pamatovat také na to, že dokonce i v čistě instrumentální hudbě, bez textu, záměr každé melodie bez výjimky musí být namířen na prezentaci vládnoucího afektu, tak aby nástroje mohly tóny hovořit srozumitelně a pochopitelně.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> „Diese Kunst, eine gute Melodie zu machen, begriff das wesentlichste in der Musik...Summa, was ohne löbliche Affecten geschiehet, heisst nichts, thut nichts, gilt nichts...“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 5. *Von der Kunst eine gute Melodie zu machen*, str. 133, § 2 a str. 146, § 82.

<sup>2</sup> „Allein, man muss doch hiebey wissen, dass auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Musik allemahl und bey einer ieden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths-Neigung gerichtet sey müsse, so dass Instrumente, mittelst des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.“ Ibid. str. 127, § 45.



## 5.1 Téma

Přestože v podstatě všechny „parametry“ v hudbě byly spojovány s afektem, tři z nich – tónina, intervaly a metrum – si zaslouží nejvíce pozornosti.<sup>1</sup> Nejdůležitějším prvkem v určování afektu bylo samotné téma. Barokní motivy a témata zpravidla neměnily svůj tvar a obsah. Jednotvárnost barokní motivické figurace, která jen napodobovala ustálené a „strnulé“ afekty, si většinou posloužila jen jednotlivým, neměnným motivem.

Hudební teoretikové popisovali invenci tématu jako proces neoddělitelný od úvahy afektu. Tři kroky navrhané hudebními teoretiky byly následující: zaprvé, téma mělo být vybrané tak, aby ve vokální hudbě nejlépe vyjadřovalo text a v instrumentální hudbě zamýšlený afekt. Dále měla být vybrána tónina a nakonec rytmus, obojí ve shodě s požadovaným afektem. Pokus o určení afektu vyjadřovaného hudbou měl tedy začít ve zkoumání tématu, přičemž ostatní elementy, které mohly pomoci určit daný afekt, byly rytmus, tónina a nakonec i výběr hudebně rétorických figur. Rytmické vzorce, intervaly a použité disonance mohly rovněž přispět k pochopení afektu.

V době baroka se posuzovala nejen schopnost vytvořit nové originální téma, ale také schopnost „nalézt“ vyhovující téma v již existujícím zdroji. Tato koncepce byla propagována Davidem Heinichenem a Johannem Matthesonem<sup>2</sup>, kteří aplikovali rétorickou koncepci *loci topici* (rétorických oblastí témat) na hudbu. *Loci topici* byly chápány jako pomůcka pro skladatele při vyhledávání nápadů a poskytovaly jim prostředky k nalezení tématu za použití zdroje jako textu, použití již existujících figur a melodií a manipulace s již existujícím hudebním materiálem. Pro hudebníky nebylo vůbec jednoduché rozpoznat a izolovat z velkého množství slov a myšlenek základní afekty, k tomu postrádali specifickou hermeneutiku. Heinichen v roce 1711 představil a následně v roce 1728 rozpracoval *loci topici*, která se v první řadě stala pomocí při hledání a v druhém pomoci při invenci. Hudebně dramatická úvaha o „*antecedentia textus*“ vyvolala otázku, jaké pojetí citů vyúsťuje z bezprostředně předcházející situace. Podle této otázky byly voleny tvůrčí prostředky: změna tónů, nástrojů, různá rozdělení invencí apod. Ve svém známém *Verhör über eine gewisse Passion (Critica musica 2,*

---

<sup>1</sup> Pozn. Jelikož se tóniny v této době tvořily určitými způsoby z kvart a kvint (podle polohy diatonického půltónu), jsou obě nauky o tóninách a intervalech úzce spojeny.

<sup>2</sup> Viz Buelow, G. J.: *The Loci Topici and Affect in the late baroque Music: Heinichen's practical Demonstration*. In *Music Review*, 1966, č. 27, str. 161-176 a Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 181-199.

Hamburg 1725) vyzkoušel Mattheson podobnou dramaturgickou svědomitost duchovního básnění a pomocí toho komentoval zhudebnění svých vlastních textů. Později se pokusil o vytvoření svého vlastního seznamu *loci topici*.<sup>1</sup>

Italové zdůrazňovali, že skladatel musí být inspirován „nebesky“ a mít talent od narození, Němci tvrdili, že vše je otázkou schopnost i naučit se a vyučovat kompozici. Bach to potvrdil slovy: „Musel jsem tvrdě pracovat, každý, kdo je takto pilný, může dosáhnout stejné úrovně.“

## 5.2 Mody a tóniny

Nauka o tóninách byla jako samostatná oblast obzvláště dobře vybudovaná a potvrzovala tak fakt, že výraz začíná už v „hrubém materiálu“. Barokní teoretikové a skladatelé sami často zdůrazňovali, že jedním z hlavních kritérií při zvažování hudebního vyjádření afektů by měla být volba tóniny nebo klíče celé kompozice a studentům kompozice nabízely tóniny první pomoc při zhudebnění textu

Během staletí symbolické funkce modů a tónin prošly změnami, ale vždy utvrzovaly nesprávné předsvědčení, že hudba je schopna vzbuzovat „skutečné“ afekty (např. smutku, radosti, lásky), které nepředstavují zastoupení těchto vnitřních stavů člověka, ale jejich skutečnou, reálnou podobu. Většina zmínek o modálních charakteristikách poukazuje spíše na obecné expresivní vlastnosti modů než na afekty samotné. Radostný nebo smutný modus mohl být použit k vyjádření radostného nebo smutného afektu, aniž by musel nutně oním afektem být. To umožňovalo autorům popisovat mody a později tóniny jako hudební prvky znázorňující a vzbuzující specifický afekt. Tak tedy někteří teoretikové pokračovali ve vytváření seznamů vlastností modů, avšak zároveň trvali na tom, že kompozice napsaná v jednom modu mohla vyjadřovat různé kontrastní afekty. Namísto dogmatického omezení specifických a objektivních afektů na tóninu nebo modus, úvahy o charakteru nebo vlastnostech modu braly v úvahu širší spektrum použití a recepce modu.

Existuje velké množství známých zkazek o extrémních účincích hudby na lidské emoce. Jejich pravdivost bývá sice často zpochybněna, nicméně slouží jako zajímavý

---

<sup>1</sup> Viz kapitola 9.2.1.1 *Loci topici* v hudebně rétorickém procesu této práce.

doklad právě o spojení hudby a „skutečných“ afektů.<sup>1</sup> Mody byly mimo jiné používány i pro léčení duše (*therapeia*), neboť měly údajně velký vliv na čtyři tělní tekutiny, které pro mentální, duševní a tělesné zdraví musely být udržovány v rovnováze. A právě stav této rovnováhy ovlivňoval temperament každého jedince.<sup>2</sup> Hudba v určitém modu zesilovala nebo zeslabovala tekutinu. Obecně mody autentické příslušnou tekutinu zvyšovaly, mody plagální ji snižovaly.

Tóniny a mody byly již v antice spojovány s určitým charakterem, dokonce byly svázány s nástroji s rytmickou a melodickou formulí. Hudba tzv. napodobovala rozličné typy sociálních postojů a citů a výsledkem takové teorie bylo, že ať byla v daném modu melodie jakákoliv, vždy odkazovala nebo byla ve významu specifického afektu.<sup>3</sup> Mody dórský a hypodórský odpovídaly vodnímu živlu (chladné a mokré) a vládly flegmatické tekutině, což vedlo k ospalosti, letargii, lenosti, pomalosti, mentální skleslosti a zapomnětlivosti, ale také klidu a vyrovnanosti, které často pramenily ze stavu vnitřní harmonie. Mody frygické a hypofrygické odpovídaly ohnivému živlu (horké a suché) a kontrolovaly cholericou tekutinu. Ta představovala pravý opak flegmatické, a proto jejími hlavními rysy byla drzost, živost a vášeň. Byly spojovány s egem a vůlí. V přiměřeném množství vedly k odvaze, brisnému vtipu a vůdcovství, v přemíře vyvolávaly ale pýchu, prudkost, podrážděnost, rozhněvanost a násilnictví. Mody lydický a hypolydický korespondovaly se živlem vzduchu a ovlivňovaly tekutinu sangviniků, kterým propůjčovaly veselost, optimismus, přátelskost a sklon ke smíchu, lásce a zpěvu, existovalo zde spojení s živým astrálním tělem. Nakonec mixolydický a hypomixolydický modus byly přiřazovány k živlu země (suchý a kladný) a vládly melancholické tekutině, která byla v podstatě nekomplexnější a byly dávány do spojení s fyzickým tělem. Díky svému spojení se zemí melancholická tekutina ztělesňovala pevnost, tvrdost a stálost, ale rovněž určitou lenost a neústupnost.

Během celého středověku a renesance byla různým církevním modům připisována výrazová charakteristika analogická étosu řeckých modů. Tehdejší hudba

---

<sup>1</sup> Podle jedné pověsti mladý muž chtěl zapálit dům své nevěrné přítelkyně. Pythagoras, který šel kolem a uviděl co se děje, právem tušil, že mladíka rozrušily frygické tóny. Když výtky přátel zůstávaly bezvýsledné, dal spěšně zavolat hudebníka a přikázal mu zahrát mladíkovi melodii v jiné tónině a jeho zuřivost tak pominula (Chailley, 1956).

<sup>2</sup> Pozn. Není náhoda, že stejné slovo – „temperování“ – používá i muzikologie.

<sup>3</sup> Pozn. Tato shoda – mimesis je vnější, objektivizovaná, mimo člověka. Nenachází se v „představách“ člověka, ale v materiálně logickém určení. Nejedná se z hlediska znaku o shodu věci, ke které odkazuje mimo sebe sama, ale je to shoda sebe sama (statického nikoliv dynamického aspektu). Proto se později začala rozvíjet snaha o objektivizaci systému jako vztahů o sobě - nikoliv toho, k čemu odkazují. Ne toho, co „znamená“ syntagma, ale co „znamená“ paradigma.

síly a účinků církevních modů velmi využívala (tabulka 1). Středověký modus ukazoval nejen základní stupeň (finálu), organizaci stupňů ve vztahu k finále, určený rozsah, ale také melodické útvary spojené s rozdílnými mody, umístění a důležitost kadencí a emocionální afekt.<sup>1</sup> Lian Curtis (1998) vysvětluje: „...principy melodické organizace, umístění kadencí a emocionální afekt jsou nezbytnými součástmi modálního obsahu ve středověké a renesanční hudbě“.<sup>2</sup> Podle Augustina<sup>3</sup> jednotlivým citům odpovídají určité mody hlasů a zpěvu (*et omnes affectus spiritus nostri pro suavi diversitate habere proprios modos in voce atque cantu*), které jsou prostřednictvím „jakési zázračné shody“ schopné evokovat analogické city.<sup>4</sup> Augustin pod pojmem *modus* chápal „melodie pocházející od Boha“, které vzbuzují bohabojné afekty a prostřednictvím numerického pořádku vedou člověka k lásce k Bohu. *Numerus* a *afekt* jsou tak dvěma stránkami té stejné věci.<sup>5</sup>

Změny v modální teorii během renesance byly inspirovány nejen znovu objevováním zdrojů týkajících se klasické hudební teorie, ale také rozvíjející se a měnící se harmonickou estetikou. Během 16. století osm středověkých církevních modů bylo rozšířeno a dvanáct Glareanovým dodáním aiolského a jónského modu (a jejich plagálních).<sup>6</sup> Založeny na *finalis* A (aiolský) a C (jónský) oba nové mody se měly stát prototypy durových a mollových stupnic.<sup>7</sup>

Další cesta vedla potom k postupnému vyvíjení dur-mollové tonality. Počínaje Zarlinem, teoretikové stále více a více poukazovali na dvě základní třídy modů, které byly určovány buď durovou nebo mollovou tercií nad *finalis*. Zatímco mody, které vytvářely durový kvintakord nad *finalis*, byly používány k vyjádření radostných citů, ty

---

<sup>1</sup> Pozn. Názvy u středověkých autentických tónin jsou odvozeny od řeckých harmonií, jen směr je opačný (vzestupný). Dórská d-d 1, frygická e-e1, lydická f-f1 a mixolydická g-g1, přičemž od 10. století jsou přidány: jónská od c a aiolská od a.

<sup>2</sup> „Modes should not be equated with scales: principles of melodic organization, placement of cadences, and emotional affect are essential parts of modal content, in *Medieval and Renaissance music*.” Viz „Musical mode“ [online]. Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupný z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_mode](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_mode)>.

<sup>3</sup> Římský křesťanský filozof a světec Augustin (354 – 430), zvaný též Augustinus z Hippa, jedna z nejvýznamnějších a nejvlivnějších postav raného křesťanství, ještě silně ovlivněn stoicismem, platonizmem a novoplatonizmem, autor hudebního spisu *De musica*.

<sup>4</sup> Byram-Wigfield B.: *The Praise of Music* [online]. London 2002, str. 53. Dostupný z WWW: <<http://www.cappella.demon.co.uk/music/goodies/PraiseMusic.pdf>>.

<sup>5</sup> Pozn. Modus je třeba pokládat za značně abstraktnější „tónovou řadu“ než je sama melodie, i když ještě nedosáhl toho stupně abstrakce jako útvar, který označujeme slovem tónina.

<sup>6</sup> Pozn. Glareanus ve svém díle z roku 1547 *Dodekachordon* jednotlivým církevním tóninám – modům také přisuzoval určité afektové účinky.

<sup>7</sup> Pozn. Zarlino společně s Glareanem jako první teoreticky uznali a zdůvodnili jónskou a aiolskou tóninu a i harmonický dualismus velkého a malého kvintakordu. Veškerá teorie v renesanci vycházela z empirické praxe, věda musela být poznáním nikoliv spekulací.

kteře obsahovaly mollový kvintakord, měly vyjadřovat smutnější city. Zarlinovo rozlišování mezi těmito radostnými mody (*modi laetiores*) a smutnými mody (*modi tristiores*) bylo propagováno také Calvisiem<sup>1</sup> v jeho vlivném spisu *Exercitatio Musica tercia* (1611). Gioseffo Zarlino (*Institutioni harmoniche*, 1558) spojuje afekty s naukou o intervalech a rozvíjejícím se harmonickém chápání. Intervaly bez půltónu (sekunda, velká tercie, velká sexta a velká terdecima) vyvolávají afekt radosti, intervaly obsahující půltón (malá tercie, malá sexta, malá terdecima) afekt smutku. Afekt vzbuzující účinek durového trojzvuku je *allegro* (radostný), namísto toho mollového trojzvuku je *mesto* (smutný). Obecně sice platilo, že mody s malou tercií nad *finalis* byly vždy považovány za smutné a mody s velkou tercií za radostné, avšak i umístění půltónu mezi tóny modu nebo stupnice podmiňovalo jejich expresivní kvalitu. Pokud byl například lydickému modu, jenž byl někdy brán jako „drsný“, pravděpodobně kvůli svému tritonu mezi *finalis* a subdominantou, přidán tón B, stal se z něho radostný transponovaný jónský modus.

Johann Lippius asi jako první ve svém díle *Synopsis musicae nova* (Strassburg, 1612) prezentoval komplexní teorii dur-mollové polarity. Kromě rozdělení na tyto dva základní typy modů, Andreas Herbst v jednom bodě zmínil tři kvalitativní charakteristické rysy modů (radostný, smutný, ale jemný a drsný). Athanasius Kircher vyjmenovává dvanáct základních modů (nazývá je *toni*) spojených s konkrétními afekty a navíc vytváří paralelu mezi mody a rétorickými tropy. Johann Mattheson připouštěl, že: „Ti, kteří si přejí objevit tajemství síly harmonie v durové a mollové tercii, společně se všemi mollovými tóninami, které jsou smutné, a durovými, které jsou radostné, se určitě v žádném případě nemýlí, ale ještě stále se mají co učit“.<sup>2</sup>

Pozdější teoretikové vytvářeli seznamy tónin a jejich afektivních významů (tabulka 2). Vycházejíce z předpokladu, že církevní mody se vyvinuly z řeckých, humanistické nadšení podporovalo aplikaci vlastnosti afektivního étosu klasických modů na církevní mody, což způsobovalo zásadní rozpory mezi řeckými a středověkými modálními charakteristikami.<sup>3</sup> Rozpory se však neobjevily pouze mezi klasickými a renesančními modálními charakteristickými znaky, ale jak Mattheson

<sup>1</sup> Sethus Calvisius (1556-1615) německý skladatel, hudební teoretik a kantor.

<sup>2</sup> Mattheson J.: *Das neu-eröffnete Orchestre*, str. 231, § 3. In Bartel, D.: *Musica Poetica*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, str. 42.

<sup>3</sup> Pozn. Církevní mody ve skutečnosti vznikly v 9. století z byzantské *octoechoi*. Hudební učenci tohoto období chybně interpretovali text psaný Boethiem, který v 6. století přeložil řeckou hudební teorii do latiny. V 16. století švýcarský teoretik Henricus Glareanus vydal *Dodekachordon*, ve kterém upevnil koncepci církevních modů a přidal čtyři dodatečné mody: aiolský, hypoiolský, jónský a hypojónský. A tak názvy modů používané dnes ve skutečnosti neodpovídají těm používaným v antickém Řecku.

poznámenal: “Dnešní hudebníci se neshodnou ani na charakteru klíče, ani nemůže být vytvořena žádná jednotnost v kompozicích ohledně této věci, což jen podporuje tvrzení, mnoho hlav, mnoho názorů“.<sup>1</sup> Rovněž na konci svého výčtu tónin a afektivní povahy Johann Mattheson upozorňuje čtenáře, že tóniny mohou být pociťovány rozdílně různými posluchači, podle jejich temperamentu.

### Tabulka 1

#### **Charakteristické rysy a „síla“ modů podle vybraných hudebních teoretiků a skladatelů<sup>2</sup>**

	<b>Guido z Arezza</b> (asi 991-1050)	<b>Adam Fulda</b> (1445-1505)	<b>Juan de Espinoza Medrano<sup>3</sup></b> (1632-1688)	<b>Gioseffo Zarlino</b>
<b>Modus</b>	<b>Afekt a charakter</b>			
Dórský	vážný	jakýkoliv pocit	šťastný, krotící vášně	trochu smutný
Hypodórský	smutný	smutný	vážný a plačtivý	plačtivý, pokorný
Frygický	mystický	prudký	podněcující zlost	žalostný
Hypofrygický	harmonický	jemný	podněcující rozkoš, zmírňující divokost	vhodný pro milostná témata
Lydický	šťastný	šťastný	šťastný	přináší radost
Hypolydický	zbožný	zbožný	plačtivý a zbožný	zbožný a plačtivý
Mixolydický	andělský	mladický	spojující radost a smutek	lascivní a veselý, ale ne příliš
Hypomixolydický	dokonalý	znalý	velmi šťastný	líbezný a něžný

<sup>1</sup> „Quot capita, tot sensus.“ Mattheson, J.: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg, 1712, str. 231, § 6. In Bartel, D.: *Musica Poetica*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, str. 40.

<sup>2</sup> Tabulka 1 viz „Musical mode“ [online]. Wikipedia, the free encyclopedia. Dostupný z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Musical\\_mode](http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_mode)>.

Tabulka 2 viz Clerc, Pierre-Alain, *Discours sur la Rhetorique Musicale, Et Plus Particulierement La Rhetorique Allemande Entre 1600 et 1750* [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.peiresc.org/Clerc.pdf>>.

<sup>3</sup> Juan de Espinoza Medrano, známý jako El Lunarejo, kněz, hudební skladatel a spisovatel z Peru.

Tabulka 2

**Charakteristické rysy a „síla“ tónin podle vybraných hudebních teoretiků a skladatelů**

	<b>Marc-Antonie Charpentier</b> (asi 1643–1704) <sup>1</sup> <i>Régles de composition</i> Paris, 1690	<b>Johann Mattheson</b> (1681 – 1764) <i>Das Neu-eröffnete Orchestre</i> Hamburg, 1713	<b>Christian Schubart</b> (1739 – 1791) <sup>2</sup> <i>Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst</i> Wien, 1806
<b>Tónina</b>	<b>Afekt a charakter</b>		
C dur	Veselý a bojovný.	Drzý a troufalý. Radovánky. Dává volný průběh své radosti.	Dokonale čistý. Její charakter je nevinnost, jednoduchost, naivita. Event. rozkošně něžná mluva dětí.
c moll	Temný a nejasný.	Zejména milý, šarmantní, ale také smutný, zarmoucený. Přináší snadno únavu. Žal nebo mazlivý pocit.	Projev lásky a současně nářku nad nešťastnou láskou. Všechno soužení, toužení, vzdychání láskou nemocné duše je ukryto v této tónině. Pouze neobvyklé charaktery a pocity mohou být vzbuzeny toto tóninou.
cis moll			Nářek kajícího. Intimní rozhovor s Bohem.
Des dur			Lascivní tónina zvrhávající se v zármutek a extázi. Neumí se smát, ale může se usmívat, neumí skučet, ale může alespoň předvést grimasu pláče.
D dur	Radostný a velmi bojovný.	Ostrý, jiskrný, živý neústupný, zarputilý, hlučný, rozmarný, bojovný, povzbudivý, event. jemný. Trubky a bubny.	Tónina vítězství, Aleluja, křiku války a radosti z vítězství. Proto jsou v této tónině skládány přitažlivé symfonie, pochody, písně k svátkům a nebesa opěvující sbory.
d moll	Vážný a zbožný.	Pobožný, klidný, slavnostní, příjemný, spokojený, event. zábavný, ne skákavý ale plynulý.	Melancholická ženskost, trápení.
Es dur	Krutý a přísný.	Velmi patetický. Nikdy vážný, plačtivý nebo	Zbožné chování, intimní konverzace s Bohem. Svými

<sup>1</sup> Marc-Antonie Charpentier – francouzský hudební skladatel, působil i na dvoře „krále Slunce“ Ludvíka XIV.

<sup>2</sup> Christian Schubart – německý básník, varhaník, skladatel a novinář.

		bouřlivý.	třemi „b“ vyjadřuje Svatou trojici.
es moll	Hrozivý, děsivý.		Pocit úzkosti, zmatků duše, beznaděje. Každé leknutí, každé zachvění třesoucího se srdce dýchá z této tóniny. Kdyby duchové mohli mluvit, jistě by promlouvali tóninou es moll.
E dur	Hádavý, křiklavý.	Zoufalý a smrtelný smutek, zoufalá láska. Fatální oddělení těla od duše. Ostrý, nutkavý.	Hlučné nadšení. Usměvavá radost, ale bez naplněné rozkoše.
e moll	Zženštilý, milostný a uplakaný.	Hluboké zamyšlení. Zmatek a zármutek, je to způsob doufání v útěchu, několik věcí rychlých, nikoliv veselých.	Projev lásky nevinné ženy. Nářek bez pláče doprovázený málo slzami.
F dur	Zuřivý a vznětlivý.	Velkodušnost, jistota, pevnost, láska, síla, lehkost. Dovede nejlépe vylíčit počestnost.	Vlídnost a odpočinek.
f moll	Temný a plačtivý.	Strach srdce. Odevzdaně a mírně, ale také hluboce a zatěžkaně. Pochybnost. Produkuje určitou černou melancholii a zoufalství, ponořuje posluchače do „šedi“ a vytváří v nich pocit mrazení.	Hluboká melancholie, deprese, malátnost, touha smrti.
Fis dur			Vítězství nad potížemi.. Svobodný vzdech úlevy nad překonanými překážkami. Jako když člověk svobodně odpočívá na vrcholu kopce
fis moll		Velké starosti, spíše teskné a milostné. Někdo opuštěný, osamělý, misantrop.	Nejasný tón. Trhá vášně jako hašteřivý pes šaty. Jejím jazykem jsou zášť a nespokojenost.
G dur	Sladce veselý.	Hodně výřečný, brilantní.	Vše vesnické, idylické a lyrické. Každá klidná a spokojená vášně lidského srdce může být vyjádřena touto tóninou. Pramení z poznání upřímného přátelství a věrné lásky.
g moll	Vážný a velkolepý.	Je téměř nejhezčí ze všech tónin. Může vylíčit vážnou nebo bývalou lásku, ale dodává také grácii a šarm.	Nespokojený, neklidný, trápící se nevydařenými plány. Skřípání zubů ve špatné náladě. Jedním slovem



		Věci něžné, mírné stíženosti a radosti. G moll je mimořádně flexibilní.	zlost a nechuť.
gis moll			Mrzutý, nabručený, který má sevřené srdce až do úplného zadušení. Barva této tóniny vyjadřuje usilovný boj s potížemi.
As dur			Tónina hrobníka, smrti, hniloby, rozsudku. Ve svém rozsahu má taky věčnost.
A dur	Radostný a vesnický.	Tónina musí proniknout. Bezprostředně září a spíše vášněmi plačtivými a smutnými než veselými.	Tato tónina vyjadřuje nevinnou lásku, radost z naděje, že spatříme milovaného člověka, se kterým jsme se museli odloučit. Mladická radost, důvěra k Bohu.
a moll	Mírný a naříkavý.	Styl okázalý a vážný, ale také vede k lichocení. Od přírody velmi mírná tónina, trochu plačtivá, úctyhodná, tichá, pobízející ke spánku. Může být použita k probuzení všech vášní.	Povaha oddané ženy vlídné povahy.
B dur	Velkolepý a radostný.	Zábavný a okázalý. Event. také skromný. Může najednou přejít do „velkolepého“ nebo „roztomilého“. <i>Ad ardua animam elevat.</i>	Veselá láska, čisté svědomí, naděje v lepší svět.
b moll	Temný a hrozivý.		Starobylé stvoření často oděné v roucho noci. Je často mrzuté a jen zřídka nabývá vlídného výrazu. Vysmívá se Bohu a celému světu, protože je nespokojeno samo se sebou a se vším okolo. V této tónině zaznívá příprava na sebevraždu.
H dur	Drsný a plačtivý.	Charakter nepříjemný, tvrdý a nelibý a navíc ledasco zoufalého.	Silně zabarvený, oznamuje divoké vášně tvořené nejoslnivějšími barvami: hněv, zuřivost, žárlivost, šílenství, zoufalství.
h moll	Osamělý a melancholický.	Divný, pochmurný a melancholický, proto se také objevuje tak zřídka. A snad také proto ji staří	Trpělivost a tiché vyčkávání, vztahuje se k jisté odevzdanosti na vůli Boha.

		Řekové vykázali ze svých chrámů.	
--	--	----------------------------------	--

Na sklonku renesance došlo k významným změnám v harmonických koncepcích. Dur-mollová tonalita začala nahrazovat modalitu, zatímco výrazové příznačné rysy modů a klíčů byly redefinovány. Přestože žádný z teoretiků nebo skladatelů neprohlašoval, že by mody nebo klíče neměly expresivní moc, mnoho z nich zpochybňovalo platnost spojování specifických afektů jednotlivými mody nebo klíči, jak bylo tradičně děláno. Johann Kuhnau si stěžoval, že „mnoho hudebníků slepě věří v to, že každý modus má určitý efekt“ a David Heinichen zdůrazňoval, že „stejná slova a afekty mohou být vyjádřeny různými a někdy i opačnými tóninami“. Johann Joachim Quantz zdůraznil, že afekt není možno vyjádřit jedním hudebním parametrem a zároveň nevyloučil výjimky: „... a moll, c moll, dis dur a f moll vyjadřují melancholický afekt mnohem lépe než jiné mollové tóniny. Ostatní durové a mollové tóniny se naproti tomu používají k milým a ariosním kouskům...tvrdá tónina se obvykle používá k vyjádření veselí, vážnosti a vznešenosti, naopak měkká tónina k vyjádření lichotnosti, melancholie a něžnosti. Toto pravidlo však může mít výjimky, a proto je nutné vzít na pomoc další znaky...<sup>1</sup>

Autorita tradičních modů nebyla jediným středem zájmu hudební teorie. Do diskuzí se také dostávala otázka jejich typického expresivního obsahu. Řada hudebních teoretiků jako např. Joachim Burmeister, jeho současník Sethus Calvisius nebo Andreas Herbst přiznali, že se jim nepodařilo objevit specifickou moc různých modů jak je uvádějí starší prameny, ale všimli si, že skladatel dokonce může vyjadřovat různé city používáním stejného modu. Johann Joachim Quantz poukazuje na skutečnost, že rozdílnost starých modů byla natolik velká (dórská má ve svém průběhu velkou sekundu a sextu, zatímco frygická malou sekundu a malou sextu), že přisuzování zvláštních vlastností a afektů těmto modům je více opodstatněno než v jeho době, kdy stupnice všech durových a mollových tónin si byly více podobné. Nicméně i sám autor rozdílným účinkům jednotlivých tónin věřil.<sup>2</sup>

Přesto někteří barokní hudební teoretikové pokračovali v doporučování pečlivého výběru modu a tóniny při zhudebnění textu, přičemž často uváděli seznam

---

<sup>1</sup> Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752. Čes. překl. „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“. Praha: Supraphon, 1990. Kapitola XI. „Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře“, str. 84, § 16 a kapitola XIV. „Jak hrát Adagio“, str. 105, § 6.

<sup>2</sup> Ibid.

expresivních typických znaků různých modů, dokonce i tehdy, když platnost takového seznamu byla někdy ve stejném pojednání zpochybňována. Herbst ve svém nejslavnějším spise *Musica poetica* skladateli navrhoval, aby jako první prozkoumal význam textu a potom vybral vhodný modus, neboť podle něj všechny mody nejsou vhodné pro všechny texty, když některé jsou radostné a některé smutné. Rozebírá výrazové charakteristické rysy všech dvanácti modů a připojuje seznam afektivní slov.

Determinujícím faktorem v hudebním vyjadřování afektů se postupně stávala přirozenost (*natura*) skladatele a obecnstva a začala vytlačovat preferování vědecko-teoretického zkoumání hudby (*scientia*). Barokní skladatel namísto toho, aby se omezoval na hudební rafinovanosti, snažil se vyjádřit textově nebo jinak inspirované afekty prostředky, které byly těsněji spjaty s přirozeným vyjádřením. Ty potom nalézal v principech a procesech rétoriky. A tak není překvapující, že humanisticky orientovaná hudební disciplína shledala rétoriku ideálním vzorem pro rozvíjení její afektivní expresivity, spíše než často si odporující koncepce modálních nebo tóninových charakteristik.

Během 17. století dur-mollová tonalita byla stále více přijímána, i když ne vždy s velkým ohlasem.<sup>1</sup> Nicméně ve vrcholné fázi baroka bylo vytvoření uvědomělého použití funkčního moderního dur-mollového harmonického systému dokončeno. Začínající 18. století pokračovalo v rozvíjení racionalistické afektové teorie a o charakteristice tónin na základě jejich afektové obsahu psali další hudební teoretikové.

### 5.3 Afekty a nauka o intervalech

Nauka o afektech byla s naukou o intervalech spojována převážně na základě matematických výpočtů, a proto příklady v tomto směru nacházíme především u hudebních teoretiků, kteří se zabývali afektovou teorií po matematické stránce. Jedním z nich byl i Agostino Steffani<sup>2</sup>, který ve svém traktátu *Quante certezza habbia da suoi principii la musica* z roku 1695 zkoumal vztahy intervalů a afektů a dával je do souvislosti s karteziánským učením o životních duších. Oktáva a kvinta podle něj životní duchy roztahovaly – oktáva více, neboť její proporce jsou větší (1:2), zatímco kvinta pro menší poměry (2:3) méně. Čím více se proporce omezují, tím méně se

---

<sup>1</sup> Pozn. Například Spiess stále nadřazuje 12 církevních modů nad dur-mollovým tonálním systémem.

<sup>2</sup> Agostin Steffani (1654-1728), italský eklektik, diplomat a skladatel.

mohou roztahovat. Při velké tercii (4:5) cítíme něco smíšeného, ale stále cosi víc než u malé tercie (5:6), protože šestina je méně z celku než pětina. Čím více se od šestiny vzdalujeme, tím více se životní duchové scvrkávají a čím jsou intervaly menší, tím více vzrůstá náš odpor, který cítíme. Skladatel by měl podle Steffaniho při kompozici postupovat podle matematických výpočtů, aby našel postupy, kterými dosáhne u posluchače žádaného účinku, tedy vyvolání příslušných afektů. (Polák, 1974)

Mattheson ve smyslu Descartesových teorií žádal pro vyjádření afektu radosti velké a zvětšené intervaly, pro smutek naopak intervaly malé, tak jak to souviselo s rozšiřováním nebo zužováním životních duchů. Dále zpracoval tabulku intervalů, které odrážejí jednotlivé afekty: např. čistá kvarta – fanfáry, čistá kvinta – odvaha, zvětšená kvinta – žadonění, malá sexta – něžnost, velká sexta – veselost<sup>1</sup>, aniž by své teorie jakýmkoliv způsobem zdůvodnil. Johann Joachim Quantz rozebírá problematiku vztahu intervalů a vášní v kapitole XI. „Všeobecně o dobrém přednesu ve zpěvu a ve hře“: „Vášeň rozeznáváme podle toho, zda jsou intervaly mezi notami blízké nebo vzdálené a zda se noty mají vázat nebo artikulovat. Vázanými a blízko sebe ležícími intervaly se vyjadřuje mazlivost, melancholie a něžnost; krátce odsazovanými notami nebo velkými skoky a rovněž figuracemi, v nichž je vždy za druhou notou tečka, se vyjadřuje veselí a smělost.“<sup>2</sup>

#### 5.4 Metrum, rytmus a tempo

Rytmus, metrum a tempo byly už od antiky zkoumány a vysvětlovány podle svých afektivních vlastností, neboť se stejně jako u intervalů jednalo o „numerické výrazy“<sup>3</sup>. Převaha dlouhých slabik podle antických filozofů a rétorů vytvářela vznešený rytmus a umírněnost, častý výskyt krátkých slabik vzrušoval a vedl k nezkontrolovatelnosti. Podobné účinky měly i rytmické modely začátku nebo závěru verše, umístění pauzy, její délka a podobně. Ačkoliv v renesanci byla zdůrazňována důležitost rytmické rozmanitosti v kompozici, důvod její důležitosti spočíval především v touze potěšit (*oblectatio*) posluchače různorodou a zároveň vyváženou kompozicí. Jako v ostatních

---

<sup>1</sup> Mattheson J.: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737. In Bartel: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

<sup>2</sup> Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752. Čes. překlad „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“. Praha: Supraphon, 1990.

<sup>3</sup> Už Quintilianus tvrdil, že vrcholu dokonalosti v hudbě můžeme dosáhnout spíše duševní cestou, prostřednictvím čísel, než smysly, sluchem.

oblastech barokní kompoziční teorie, důraz se z rytmické *varietas* přesouval na touhu zobrazit a vzbudit afekty. Podobně jako již zmiňované hudební parametry, byly i tyto rytmické a tempové zkoumány pod vlivem nauky o temperamentech, přičemž bylo všeobecně proklamováno, že zatímco sangvinické a cholericke osobnosti obecně preferovaly rychlejší tempo, vážné a pomalé skladby vyhovovaly spíše melancholikům a flegmatikům.

Barokní hudební teoretikové se především věnovali spojení tempového označení a určitého afektu. Andreas Werckmeister o nich hovořil primárně jako o určení afektů. Michael Praetorius podporoval tento názor a navrhoval, že označení jako *forte* nebo *piano*, *presto*, *adagio* nebo *lento* slouží k vyjádření afektů a dojetí posluchače (Bartel, 1997). Johann Mattheson rovněž podporoval skladatelovo zaměření na zamýšlený afekt při výběru tempového značení: „Tento účel musí být vždy uvědomělý, když skladatel určuje své *adagio*, *andante*, *presto*, atd. Pak jeho dílo bude úspěchem.“<sup>1</sup> V prověřování rozsáhlých a důležitých instrumentálních forem mohl skladatel podle něj učinit jasnější vyjádření afektů, stejně jako rozdělení hudební „řeči“ (*Klang-Rede*), pokud zvolí správné tempo. Mattheson například navrhuje spojení *adagio* se smutkem (*Betrübniß*), *lento* s nářkem (*Wehklagen*), *lento* s úlevou (*Erleichterung*), *andante* s nadějí (*Hoffnung*), *affetuoso* s láskou (*Liebe*), *allegro* s útěchou (*Trost*) a *presto* s žádostivostí (*Begierde*).<sup>2</sup> Rovněž podle Johana Joachima Quantze je hlavní afekt určován slovem umístěným na začátku každého kusu – např. *Allegro*, *Allegro non tanto*, - *assai*, *di molto*, - *moderato*, *Presto*, *Allegretto*, *Andante*, *Andantino*, *Arioso*, *Cantabile*, *Spiritoso*, *Affettuoso*, *Grave*, *Adagio*, *Adagio assai*, *Lento*, *Mesto* a mnohá další. „Jsou-li všechna tato slova použita s dobrou úvahou, vyjadřují zvláštní přednes v interpretaci, nehledě k tomu, že může obsahovat každý kus s výše uvedenými charaktery různou směs patetických, veselých, majestátních nebo žertovných myšlenek.“<sup>3</sup>

Podle Matthesona tečkované tóny zněly svěže a živě a dokonce mohly vyjadřovat i silnější afekty, naopak dle Johana Joachima Quantze tečkované a vydržované noty měly reprezentovat vážnost a patetičnost, dlouhé půlové a celé noty vložené mezi rychlými zase odkazovaly k majestátnosti a vznešenosti. Krátké noty,

---

<sup>1</sup> „Solchen Zweck muss sich auch der Componist bey seinem *adagio*, *andante*, *presto* etc. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 13. *Von den Gattungen der Melodie und ihren besonderen Abzeichen*, str. 233, § 137.

<sup>2</sup> Ibid. II. díl, kapitola 12. *Vom unterschiede zwischen den Sing- und Spiel-Melodien*, str. 208, § 34.

<sup>3</sup> Quantz, J. J.: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Berlin, 1752. Čes. překlad „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“. Praha: Supraphon, 1990, str. 184.

osminy, šestnáctiny nebo čtvrtky v allabreve Quantz spojoval s veselostí (*Lustige*), naopak pro majestátnost (*Prächtige*) byly podle něj vhodné dlouhé noty, během nichž byly ostatní hlasy v rychlém pohybu, popřípadě noty šestnáctinové. Občas skladatel mohl podle Quantze u tečkovaných not použít trylek. Smělost (*Freche*) měla být nejlépe vyjádřena notami, kde za druhou nebo třetí je tečka, nakonec lichotnost či lichotivost (*Schmeichelnde*) mohla být znázorněna stupňovitě stoupajícími nebo klesajícími vázanými notami stejně jako synkopami.<sup>1</sup>

Mattheson si rovněž všímal toho, jaké metrum se hodí pro vyjádření příslušného afektu. Tak podle vzoru staré řecké prozodie psal o tom, že spondej je vhodné použít tehdy, když chceme: „...komponovat něco zbožného, vážného, pokorného a přitom lehce pochopitelného“, že „podstata jambu je mírně veselá, ne však unáhlená“ a „trochej...svými zvuky nevyjadřuje mnoho ostrého nebo nepoddajného..., má v sobě něco satirického, ale hodně nevinného, nic vážného ani kousavého“<sup>2</sup>. Antická metra a jejich možnosti využití v hudbě zkoumá ve svém traktátu *De poematum cantu et viribus Rhythmi* (1673) i Isaak Vossius<sup>3</sup>, přičemž podrobně udával jejich afektové vlastnosti. Daktyl byl podle něj „pěkný a příjemný, či opravdu důstojný a skvělý“, trochej naopak viděl jako „chabý a zženštilý (zpočátku prudký, rychle však zmalomyslní), a tudíž vhodný k vyjádření mírných a zamilovaných afektů“<sup>4</sup>.

Stejně jako tempová označení, tak i typické rytmické znaky tanečních forem pomáhaly vyjadřovat afekty. Mattheson to zdůrazňoval při rozpracovávání charakteristických barokních forem<sup>5</sup>:

<i>La Menuet:</i> (mírné tempo, ve třídobém taktu)	Není jiného vhodného afektu než umírněné veselosti ( <i>mässige Lustigkeit</i> ).
---	---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> „...wenn man etwas andächtiges, ernsthaftes, ehrerbietiges und dabey leichtbegreifliches setzen wollte.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 6. *Von der Länge und Kürze des Klanges, oder von Verfertigung der Klang-Füsse*, str. 163, § 7.

„Die Eigenschaft des Jambis ist mässig lustig, nicht flüchtig oder rennend“ Ibid. str. 165, § 17.

„Der Trocheus oder Chöraus...drückt, im melodischen Verstande, mit den Klängen nicht viel spitziges und sprödes aus, ..., hat ... zwar was satyrisches, doch ziemlich-unschuldiges an sich, nichts ernsthaften noch beissendes.“ Ibid. str. 165, § 19.

<sup>3</sup> Isaak Vossius (1616-1689), nizozemský učenec a shromažďovatel rukopisů, údajně ve své době vytvořil nejobsáhlejší soukromou knihovnu.

<sup>4</sup> Serauky, W.: *Affektenlehre*. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*, díl I, 1949 – 1951, str. 117.

<sup>5</sup> Srov. Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, facs. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 13. *Von den Gattungen der Melodie und ihren besonderen Abzeichen*, str. 211-235.

<i>Gavotta</i> : (mírné tempo, zpravidla ve čtyřdobém taktu)	Hlavním afektem je skutečná jásavá radost ( <i>jauchzende Freude</i> ).
<i>Bourrée</i> : (živý, v sudém taktu)	Jeho pravým charakterem je spokojenost ( <i>Zufriedenheit</i> ), zároveň něco bezstarostného a klidného ( <i>etwas unbesümmertes oder gelassenes</i> ), trochu nedbalého ( <i>nachlässiges</i> ), pokojného ( <i>gemächliches</i> ), ale rozhodně nic nepříjemného ( <i>unangenehmes</i> ).
<i>Rigaudon</i> : (rychlé tempo, v sudém taktu)	Jeho charakter je tvořen jakoby z „hravého žertu“ ( <i>tändelnden Schertz</i> ).
<i>La marche</i> : (pochod, nejčastěji ve dvoudobém nebo čtyřdobém taktu, <i>alla breve</i> )	Obsahuje něco heroického ( <i>heldenmüthiges</i> ) a nebojácného ( <i>ungescheutes</i> ), přesto není divoký a uspěchaný ( <i>wildes oder lauffendes</i> ).
<i>Entrée</i> (intráda)	Musí být přednesen vznešeným a majestátním způsobem ( <i>erhabene und majestätische Wesen</i> ), avšak ne přespříliš pompézně.
<i>Gigue, Loure, Canarie, Giga</i> : (třídobý tanec rychlého tempa)	Běžný čili anglický <i>gigue</i> mají charakter prudké a kvapné horlivosti ( <i>hitzig und flüchtig Eifer</i> ) a hněvu ( <i>Zorn</i> ), který rychle přejde. <i>Loure</i> , který je pomalý a přerušovaný, odkazuje k něčemu pyšnému a namyšlenému ( <i>stolz, aufgeblasen</i> ), <i>Canarie</i> musí vykazat patřičnou žádostivost a hbitost ( <i>Begierde und Hurtigkeit</i> ), italská <i>giga</i> je charakteristická velkou rychlostí a mrštností ( <i>Schnelligkeit oder Flüchtigkeit</i> ).
<i>Polonaise</i> : (třídobý takt, mírné tempo, slavnostní ráz)	Je vhodná pro text obsahující upřímnost ( <i>Offenherzigkeit</i> ) a volnost ( <i>freies Wesen</i> ).
<i>Anglaise</i> : (rychlé tempo)	Hlavním afektem je svéhlavost ( <i>Eigensinn</i> ).
<i>Le Passepied</i> : (rychlé tempo, v lichém taktu)	Jeho charakter je velmi blízký lehkomyšlnosti ( <i>Leichtsinnigkeit</i> ), ale nalezneme v něm rovněž jistý neklid ( <i>Unruhe</i> ) a vrtkavost ( <i>Wanckelmüthigkeit</i> ).

<i>Rondeau:</i>	V rondu vládne statečnost ( <i>Standhaftigkeit</i> ) či dokonce trvalá důvěra ( <i>festes Vertrauen</i> ).
<i>Sarabanda:</i> (volného tempo, třídobý takt)	Nevyjadřuje žádné jiné afekty než ctižádost ( <i>Ehrsucht</i> ).
<i>Courante:</i> (mírně rychlé tempo a třídobý takt)	Afekt, jenž by měl z <i>courante</i> vycházet, by měla být sladká naděje ( <i>süsse Hoffnung</i> ), neboť je v něm něco odvážného, vytouženého a rovněž něco potěšujícího.
<i>Allemande:</i> (v tříčtvrtečním taktu a rychlém tempu.	Má podobu spokojeného a radostného ducha ( <i>zufrieden und vergnügt Gemüth</i> ), který si libuje v dobrém řádu a klidu.

Různé taneční žánry měly ztělesňovat afektivní znaky, ale na rozdíl od renesanční suity orientované na *varietas*, barokní suita byla sledem tanečních čísel seřazených a určených afektem. Ve věku, kdy všechny hudební kompozice byly orientovány na vyjadřování a vzbuzování afektů, vzájemný vztah mezi specifickými tanci a jejich afekty vyústil v taneční formu zaujímající převažující roli ve vytváření jak světské, tak i duchovní instrumentální a vokální hudby.

Na konci II. dílu své knihy *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) připisuje Mattheson specifické afekty také jednotlivým instrumentálním formám, především francouzským tancům, které byly beztak často charakterizovány jako součást dvorních baletů. V předehrách (*Ouverture suite*) je „princip radosti“ označován nadpisy jako *Joie* (radost), *Réjouissance*<sup>1</sup> (veselost), *Allegresse* (radost), *Badinage* (žertování), *Complaisance* (zalíbení) nebo *Les Plaisirs* (potěšení). K označení opačného pólu k radosti - nářek (*Plainte*) bylo v této převážně optimisticky naladěné době jen málo příležitostí.

<sup>1</sup> Pozn. Orchestrální kusy s titulem *La Réjouissance* psali takoví skladatelé jako Johann Sebastian Bach, Johann Sigismund Kusser (1660 – 1727), Georg Friedrich Händel a Reinhard Keiser (1674 – 1739).



## 6. Vyjadřování afektů v renesanční a zejména barokní hudbě

### 6.1 Vokální a vokálně instrumentální hudba

#### 6.1.1 Italský madrigal a *musica reservata*

Se vzrůstem důležitosti lingvistických disciplín v renesanci a zároveň s postupnou „humanizací“ hudebního myšlení začal nahrazovat klasicko-středověký význam spekulativní hudby nový důraz na vyjadřování textu.<sup>1</sup> Ve 2. polovině 16. století se hlavně v Itálii a jižním Německu objevuje nový styl a interpretační praxe ve vokální hudbě *a capella* nazývaný *musica reservata*. Vyznačoval se především častým používáním chromatických postupů a snahou o silné emocionální vyjádření zpívaného slova. Mezi hlavní představitele patří Nikola Vicentino, který o tomto stylu píše ve svém *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), plodný tvůrce madrigalů Philippe de Monte a především Orlando di Lasso, proslulý a všestranný skladatel působící v Mnichově, jehož *Prophetiae Sibyllarum* (okolo 1650) může reprezentovat jeden z vrcholů *musici reservaty*.

Přestože spousta tehdejších teoretiků a hudebníků obhajovala hudební vyjadřování afektů nacházejících se v textu hudebních děl, jejich zájem zpočátku nebyl ani tak ve snaze dojmout posluchače, jako vyjádřit slova či text hudebními prostředky. Skladatelé madrigalů 16. století jako Jacques Arcadelt (1505-1568), Adrian Willaert (okolo 1490-1562) či Luca Marenzio (asi 1553-1599) začali ve svých kompozicích používat také specifické kompoziční prostředky pro hudební vykreslení určitých slov, např. se slovem „běžet“ se často objevovaly rychlé tóny, slovo „smích“ reprezentovaly pasáže s rychlými běhy, naopak „vzdech“ byl imitován poklesem tónu o stupeň dolů, „východ slunce“ byl spojován se stoupající melodií a slovo „hořkost“ bylo vázáno na užití disonancí. Jednalo se o techniku zvanou madrigalizmus<sup>2</sup>, úzce spojenou s používáním hudebně rétorických figur. Skladatel měl často za úkol znázornit v textu se nacházející objektivizované afekty kompozičně technickými prostředky (*sensus textum exprimere, affectus exprimere*). Příkladem může být sbírka madrigalů italského

---

<sup>1</sup> Pozn. Kompozice prvních polyfoniků jako Guillauma Dufaye (1397-1474), Josquina Despreze (1440-1521) či Pierluigiho Palestriny (asi 1526-1594) ale pravděpodobně spíše sledovaly přísná pravidla kontrapunktu, než aby se zaměřovaly na vyjadřování textu či afektů, které text vyjadřoval.

<sup>2</sup> Pozn. Tato technika byla rovněž označována *word-painting* (slovomalba), a nevztahovala se čistě na madrigal, ale nacházela se i v jiných vokálních dílech tohoto období. Viz kapitola 2. „Orientace barokních kompozičních prvků a postupů na reprezentaci a vzbuzení afektu“ této práce.

skladatele Orazia Vecchiho (1550-1605) *Selva di varie recreationi a 3 – 10 voci* a zvláště potom *Veglie di Siena overio i varii amori della musica moderna a 3 – 6 voci* z roku 1604, kde hudebně vykresluje rozmanité charaktery a afekty jako *umore grave* (vážný), *allegro* (radostný), *dolcente* (sladký), *lusinghiero* (lichotivý) nebo *affettuoso* (milující) (Pich, 1892). *Musica reservata* a italský madrigal pozdní renesance nám tak poskytují výmluvná svědectví o hudebním znázorňování afektů.

### 6.1.2 Barokní opera jako hudebně rétorický žánr

Vznik světského a hudebního dramatu okolo roku 1600 přinesl možnost spojit afekty s temperamenty, charaktery, myšlenkami a dějem a přivést je tak na scénu. Jako ostatní druhy a žánry umění i opera se stala rétorickým žánrem, který měl pomocí řečnických metod dojmout posluchače. Všechny tři komponenty opery – text, hudba a vizuální stránka měly „vzdělávat“ a zušlechťovat posluchače.

V řečnictví je argument podle Aristotela rozdělen na tři části: *ethos*, *logos* a *pathos*. Aristoteles věřil, že *pathos* je součástí hudby, jenž může dojímat posluchače stejným způsobem jako řečník svým projevem. Stejně tak i hudba opery zahrnující standardní hudební a rétorické prostředky se obracela k posluchačům způsobem *pathosu*. Text s výmluvnou poezií a ideou božského práva krále, slávy a cti obsahovaly argumenty *logosu* a spojení určitých typů charakterů s určitými typy zpěváků pracovaly zase na principu *ethosu*.<sup>1</sup> Tento aristotelovský pohled na operu byl poměrně běžný u prvních operních skladatelů a libretistů konce 16. století. Představitelé slavné *florentské cameraty*, kteří své myšlenky odvíjeli od antických autorů a snažili se o oživení řeckého dramatu<sup>2</sup> předpokládali, že hudba má schopnost vzbuzovat emoce, jak již popisovali staří Řekové. Vznik prvních oper byl navíc spojen s humanistickým vlivem renesančních teoretiků jako Galluse Dresslera<sup>3</sup> a humanistických básníků jako Ottavia

---

<sup>1</sup> Pozn. Pro italského loutnistu, skladatele a hudebního teoretika Vincenza Galilea (1520-1591) už nejsou mírou člověka gesta němeého, ale herecké výkony, především *comedia dell'art*, komedie s předem daným dějem a typickými postavami jako Harlekýn, Kolombína, Pantalone a dalších, plná vtípů a pantomimických žertů, která svého vrcholu dosáhla v polovině 16. století v severní Itálii (Zoltai, 1983).

<sup>2</sup> Pozn. Na počátku renesance zavládlo bezmezné nadšení pro vše, co pocházelo od Řeků a Římanů. Hudební teoretikové se pokoušeli vzkřísit a uvést v praxi řeckou hudební teorii přes to, že vše, co bylo známo o řecké hudbě, byla pouhá teorie. Hudební revoluce spočívala v tom, že došlo k pokusu o spojení antické teorie s živým uměním doby.

<sup>3</sup> Pozn. Gallus Dressler roku 1563 rozděлил hudbu podle řeči na *exordium*, *medium* a *finis*, což později rozvinul Mattheson na části *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* a *conclusio*.

Rinucciniho<sup>1</sup>, kteří také vyzdvihli úlohu slova a textu a nadřadili je nad hudební složku. Stejný názor na vztah hudby a slova nalezneme i u Claudia Monteverdiho, jenž se při své tvorbě řídil zásadou, že „řeč má být pánem, ne sluhou harmonie“.<sup>2</sup>

Vzhledem k důležitosti textu v operní tvorbě se stal velmi významným článkem operní tvorby libretista, který se staral a dbal o srozumitelnost a rozmanitost hnutí mysli. Za vrchol v tvorbě libret barokního *dramma per musica* bývají považována vysoce stylizovaná a výmluvná díla Metastasia<sup>3</sup>, která byla během celého 18. století zhudebňována skladateli mnoha národností. Více jak osmdesát skladatelů včetně Georga Fridricha Händela, Johanna Adolfa Hasseho, Giovanniho Battisty Pergolesiho, Leonarda Vinciho, Leonarda Lea či Johanna Christiana Bacha napsalo hudbu pro jeho dramata *Artaserse* a *Allesandro nell'Indie*. Metastasiova libreta mají emocionální a lyrický základ, používají výmluvný jazyk a jsou postavena na klasických antických charakterech, které spíše než lidi z masa a krve připomínají abstraktní hrdiny, kteří se sami do činů nepouštějí, ale spíše jen řeší vzniklé situace. V jeho recitativech se hovoří o královských hodnotách a mravnosti po vzoru rétorických principů a v áriích se často setkáme s metaforami. Ty byly velmi efektivní, pokud byly používány střídmě, ale častým výskytem se nakonec staly pouhým klišé, když v každé opeře byl hrdina přirovnáván k zajatému lvovi, hladovému tygrovci nebo kormidelníkovi vrženému do bouře. V rukou nezkušených skladatelů tak byly tyto texty často zhudebňovány plytkými melodiemi bez většího významu.

Estetika v období baroka v druhé polovině 17. století postupně upadala v zapomnění a s ní i základní princip Monteverdiho koncepce, která byla postavena na syntéze nejrůznějších harmonických výtěžků pozdně renesanční polyfonie s pevným řádem harmonické zákonitosti. Jeho chromatika vrůstá organicky do tonální sazby a často se dostává i nad trojzvuk; jeho čtyřzvuky už nejsou pouhým druhotným produktem melodického pohybu hlasů, nýbrž součástí harmonické páteře skladby. Jejich disonantní charakter je povýšen na výrazový prostředek a soutěží s napětím, obsaženým v disonantních trojzvucích jako zvětšený kvintakord, trojzvuky obsahující *tritonus* apod. V *bel cantu* text ztrácí svou předcházející estetickou funkci a opět se dostává do služeb hudby. A právě tímto způsobem se začíná uplatňovat princip, který se

---

<sup>1</sup> Ottavio Rinuccini (1562-1621), italský básník, dvořan, považován za prvního operního libretistu - *Daphne*, 1597.

<sup>2</sup> Pozn. Názor pochází přímo od Platóna, avšak vztahuje se na důležitý kompoziční princip nového hudebního dramatu, na „zhudebnění“ tragédie, kterou Platón zakazoval.

<sup>3</sup> Metastasio (1698-1782), italský básník a spisovatel, vlastním jménem Pietro Antonio Domenico Trapassi.

od začátku skrýval v renesanční hudební teorii: princip prožívání hudebně vyjádřených citů, princip autonomnosti hudebního umění. Dobová hudební estetika samozřejmě hodnotila tuto novou uměleckou praxi prožívání afektů velmi odlišně.

V 18. století to byla *opera seria*, jež vznikla v Neapoli, která vytvořila nejsouvislejší paradigma se zavedením individuálních afektů a jejich jasným rozložením v opeře. Rekonstrukce rétorického *decoratia* v opeře 18. století ukazuje statický aspekt afektů, důraz na hledání správných *loci topici* v árii spojený s výběrem vhodného afektu a adekvátní hudební kompozice.<sup>1</sup> Dynamický aspekt je spojen s dramatickou hodnotou afektů buď v postupném pořadí nebo simultánním položení vedle sebe. Příkladů simultánního položení afektů vedle sebe v tomto typu opery najdeme jen velmi málo, důvodem bylo jen řídké používání sborů a veliká záliba v áriích.

Rovněž chrámová vokální hudba se neomezovala jen na archaické a odříkavé styly, ale využívala i prostředky světské hudby, hlavně opery (*stylus theatralis*). V roce 1721 luteránský teolog Gottfried Scheibe uveřejnil hudební traktát nazvaný *Zufällige Gedäncken von der Kirchenmusik*, ve kterém neschvaloval útoky zwingliánů, kteří odmítali zahrnutí *stylu theatralis* do chrámové hudby. Adolph Scheibe podpořil parodování operní hudby použitím duchovního textu místo příslušného světského slovy: „Nevím, proč by opera sama měla mít právo dojímat nás k slzám, a proč toto není vhodné u duchovní hudby“.<sup>2</sup>

### 6.1.2.1 Doprovázená monodie a recitativ

Úvahy členů *florentské cameraty* vedly k jednomu z mála příkladů v historii hudby, ve kterém byl žánr vlastně vědomě vymyšlen spíše, než že by se vyvinul organicky z toho, co existovalo před ním. Giovanni de Bardi (1534-1614), Jacopo Corsi (1561-1604) a ostatní představitelé začali trvat na tom, že hudba by měla vyjadřovat celé myšlenky a ne jen vykreslovat jednotlivá izolovaná slova. Kompoziční prostředky renesančního madrigalu však tomuto účelu nemohly sloužit. Princip mnoha hlasů zpívajících často různé texty v různých melodiích nemohl splňovat požadavek na jasné a zřetelné vyjádření textu. *Florentská camerata* hlásala, že v polyfonní hudbě, kde

---

<sup>1</sup> Viz kapitola 9.2.1.1 „*Loci topici* v hudebně rétorickém procesu“ a 9.2.1.2 „*Loci topici* v praktických ukázkách Davida Heinichena“ této práce.

<sup>2</sup> Bartel D.: *Musica poetica: Musical- Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, str. 34.

současně zaznívá několik rovnocenných hlasů a každý z nich v daném okamžiku přednáší jiná slova, je text „barbarsky obětován hudbě“. A tak tito průkopníci operního žánru až doposud platnou hierarchii nadvlády hudby nad slovem (textem) začali převracet. Učinili text nejdůležitější částí vokálního díla, který měla hudba pouze podporovat a doplňovat a zahájili tak éru barokní hudby.

Na přelomu 16. a 17. století se také pod vlivem požadavku *florentské cameraty* na zřetelnost textu objevuje od základu nový způsob hudebního projevu – monodie, která se stala východiskem veškerého novodobého hudebního výrazu, a od níž vede přímá linie nepřetržitého vývoje až po dnešní dobu.<sup>1</sup> Tendence svěřit nejdůležitější melodii vokálnímu hlasu a ostatní hlasy tlumočit hudebními nástroji sice nebyla sama o sobě nic nového - znala ji již *ars nova* a byla do praxe uvedena též v madrigalu 16. století - avšak jednalo se o čistě melodický způsob hudebního myšlení, charakteristický pro dobu gotickou. Ten spočíval v tom, že posluchač sledoval jednotlivé hlasy v jejich horizontálním průběhu a teprve v druhé řadě dbal souzvuků, které mezi nimi celkem náhodně vznikaly. Melodie v monodii odpovídala přirozené deklamaci textu, zdůrazňovala přirozený rytmus řeči a akcentuaci skládané po vzoru antického řečnického proslovu. Recitativ byl – opět pod dojmem četby starořeckých autorit – zpíván s vášní a vzrušením, zněly v něm výkřiky i šepot a byl doprovázen také hereckým gestem. Pro kompozice tohoto druhu byly voleny především texty vzrušené a citově velmi vypjaté. Text měl přednost před hudbou, slova měla být slyšena jasně a zřetelně a celá opera byla nazírána jako drama s hudbou nebo drama přes hudbu (*dramma per musica*). Výsledkem bylo zrození recitativu, který měl mnohem blíže k hudební řeči než k hudbě samotné. Rozvoj takové deklamačně hudební formy umožňoval teoretikům vytvářet rozsáhlá spojení s rétorikou. Jacopo Peri (1561-1633) za ideální deklamační styl hudebního dramatu pokládá recitační způsob přednesu ve starořeckých tragédiích, který je podle antických hudebních teoretiků čímsi mezi vyprávěním a zpěvem. Peri se odvolává na národní jazyk: “Náš styl může být jen takový, aby odpovídal výrazovým možnostem našeho jazyka.”<sup>2</sup> a dále dodává: „Pozoroval jsem výškové změny hlasu a přízvuků, kterými vyjadřujeme svou radost,

---

<sup>1</sup> Pozn. „Monodie je takový způsob technické stylizace hudebního výrazu, při němž je ryze recitativně propracovaný a na básnické předloze do krajnosti závislý sólový vokální hlas podporován instrumentálním akordickým doprovodem bez nejmenšího melodického významu“. Hradecký, E.: Úvod do studia tonální harmonie. Praha: Supraphon, 1972, str. 100.

<sup>2</sup> Zoltaí, D.: Dejiny hudobnej estetiky: Étos a afekt. Bratislava: Opus, 1983, str. 110.

bolest i jiné duševní zážitky, a přizpůsobil jsem jim i bas...“.<sup>1</sup> Giulio Caccini (asi 1545-1618) ve svém díle *Le Nuove Musiche* (Florence, 1601) rovněž požadoval od zpěváků *cantare con affecto* – recitativní zpěv, který měl vyjádřit všechny dramatické afekty textu. Srozumitelnost textu se pro něho stala nejdůležitější součástí hudby, která měla u posluchačů vyvolávat afekty.

Claudio Monteverdi ve svém úvodu k madrigalům z roku 1638 (*Libro VIII. Madrigali guerrieri e amorosi*) rozeznává tři hlavní afekty: hněv, umírněnost a malomyslnost, kterým odpovídaly tři slohy: *stile concitato*, *stile temperato* a *stile molle*. Jeho kompoziční umění vyvrcholilo právě v onom „afektovém“ slohu *stile concitato*, se kterým se u Giovanniho Battisty Doniho (1594-1647) setkáváme pod názvem *stile espressivo*, a jehož patetická síla a dramatický účinek (*esprimere gli affetti*) byly určeny pouze pro jevištní provedení. Monteverdi ve svém dopise vyzývá svého básníka a libretistu Alessandra Striggia, aby mu dodával takovou poezii, kterou by mohl dojmout posluchače.<sup>2</sup> Doni žádal, aby se používala taková slova, ve kterých by byl základní afekt jasně obsažen. U něho už hudba nebyla pouhou služkou textu jako v začátcích monodického slohu, ale podle něj by měl být v hlavní melodii jasně vyjádřen smysl slov. Proto i afektový zpěv rozdělil podle stupňů „hudebně afektové“ síly do tří kategorií na *stile recitativo*, *stile espressivo* a *stile rappresentativo*. Doni již také konkrétněji předepsal, jakým způsobem by se měly v hudbě zobrazovat jednotlivé druhy afektů. Podle něho se měla vytvářet taková hudba, kde by se vztah slova a tónu ztvárnil podle nových, rozumu odpovídajících pravidel. Ve svých teoriích vycházel z řeckého starověku, který byl pro něho vzorem a na který chtěl navázat. Také přednesové techniky byly vytvářeny s ohledem na vzbuzování afektů, např. zpěvák měl při smutných afektech intervaly zpívat „klouzavým“ způsobem, jak ještě požaduje Schützův žák Christoph Bernhard.

Jakkoliv jednouché byly začátky rétorické afektové hudební řeči ve *florentské cameratě*, je nesporné, že dále se staly základem pro barokní hudbu, a to nejen vokální, operní, ale tuto rétoriku stoupající mírou aplikovali i na hudbu instrumentální, čímž vznikala jakási „instrumentální hudební řeč“ – *Klang-Rede*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid. str. 115, 116.

<sup>2</sup> Krones, H.: *Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft*, Internet – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1998. Dostupný z WWW: <<http://www.inst.at/trans/4Nr/krones.htm>>.

<sup>3</sup> Pozn. *Klang-Rede* („hudební řeč“) – termín používaný Johannem Matthesonem.

### 6.1.2.2 Barokní árie

Již v první polovině 17. století dochází k oddělení recitativu od árie. Opera, která byla založena na samých recitativech, postrádala skutečné melodie a začala být po hudební stránce nudná. Skladatelé proto začali zařazovat krátké písně, které se nakonec vyvinuly v árie, jež se nakonec staly nejdůležitějším barokním žánrem pro zobrazování a vzbuzování afektů obsažených v textu. Zatímco recitativ byl nositelem děje a posouval celou operu dopředu, árie se podobaly divadelním monologům. Objevovaly se ve vrcholných scénách oper, oratorií a kantát, aby komentovaly nebo reflektovaly průběh libreta. Zpěvák árie se nesnažil rozvíjet charakter, ale spíše usiloval o zobrazení temperamentu postavy. Temperament charakteru byl pochopitelně předurčen a během celého děje zůstával nezměněn. Náhlé změny v ději vedly k tomu, že se postava dostávala do často kontrastních vášní. Nikoliv subjektivní, osobní ohlas, ale objektivní, obecně platná reakce na situaci podmiňovala výsledný afekt, který zaručoval hudební jednotu árie, a tím částečně mařil dynamický hudební nebo charakterový vývoj. Barokní sklon kontrolovat přirozené síly prostředky překlenovací a jednotné formy vyústily ve statickou *da capo* árii nepřístupnou a odolnou dramatickému realismu. Rovněž měla platit zásada, že afekt ve střední části *da capo* árie se mohl do jisté míry změnit, avšak vzdálení se od původní jednoty výrazu bylo poměrně malé a nevytvářelo výraznější kontrast. Přesto byly někdy v textu obsaženy natolik kontrastní efekty, že mohly ovlivnit celkovou podobu árie. Například v četných áriích Bachových kantát je kontrast zakořeněn v teologicky odvozeném paralelizmu často podtrhujícím rozdíl mezi světským, existenčním pohledem a božskou, eschatologickou<sup>1</sup> perspektivou. V árii *Es ist vollbracht* (Je dokonáno) z jeho Janoušových pašijí, Bach staví úvodní patosem zatíženou lamentaci nad Ježíšovou smrtí (sekce A) proti propuknutí v jásot nad Kristovým poražením Satana (sekce B) (Bartel, 1997).

Skladatelské principy, které ovládaly dramatické a hudební vztahy v 18. století, založené na po sobě jdoucích áriích byly: *varietás* (rozmanitost), *chiaroscuro* (opozice) a *intreccio* (napětí). Jednotlivé árie se měly lišit charakterem, tedy měly nést různé efekty a reprezentovat rozdílné typy.<sup>2</sup>

Skladatel 18. století musel věnovat nesmírnou pozornost velkému množství typů a afektů jak z pohledu představitele, tak z pohledu postupu árií. Vzhledem k tomu, že

---

<sup>1</sup> Pozn. Eschatologický - týkající se posledních věcí světa a člověka.

<sup>2</sup> Pozn. Například bylo zakázáno zahrnovat juxtapozici impulzivních árií v následném pořadí.

každý typ árie býval stylizován podle patřičných konvencí spojovaných s danou emocií, setkáme se např. s „áriemi vzteku“ založenými na typických prostředcích zobrazení této emoce: tempo allegro, rychlé běhy, arpeggia, drsné figury, mollová tónina, četná koloratura ve vokálním partu (např. árie *Empio, dirò, tu sei* v Händelově opeře *Julius Caesar*); časté byly rovněž árie zpodobňující podezření (využívaly přechod z rychlého tempa na pomalé, které připomíná vzdychání a vzlykání, použití hudebních figur imitujících pocity nesené textem, např. árie *Se possono tanto* z opery *Cleofide* Johanna Adolfa Hasseho<sup>1</sup>) či „árie zoufalství“ (charakterizované rychlými tóny, frázemi zpívanými v krátkých úsecích, kde orchestr hraje forte, text s vykřičníky je neobvykle zdůrazněn, např. árie *D'ove si affretti*, opět opera *Cleofide*) (Eric T. Lam, 1996).

Specifitou v oblasti opery byla opera *buffa*. Základem tohoto komediálního typu opery je totiž jakási teatrálnost, která v zásadě postrádá afekty. Zdá se, že ty jsou nahrazeny teatrálními triky, které tento druh opery vedou teatrálním a nikoliv emocionálním směrem. Tragédie, na níž je opera *seria* založena, má čistě literární původ a vede jak ke své dramatinaci, tak ke čtení (podobně jako hudební tragédie vede ke studiu hudby). Komédie na druhou stranu má zřetelně divadelní původ. Její dramatičnost se jeví jako hlubší a provedení nezbytné. Z pohledu hudebního dramatu první opery *buffa* se příliš od oper *seria* nelišily. Byly rovněž složeny z řetězců konvenčních árií, snad s častějším výskytem ansámblových fragmentů. Díla některých operních skladatelů počátku 18. století již zaznamenávají vzestup závěrů aktů, ve kterých se dají vysledovat první pokusy hudebního znovu skládání jevištního děje, který rozpoznává *recitativo secco* jako jedinou hudební formuli v opeře *seria*. Prvky opery *seria* mohou být nalezeny v opeře *buffa* jak na jazykové úrovni – ve spojení se stylistikou opery *seria*, tak na dramatické úrovni – jako uvedení na scénu komedií partii *seria* spolu s jejich vzdáleným původem, sociálním pozadím, jinými problémy a popřípadě uvedením vážných zápletek a dramatických dějů. Výsledkem toho byla přemíra rétorických prostředků charakteristických pro operu *seria* a používání afektů.

---

<sup>1</sup> Johann Adolph Hasse (1699-1783), německý skladatel hudebně vzdělaný v Itálii, vynikající představitel opery *seria*.



## 6.2 Instrumentální hudba

Přestože z podstaty samotné afektové teorie vyplývala jednostranná nadřazenost vokální hudby nad instrumentální, čím více se dlouholetým stykem s poezií v dramatické hudbě prohlubovala výraznost hudby a množily se prostředky výrazu (hlavně barvitost orchestru), tím usilovněji se projevovala snaha tuto výraznost přenést také do hudby instrumentální a hudební formy dozrávající v této době naplnit určitějšími a individuálnějšími myšlenkami. Melodická neboli horizontální logika renesanční hudby byla nahrazena vertikálním čili harmonickým způsobem hudebního myšlení a s tímto rozvojem harmonického myšlení se postupně začal uplatňovat durmollový systém a tonální myšlení. Byla stanovena tonika, její opuštění vedlo k napětí, návrat k ní bylo opět uvolnění. Instrumentální hudba tak získala jakousi soudržnost a svébytnost a byla připravena přijímat nové podněty, jako třeba principy afektové teorie.

Barokní hudební teoretikové pod vlivem obrovského rozmachu operní tvorby zdůrazňovali, že nástrojová hudba musí být zpěvná, kantabilní a musí napodobovat zpěv. Otázka, co instrumentální hudba vyjadřuje, co obsahuje a jak se může vysvětlit její působení na posluchače, byla zodpovídana pomocí vypracovaného slovníku afektové teorie. Rozumem tvořená a opět rozumem pochopitelná systematizovaná řeč významových afektových formulek tak pronikla nejen vokální, ale postupně i instrumentální barokní hudbou.

To, že se instrumentální hudba začala vymaňovat ze své předepsané druhořadosti, dokazují mimo jiné jednotlivé nadpisy v *Capriccio in musica a tre voci V.* Ruffose z roku 1564, mezi nimi také *El Melancolico*, první dochovaná kompozice na toto téma, hudební pandán na známou rytinu Albrechta Dürera z roku 1514.<sup>1</sup> Jestli Ruffosovo dílo skutečně představuje geniální zádumčivost, je už jinou otázkou. Důležité je, že stojí na začátku řady instrumentálních děl spojovaných s určitým afektem, s hudební melancholií. Hudební teoretik Gioseffo Zarlino, zastánce užívání diatoniky, zase viděl v instrumentálně doprovázeném zpěvu prostředek k větší pochopitelnosti textu a tím i k zřetelnosti afektů.<sup>2</sup> Podle Johanna Matthesona dokonce i v čistě instrumentální hudbě bez textu záměr každé melodie bez výjimky musí být zaměřen na prezentaci vládnoucího afektu tak, aby nástrojům bylo umožněno hovořit

---

<sup>1</sup> Viz. Braun, W.: *Affekt*. In Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Basel, 1994, díl 1.

<sup>2</sup> Zarlino, G.: *Le institutioni harmoniche*. Venice, 1558, II, kap. 9. In Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1997

srozumitelně a pochopitelně pomocí jejich tónů. Zdůrazňuje úlohu interpreta, jenž začíná nahrazovat informovaného *melopoetu*, stejně jako citovost (*Empfindsamkeit*) začíná nahrazovat *musica poetica*. Instrumentální hudba měla podle něj napodobovat zpěv. Matthesonův přínos v oblasti *Affektenlehre* spočíval rovněž v tom, že se obracel k instrumentální hudbě, která z hlediska afektové teorie byla dlouho sporná, a kterou on uznal za rovnocennou a způsobilou vzbuzovat afekty: „*Allein, man muss doch hiebey wissen, dass auch ohne Worte, in der blossen Instrumental-Musik allemahl und bey einer ieden Melodie, die Absicht auf eine Vorstellung der regierenden Gemüths Neigung gerichtet seyn musse, so dass die Instrumente, mittelst des Klanges, gleichsam einen redenden und verständlichen Vortrag machen.*“<sup>1</sup>

Vztah afektové teorie a instrumentální hudby byl formován i v úvahách o hudebně rétorických figurách. Christoph Bernhard je prvním autorem, který zřetelně aplikoval koncepci figur čistě na instrumentální hudbu (Bartel, 1997). Ve zdůrazňování používání disonancí místo výrazu textu jako primárně motivačního faktoru pro svou *Figurenlehre* Bernhard povoluje přesun koncepce figur na hudbu, která není vázána na text. Toto chápání figur je zmiňováno v jeho dílech několikrát. Důraz klade na disonance, což umožňuje přenos koncepce figur na hudbu, která není vázána na text. Skladatel má vhodně vyjadřovat radostné nebo smutné, rychlé nebo pomalé myšlenky. Zdůrazněná slova, stejně jako vyvýšené nebo přepjaté myšlenky by měly být položeny výše, zatímco nezdůrazněná slova nebo nízké a tmavé myšlenky by měly být položeny níže, což se podobá *hypotyposis* figurám *anabasis* a *catabasis*.

Mnohem důsledněji a obširněji než ostatní autoři aplikuje figury na instrumentální hudbu Adolph Scheibe. Ačkoliv zdůrazňuje roli figur vyjadřovat afekty, tradiční odkazy k výrazu textu zřetelně v jeho definicích figur chybí. Jen zřídka zmiňuje, že mohou být použity k vyjádření slov a jeho příklady jsou konstantně brány spíše z instrumentální než z vokální hudby. Ale ve svém úvodním komentáři Scheibe tvrdí, že původ hudebně rétorických figur by měl být hledán ve vokální hudbě, tak jako „instrumentální hudba sama je zakořeněna v hudbě vokální“. Protože vokální hudba se sama zabývá textem, který může naznačovat specifický afekt, může být oprávněně

---

<sup>1</sup> „Je třeba ale vědět, že i beze slov – v čisté instrumentální hudbě – záměr musí vždy a při každé melodii směřovat k představení panujícího hnutí mysli, takže nástroje prostřednictvím zvuku dělají takzvané mluvený a srozumitelný přednes...Konečným cílem hudby je vzbudit afekty pouhými tóny a jejich rytmem, podobně jako nejlepší řečník“. Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 4. *Von der melodischen Erfindung*, str. 127, § 45.

řečeno, že původ figur, jimiž jsou vyjadřovány afekty, by měl být také hledán ve vokální hudbě. Tudíž se člověk naučí rozčleňovat mezi formou a obsahem figur pomocí vokální hudby. Pouze pak by měly být aplikovány na instrumentální hudbu, což vezmeme-li v úvahu výraz afektů, není nic jiného než imitace vokální hudby. Scheibe nenavrhuje, že by figura měla převzít specifický literární význam ve vokální hudbě, který by byl potom přenesen do hudby instrumentální. Ve skutečnosti, kromě případu *dubitatio*, které je používáno k vyjádření pochyb, různé figury nejsou limitovány na určité afekty, ale mohou být použity k vyzdvižení, opakování, změně nebo rozrůznění hudebního výrazu v různých afektech. Ačkoliv jak instrumentální hudba, tak hudebně rétorické figury nacházejí svůj původ ve vokální hudbě, bylo by nepatřičné přidělit specifický doslovný obsah jak hudebně rétorické figuře, tak instrumentální hudbě.

Figury se vyvinuly ve vokální hudbě jako výsledek skladatelova úsilí vyjádřit afekty předepsané textem. Tyto prostředky mohou být podobně použity v instrumentální hudbě k vyjádření afektů. *Dubitatio*, například, je používáno ve vokální hudbě k vyjádření specifické pochybnosti naznačené textem, zatímco v instrumentální hudbě podobné hudební rozvoje by vyjadřovaly obecnou nejednoznačnost. Figura ve vokální hudbě vyjadřující specifické zvolání by mohla být použita v instrumentální hudbě s obecnějším „zvolacím“ účinkem. Hudební prostředky určené k reprezentaci otázek v textu mohly být aplikovány na instrumentální hudbu, ústící v „tázací“ hudební výraz, stejně jako různé figury používané k opakování, rozšíření nebo zesílení textu dosahovaly podobných efektů v hudbě instrumentální. Možnost využívat figury ve vokální i nástrojové hudbě spočívala spíše v jejich schopnosti vyjadřovat a vzbuzovat afekty než v jejich potenciálu reprezentovat specifické a doslovné myšlenky textu. Hudebně rétorické figury tedy nepřebíraly specifický, programový charakter, ale spíše si ponechávaly svou afektivní expresivitu v instrumentální hudbě. S textem svázaná orientace *musici poetici*, která je ještě jasně přítomna v Ahleho *Figurenlehre* a slábne u Matthesona, se v Scheibeho *Figurenlehre* zcela ztrácí.

Objevovali se ale také kritici afektové teorie aplikované na oblast instrumentální hudby. Podle Kuhnaua (*Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten*, Leipzig, 1700) lze ve vokální hudbě na základě textu vyjádřit něco konkrétního, což v instrumentální hudbě možné není. Účinky instrumentální skladby podle něj nelze vypočítat a jsou velmi nejednoznačné. Ta dokáže jen velmi obecně vyjádřit radost nebo smutek, pro další smysl musí být použit nějaký program.

## 7. Afektivní teorie v literatuře

### 7.1 Historická literatura

Afektivní teorie je především pojmem historickým a tak kromě knih a studií napsaných hudebními teoretiky dvacátého a jednadvacátého století jsou nám nejcennějším zdrojem informací historické prameny – hudební traktáty samotných barokních teoretiků (skupina I.), popřípadě hudební slovníky a encyklopedie (skupina IV.)<sup>1</sup>.

Většinou to byli praktičtí hudebníci, varhaníci a kantoři, jejichž posláním bylo naučit studenty dát výraz zhudebňovanému textu a přednesu, stejným studentům, kteří zpívali v jejich sborech, hráli v jejich ansámblech a učili se hře na varhany. Byli vzděláni nejen po hudební stránce, ale často také vystudovali právo, filozofii, matematiku nebo teologii. Sami komponovali, ale příliš doslovná aplikace afektivní teorie jejich dílu spíše uškodila a zapříčinila jejich zapomnění. Zde převažují osobnosti německé hudební kultury Christoph Bernhard, Athanasius Kircher, Andreas Werckmeister (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1952). Na druhou stranu mnozí z nich byli úzce spojeni s hudební praxí a pravděpodobně trávili více času provozováním hudby a komponováním než spekulováním o prázdných teoriích či vydáváním ezoterických děl.<sup>2</sup> Kromě nich ale velkým dílem k rozvoji afektivní teorie přispěli i samotní filozofové, kteří se ve svých dílech věnovali podobnostem hudby a rétoriky (skupina II.) a spisovatelé, kteří rozvíjeli své teoretické úvahy o afektech (skupina III.).

V tehdejší hudebně teoretické literatuře bychom asi stěží hledali dílo, které by bylo výlučně či alespoň explicitně věnované aplikaci afektivní teorie na hudební kompozici. Tato problematika byla naopak umístěna v rámci celé hudební teorie, a to nejen kompoziční, ale i interpretační. Afektivní teorie prolíná diskuzemi o hudební rétorice (často zahrnujícími i ony hudebně rétorické figury), melodie či harmonii. Není chápána jako izolovaná a samostatná disciplína, ale jako jev nezbytný pro hudební praxi.

---

<sup>1</sup> Pozn. Dostupnost takových děl není bohužel velká a jen některá z nich se dočkala novějšího vydání, popřípadě překladu. Do českého jazyka zatím z oblasti literatury týkající se afektivní teorie bylo přeloženo dílo Johanna Joachima Quantze „*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*“ jako „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“ a *Traité des passions de l'âme* jako „Vášně duše“ Reného Descarta.

<sup>2</sup> Pozn. Časté snahy zahrnout jejich díla jako irelevantní pro praktické hudebníky jsou tedy nesmyslné.

Na počátku renesance sehrál v oblasti hudební teorie velkou roli spis *Complexus effectuum musices* (okolo 1475) významného vlámského skladatele a hudebního teoretika Johanna Tinctorise. Šlo o výmluvný zdroj literárních a historických citací o účincích hudby – fyzických, emocionálních a duchovních - a o lidech a jejich vztahu k Bohu a vesmíru. Repertoár *effectus musicae* byl částečně čerpán i ze starořímských dokumentů. Na Tinctorise ve svých dílech navázali např. Martin Luther, který ale zcela staví na duševních účincích hudebního umění a bezprostředně je připojuje k teologii. Důležitým spisem období franko - vlámské hudby byl jeho *Encomion musice* nebo *Encomium musicae* (Chvalořeč na hudbu, Wittenberg, 1538). Základní myšlenkou *Encomionie* je teze, že bez hudby nemůže lidská společnost existovat. Hudba podle něj slouží k překonávání chyb, za které se považují *trista* (sklíčenost) a *duritia cordis* (chápat srdcem). V jeho latinském *Encomion musices* už není použito termínu *effectus*, ale termínu *affectus*: „působící“ je upřednostňováno před „způsobeným“.

Na začátku 16. století se zakořenil zájem o hudbu i u obyčejných lidí a v době vydání knihy Michaela Praetoria *Syntagma Musicum* (1619) se po celé Evropě objevilo velké množství naučných knih. Tyto vzdělávací příručky byly určeny pro všechny typy čtenářů včetně amatérských i profesionálních hudebníků, výrobců nástrojů, ředitelů sborů, učitelů i zpěváků. Knihy zamýšlené pro duchovní otce, profesory či hudební teoretiky a skladatele byly psány v latinském jazyce, praktičtí hudebníci a děti měli k dispozici učebnice psané mateřským jazykem.<sup>1</sup> Traktáty byly většinou psány pro praktické použití a pro nás mají dokumentární hodnotu v tom smyslu, že nám podávají obraz tehdejšího hudebního myšlení. Takové praktické návody se týkaly většinou hry na konkrétní hudební nástroje, radily jak dělat figurace či používat ozdoby, které intervaly či intervalové kombinace jsou v hudbě povolené a které nikoliv, jaké existují mody a jaká je jejich transpozice, ukazovaly vztahy mezi rytmickými a metrickými poměry a podobně.

V rozmezí asi sto padesáti let nalezneme množství nejméně dvě stě dvaceti spisů toliko čtrnácti autorů obsahující samostatné katalogy hudebně rétorických figur. Tento stav se ovšem redukuje s ohledem na originalitu těchto seznamů, tak jak od sebe jednotliví autoři navzájem čerpali. Elias Walther od Burmeistera, Janovka, Vogt a ještě i Spiess od Kirchera, J. G. Walther od Bernharda, Kirchera a Printze. Thuringus už bezpochyby znal Burmeisterovo a Nuciovo dílo, Kircher pravděpodobně ve své páté

---

<sup>1</sup> Pozn. Mnohé hudební traktáty byly dokonce vydány dvojjazyčně – latinsky a např. německy na protější straně.

knize *Musurgia Universalis* čerpal z Burmeistera, Nucia i Thuringa. Kircherova *Musurgia universalis* obsahuje dva rozdílné katalogy figur, které byly Janovkou sloučeny.<sup>1</sup>

Nejvýznamnějším spisem ukazujícím názory Johanna Matthesona na afektovou teorii a hudebně rétorické figury je kniha *Der Vollkommene Capellmeister* (1739). Toto dílo bývá považováno za stěžejní v celé barokní hudební teorii. Jedná se o jakousi encyklopedii znalostí, o kterých byl Mattheson přesvědčen, že by měly patřit ke vzdělání každého *Kapellmeistera* (hudebního ředitele kůru nebo městského nebo dvorního hudebního souboru), a tak je pochopitelně velmi obtížné shrnout obsah tak rozsáhlého a podrobného díla do několika vět. Mattheson přináší dohromady celou řadu faktů, které jsou rozděleny do třech hlavních teoretických koncepcí. V první části se věnuje základním historickým a hudebně teoretickým jevům, druhá část se zaměřuje na kompozici melodie, kterou Mattheson považoval za základ celé hudební kompozice. Právě zde prezentuje své názory na koncepcce hudební rétoriky a afektů. Ve třetí kapitole II. části nazvané *Von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen* definuje ornamentální ozdoby, o kterých hovoří jako o *figurae cantiones* nebo *Manieren*, ostatní hudebně rétorické figury neboli *figurae cantus* jsou probírány ve kapitole osmé *Von dem Nachdruck in der Melodie*, kapitola deváté *Von den Ab- und Einschnitte der Klang-Rede* a kapitole čtrnácté *Von den Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde der Melodien*.<sup>2</sup> Každý aspekt hudby je potom nahlížen ve vztahu k afektům a právě tato sekce v dané knize bývá považována za jediný pokus nalezený v barokní literatuře vytvořit skutečnou doktrínu afektů. Celá kniha končí komplikovaným prověřováním konsonancí a disonancí a principů kontrapunktické praxe.

Velmi významným dílem je rovněž Waltherovo *Praecepta der musicalischen Composition* (1708), které je kompilací pojednání o *musica poetica* 17. století, jakož i Spiessovo dílo nazvané *Tractatus musicus compositorio-practicus* (1745), ve kterém shromáždil všechny hlavní myšlenky své i svých předchůdců a současníků – Kirchera, Vogta, Walthera, Heinichena, Matthesona a Scheibeho.

Významným zdrojem hudebně rétorických figur byly i tehdy vznikající první hudební slovníky a encyklopedie. Důležitou úlohu v této oblasti sehrál český hudební

---

<sup>1</sup> Srov. Klassen, J.: *Musica poetica und musikalische Figurenlehre - ein produktives Missverständnis [online]*. 2001. Dostupný z WWW: <[http://www.musikinstrumenten-museum.de/pdf/jb/SIM-Jb\\_2001-04.pdf](http://www.musikinstrumenten-museum.de/pdf/jb/SIM-Jb_2001-04.pdf)>.

<sup>2</sup> Pozn. Poměrně rozsáhlá diskuze o emocích ho vedla k známému výroku, že „vše, co se v hudbě objevuje bez chvályhodných afektů, je ničím, nepůsobí nic a nemá žádnou cenu“.

teoretik a lexikograf Tomáš Baltazar Janovka, jehož hlavní zásluhou bylo vytvoření hudebního slovníku *Clavis ad Thesaurum*, prvního slovníku vytištěného v baroku. Zatímco ostatní autoři zahrnovali seznamy definovaných termínů ve svých kompozičních pracích, Janovka věnoval celou svou publikaci definicím přibližně 170 hudebních termínů uspořádaných podle abecedního pořádku. Při vytváření definic Janovka čerpá z různých starších zdrojů, obzvláště z Kircherovy *Musurgia Universalis* (Kircher mu slouží jako jediný zdroj pro definice hudebně rétorických figur, které jsou všechny seřazeny pod termínem *Figurae Musicae*), čistě ozdobné hudební prostředky mezi své figury nezařazuje. Johann Gottfried Walther ve svém hudebním lexikonu nazvaném *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec* (1732, první komplexní německý hudební slovník) kombinuje starší *Figurenlehre* – Thuringovu, Janovkovu, Printzovu, Bernhardovu a Ahleho se svou novodobou a vytváří tak jedinečný souhrn hudebních názorů autorů 16. a 17. století. Walther jako první použil termínu „hudebně rétorická figura“, který se objevil právě v tomto díle. (Bartel, 1997) Ve svém *Musicalisches Lexicon*, prvním uceleném německém hudební slovníku, se Walther snaží zahrnout nahromaděnou hudební terminologii známou ve své době. Jak je vyjádřeno na titulní straně, *Lexicon*, neboli „hudební knihovna“ zahrnuje jak biografie hudebníků, kteří vynikli svými teoretickými nebo hudebními příspěvky, tak také řeckou, latinskou, francouzskou a německou hudební terminologii, vše seřazeno podle abecedy a definováno. Na rozdíl od kompozičního spisu, který směřuje k identifikaci a popsání těch hudebních prostředků a fenoménů, které jsou nezbytné pro hudební kompozici, obsah *Lexiconu* je vymezen různými termíny použitými k označení hudební terminologie spíše než prostředků samých. Jako takový je *Lexicon* úplně prvním terminologickým a historickým hudebním slovníkem. Pro své definice hudebních figur, Walther se primárně obrací k dílům Thuringa, Janovky, Printze, Bernharda a Ahleho.<sup>1</sup> Na rozdíl od Janovky, který seřadil pouze Kircherovy definice pod jedním termínem *Figurae Musicae* ve svém *Clavis*, Walther seřazuje přes 50 figur, všechny podle abecedy. Jeho záměr definovat nescíselné množství termínů používané různými autory vede k nevyhnutelné duplikaci nebo opakování definicí.

---

<sup>1</sup> Pozn. Každý z těchto autorů měl zvláštní koncepci hudebně rétorických figur, pokrývající *Figurenlehren* založené – zjednodušeně řečeno – na kontrapunktickém *ornatus* (Thuringus), výrazu afektů (Janovka), ornamentaci (Printz), použití disonancí (Bernhard) a rétorických figur (Ahle).

**I. Knihy o *musice poetice*, afektech a hudebně rétorických figurách:**

•TINCTORIS, Johannes

*Terminorum musicae diffinitorium*. Treviso, asi 1495. In *Scriptorum de musica medii aevi*. Ed. Charles Edmond Henri de Coussemaker, sv. 4, 1876

•BURMEISTER, Joachim

*Hypomnematum musicae poetica*. Rostock: S. Myliander, 1599

*Musica autoschediastike*. Rostock: C. Reusner, 1601

*Musica poetica*. Rostock: S. Myliander, 1606. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter, 1955

•NUCIUS, Johannes

*Musices poeticae sive de compositione cantus*. Neisse 1613. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter, 1976

•PRAETORIUS, Michael

*Syntagma musicum* I–III

I. *Musicae artis Analecta*. Wittenberg, 1614/15

II. *De Organographia*. Wolfenbüttel, 1619

III. *Termini musici*. Wolfenbüttel, 1619. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter, 1958, 1978

•THURINGUS, Joachim

*Opusculum bipartitum*. Berlin, 1624

•BUTLER, Charles

*The Principles of Musik in Singing and Setting: with the Two-fold Use Thereof,*

*Ecclesiasticall and Civil*. London 1636. Facs.ed. New York: Da Capo, 1970

•HERBST, Johann Andreas

*Musica poetica sive compendium meolopoeticum*. Nürnberg, 1643

•KIRCHER, Athanasius

*Musurgia Universalis sive artis magnae de consooi et dissono ars minor*. Roma, 1650.

Facs. ed. Hildesheim: Olms, 1970



*Phonurgia nova sive conjugium mechano – physicum artis et naturae paronymta  
phonosophia concinnatum.* Kempten: Rudolph Dreherr, 1673

•WALTHER, Elias (vlastním jménem KALDENBACH, Christoph)

*Dissertatio musica, exhibens analysin harmoniae Orlandi di Lasso, 5 voc. cui textus  
est: In me transierunt..., praeside Christophoro Caldenbacchio, El. Prof.  
Respondente Elia Walthero.* Thübingen, 1664

•BERNHARD, Christoph

*Tractatus compositionis augmentatus; Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con-  
und Dissonantien.* Asi 1660. Nové vyd. in *Die Kompositionslehre Heinrich  
Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard.* Ed. Joseph M. Müller-  
Blattau. Leipzig: Breitkopf&Härtel, 1926; 2.vyd., Kassel:Bärenreiter, 1963

•PRINTZ, Wolfgang Caspar

*Phrynis Mytilenaeus, oder Satyrischer Componist.* Dresden-Leipzig, 1696

•AHLE, Johann Georg

*Musikalisches Frühlings-, Sommer-, Herbst- und Wintergespräche.* Mühlhausen: Pauli  
und Brückner, 1695 - 1701

•VOGT, Mauritius

*Conclave thesauri magnae artis musicae.* Praha, 1719

•HEINICHEN, Johann David

*Der General-Bass in der Composition.* Dresden, 1711. 2. vyd. Dresden, 1728. Facs. ed.  
Hildesheim: Olms, 1969

•WALTHER, Johann Gottfried

*Musicalisches Lexicon.* Leipzig, 1732. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter, 1967

*Praecepta der musicalischen Composition.* Ms, 1708. Nové vyd. ed. P. Benary. Leipzig:  
Breitkopf&Härtel, 1955

•MATTHESON, Johann

*Der Volkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen,  
die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muss, der einer*

*Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson.* Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter, 1954

*Critica musica.* Hamburg, 1722-25. Facs.ed. Amsterdam: F. Knuf, 1964

*Das neu-eröffnete Orchestre.* Hamburg, 1713

•SPIESS, Meinrad

*Tractatus musicus compositorio-practicus.* Augsburg, 1745

•SHEIBE, Johann Adolph

*Der critische Musicus.* Leipzig, 1745. Facs.ed. Hildesheim: Olms, 1970

*Compendim musices theoretico-practicum.* Asi 1730. Nové vyd. in *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.* Ed. Peter Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961

•FORKEL, Johann Nikolaus

*Über die theorie der Musik.* Göttingen, 1777

*Allgemeine Geschichte der Musik.* Göttingen, 1788-1801. Facs. ed. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1967

*Allgemeine Litteratur der Musik.* Leipzig, 1792

## **II. Knihy poukazující na podobnost rétoriky a hudby:**

•QUINTILIANUS, Marcus Fabius

*Institutio oratoriae liber decimus.* Leipzig: Teubner, 1861. Čes. překlad: Základy rétoriky. Praha: Odeon, 1985

•CICERO, Marcus Tullius

*De oratore.* Leipzig, 1969

•MELANCHTON, Philipp

*Institutiones rhetoricae.* The Hague: Anshelm, 1521

•SUSENBROTUS, Johannes

*Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum.* Zürich, 1541

•PUTTENHAM, George

*The Arte of English Poesie*. London: Field, 1589. Nové vyd. Cambridge University Press, 1970

•PEACHAM, Henry

*The Garden of Eloquence*. 2. vyd. London, 1593. Facs. ed. Gainesville FL: Crane, 1954

•PEACHAM, Henry Jr.

*The complete Gentlement*. London, 1622

•BACON, Francis

*Sylva Sylvarum*. London, 1627

•CALDENBACH, Christoph

*Compendium rhetorices*. Tübingen, 1682

•GOTTSCHEDE, Johann Christoph

*Grundriss zu einer vernunftmässigen Redekunst*. Hanover, 1729

*Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*. Leipzig, 1730

*Ausführliche Redekunst nach Anleitung der Greichen und Römer wie auch der neuern Ausländer*. Leipzig Breitkopf, 1736. Facs. ed. Hildesheim: Olms, 1973

### **III. Knihy hudební teorie zahrnující úvahy o afektech v hudbě:**

•VICENTINO, Nicola

*L'antica musica ridota alla moderna prattica*. Roma, 1555

•ZARLINO, Gioseffo

*Le Institutioni Harmoniche*. Venecia, 1558. Facs. ed. Ridgewood: Gregg, 1966

•GALILEI, Vincenzo

*Dialogo della musica antica e della moderna*. Roma, 1581

•DONI, G. B.

*Compendio del trattato de'generi e de'modi della musica*. Roma, 1635

•MERSENNE, Marin

*Harmonie Universelle*. Paris, 1636-7

DESCARTES, René

*Traité des passions de l'âme*. Paris: le Gras, 1649. Čes. překlad: „Vášně duše“. Praha: Mladá fronta, 2002

*Compendium musicae*. Utrecht, 1650. *Compendium of music*. Angl. překlad W. Robert. Rome: American Institute of Musicology, 1961

•QUANTZ, Johann Joachim

*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin 1752. Čes. překlad: „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“. Praha: Supraphon, 1990

#### **IV. Hudební slovníky:**

•JANOVKA, Tomáš Baltazar

*Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*. Praha, 1701. Facs. ed. Amsterdam: F. Knuf, 1973

•WALTHER, Johann Gottfried

*Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter, 1967

#### **7.2 Současná literatura**

V obecnějších pracích zabývajících se dějinami estetiky je problematika učení o afektech zastoupena jen velmi málo nebo dokonce vůbec. Tato skutečnost by se dala pravděpodobně zdůvodnit tím, že autoři většinou uvažují o estetice jako o disciplíně filozofické a jen málokdy ji vztáhnou ke konkrétním druhům umění. Knih zabývajících se vysloveně problematikou afektové teorie není v česky psané či do češtiny přeložené literatury příliš; jedná se spíše o díla, která se zaměřují na určitý výsek u této problematiky, ať už časový nebo zacílený na určité osobnosti či jevy. Přesto jsou tato díla neocenitelným zdrojem informací o a odrazovým můstkem pro hlubší studium afektové teorie díla o barokní hudbě vůbec, jejích hlavních rysech, představitelích, teoriích, hudebních formách, stejně jako estetické studie a knihy o řečnictví a poetice.

Zahraniční literatura (a to převážně německá) je mnohem obsáhlejší, což je dáno pravděpodobně tím, že afektivní teorie byla záležitostí hlavně hudby německé, a že studie hudebně rétorických figur byly na počátku minulého století zahájeny právě německými muzikology jako Arnoldem Scheringem (*Die Lehre von den musikalischen Figuren*, in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 21 1908), Hansem-Heinrichem Ungerem (*Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms, 1969), Heinzem Brandesem (*Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin: Tritsch und Huther, 1935) či Arnoldem Schmitzem (*Figuren, musikalisch-rhetorische*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IV, 1952).

Arnold Schering byl jako průkopník v této oblasti sestavování a sbírání seznamů hudebně rétorických figur doplňován dalšími autory jako Hansem-Heinrichem Ungerem a Arnoldem Schmitzem.<sup>1</sup> Jeho načrtnutá hudební *Figurenlehre* byla vydána v roce 1908 v ročence církevní hudby *Kirchenmusikjahrbuch* pod názvem *Die Lehre von der musikalischen Figuren*.

Tito muzikologové se rovněž mimo jiné proslavili detailními lexikálně symbolickými analýzami Bachovy hudby. Takové analýzy můžeme vystopovat zpět až po Bachovu monografii od Alberta Schweitzera (Schweitzer, 1905), ve které se autor pokusil přiřadit specifické mimohudební významy opakujícím se motivům a figurám v Bachově hudbě. Schweitzer interpretoval „hudební řeč“ Bachových chorálů a kantát na základě centrálních „mluvících“ (*sprechende*) krokových, hlukových, bolestných a radostných motivů (*Schritt-, Tumult-, Schmerz-, Freudenmotiven*) bez zpětného obratu k rétorickým figurám.

Sbírání hudebně rétorických figur díky objevení a využití dalších pramenů, především spisů Joachima Burmeistera, Christoha Bernharda a Athanasia Kirchera, začalo ve 20. letech minulého století odhalovat další podstatné poznatky. Rozšířený katalog figur Heinze Brandese (1935) a Hanse-Heinricha Ungera (1941) obsahoval již dnes známý repertoár figur znovu shrnutý roku 1982 Dietrichem Bartelem (*Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, 1982) a ještě jednou vydaný roku 1997 Hartmutem

---

<sup>1</sup> Pozn. Arnold Schering vycházel roku 1908 ze čtyř pramenů, převážně ze dvou spisů katolických autorů – Johanna Nucua a Mauritia Vogta a dvou protestantských autorů – Christoha Caldenbacha a Johanna Adolfa Scheibeho. Viz. Klassen, J.: *Musica poetica und musikalische Figurenlehre - ein produktives Missverständnis* [online]. Dostupný z WWW: <[http://www.musikinstrumenten-museum.de/pdf/jb/SIM-Jb\\_2001-04.pdf](http://www.musikinstrumenten-museum.de/pdf/jb/SIM-Jb_2001-04.pdf)>.

Kronesem.<sup>1</sup> O širokém přijetí názorů a myšlenek těchto muzikologů potom svědčí jejich zahrnutí do slovníkových pojmů týkajících se hudebně rétorických figur ve dvou vydáních německé hudební encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z let 1955 a 1997 (Schmitz 1955, Krones 1997; viz také Blume 1975,) a v nedávno vydaném Bachově lexikonu (Grim, H.: *Bach-Lexicon*, Heinemann 2000). Tyto teorie inspirovaly vzestup rétorického pohledu na provádění Bachových děl. Díky jejich práci je možné jednotlivé figury čerpat z různých zdrojů, třídit je podle různých kritérií a zařazovat je jako potenciální nezávislé hudebně hermeneutické nositele významu.

Při výčtu německých muzikologů, kteří svou práci věnovali oblasti afektové teorii, nelze opomenout ani dílo Hermanna Kretzschmara, jenž provedl hermeneutický výklad dějin hudby.<sup>2</sup> Kretzschmar se ve své studii z roku 1902 nazvané *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* pokusil o znovuoživení afektové teorie. Každá hudba byla pro Kretzschmara hudbou obsahovou, neboť podle něj neexistuje hudba absolutní. Je nutno tedy nutno objektivizovat obsahovost instrumentální hudby a stanovit především afekty, které vyjadřuje. Stanovení afektů je velmi důležité a je možno je odhalit studiem biografických a historických skutečností, které jsou spojeny se vznikem díla.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Krones, H.: *Musik und Rhetorik*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1997, str. 814-851.

<sup>2</sup> Pozn. Hermeneutiku možno chápat mj. jako nauku o výkladu objektivního významu uměleckých děl, zvláště hudebních.

<sup>3</sup> Pozn. K výkladu uměleckého díla však je nutno vycházet především z jeho struktury a jím jmenované skutečnosti jsou spíše jen ilustrativní a doplňkové povahy.

## 8. Hudba a rétorika

### 8.1 Hudba a rétorika v historickém vývoji

John Neubauer ve své knize *The Emancipation of Music From Language: Departure from Mimesis in Eighteenth Century Aesthetics*<sup>1</sup> popsal historii hudby jako studii „střídající se nadvlády, neustálých střetů a příležitostného soužití slovních a matematických přístupů k hudbě.“ I když v určitém vývojovém období jedno z paradigmat (slovní či matematické) převažovalo, vždy byly přítomny obě a navzájem se ovlivňovaly.

Rétorika, umění výmluvné řeči, vznikla v 5. století př.n.l. jako ústní dovednost používaná právníky a státníky. Aténští rétorové a filozofové postupně vytvořili systém pravidel a regulí, které byly vyučovány na školách a akademiích. S nástupem křesťanství byla převzata klasická rétorická disciplína. Ve středověku ztratila veřejná mluva svou prominenci a zatímco středověcí rétoři se soustředili spíše na psaní dopisů nebo úředních dokumentů, duchovenstvo kultivovalo rétoriku v literárním žánru kázání a bohoslužby. Rétorika v renesanci zažila své znovuzrození. Díky reformám v luteránské škole<sup>2</sup> si rétorika získala vysokou prestiž a stala se součástí *trivia*, které bylo jádrem kurikula jak na těchto školách, tak na univerzitách. Kantoři, kteří na těchto školách působili, často vyučovali hudbu i latinu, která zahrnovala gramatiku a rétoriku. Veškerá výuka, dokonce i konverzace ať už ve třídě nebo na školním dvoře, které rovněž navštěvovali prakticky všichni němečtí luteránští skladatelé, se odehrávala v latině. Ačkoliv hlavní koncentrace na latinský jazyk slábla během 17. století, trvalo až do 18. století, než národní jazyky nahradily latinu jako jazyk rétoriky. Klasičtí autoři nebyli čtení ani tak kvůli literárnímu obsahu, jako kvůli vymezování a definování lingvistických pravidel.

V evropské renesanci a baroku postupně vzrůstal důraz na vyjadřování textu hudby a vyvíjel se obecný vztah mezi hudbou a rétorikou. Od hudby (stejně jako od rétoriky) se očekávalo, že bude vyjadřovat a vyvolávat city textu, aby tak zvýšila jeho účinek na posluchače. Proto hudba začala přejímat rétorické cíle. Už během 16. století

---

<sup>1</sup> Neubauer, J.: *The Emancipation of Music From Language: Departure from Mimesis in Eighteenth Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.

<sup>2</sup> Jedním z hlavních reformátorů vedle Martina Luthera (1483-1546) byl německý teolog, filozof, humanista a básník Philipp Melanchton (1497-1560), vlastním jménem *Philipp Schwartzert*, známý jako *Praeceptor Germaniae* (učitel Německa).

spousta autorů ve svých dílech o hudební kompozici psala o rétorických metodách a technikách, a zatímco někteří autoři vysvětlovali hudební termíny v jazyce rétoriky, jiní přidělovali rétorickou terminologii hudebním prostředkům. Specifičtější názory na rétoricky uspořádanou hudbu se staly specifičtější až během 17. století. *Musica poetica* postupně přijímala koncepci a terminologii rétorických figur a paralelně s tím rétorické principy strukturování (členění), čímž vytvořila dokonale propracovaný systém „hudební rétoriky“.

Klasická rétorika a její znovuožívání v období humanizmu sloužily hudební teorii 16. a 17. století jako vzor. Do umění kompozice měla být přidána právě její systematika. Jedním z cílů hudební teorie bylo odhalovat a zpřístupňovat hudební fenomény v dílech mistrů 16. století, stejně tak jako byly v rétorice analyzovány stavba a účín klasických vzorů vzhledem k užívání uměleckých prostředků, ke kterým počítáme i figury. Od hudby se očekávalo, že bude vyjadřovat city textu, aby tak zvýšila jeho účinek na posluchače. Nedostatek termínů pro pojmenování těchto fenoménů vedlo k přejímání výrazů z rétoriky, z umění, které stálo s hudbou už od dob antiky v těsném spojení.

Obecná srovnání hudby a rétoriky nalézáme již v rozsáhlé antické literatuře o řečnictví a rétorice formulované především Aristotelem, Cicerem a Quintilianem.<sup>1</sup> Vztah mezi hudbou a rétorikou měl kolem roku 1600, tedy v době vzniku prvních systematických hudebních nauk o figurách, už stoletou historii. V roce 1496 požaduje Gaffurio<sup>2</sup> ve svém díle *Practica musicae* (Milan, 1496), aby nápěv písně byl v souladu se jejími slovy. Na začátku 16. století byl postaven do popředí ideál zobrazování textu a v jeho průběhu byly ve stále se zvyšující míře k hudbě vztahovány rétorické pojmy a

---

<sup>1</sup> Pozn. Quintilianus (mezi 35-49 n. l. - okolo 95 n. l.), zdůrazňoval podobnost mezi hudbou a řečnictvím ve svém dvanáctisvazkovém spise nazvaném *Institutioinis Oratoriae Libri XII* v kapitole nazvané Hudba: „...hudba je spjata i se znalostí věcí božských. A připustíme-li toto, bude nezbytná i pro řečníka, jestliže totiž, jak jsem řekl, patřila jednou nám i tato část, kterou zabrali filozofové, když ji řečníci opustili, a bez znalostí všeho takového výmluvnost nemůže být dokonalá...“ (Quintilian, M. F.: *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985, str. 70). Rytmus těla vztahuje ke gestikulaci, rytmus hlasu k umístění slov a melodii k modulaci hlasu. Cíl této Quintilianovy práce, stejně jako ostatních studií o řečnictví od dob antiky byl stejný: dát řečníkovi návod, jak se naučit kontrolovat a řídit emocionální odpovědi posluchačů nebo poradit, jak umožnit řečníkovi, aby své posluchače dojal. Pozdější hudební teoretikové se snažili jednoduše řečeno tohoto řečníka nahradit skladatelem nebo interpretem. Cíl zůstával srovnatelný - dojmout posluchače pomocí hudebního umění. Tento důkaz vlivu rétoriky na hudební myšlení je nezvratný od pozdního patnáctého století a sledování této záležitosti do hloubky nás opět přivede k dílům takových autorů jako Burmeistera, Lippiuse, Mersenna, Kirchera, Heinichena, Walthera, Werckmeistera, Matthesona, Scheibeho a mnohých dalších.

<sup>2</sup> Franchino Gaffurio, zvaný též Gaffori (1451-1522), italský humanistický skladatel a hudební teoretik.



jevy. V roce 1536 označuje Stomius<sup>1</sup> fugu jako *mimesis*, roku 1537 byla *pausa* Listeniem pojmenována jako *figura artificiosam a cantu desistentiam monstrans* a rovněž Dresslerovo členění moteta na *exordium*, *medium* a *finis* vycházelo z rétoriky (Bartel, 1997).

Období systematické *Figurenlehre* bývá ohraničeno z jedné strany právě Joachimem Burmeisterem a z druhé Johannem Nicolausem Forkelem. Luteránský kantor a učitel Burmeister poskytl detailní a systematický přístup k hudební kompozici, která zahrnuje rétorickou terminologii a metodologii v tradici *musici poetici* na začátku 17. století, zatímco Forkel hovoří o koncepci afektové teorie a hudebních figur už jako o jevu historickém. Zmínky o rétoricky uspořádané hudbě se staly specifitější až během 17. století. *Musica poetica* postupně přijímala koncepci a terminologii rétorických figur a paralelně s tím rétorické principy strukturování (členění). Athanasius Kircher jako první zavedl termíny procesu strukturování – *inventio*, *dispositio* a *elocutio* – do teorie hudební kompozice, přičemž všechny tři kroky byly spojeny s výrazem textu. *Inventio* se vztahovalo k vhodné hudební adaptaci odpovídajícího textu, *dispositio* se zabývalo „vhodným a příjemným“ hudebním vyjádřením slov a *elocutio* zdobilo celou kompozici užíváním tropů a figur. Toto spojení hudby a rétoriky bylo završeno v již několikrát zmiňovaném díle Johanna Matthesona *Der Vollkommene Capellmeister*. Zatímco koncepce hudebně rétorických figur hudebního *elocutio* pevně zakotvila až v 18. století, Mattheson zavádí kompletní proces rétorického členění do hudební kompozice a společně s ním různé detaily tohoto procesu, zahrnující všechna *loci topici* z *inventia* a šest kroků *dispositia*. Podle Matthesona tak jako hudba a rétorika sdílejí stejné cíle, tak také sdílejí společné metodologie, strukturující principy a expresivní prostředky. Tyto hudební fenomény, které jsou popsány rétorickou terminologií, mají dlouhou historii; příklady můžeme hledat v dobře komponované hudbě stejně jako v přirozeně talentovaném hudebním vyjádření. Vše vychází z empirického pozorování. Mattheson věnoval hodně úvah otázce rétoriky, a v tomto případě používá termín pro hudbu *Klang-Rede*. V hudební struktuře nachází obdobné zákonitosti jako v řeči, resp. ve sledování afektů, které jsou obsaženy ve slovech a v jejich věrném přenášeni do hudby na základě afektové teorie. Na úvod kapitoly o rétorice uvedl, že „okolnosti v hudbě jsou téměř stejné jako řečnickém umění“, a proto „...*müssen wir uns die Mühe geben, die liebe Grammatik sowohl, als die schätzbare Rhetoric und werthe Poesie auf gewisse*

---

<sup>1</sup> Johannes Stomius (1502-1562), zvaný rovněž Mulinus (latinská podoba jména), německý humanista a skladatel.

*Weise zur Hand zu nehmen: denn ohne von diesen schönen Wissenschaften vor allen die gehörige Kundschaft zu haben, greiff man das Werck,..., doch nur mit ungewaschenen Händen und fast vergeblich an.*<sup>1</sup>

Ačkoliv zmínky o odpovídajících cílech hudby a rétoriky mohou být nalezeny v italských, anglických a francouzských pojednáních, rozvoj systematické hudební rétoriky je primárně omezen na Německo. Vztahy mezi hudbou a rétorikou zde byly mnohem specifitější, podrobnější a byly rozvíjeny a vyučovány řádně v kontextu kurikula latinské školy. Barokní myslitelé stejně jako renesanční srovnávali hudbu s rétorikou, ale přidávali k tomu racionalistickou víru v objektivní, vědecky definovatelnou povahu emocí.

Italská barokní hudba, která odrážela dlouho existující platónskou nedůvěru vůči rétorice, byla modelována převážně na poli řečnického umění než podle disciplíny rétoriky. Jejím cílem se stalo „imitovat více herce než dramatika“. Italové rovněž zamítali hudební numerologii a kosmologii a zaměřovali se na moderní estetický princip vyjadřování a vzbuzování afektů spíše než na vysvětlování textu. Ačkoliv byl text centrem hudební kompozice, stal se odrazovým můstkem pro hudební výraz. Snahou bylo promlouvat k smyslům posluchače přímo a bezprostředně. Italští spisovatelé a skladatelé se ani příliš nezajímali o lingvistická pojmenovávání a definování hudebních prostředků a hudebně rétorických figur. Vincenzo Galilei, mluvčí *florentské cameraty*, doporučoval skladatelům, aby pozorovali lidské chování a tím empiricky získávali metody pro hudební zobrazování afektů. Situace ve Francii odpovídala estetice italské barokní hudby. Ačkoliv ve francouzské barokní hudbě rétorika měla svůj význam, nikdy tu nebyla rozvinuta systematické koncepce hudebně rétorických figur. Stejně jako Italové, i Francouzi považovali za kompoziční model nikoliv učenou rétorickou teorii, ale přirozenou, na afekt orientovanou řeč a její proslovení.

V Anglii existovaly také zmínky o vzájemném vztahu mezi hudbou a rétorikou, avšak bez následného rozvoje systematické koncepce hudebně rétorických figur. Charles Butler (1714-1785) se ve svém hudebním traktátu *The Principles of Musik* (Londýn, 1636) odvolává na Quintiliana a zdůrazňuje účinky hudby ve vzbuzování afektů a dojmání: „*Grammar cannot be perfect without Music...and again Grammar is*

---

<sup>1</sup> „... musíme vynaložit úsilí, abychom v jistém smyslu uchopili do rukou milou gramatiku, stejně jakou milou rétoriku a váženou poezii, protože bez toho, aniž bychom měli jakoukoliv znalost o těchto krásných vědách, dotýkáme se díla navzdory ostatnímu snažení jen nemytými rukama a marně.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 9. *Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede*, str. 181, § 3.

*under Music...and Music itself...in moving affections and virtues*“.<sup>1</sup> „*This numerous Ditty or Rhyme applied to the note, the Philosopher equalizes to the Melody itself, for Resembling and Moving manners and affections. „...and the most powerful Musicians (such as were Orpheus and Arion...) were also Poets.*“<sup>2</sup> Ostatní anglické hudebně rétorické zmínky jsou záležitostí převážně rétorických a nikoliv hudebních spisů. Zatímco angličtí řečníci pokračovali ve svých diskuzích v používání rétorické terminologie, u hudebních teoretiků se žádná taková vědomá snaha přijmout podobnou terminologii neprojevovala. Navíc, podobně jako ve Francii a Itálii, i v Anglii nacházíme v hudebních kompozicích 17. a 18. století jen slabé pokusy vytvořit systematické spojení rétorických figur s hudebními prostředky vyjadřujícími text a v něm obsažené afekty. Anglické protestantství na rozdíl od německého bylo v zásadě kalvinistické, tedy pod vlivem učení, jenž zavrhovalo všechny formy vybroušené chrámové hudby. Kalvinistický pohled na hudbu stál v ostrém kontrastu k luteránské božsky uspořádané koncepci hudby, která hudební vykreslení textu a afektů explicitně podporovala. Zatímco ortodoxní kalvinismus povoloval jednohlasý kongregační zpěv bez doprovodu, zavrhoval liturgické používání chorální polyfonní hudby, která byla v Anglii spojována s „papežstvím“. Tón anglické chrámové hudby byl charakterizován canterburským arcibiskupem Thomasem Cranmerem (1489-1556), v dopise králi Jindřichovi VIII.<sup>3</sup>: „*But in my opinion, the song that should be made thereunto would not be full of notes, but, as near as may be, for every syllable a note, so that it may be sung distinctly and devoutly.*“

---

<sup>1</sup> Butler, Ch.: *The principles of musik, in singing and setting with the two-fold use thereof, ecclesiasticall and civil.* By Charles Butler Magd. Master of Arts. London: John Haviland, 1636. Facs. ed. New York: Da Capo, 1970, str. 2.

<sup>2</sup> Ibid., str. 95.

<sup>3</sup> „Píseň by neměla být plná not, ale na každou slabiku by měla být jedna nota tak, aby mohla být zpívána jasně a oddaně...“. *Miscellaneous Writings and Letters.* Cambridge, 1846. In *Hymnology: Thomas Cranmer* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.smithcreekmusic.com/Hymnology/Metrical.Psalmody/Thomas.Cranmer.html>.

## 8.2 Vztah hudby a rétoriky

Výsledek vztahu hudby a rétoriky, který se formoval několik století se nám odráží ve třech základních rovinách. Především byly rétorické prostředky používány k „objasňování obsahu textu“ a vzbuzování afektů. V hudbě jejich analogické protějšky sloužily k legitimizaci nepravidelností a disonancí, což později přispělo ke vzniku celého souboru figur a vytvoření nauky o těchto hudebně rétorických figurách zvané *Figurenlehre*.<sup>1</sup> Druhá rovina příbuznosti obou druhů umění byla obzvláště formální a zahrnovala pevně dané kroky při tvorbě a interpretaci díla. Celý proces konstrukce – řečnický i hudební - byl dělen do několika částí a podčástí, přičemž všechny kroky v nich obsažené bylo třeba pro výsledný efekt dodržet.<sup>2</sup>

Poslední velkou rovinou vycházející ze smyslové jednoty hudby a řečnictví je rovina tzv. „řečově gramatická“, která odráží jednak nápodobu či imitaci intonace lidské řeči, čímž je schopna znázornit a vzbudit afekty, jednak rozvíjí vztah hudby a gramatiky a pohybuje se tak v rovině teorie. Snaha o napodobení melodie lidské řeči se nejmó výrazněji projevila na poli dramatického umění v takových formách jako byl recitativ, který stál mezi zpěvem a mluvou a v dnešním slova smyslu nebyl skutečně „zpíván“. Nalézáme ji také v hudební deklamaci přednášené ve volném rytmu, vedoucí rovněž k drobně členěné „mluvené“ artikulaci. Ještě u Ludwiga van Beethovena označil jeho první životopisec Anton Schindler „rétorický princip“ (*das rhetorische Princip*) jako „základ veškeré jeho hudby“ (*Grundwesen aller seiner Musik*) a jeho deklamační provedení jako jediné možné a správné a povznesl „rétorickou pauzu“ (*rhetorische Pause*) jako jeden z nejmó významnějších stavebních kamenů beethovenovského klavírního řečnictví (*Redekunst am Pianoforte*).<sup>3</sup>

Původ vlivu „slovního paradigmatu“ na hudbu nalézáme již v řecké koncepci *músiké*, ve které byly rozhodující pro hudební kompozici délka a výška řeckých slabik. Platón prohlašoval, že ze všech tří částí písně – slov, rytmu a melodie – jsou nejdůležitější právě slova, která tvoří základ zbylým dvěma komponentům. Preferoval tedy hudbu, kde slovo vládlo rytmu a melodii, a to navzdory silnému matematickému a

---

<sup>1</sup> Pozn. Problematice těchto specifických vyjadřovacích hudebních prostředků se věnuji v kapitole 10. „Hudební *Figurenlehre*“ této práce.

<sup>2</sup> Pozn. Hudebně rétorickým procesem, zahrnujícím oblast hudebně rétorických figur, se zabývám v kapitole 9 „Hudebně rétorický proces a afektová teorie“ této práce.

<sup>3</sup> Viz Krones, H.: *Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft* [online]. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1998. Dostupný z WWW: <<http://www.inst.at/trans/4Nr/krones.htm>>.

kosmologickému vlivu, a své názory zkombinoval s aristotelovskou ideou, že hudba může prostřednictvím imitace ovlivňovat morální charakter a vášně, což poskytlo pevné základy pro budoucí teorie o *mimesis* v hudbě. Nadvláda slova nad hudbou se stala základem pro pozdější teorie melodické imitace afektu, včetně těch, které propagovaly přímou imitaci řeči.

Pythagoreizmus se znovu přihlásil ke slovu jako hlavní paradigma ve středověku; tehdejší skladatelé a teoretikové si sice udrželi zájem o vztah hudby a řeči, avšak spíše se pokoušeli o vytvoření melodií, které by objasňovaly strukturu textu, než těch, jež by prostřednictvím imitace odrážely jeho význam.

Platónský názor na *mimesis* se vrátil na sklonku 16. století s rozkvětem italského humanizmu. Se snahou vzkřísit antické pojetí hudby představitelé florentské cameraty podporovali hudební imitaci intonace a rytmu řeči. Od renesance po osvícenství se otevřela cesta pro imanentní rozvoj potenciálního vnitřního pohybu vertikály a hudební forma opery se stala dynamickou, tak řečeno „dějovou“. Přestává vyjadřovat statický obraz člověka a začíná odrážet a formovat vnitřní svět člověka. Podle Vincenza Galileiho je možné novou hudbu pokládat za rovnocenného partnera ostatních druhů umění právě proto, že „napodobuje“ a prostřednictvím „odpozorování“ typických intonací lidské řeči je schopná umělecky odrážet specifický citový svět člověka (Zoltai, 1983). Právě na půdě opery dochází k jakémusi znovuzrození mimetického principu. Současně francouzský skladatel a básník Baïf (1532-1589) a jeho kolegové v *Académie de poésie et de musique* se pokoušeli imitovat rytmus, přízvuky a intonaci francouzského jazyka v hudbě.<sup>1</sup> Imitace slovního přízvuku, rytmu, frázování a interpunkce pokračovaly během celého sedmnáctého a osmnáctého století a zhruba provázely vzestup a úpadek oblíbenosti recitativu.

„Řečově deklamačně“ bylo pohlíženo též na složení frází. Johann Sebastian Bach podle Forkela komponoval takovým způsobem, že „hudba se (J.S. Bachovi) jevila jakoby řečí a skladatel básníkem, jemuž nesmí chybět dostatečných výrazů k vyličení jeho citů, ať už básní kteroukoli řečí.“<sup>2</sup>

Všeobecná analogie hudby a gramatiky byla od počátku detailně zkoumána. Organizace mnoha hudebních traktátů šly těsně ruku v ruce – obzvláště ve středověku -

---

<sup>1</sup> Washer, E.: *Los motz e.l so: Word, Melody, and Their Interaction in the Songs of Folquet de Marseille* [online]. Louisiana State University, 2002. Dostupný z WWW: <[http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-1106102-100713/unrestricted/Washer\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-1106102-100713/unrestricted/Washer_dis.pdf)>.

<sup>2</sup> Forkel, J. N.: *O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.

s gramatickými pojednáními, přičemž k popisu konstrukčního rozdělení hudebních frází založeného na gramatických pravidlech bylo užíváno právě terminologie vypůjčené z knih o gramatice.<sup>1</sup> Mnoho gramatických pojednání začíná právě definicí elementárních jednotek jazyka – zvuků, písmen, slabik a slov. V hudebně teoretických dílech jsou hudební jednotky přirovnávány k těm gramatickým – zvuky, tóny, několik tónů a hudební projev. Jedno z hlavních témat probíraných středověkými hudebními teoretiky a středověkými a antickými gramatiky bylo to, že projev – ať už hudební nebo slovní – je možno rozdělit do menších celků nazvaných *comma* (lat. *incisum*), kólon (lat. *membrum*) a „perioda“ či *periodus* (lat. *circumitus*, *comprehensio*, *continuatio*, *circumscriptio*). Jednalo se o specifické části klasické rétoriky, v podstatě reprezentovaly druh pauzy v toku řeči nebo v textu. Termín *periodus* neboli věta ve smyslu souvětí byl v rétorice používán k popisu celé věty. Tato věta čili souvětí byla složena z několika vedlejších vět či kól spojených gramaticky, konstruovaných rétoricky a vyznačujících se určitým rytmem. Kólon (v překladu člen) bylo označení pro výpověď menší a méně nezávislou než byla věta složená, sjednocena syntakticky i významově. Nejmenší jednotkou bylo *comma*, reprezentující frázi nebo skupinu slov, v poezii se jednalo o půlverš, čili polovinu hexametru.<sup>2</sup> Podle Calvina Bowera vypadá tento proces asi takto: tak, jak se jednotlivá písmena sdružují, aby vytvořila slova, slova jsou spojována, aby vytvořila fráze a věty (*comma* a *colon*), které se následně stanou ucelenými větami (*periodi*), tak také jednotlivé tóny (*voces*) se spojují, aby vytvořily melodické úseky (*syllabae*), které následně zformují subfráze (*commas* a *colons*) a ty se zkombinují a vytvoří celé fráze (*distinctiones*); takové fráze se nakonec spojí v celou melodii (*periodus*) (Washer, 2002). Celá nauka o větách a o stavbě souvětí se opírala o toto vědění, jehož teoretický podklad opět vycházel z rétoriky a prozodie, kde hudební dílo bylo pokládáno za báseň nebo řečnický projev a v tomto smyslu mělo být také tvořeno, interpretováno a artikulováno.

---

<sup>1</sup> Pozn. Díla, jež se zabývají podobností hudby a gramatiky, jsou např. *Musica enchiridis* (někdy mezi 850 - 900 n.l.), *Scholica enchiridis* (taktéž), Hucbaldova *De musica institutione* (asi 880), *Micrologus de disciplina artis musicae* (asi 1025/26) Guida z Arezza atd.

<sup>2</sup> Pozn. Logickým krokem pro anglickou gramatiku z roku 1586 bylo přijetí této terminologie pro označení interpunkčních znamének za větnými celky: *comma* – čárka, *colon* – dvojtečka, *period* – tečka jako úplná pauza následující po celé větě.

## 9. Hudebně rétorický proces a afektivní teorie

### 9.1 Rétorický proces

Proces rétorického strukturování tradičně zahrnuje pět kroků: *inventio* (idea, nápad), *dispositio* (příprava), *elocutio* (deklamace, přednes), *memoria* (paměť) a *actio* nebo též *pronunciatio* (vyslovení).

Zatímco *inventio* se zabývá vymežováním předmětu a shromažďováním vhodných informací, *dispositio* se zaměřuje na logické uspořádání materiálu. Třetí krok, *elocutio*, překládá různé nápady a myšlenky do slov a vět a přidává jakékoliv důležité prostředky, které by výroku dodaly větší důraz. Poslední dva kroky se zabývají pamětí a interpretací (schéma 1).

V napomáhání nalezení vhodného tématu rétorické *inventio* nabízí dlouhý seznam *loci topici* (oblasti předmětu/námětu), zahrnující témata týkající se jmen, definic, předcházejících nebo následujících příčin, účinků, porovnání a kontrastů. Během *dispositio* je řeč (*oratio*) většinou rozdělována na šest částí: *exordium* (introdukce), *narratio* (skutečná zpráva), *propositio* (navržený argument nebo bod, který má být udělán), *confirmatio* (podporující argumenty), *confutatio* (vyvrácení argumentu) a *peroratio* neboli *conclusio* (uzavírající komentář). Co se týče *elocutio*, jeho stylistická očekávání jsou shrnuta do čtyř ctností – *virtutes elocutionis*: *puritas* neboli *latinitas* (správný, bezchybný syntax), *perspicuitas* (jasnost), *ornatus* (figurativní jazyk) a *aptum* neboli *decorum* (vhodnost formy a obsahu). Právě v této třetí „ctnosti“ – *ornatus* se nalézají rétorické figury a tropy<sup>1</sup>.

#### 9.1.1 *Loci topici* v rétorice

*Locus topicus*<sup>2</sup> je odvozen z řeckého *topos* a latinského *locus communis*, a poprvé se objevuje ve spojení s jazykem v rétorických příručkách tištěných v 17. století

---

<sup>1</sup> Pozn. Tropy jsou metaforické výrazy, zatímco figury jsou popisovány jako odchylky od normální volby, pořádku nebo struktury slov a vět. Slovní figury byly považovány za nejužitečnější prostředek prezentace a vzbuzování afektů.

<sup>2</sup> Manfred Bukofzer o *loci topici* píše: „Technické aspekty teorie kompozice je třeba doplnit afektivní teorií, která svazovala barokní skladatele přísnými pravidly. Bohatství barokních emocí se typizovalo v nekonečném množství figur tedy *loci topici*, které představovaly či zobrazovaly vášně v hudbě“. Viz Bukofzer, M. F.: *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986, str. 547.

v Německu, kde vystupuje jako termín pro racionalizované kategorie témat. Quintilianus je popisuje jako *sedes argumentorum* - místa pro argumentaci. Velice zjednodušeně mohou být reprezentovány Quintilianovými proslulými otázkami, které mají být položeny v jakékoli diskuzi: jestli věc existuje (*an sit*), co je to (*quid sit*) a jakého je to druhu (*quale sit*). Nejběžnější *loci topici* byly příčiny, místa, způsobu a prostředku.

*Loci topici* fungují jako jakýsi systém pro získávání argumentů s minimem nepostradatelných informací. Řečníci chápali paměť jako konglomerát malých ploch (míst) – *topoi*, které vytvářely tzv. topickou síť. V každém z nich se nacházela otázka (kdo?, kde?, kdy?, pomocí čeho?, apod.) a vztažením jedné z těchto otázek na specifický subjekt byla získána potřebná informace. Poté byla tato informace předána do komplexních mechanismů rétorických („non-logických“) argumentací jako *exemplum* neboli *entimema* či rétorického sylogizmu. Takovým způsobem byly získávány velmi efektivní rétorické argumenty, třebaže pochybné logické konzistence.<sup>1</sup>

*Loci topici* neboli *loci dialecti* (které navzdory svému klasicky znějícímu názvu nebyly starým Řekům známé) se staly populárními prostředky pro vytváření filozofických a rétorických argumentů na začátku 16. století a byly rovněž aplikovány na hudbu a poezii. Klasifikace *loci* se lišily od autora k autoru. V jedné ze svých přednášek na lipské univerzitě v roce 1695 popsal německý básník a libretista Erdmann Neumeister<sup>2</sup> 15 druhů *loci*: *locus notationis, definitionis, generis & specierum, totius & partium, causa efficientis, causae materialis, causae formalis, causae finalis, effectorum, adjunctorum, circumstantiarum, comparatorum, oppositorum, exemplorum a testimoniorum*. *Locus notationis* bylo dále děleno na *derivation, aequivocation, synonyma, anagramma a artificium cabalae*<sup>3</sup> (schéma 1).

---

<sup>1</sup> Rétorická praxe někdy zaměňuje metodu získávání argumentů se svým výsledkem. Stejné argumenty byly známy jako společná místa nazvaná topika. Od starověku máme pro téma dva významy: hledání topika (tématu): strategická „místa“ pro hledání nápadu a argumenty pro topika: repertoár obecných informací přijímaných jako neochvějná pravda.

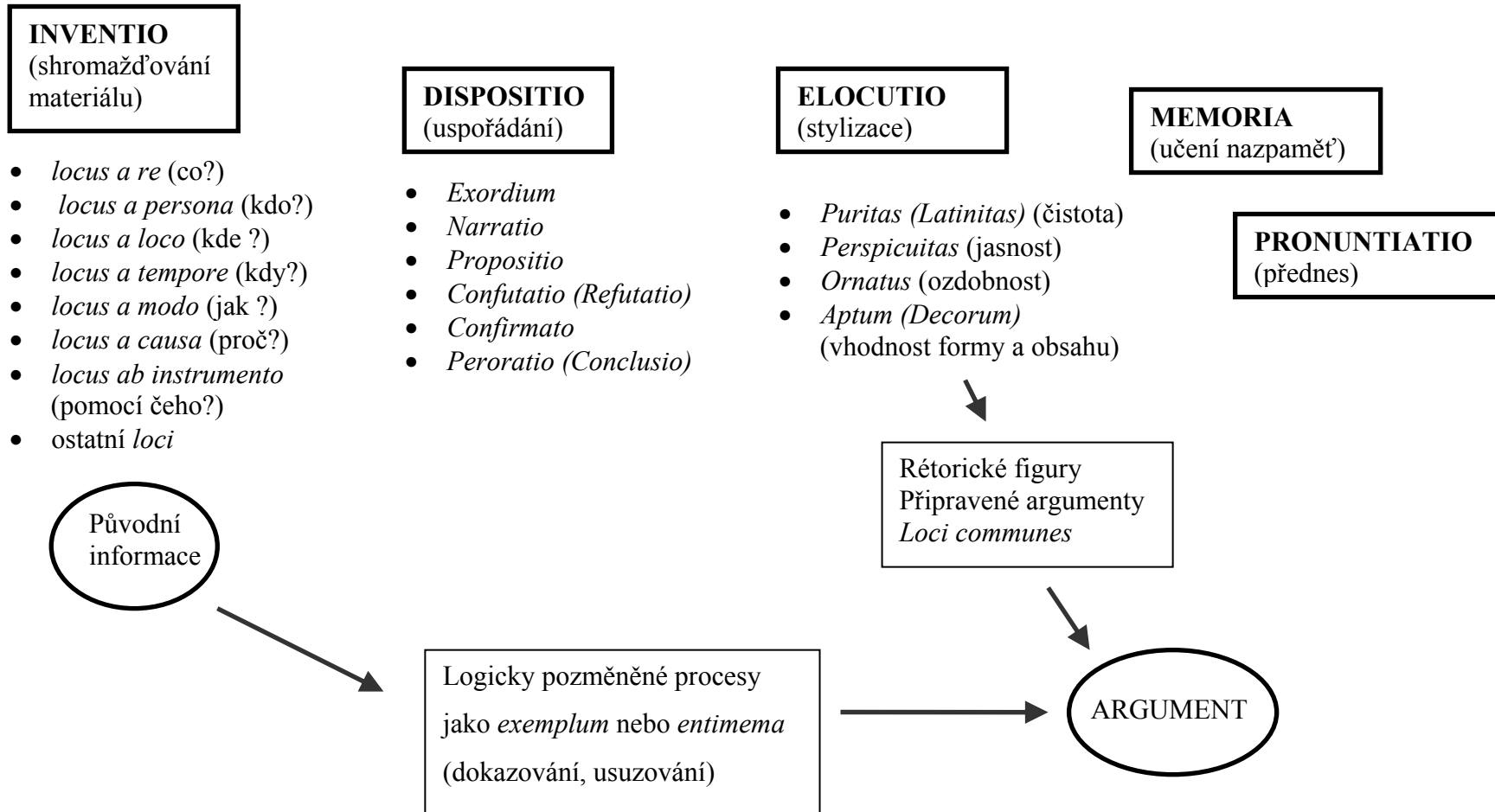
<sup>2</sup> Erdmann Neumeister (1671-1756), jeho práce byla uveřejněna roku 1707 básníkem a libretistou Menantesem. Mimo jiné Bach zhudebnil 5 Neumeisterových textů: jedná se o kantáty BWV 18, BWV 61, BWV 24, BWV 28, a BWV 59.

<sup>3</sup> Clerc, Pierre-Alain: *Discours sur la Rhétorique Musicale, Et Plus Particulierement La Rhétorique Allemande Entre 1600 et 1750* [online]. Dostupný z WWW: < <http://www.peiresc.org/Clerc.pdf> >.



Schéma 1

„Topická síť“ v antické rétorice



## 9.2 Hudebně rétorický proces

Převaha prvních třech rétorických kroků v německé rétorice se také odrazila v tradici *musici poetici*. Německý kontext preferoval přiměřenou a řádnou konstrukci před dramatickým přednesem. Přestože první tři kroky byly mnohem více rozpracovány, všech pět kroků muselo být i nadále bráno jako jeden celek. Rétorika učila hudební skladatele, že kompozice a přednes nemohou být od sebe navzájem oddělovány, jejich vztah je oboustranným procesem vzájemného informování a ovlivňování<sup>1</sup> (schéma 1).

Ačkoliv existovaly drobné rozdíly v počtu a prezentaci rétorických struktur, mohou být seřazeny následovně:

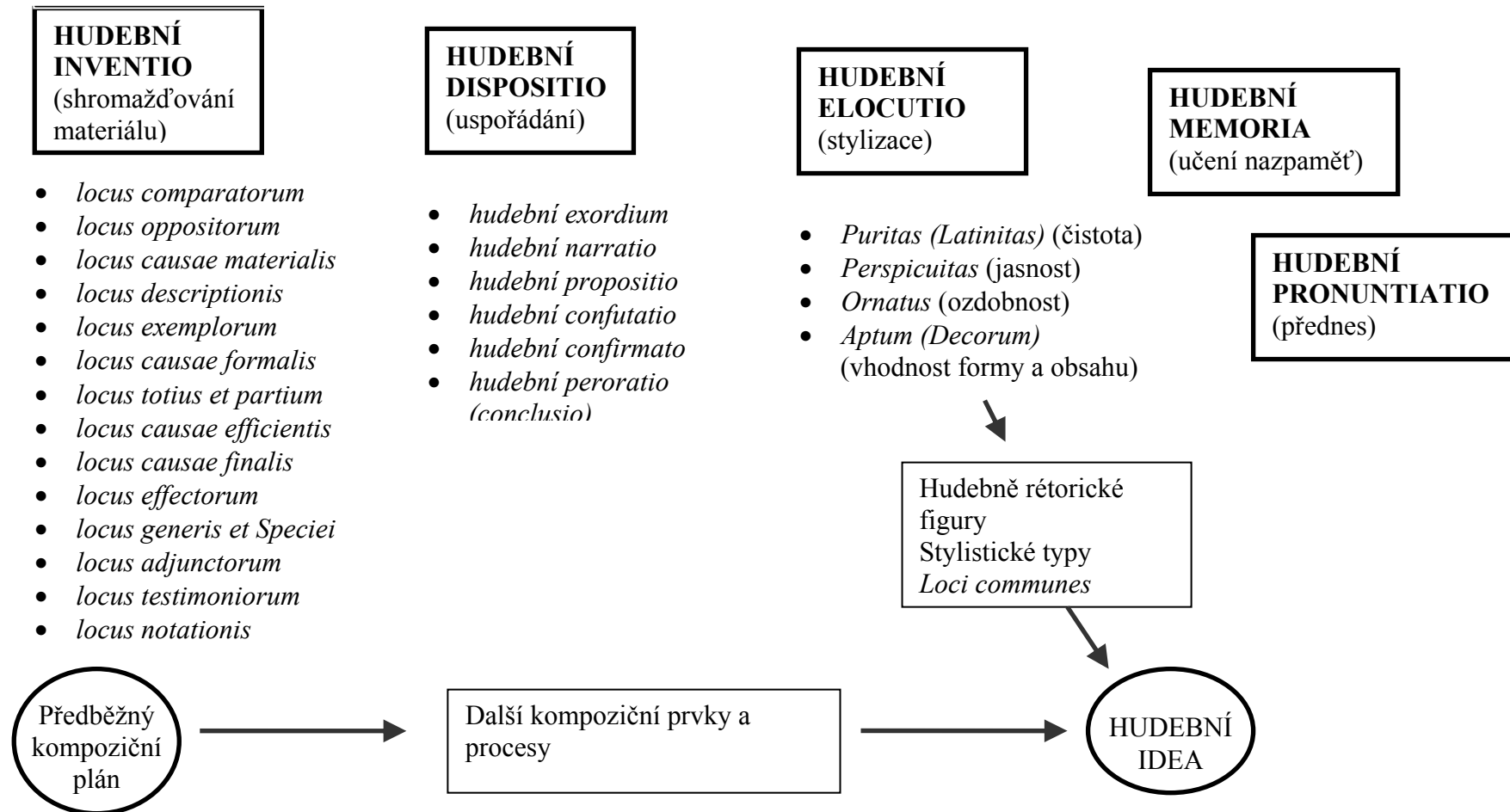
- a) *Inventio* zahrnující *loci topici*
- b) *Dispositio*
  - exordium*
  - narratio*
  - propositio (divisio)*
  - confirmatio*
  - confutatio (refutatio)*
  - peroratio (conclusio)*
- c) *Elocutio (Decoratio)* zahrnující čtyři *virtutes elocutionis*:
  - puritas (latinitas)*
  - perspicuitas*
  - ornatus* zahrnující rétorické figury a tropy
  - aptum (decorum)*
- d) *Memoria*
- e) *Actio (Pronuntiatio)*

---

<sup>1</sup> Pozn. Johannes Nucius a Joachim Thuringus explicitně podporovali hudební imitaci rétorické koncepce. Hudební parodie není podle nich pouhá imitace, ale pokus strukturovat hudební „oraci“ paralelně s jejím rétorickým protějškem a propůjčit jí tak větší *varietas* a eleganci.

Schéma 1

„Topická síť“ v hudební rétorice



### 9.2.1 Hudebně rétorické *inventio*

Kvetoucí žánr 17. století – instrumentální hudba – s sebou přinesl rozmach na text orientované koncepce hudebního *inventio*, které kompozici vymezovalo téma nebo předmět. Skladatel před samotným aktem kompozice (*dispositio*) měl nejprve zvolit téma nebo předmět, jehož materiál se měl stát základem pro reprezentovaný a evokovaný afekt, přičemž přijetí i již existujícího nápadu a myšlenky bylo považováno za rovnoprávnou část procesu *inventio*. Dále měl skladatel identifikovat hlavní účinek a nakonec zvolit vhodnou tóninu, metrum a rytmus s ohledem na požadovaný afekt a daný text.

Skladatelé při práci na *inventio* měli k dispozici seznamy slov pohybu, místa, afektu, času, počtu apod. Hudební vyjádření těchto slov bylo často doprovázeno použitím hudebně rétorických *hypotyposis* figur, prostředků, „pomocí nichž jsou významy slov objasněny takovým způsobem, že se zdá, že jsou uvedeny v život“ (Burmeister, 1606 in Bartel, 1997). Prostředky *hypotyposis* byly tak omezeny jen na skladatelovu představivost a zahrnovaly figury jako např. *anabasis*, *catabasis*, a *circulatio*. *Inventio* tak bylo přímo spojeno s třetím krokem procesu rétorického strukturování *elocutio* neboli *decoratio*, které se tradičně rétorickými figurami zabývalo.

Barokní kompoziční proces byl objektivním procesem na rozdíl od subjektivního a individualistického procesu pozdějších období. Kompozice byla koncipována a strukturována racionálními principy formy a výrazu běžnými jak pro skladatele, tak i pro publikum. To měl právě zaručit tématický a předmětový materiál, který byl ve veřejné sféře znám skladatelům a srozumitelný posluchačům. Skladatel býval svázán povinností zhudebnit určitý text nebo poskytnout instrumentální hudbu pro určitou příležitost, a tak hledal v daném, objektivním materiálu nebo situaci předurčený afekt.

#### 9.2.1.1 *Loci topici* v hudebně rétorickém procesu

Několik německých teoretiků, počínaje Joachimem Burmeisterem (*Musica poetica*, 1606) a konče Meinradem Spiessem (*Tractatus musicus compositorio-practicus*, 1745), aplikovalo rétorické modely a *loci topici* ve svých diskuzích o hudbě.

Nejpropracovanější systém *loci topici* nalezneme pravděpodobně u Johanna Matthesona v knize *Der Vollkommene Capellmeister* (1739).<sup>1</sup> Mattheson navrhuje skladateli, který nemůže dosáhnout přirozené inspirace, aby hledal pomoc v různých *loci topici*, jež podle něj fungují jako jakási zásobárna topik, kde skladatel či improvizátor čerpají své nápady:<sup>2</sup> „...*aber noch etwas mehres bey dem Haupt-Satze anmercken: da denn die bekannten loci topici ...bisweilen ziemlich artige Hülfss-Mittel zum Erfinden, eben sowohl in der melodischen Setz-Kunst, als im Dichten und Reden, an die Hand geben können.*“<sup>3</sup> Johann Mattheson stejně jako již zmíněný Erdmann Neumeister navrhuje 15 *loci topici*:

•*Locus notationis* („místo notace“): hra s notami: transformace hodnot, inverze témat, zpětný pohyb, zpětný pohyb inverze, opakování, imitace, atd.

Mattheson je považuje za pravděpodobně nejbohatší zdroj ze všech topik. Podle něj tak jako v soudní praxi advokát může při shánění nápadů začít tím, že si pohrává se jménem svého klienta, kterého obhajuje, tak si i skladatel může pohrát s podobou a pozicí tónů jako s jakýmsi znějícími písmeny.<sup>4</sup>

•*Locus descriptionis* („místo znázornění“): pro Matthesona nejdůležitější; zabývá se tím, jak vzbudit afekty hudbou, jak používat popisných prostředků, v rétorice se týká popisu věcí a okolností.

V hudbě jsou to hnutí duše a srdce, neboť hudba se neomezuje pouze na osoby či vokální hudbu, i hudební nástroje musí prostřednictvím melodie reprezentovat dominující náklonnost mysli (*Gemüths-Neigung*) a přednést pomocí zvuku výmluvnou a srozumitelnou řeč (*einen redenden und verständlichen Vortrag*). Neboť podle Matthesona je „konečným úkolem hudby všechny afekty pouhými tóny a jejich rytmem učinit živými. V instrumentální hudbě si skladatel vymyslí afekt sám, v písních to více méně učiní sám básník, pokud je toho ovšem schopen.“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 4 *Von der Melodischen Erfindung*, str. 121-133.

<sup>2</sup> Pozn. Mattheson je též nazývá *Erfindungs – Quellen*.

<sup>3</sup> „...Ještě něco více musíme k hlavní větě poznamenat, že známá *loci topici* jsou někdy dosti umělecké prostředky k vymyšlení, zrovna jako v umění složit melodii, stejně jako v básnictví a řečnictví, kde mohou být po ruce...“ Ibid. str. 123, § 20.

<sup>4</sup> Pozn. Příkladem *loci notationis* může být jméno Bach (přepsáno do not), či slovní hříčky vycházející ze solomizace jako Frescobaldiho *Capriccio sopra LA SOL FA RE MI* (1624), kde se autor baví slabikami *Luscia fare mi*.

<sup>5</sup> „...*der Musik Endzweck ist, alle Affecten, durch die blossen Tone und deren rhythmum, trotz dem besten Redner, rege zu machen...bey Instrumental-Sachen mag sich bisweilen der Componist eine*

• Locus generis et Speciei („místo rodu a druhu“) – bere v úvahu možnost jakési hierarchizace různých částí kompozice, např. kontrapunkt je *genus*, fuga je *Species*, sólo je *genus*, houslové sólo je *Species* apod.

• Locus totius et partium („místo celku a částí“) – všechny hudební skladby jsou navzájem spojeny různými částmi, všímáme si toho, zda slova nebo záměr daného díla se hodí pro sólo, tutti, sbor, duet apod.

• Locus causae efficientis<sup>1</sup> („místo působící příčiny“) – poskytuje čtyřnásobnou pomoc v invenci: hlavní příčina, nástroj, popud nebo náhoda.

• Locus causae materialis („místo hlavního materiálu“) – bere v úvahu afektivní a symbolický potenciál nástrojů, hráčů a zpěváků. Mattheson rozlišuje trojí: *materia ex qua* (z čeho), *materia in qua* (v čem) a *materia circa quam* (s čím).

1) *materia ex qua* – materiál, látka, čistě hudební podstata z níž je dílo vytvořeno; podle Matthesona se jedná o místo materiální (věcné příčiny), z níž člověk vyvozuje své myšlenky. Člověk může znázornit věci strašné, hrozné a ohavné prostřednictvím disonancí a čerpat při tom *ex loco materiae*. Tak je tomu např. v jisté *Symfonie terrible*, jež je dle Matthesona poetickou básní plnou zuřivých vášní a soužení.<sup>2</sup>

2) *materia in qua* – týká se „podrobení textu nebo neobyčejných vášní, jež si člověk vybral ke ztvárnění“<sup>3</sup>, Mattheson je dává do spojení s *Beschreibungs-Orte (locus descriptionis)*.

---

*besondere Leidenschaft selbst ersinnen und machen; Bey Sing-Stücken in Versen thut es mehrentheils der Dichter, wenn er kann.*“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 4 *Von der Melodischen Erfindung*, str. 127, § 46, § 47.

<sup>1</sup> Pozn. *Locus causae efficientis, locus causae materialis, locus causae formalis a locus causae finalis* bývají někdy shrnuty pod jediné *locus causarum*.

<sup>2</sup> „...z.E. „*Symphonie terrible*“, ..., *poetischer Gedichte von höllischen Furien, Plagen etc.*“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 4 *Von der Melodischen Erfindung*, str. 129, § 58.

<sup>3</sup> „...*Unterwurf dem Text, oder der besondern Leidenschaft, di einer sich zur Vorstellung erwählet hat...*“. Ibid. str. 129, § 60.

3) *materia circa quam* – týká se toho, co nás obklopuje: hlasy, nástroje, zpěváci, hráči, ale hlavně posluchači, ti všichni jsou schopni neobyčejným způsobem vyvolat skladatelovu invenci a přispět tak k dílu více než jakákoliv jiná okolnost.

• *Locus causae formalis* („místo formální příčiny“) – rovněž forma a norma každého hudebného díla, jedná se v podstatě o přípravu obsahu a formy hudebního díla.

• *Locus causae finalis* („místo konečného cíle“) – pro jaký druh posluchačů (veřejnosti) komponujeme.

• *Locus effectorum* („místo efektu“) – pro jaké místo je skladba komponována, kostel, sál, divadlo, nebo náměstí.

• *Locus adjunctorum* („připojené místo“) – nachází hlavně místo v umění kompozice při reprezentaci jistých postav (charakterů), jak v oratoriích, operách, tak i kantátách a snaží se vzít v úvahu tři hlavní myšlenky duše, těla a štěstí (*adjuncta animi, corporis a fortunae*). Mattheson podotýká, že takové věci se dají v hudbě zachytit na příkladu slavného dvorního varhaníka Ferdinanda III. J. J. Frobergera<sup>1</sup>, jenž na pouhém klavíru dokázal zachytit celou historii a portrét většiny svých současníků, včetně kvalit jejich pocitů či Dietricha Buxtehudeho, který umělecky zachytil ve svých sedmi klavírních suitách povahu a vlastnosti planet.<sup>2</sup>

• *Locus circumstantiarum* („místo okolností“) – zvažuje např. čas, místo, předchozí okolnosti, současné a očekávané apod. Mattheson zde odkazuje na Davida Heinichena a jeho *antecedentia, concomitantia a consequentia*.

• *Locus comparatorum* („místo srovnání“) – funguje jako srovnání věcí podobných s rozdílnými, malých s velkými, a naopak.

• *Locus exemplorum* („příkladové místo“) – cituje z prací jiných skladatelů, týká se tedy přídavek cizích myšlenek ve skladbě; přestože se v podstatě jedná o imitaci ostatních

---

<sup>1</sup> Pozn. Johann Jakob Froberger (1616-1667), německý hudební skladatel období baroka, virtuózní hráč na klávesové nástroje a varhaník.

<sup>2</sup> Pozn. Mattheson měl pravděpodobně na mysli dnes již ztracený soubor sedmi suit označených BuxWV 251.

skladatelů, může jít o velice prospěšný zdroj nápadů. Skladatel podle Matthesona pouze musí dbát na to, „aby jen nekopíroval a nekradl cizí práci, ale vrátil vše zpět i s výdělkem...neboť dokonce i největší kapitalisté si budou půjčovat peníze, pokud jim to přinese výdělek“.<sup>1</sup>

•*Locus oppositorum* („místo protikladů“) – pracuje s různými druhy taktů, proti sobě jdoucími pohyby melodií, nízkými a vysokými tóny, pomalými a rychlými úseky, apod.

•*Locus testimoniorum* („místo svědectví, důkazu“) – cituje úryvky ze známých melodií církevních chvalozpěvů, z *cantus firmus*, lidových popěvek, apod.

### 9.2.1.2 *Loci topici* v praktických ukázkách Johanna Davida Heinichena

Dílo Johanna Davida Heinichena *Der General-Bass in der Composition* (Dresden, 1728) nejen obsahuje pravděpodobně nejkompletnější instrukce pro generálbasovou praxi pozdně barokní hudby, která kdy byla v dané době napsána, ale také zahrnuje důležité informace týkající se teorie hudební kompozice, obzvláště ve vztahu k afektové teorii.<sup>2</sup> *Einleitung* (Úvod) této knihy nám nabízí autorův pohled na několik silně provokativních témat - obecný stav hudby, „neřestí“ kontrapunktu, nezbytné předpoklady skladatele či prvek dobrého vkusu (*goût*). Nejvýznamnější pro nás je ovšem jeho zájem o povahu afektu v operní hudbě.

Heinichen se při svých úvahách o afektové teorii přidrží tradice následované většinou teoretiků 17. a 18. století a spojuje barokní hudební kompozici s řecko-římskou naukou o rétorice a řečnictví. Nahlíží na skladatelskou činnost jako na objevení příslušné hudební myšlenky, „na které pak skladatel použije své umění“. Navrhuje, aby skladatel vyhledal afekt slov v *inventio* neboli *ars inveniendi*, stejně jako klasické knihy o rétorice předepisují *inventio* coby první krok při skládání projevu. Heinichen nabízí

---

<sup>1</sup> „Man muss die Nachahmungen so einrichten und ausarbeiten, das sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen, als die Sätze, aus welchen sie entlehnet sind...maassen auch die grössesten Capitalisten wol Gelder aufzunehmen pflegen, wenn sie ihre besondere Vortheile oder Beqvemlichkeit dabey machen.“ Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, II. díl, kapitola 4 *Von der Melodischen Erfindung*, str. 131, 132, § 81, § 82.

<sup>2</sup> Pozn. Heinichen ve svých teoriích vycházel z matematických úvah a dokonce pracoval na systému matematické permutace, pomocí které mělo být možno vynalézt hudební figury.



praktickou pomůcku pro invenci, *locus topicus*, standardní rétorický prostředek, který řečníkovi pomáhá při výběru témat či idejí pro formální projev.

Pro používání *loci topici* Heinichen navrhuje toto: „v určitých případech je nejdůležitější probudit k životu (skladatelovu) duši. Z tohoto důvodu, člověk by měl...vymyslet takové *modi inveniendi*, které by uplatnily živou imaginaci skladatele. Popravdě řečeno, pouze polovina úsilí je zapotřebí pro hudební invenci, pokud skladatel umí odvodit dobrý nápad z daného (a často neplodného) textu. Ale pro vedení naší imaginace nemůže být podle mého názoru učiněno lépe než pomocí řečnických *loci topici*. Dokonce i s tím nejméně inspirujícím textem můžeme sáhnout po třech hlavních zdrojích, jmenovitě *antecedentia*, *concomitantia* a *consequentia textus* a zvážit je vzhledem k *locus topicus* tím, že pečlivě uvážíme účel slov, včetně souvisejících okolností ostav, času a místa atd. Takto vrozená přirozená imaginace...nikdy nepostrádá výraz cenných idejí nebo jasněji řečeno obratných invencí.“<sup>1</sup>

Heinichenova teorie *loci topici* zahrnuje tři druhy hledání topik: 1) *antecedentia* - co se událo před dějem nebo stavem věcí popsaným v textu, 2) *concomitantia* - které současné události se mohly dít zároveň, 3) *consequentia* - co se bude dít v budoucnu. To odpovídá Matthesonovu *locus circumstantiarum*.

Následující Heinichenovy příklady jsou založeny na čtyřech textech. Z těchto textů Heinichen navrhuje vyhledat pomocí *antecedent*, *concomitant* a *consequence* textu vhodné hudební vyjádření šestnácti různých afektů:

#### *Antecedentia*

*Non é sola, non é straniera la causa, ch'è vera, non dubito, nó. Scoprire si sá spesso meglio da se la veritá. D.C.*

*Tento motiv není jedinečný, není neobvyklý, to je pravda. O tom opravdu nepochybuji. Velmi často se pravda raději odhalí sama. D.C.*

Heinichen o tomto textu *da capo* píše, že na první pohled v něm není jediné slovo, které by dávalo jen nepatrnou příležitost k vyjádření jediného afektu. Ale úkolem

---

<sup>1</sup> Buelow, G. J.: *The Loci Topici and Affect in the late baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration*. In *Music Review*, č. 27, 1966, str. 162. Podle Buelowa nacházíme první aplikaci popisných slov *antecedent* (předěšlý), *concomitant* (současný) a *consequence* (následující) ve spojení s *locus* v rétorické příručce nazvané *Die allerneueste Art zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (Hamburg 1707) u Heinichenova současníka Christiana Hunolda. Přesto popisy *loci topici* se objevují téměř v každé knize o rétorice vydané v Německu na konci 17. a na začátku 18. století.

skladatele je podívat se na text, který této árii předchází (*antecedentia*), přičemž zjistí, že Metilde plně vyjadřuje své afekty v předcházejícím recitativu, když odpovídá na Adolphovu otázku:

*Adolpho: Che machini, che pensi?*

*Co plánuješ, co zamýšlíš?*

*Metilde: Alti disegni, e prezipizii immensi;*

*Ušlechtilé plány a velké destrukce;*

*accusare, gridare, chieder raggione*

*obviňovat, křičet, ptát se na důvody,*

*etc. e con novo d'amor fatto*

*etc. a pyšná obnovením lásky, svobodná*

*animoso liberare il mio sposo, etc.*

*můj manželi, etc.*

Ted', když skladatel poznal Metildiny záměry, může začít zhudebňovat text, který v samotné árii může být reprezentován těmi nejzuřivějšími afekty. A pokud by stále potřeboval nějakou pomoc, může přistoupit k zvláštním výrazům recitativu jako *alti disegni* (vznešené plány) a *e prezipizii immensi* (velké destrukce), jež by mohly poskytnout něco jako následující příklad:

Příklad 1

Sop. *Non è so-la,*

*non è so-la, non è stra-nie-ra la cau-sa ch'è*

b.c. *piano*

*ve-ra, non du-bi-to*

*nò,*

The musical score consists of four systems. Each system has three staves: Soprano (Sop.), Bassoon (b.c.), and a piano accompaniment staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are in Italian. The first system shows the Soprano line with the lyrics 'Non è so-la,'. The second system continues the Soprano line with 'non è so-la, non è stra-nie-ra la cau-sa ch'è'. The piano accompaniment in the second system is marked 'piano'. The third system shows the Soprano line with 've-ra, non du-bi-to'. The fourth system shows the Soprano line with 'nò,'. The piano accompaniment in the fourth system features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Příklad 2

U tohoto druhého příkladu jde Heinichen ještě dále a navrhuje zvážení slov *accusare* (obvinit), *gridare* (křičet), *chieder ragione* (ptát se po důvodech). Podle něho tato slova vedou skladatelovu imaginaci k dobré příležitosti pro „hádavé“ nebo „hašteřivé“ invence:

Vivace *tr*

b.c.

Sop.  
Non è so - la, non è stra-nie - ra, non è stra-nie - ra la cau-sa ch'è  
ve - ra, non du-bi - to... nò, nò, nò, non du - bi-to, nò.

### Příklad 3

V dalším případě založeném na slovech *con novo d'amor fatto animoso liberare il mio sposo* (a pyšná obnovením lásky, svobodná můj manželi). Skladatel podle Heinrichena může reprezentovat heroické řešení Metildy jakýmsi „pompézním“ způsobem:

Vivace

b.c.

Sop.  
Non è so - la, non  
è stra - ni - e - ra la cau - sa ch'è ve - ra, la  
cau - sa, ch'è ve - ra, ch'è ve -  
ra, non du - bi - to, nò.

### Concomitantia

Heinichen se dále zaměřuje na druhý zdroj invence odvozený z *loci topici*, textový *concomitant* neboli první část árie – sekce *da capo*:

*Chi hà nemica la fortuna si vedrà sempre  
se penar.*

*Ten, jehož osudem je být nepřitelem,  
bude se vždy nacházet v nouzi.*

Heinichen tento text považuje za moralistický a podle něj právě tento typ textu není pro skladatele příliš potěšující. Avšak podíváme-li se na charakter *fortune* (osudu), jsou to „těkavost a nestálost, zuřivost, útěk... jak jinak tohoto výrazu dosáhnout než harmonií v houslích ostře postavenou proti basovému tématu nebo vhodně vybranými sólovým nástroji“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Buelow, G. J.: *The Loci Topici and Affect in the late baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration*. In *Music Review*, č. 27, 1966, str. 166.

Příklad 4

V tomto příkladu se Heinichen pokouší vyjádřit „věčné hledání osudu“ v basovém tématu:

Violins  
& Violetti

b.c.

Sop.

Chi hã - ni -

mi - ca la for - tu - na, si ve - drã sem - pre, sem - pre pe -

nar, si ve - drã sem - pre pe -

nar



Příklad 5

Zde Heinichen uvádí ztvárnění afektu „vrtkavého štěstí“:

The musical score for Example 5 is divided into two main sections. The first section is a keyboard piece in G minor, 3/4 time, marked **Furioso** and *unis.* It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The second section is a vocal piece, also in G minor, 3/4 time, marked **Sop.** It consists of three systems of three staves each (soprano, piano, and bass clef). The lyrics are: "Chi hà ne-mi-ea la for-tu - na, si ve-drà sem - pre si ve-drà sempre, sempre pe-nar -".

Příklad 6

V tomto příkladu slovo *penar* (nouze) vede Heinichena k zhudebnění afektu štěstí, které je „věčně nestálé a přinášející neštěstí“.

The musical score for Example 6 is a keyboard piece in G major, 3/4 time, marked **Andante**. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef).

Musical score for Soprano (Sep.) in G major, 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has three staves: Soprano (with lyrics), Treble Clef, and Bass Clef. The second system also has three staves: Soprano (with lyrics), Treble Clef, and Bass Clef. The lyrics are: "Chi hà ne-mi-ca la for-tu-na: si ve-drà sem - pre pe-nar. sem-pre, sem - pre pe - nar."

### Consequentia

V návaznosti na třetí zdroj založený na *loci topici - consequentia*, se Heinichen táže, jak skladatel může nalézt nápad pro *da capo* (tedy sekci A) nebo jinou árii, která začíná nástupem zpěváka na scénu bez předcházejícího recitativu, když text zní:

*Non lo dirò col labro che tanto ardir non hà.*      *Nevyslovím to svými ústy, jež  
nemají tolik smělosti.*

V tomto případě nelze poznat, jestli se jedná o afekt smutku nebo naopak lásky či afekt vážný. Ani jedno slovo nám zde podle něj nedává příležitost ke správné invenci a jelikož nemůžeme použít předcházející recitativ (*antecedent*) ani samotnou árii (*concomitant*), musíme přihlídnout k tomu, co následuje (*consequentia*). A zde se nám nabízí hlavně druhá část árie, ve které postava říká:

*Forse con le faville dell' avide pupille per*      *Snad můj milostný pohled se třpytem  
dir che già tutt' ardo, lo sguardo parlerà.*      *dychtivých očí ukáže, že jsem  
skutečně celý v plném žáru.*

### Příklad 7

Zde vidíme, že první sekce vyžaduje „vášnivý“ nápad a dá se použít mnoho druhů *animable* melodií, takových jako v tomto příkladu:

Musical score for Cantabile in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: Treble Clef and Bass Clef. The tempo/mood is marked "Cantabile" and there is a trill ornament (*tr*) over the first few notes of the melody.



Sop.  
Non lo di-rò col la-bro, col la-bro, che tan-to ar-dir non

hà, non hà, che tan-[to]

### Příklad 8

V tomto příkladu Heinichen nalézá příležitost reprezentovat „spalující žár lásky“, jak je odvozeno ze slov *l'ardore* a *lo sguardo*.

flauti,  
1. violini  
*sempre piano*  
b. c.

Sop.  
Non lo di-rò col la-bro che tan-to ar-

dir, che tan-to ar-dir non hà

### Příklad 9

Tady se Heinichen pokouší o znázornění „milostného“ afektu, který vychází ze slov „milostné pohledy a spalující zrak“.

Poslední příklady potom demonstrují několik málo hudebních nápadů, které Heinichen shledává jako možné, když skladatel má poezii bohatou v myšlenkách, jako například:

Un poco allegro

*piano* *forte*

Non lo di-rò col-la-bro

Rekonstrukci Heinichenova topického procesu kompozice italského stylu árie provedl Raymond Minelk a poněkud zjednodušeně vypadá takto<sup>1</sup> (překlad textu je uveden výše):

*Non lo dirò col labro che tanto ardir no hà.*

*Forse con le faville dell' avide pupille per dir che già tutt' ardo, lo sguardo parlerà.*

<sup>1</sup> Srov. Monelle, R.: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

<p>1. <i>Inventio</i> fáze</p>	<p>2. Spojení fáze <i>inventio</i> a <i>elocutio</i></p>	<p>3. <i>Elocutio</i> fáze (oddělená od topické práce), kde skladatel rozvíjí originální symboly (znaky) obecných typů týkající se kontextu: dynamické značení, unisono fléten a houslí, zvláštní varianty na nejobecnější vzorce spěchu, fanfár apod.<sup>1</sup></p>
<p>1.1. Topikalizační proces, kde hledáním topik najdeme užitečné informace podle klíčových slov jako <i>faville</i> (jiskry), <i>pupille</i> (zornice), <i>l'ardore</i> (žár), <i>lo sguardo</i> (pohled).</p>	<p>2.1. Nový topikalizační proces, kde dochází k hledání nových topik založeném na skladatelově komplexní schopnosti, hledání „předem vytvořených“ hudebních výrazů užitečných pro reprezentaci ohně.</p>	
<p>1.2. Identifikace „makrotopického subjektu“ – „plamen lásky“.</p>	<p>2.2. Hledání hudebních topik – znaků v hudebních modelech, které podle Monella byly používány již od 16. století v madrigalech. To představují „rychlé figury v houslích, fanfárový basový part, rychlé třídobé takty apod.“<sup>2</sup></p>	

<sup>1</sup> Ibid., str. 21.

<sup>2</sup> Ibid, str.20.

Příklad 10

*Vó cercando il vero Nume che sospira la mia fè. Qual farfaletta intorne al lume fra quest' ombre aggiro il pié. D.C.*      *Hledám pravého Boha, po kterém má víra netrpělivě touží. Jako drobný motýlek kroužící kolem světla chodím okolo těchto stínů. D.C.*

Text je krásný sám o sobě a nabízí podle Heinichena asi šest, osm či dokonce i více různých nápadů, co se týče *loci topici*. Obecně se dá použít afekt „jemnosti“ a s tímto na paměti i forma siciliana, jež podle něj vyjadřuje „mdlé“ myšlenky:

The image shows a musical score for a vocal piece. It begins with a piano introduction marked 'Sostenuto' in 12/8 time, featuring a treble and bass clef staff. The vocal part starts with a Soprano line (Sop.) and is accompanied by a piano (p.c.) with treble and bass clef staves. The lyrics are written below the vocal line: 'Vó - cer-can-do il ve - ro Nu - me - che so - spi - ra la mia fè che so - spi - ra la'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

### Příklad 11

Na tomto příkladu se Heinichen dostává k zvláštnímu výrazu „vzdechy lásky“:

Musical score for Example 11, featuring Soprano (Sop.) and Bassoon (b.c.) parts. The score is in G minor and 4/4 time. The lyrics are: "Vò cer-can - do il - ve - ro il - ve - ro Nu - me che so - spi - ra la - mia fé". The Soprano part has a melodic line with some chromaticism, and the Bassoon part provides a harmonic accompaniment.

### Příklad 12

Zde má hudba podle Heinichena vykreslit milovníka, který „úzkostně hledá svou milovanou“. Heinichen popisuje tuto pasáž jako obsahující „bizarní téma průtahů a chromatických tónů“:

Musical score for Example 12, featuring Soprano (Sop.) and Bassoon (b.c.) parts. The score is in G minor and 4/4 time. The lyrics are: "Vò cer-can - do il - ve - ro il - ve - ro Nu - me che so - spi - ra la - mia fé". The Soprano part has a melodic line with some chromaticism, and the Bassoon part provides a harmonic accompaniment.

### Příklad 13

Další příklad se snaží zobrazit „odpovídající emoce obou milenců“ za použití dobře zvolených nástrojů střídajících se v příjemných konsonancích a disonancích. Vykresluje tak afekt vzájemné lásky „současně hádavé, ale spojené duchem“:

Amoroso

2 flutes  
traversier

h.c.

Vo cer-can-do-ji ve-ro Nu-me Vo cer-can-do-ji ve-ro

#### Příklad 14

Poslední příklad, který Hienichen ve svém spise uvádí, je založen na konkrétním slově *farfaletta* (motýlek), které skladateli nabízí „různé žertovné nápady“:



Un tantino allegro

2 flauti

violini

Sop.

V. c.  
con violoncello

Vò - cer-can-do il ve - ro Nu - me

che so - spi - rà la mia fè, cer - can - do, vò - il

ve - ro Nu - me, il ve - ro Nu me,

Heinichen chtěl svými praktickými ukázkami pomoci studentům dosáhnout skutečného cíle barokní hudby: vzbuzení emocí i za situace, že použitý text postrádá lehce rozeznatelný emocionální základ.

### 9.2.2 Hudebně rétorické *dispositio*

První hudební zmínka, která odráží kroky rétorického *dispositia*, se nachází u Galluse Dresslera<sup>1</sup> v popisu *exordium* (úvod), *medium* (střední část) a *finis* (závěr) kompozice.<sup>2</sup> Uspořádání části *dispositio* bývalo až do dob Johanna Matthesona důležitým procesem hlavně při kompozici fugy. Teprve tento hudební teoretik systematicky vztáhl kroky rétorického *dispositio* na kompozici všech hudebních forem a ne pouze na fugu. Hudebně rétorické *dispositio* rozčleňuje takto:

1) *Exordium* zahajuje kompozici, vzbuzuje posluchačovu pozornost a připravuje ho na to, co bude následovat. Toto se může dít formou preludia nebo formou úvodního ritornelu árie nebo koncertu. *Exordium* posunuje nápad a charakter kompozice dopředu, což je raelizováno vstupem sólového hlasu v árii nebo sólového nástroje v koncertu.

2) Tak jako je *narratio* v rétorice nepovinné (bývá vynecháváno v *chrie*<sup>3</sup>), tak také v hudební skladbě může být spojeno s *propositio*. Vedle toho, že bývá ztotožňováno s prezentací tématu fugy, má funkci uvedení aktuálního obsahu a účelu kompozice.

3) *Propositio* funguje jako jakési stručné shrnutí toho, co již bylo vyřčeno.

Následující dvě části, 4) *confirmatio* a 5) *confutatio*, jež mohou být považovány za protikladné procesy se stejným základním účelem: posílit tvrzení (téma) buď schválením názoru, nebo vyvrácením a zamítnutím jakékoliv námítky. Zatímco *confirmatio* využívá různá umělecká opakování, aby posílilo *propositio*, *confutatio* využívá pozastavení, chromatiky a kontrastních pasáží, které zesilují původní téma.

5) *Peroratio*<sup>4</sup> je závěrem celé kompozice. Může zahrnovat repetici původního *exordia* nebo ritornelu, může také využít vybroušeného „pedálového tématu“, prostředku, jenž bývá nazýván různými jmény, jako *paragoge*, *manubrium* nebo *supplementum* (doplňk, přídavek nebo dodatek).

6) Někdy následuje část zvaná *climax*, která může být chápána jako kadenční fuga, v níž se skladatel jakoby snaží oddálit konec, který posluchač netrpělivě očekává.

---

<sup>1</sup> Gallus Dressler (1533-někdy mezi 1580 a 1589), německý hudební skladatel a kantor.

<sup>2</sup> Pozn. Joachim Burmeister, který rovněž podporoval tuto trojdílnou organizaci hudební skladby, hovořil o střední části jako o „vlastním tělu kompozice“ (*ipsum corpus carminis*).

<sup>3</sup> Pozn. *Chrie* je slohové školní cvičení s námětem zdůvodnění nebo obhájení nějaké známé sentence podle přesně stanovené osnovy.

<sup>4</sup> Pozn. *Perorace* se nazývá v řečnictví závěrečná část řeči, jež shrnuje hlavní obsah a vývody.



### Schéma 1

#### **Vývoj a příklady členění rétorického *dispositia* u vybraných antických řečníků**

CORAX ze Syrakus (5. stol. př.n.l.)

- 1) Proemium/Prooimion (úvod)
- 2) Narratio/Diegesis (vyličení skutečnosti, vysvětlení situace)
- 3) Argumentatio (pozitivní vedení důkazů nebo zopakování argumentů)
- 4) Digressio (odchýlení)
- 5) Peroratio/Epilogos (závěr)

ARISTOTELES (4. stol. př.n.l.) navrhoval dvě části:

- |           |          |            |
|-----------|----------|------------|
| 1) Arche  | 2) Meson | 3) Teleute |
| (začátek) | (střed)  | (konec)    |

CICERO (*De oratore*, 55 př.n.l.)

- 1) Exordium
- 2) Narratio
- 3) Divisio
- 4) Confirmatio
- 5) Confutatio
- 6) Conclusio

QUINTILIANUS (*De Institutione Oratoria*, 1. stol. n.l.)

- 1) Proemium
- 2) Narratio
- 3) Probatio
- 4) Refutatio
- 5) Peroratio neboli Exordium

### Schéma 2

#### **Vývoj a příklady členění hudebně rétorického *dispositia* u vybraných hudebních teoretiků a skladatelů 16. - 18. století**

GALLUS DRESSLER (*Praecepta musicae poeticae*, 1563)

- |                |                              |                  |
|----------------|------------------------------|------------------|
| 1) Exordium    | 2) Medium                    | 3) Finis         |
| <i>Initium</i> | <i>Ipsum corpus carminis</i> | <i>Conclusio</i> |

JOACHIM BURMEISTER

- |             |                          |          |
|-------------|--------------------------|----------|
| 1) Exordium | 2) Ipsum corpus carminis | 3) Finis |
| (úvod)      | (tělo)                   | (konec)  |

ANGELO BERARDI<sup>1</sup> (*Miscellanea musicale*, 1689)

1) La Propositione	2) Il Silogismo	3) Il Concludere
prezentace témat	imitace	závěrečná streta

JOHANN CHRISTOPH SCHMIDT<sup>2</sup> (dopis Johannu Matthesonovi, 1718<sup>3</sup>)

1) Propositio	2) Aetiologia	3) Oppositum	4) Similia
(Dux)	(Comes)	( <i>Inversio varia fugae</i> )	(rozličné figury z <i>propositia</i> )

5) Exempla	6) Confirmatio	7) Conclusio
(různé možnosti: <i>Augmentation et diminution</i> )	(kanonické alternativy)	(imitace na jedné prodlevě)

JOHANN MATTHESON (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713)

1) Eingang	2) Bericht	3) Auftrag	4) Beräfftigung	5) Wiederlegung
<i>Exordium</i>	<i>Narratio</i>	<i>Propositio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Confutatio</i>

6) Schluss  
*Peroratio*

DIETRICH BUXTEHUDE (1637 – 1707)<sup>4</sup>

1) Exordium et Narratio 2) Propositio 3) Digressio/Confutatio 4) Confirmatio 5) Peroratio

*Stylus phantasticus*      *Stylus gravis*   *Stylus phantasticus*      *Stylus gravis*   *Stylus  
phantasticus*

---

<sup>1</sup> Angelo Berardi (1636-1694), italský hudební skladatel a hlavně teoretik, působil v Římě jako *maestro di capella* v kostele sv. Marie v Trastevere.

<sup>2</sup> Johann Christoph Schmidt (1664-1728), německý hudební skladatel, žák Christopha Bernharda. Působil jako *Kapellmeister* na drážďanském dvoře Augusta Silného.

<sup>3</sup> Pozn. Johann Mattheson tento dopis uveřejnil ve svém díle *Critica musica* (1722).

<sup>4</sup> Pozn. Buxtehudova preludia obvykle střídají „volné“ sekce využívající „disonantnější“ *stylus phantasticus* a „imitativní“ sekce fugy, sledující mnohem přísnější *stylus gravis*.

George Dadisman se ve svém článku nazvaném *Some Observations on Dispositio and elocutio in Bach's „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“ from BWV 78*<sup>1</sup> pokusil o výklad dueta z pohledu *dispositio* jako organizace (*Einrichtung*) hudební kompozice:

Text dueta zní:

<i>Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,</i>	Spěcháme slabým, třebaže netrpělivým krokem,
<i>O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir!</i>	ó Ježíši, ó pane, hledáme Tvou pomoc!
<i>Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.</i>	Ty neúnavně hledáš nemocné a zbloudilé.
<i>Ach, höre, wie wir die Stimme erheben, um Hilfe zu bitten!</i>	Ó, vyslyš nás, neboť my Tě silným hlasem prosíme o pomoc!
<i>Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!</i>	Necht' nás Tvá laskavá tvář potěší!

Tematickým textem této věty je, že věřící snažně prosí Ježíše o pomoc, zatímco se k němu snaží dostat, spěchají nesmělým, ale dychtivým krokem. Po čistě hudební stránce je *Duetto* da capo árie pro hlasy a continuo. První část má třídílnou formu a je v tónině B dur s pohybem na dominantu F v taktech 16 - 30 a poté s návratem opět do tóniky. Druhá část se přesune do g moll a během svých 47 taktů vystřídá různé harmonické postupy typické pro tuto hudební formu. Třetí část je doslovným zopakováním části první, neboť znovu nastoluje hlavní tematický materiál a přivádí větu k závěru.

*Duetto* ale také z pohledu *musici poetici* sleduje klasické postupy *dispositia* (Tabulka 1): *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* a *peroratio*. V první části se nachází *exordium* o osmi taktech, které představuje materiál, s nímž bude dále pracováno. To je následováno částí *narratio*, opět o osmi taktech, které je prvním uvedením kanonického vokálního tématu nad repeticí *exordium* v kontinuu. *Propositio* se rozkládá na čtrnácti taktech a pracuje s materiálem z *exordium* a *narratio*. *Confirmatio* začíná na 30. taktu, znovu formuluje úvodní materiál a zesiluje jeho výpověď repeticí. *Peroratio* – takty 43 - 50 – přivádí celou část k závěru a shrnuje

---

<sup>1</sup> Dadisman, G.: *Some Observations on Dispositio and elocutio in Bach's „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“ from BWV 78* [online], Pittsburgh, USA, 2000. Dostupný z WWW: <http://www.musicapoetica.net/bachbww78.htm>.

tematický materiál se stručnou novou formulací. Druhá část představuje *confutatio* a je charakterizována proměnlivou tonalitou a uvedením kontrastního hudebního materiálu. Podle Dadismana se jedná o skutečnou sekci *confutatio*, kde se pracuje s kontrastními hudebními „argumenty“, se znovuzavedením dominanty ústřední tóniny B dur, kdy „opačný argument je úspěšně vyvrácen“.

Tabulka 1

Forma dueta – *da capo* části, prvky v *dispositio* a oblasti tónin ==>

<b>A</b>					
A <i>exordium</i> takty 1-8 B dur: I	A <sub>1</sub> <i>narratio</i> takty 9-16 V	A <sub>2</sub> <i>propositio</i> takty 16-30 I	A <sub>1a</sub> <i>confirmatio</i> takty 30-36 I	A <sub>3</sub> takty 36-42 I	A <i>peroratio</i> takty 43-50 I
<b>B</b>					
B <sub>1</sub> <i>confutatio</i> takty 51-64 vi-v-ii	B <sub>2</sub> takty 64-69 ii -	B <sub>1'</sub> takty 69-80 vi - iii	B <sub>1''</sub> takty 80-91 V	B <sub>3</sub> <i>confirmatio</i> takty 91-98 II - V	

Měnicí se, pohyblivá tonalita, přesouvající se na kadenci na dominantě ==>

A	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>1a</sub>	A <sub>3</sub>	A
<i>exordium</i> takty 1-8 B dur: I	<i>narratio</i> takty 9-16 V	<i>propositio</i> takty 16-30 I	<i>confirmatio</i> takty 30-36 I	takty 36-42 I	<i>peroratio</i> takty 43-50 I

Příklad 1

**J. S. Bach: Kantate am 14. Sonntage nach Trinitatis nach der Dichtung Johann Rist's: Jesu, der du meine Seele (BWV 78, 1724).<sup>1</sup> Arie Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“.**

<sup>1</sup> Leipzig: Peters, 1927.

12

exordium

Musical score for the exordium section, featuring piano accompaniment in two staves. The music is in a minor key and common time, with a steady eighth-note bass line and a more active treble line.

narratio

Musical score for the narratio section, including vocal lines for Soprano and Alto and piano accompaniment. The vocal lines are in a minor key and common time, with lyrics in German. The piano accompaniment is in two staves, with a dynamic marking of *p* (piano).

Sopran.  
Wir ei - - - - - len mit schwachen, doch em - si - gen

Alt.  
Wir ei - - - - -

Continuation of the narratio section, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in a minor key and common time, with lyrics in German. The piano accompaniment is in two staves.

Schrit - ten, o Je - su, o Mei - ster, o Je - su, o

- len mit schwachen, doch em - si - gen Schrit - ten, o Je - su, o

propositio

Musical score for the propositio section, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in a minor key and common time, with lyrics in German. The piano accompaniment is in two staves.

Meister, zu hel - fen zu dir, o Je - su, o Meister, wir

Meister, zu hel - fen zu dir, o Je - su, o Mei - ster, wir ei - -

ei - len, wir  
- len mit

This system contains the first two systems of music. The first system has two vocal staves and a piano accompaniment. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment.

ei - len mit schwachen, doch em-sigen Schritten, o Je-su, o  
schwachen, doch em-sigen Schritten, o Je-su, o Meister, o Je-su, o

This system contains the third and fourth systems of music. The third system has two vocal staves and a piano accompaniment. The fourth system continues the vocal lines and piano accompaniment.

confirmatio

Meister, zu hel-fen zu dir, o Je-su, o Meister, wir ei - -  
Meister, zu hel-fen zu dir, o Je-su, o Meister, wir

This system contains the fifth and sixth systems of music. The fifth system has two vocal staves and a piano accompaniment. The sixth system continues the vocal lines and piano accompaniment.

- len mit schwachen, doch em-sigen Schritten, o Je-su, o  
ei - - len mit schwachen, doch em-sigen Schritten, o Je-su, o

This system contains the seventh and eighth systems of music. The seventh system has two vocal staves and a piano accompaniment. The eighth system continues the vocal lines and piano accompaniment.



14

Mei-ster, zu hel-fen zu dir, zu dir, zu dir, wir ei-len mit  
Mei-ster, zu hel-fen zu dir, zu dir, zu dir, wir ei-len mit

schwachen, doch em-sigen Schritten, o Je-su, o Mei-ster, zu hel-fen zu dir, zu dir!  
schwachen, doch em-sigen Schritten, o Je-su, o Mei-ster, zu hel-fen zu dir, zu dir!

peroratio

peroratio

confutatio

Du suchest die Kranken und Irrenden treulich, die  
Du

Kran - - ken und Ir - - - renden treu - lich, die Kran - ken und  
suchest die Kranken und Ir-renden treulich, du suchest die Kran - ken, du

Ir - - - ren-dentreu-lich, die Kranken und Ir - ren-den  
su - chest die Kranken und Ir - ren-den treu-lich, die Kranken und Ir - ren-den

treu-lich. Ach!  
treu-lich. Ach!

hö-re, ach! hö-re, ach! hö-re, wie wir  
hö-re, ach! hö-re, ach! hö-re, wie wir die Stimme er-



16

die Stimme er - he - - - - - ben, um Hül - fe  
he - - - - - ben, um Hül - fe zu bit - ten, zu bit -

zu bit - ten, um Hül - fe zu bit - - ten, um Hül - fe zu bit - ten, um  
- ten, zu bit - ten, um Hül - - fe zu bit - - ten, um Hül - -

Hül - fe zu bit - ten, um Hül - fe, um Hül - fe zu bit - ten!  
- fe zu bit - ten, um Hül - fe, um Hül - fe zu bit - ten!

Es sei uns deignä - diges  
Es sei uns deignädiges Ant - litz erfreulich, er - freu -

Ant - litz er - freu - lich, es sei uns dein gnä - di - ges Ant - litz er - freu -  
- lich, es sei uns dein gnä - di - ges Ant - litz er - freu -

confirmatio

- lich, er - freu - lich, er - freu -  
- lich, er - freu -

- lich, er - freu - lich, es  
- lich, es sei uns dein gnä - di - ges Ant - litz er - freu - lich, es

sei uns dein gnä - di - ges Ant - litz er - freu - lich, er - freu - lich!  
sei uns dein gnä - di - ges Ant - litz er - freu - lich!

### 9.2.3 Hudebně rétorické *elocutio*: hudebně rétorické figury

Hudebně rétorické *elocutio* tvořilo v barokní kompozici podstatnou část hudebně rétorického procesu: shromažďovalo všechny možné prostředky, kterými by potěšilo a vzbudilo afekty u posluchače, a zahrnovalo tak umělecké vyjádření idejí. Zatímco *inventio* se týkalo toho, „co“ bude řečeno, *elocutio* se týkalo toho, „jak“ to bude řečeno. John Drummond výstižně popisuje barokní důraz na styl *elocutio*: „Byla to doba, která se zaměřovala více na vnější stránku než podstatu, kdy měly být obdivovány okázalost a nádhera. Je to právě zalíbení v předstírání a ornamentaci, které je tolik evidentní v jistých aspektech barokního umění.“<sup>1</sup> Nejdůležitější součástí *elocutio* v hudební kompozici bylo *ornatus*, které pracovalo s hudebně rétorickými figurami.

Vztah mezi hudbou a rétorikou byl nejčastěji a nejkonkrétněji vyjadřován právě koncepcí hudebně rétorických figur.<sup>2</sup> Ačkoliv hudební a jazykové figury používají rozdílný jazyk, mají stejný cíl, vyjádřit a vzbudit afekty. Jakmile rétorické *elocutio* využilo figur řeči a myšlení, *musica poetica* začala rozvíjet koncepci hudebně rétorických figur. Tento proces podpořil rovněž aristotelovský názor, že fenomény musejí být terminologicky identifikovány a definovány, abychom jim mohli rozumět a učit se jim. Hudba začala být analyzována a vysvětlována na základě pojmenování a definování hudebně vyjadřovacích prostředků používaných mistry vokální polyfonie minulé doby. Snaha identifikovat už předem existující hudební fenomény za pomoci známých, ale nově definovaných rétorických termínů byla upevněna Joachimem Burmeisterem a otevřela tak nový svět analytických možností. Na tomto principu byla také vyučována kompozice v latinských školách (*Lateinschulen*), kde navíc díky zvýšenému důrazu na jazykové disciplíny byla rétorická terminologie známá a přístupná všem studentům.

Koncepce hudebně rétorických figur se vyvíjela z raně barokního – na *ornatus* orientovaného – chápání, ve kterém byly figury definovány jako odchylky od

---

<sup>1</sup> Viz Drummond, J.: *Opera in Perspective*. London: Dent, 1980. In Lam, E.T.: *Rhetoric and Baroque Opera Seria* [online]. University of British Columbia, 1996. Dostupný z WWW: <<http://gfhandel.org/seria.htm>>.

<sup>2</sup> Pozn. Většina hudebníků, kteří se ve svých traktátech zabývali hudební rétorikou, se zaměřovala na rétorické výrazové prostředky více než na samotný hudebně rétorický proces. Pouze malá skupina hudebníků, i když mezi ně patřily takové osobnosti jako David Heinichen (rozpracoval *loci topici* v *inventiu*) a Johann Mattheson (nejdůkladněji aplikoval rétorické postupy na hudbu), se snažila aplikovat překlenovací konstruktivní kroky rétoriky, hlavně *inventio* a *dispositio* na hudební kompozici. Zájem mnohem více autorů byl v oblasti *decoratia* a v rozvíjení koncepce hudebně rétorických figur.

jednoduchých a tradičních kompozičních norem, primárně kvůli různosti, zajímavosti či barvě, po pozdně barokní – na *movere* orientované – chápání, ve kterém byly figury definovány jako základní činitelé pro prezentování a vzbuzování afektů. Odpovídající vývoj rétorických figur může být sledován převážně v německém baroku. Na jednu stranu se rétorické učebnice pozdního 17. století postupně stávaly jen zběžnými a odrážely úpadek latinské rétorické tradice, na stranu druhou rostoucí popularizace německé rétoriky založené na přirozené řeči básníků a dramatiků jako Christiana Weise (1642-1708), Menantese (1680-1721, vlastním jménem Christian Friedrich Hunold) a Johanna Christopha Gottscheda (1700-1766) vyústila ve vytváření takových textů, které postupně zdůrazňovaly hlavní cíl rétoriky – dojímat posluchače přímo a bezprostředně. Figury začaly být chápány více jako afektové než ozdobné prostředky hudební kompozice. Takové změny ve vývoji rétorické *Figurenlehre* odpovídaly podobnému vývoji v hudební disciplíně.

## 10. Hudební „*Figurenlehre*“

### 10.1 Figura a hudebně rétorická figura v rétorice a hudební teorii baroka

Latinský termín *figura* je zakořeněn ve slovese *ingere* (formovat nebo tvarovat) a vztahuje se k „vzorové stavbě“. Zatímco *figura* původně znamenala jednoduše „tvar“ nebo „formu“, později odkazovala k podobě či zobrazení originálního tvaru nebo formy. Termín tedy zahrnul význam obou: obrazu nebo odrazu předmětu, stejně jako nezávislou strukturu či koncepci. V tradiční poetice a rétorice byly pod tímto termínem zahrnovány výrazové prostředky okrasné nebo expresivní funkce, které byly zároveň záměrnými odchylkami od norem běžného jazyka.<sup>1</sup>

Pravděpodobně nejvýznamnějším a nevlivnějším spisem o umění rétoriky a rétorických figurách během celého středověku, renesance a baroka bylo dílo o dvanácti knihách římského řečníka Marca Fabia Quintiliana (asi 35 n. l.- asi 96-98 n. l.) nazvané *Institutio oratoria* (Úvod do řečnictví). Quintilianus v něm podává rozbor celého komplexu vzdělání a výchovy, jíž musí projít každý, kdo chce, aby se z něho stal řečník s dokonalým vkusem, citem a vědomostmi. Část své knihy věnuje přímo rétorickým figurám, které tradičně dělí do dvou skupin: na myšlenkové figury a slovní figury. Slova či fráze měly být za účelem propůjčení slavnostnímu projevu většího efektu a půvabu měněny nebo opakovány různým způsobem, neboť podle něj neexistovala efektivnější metoda vzbuzování emocí než výstižné použití figur. Quintilianus v definici figury odkazuje nejen na nový a tedy originální způsob promluvy, ale explicitně ji vztahuje k promluvě (*forma discendi*) a ne pouze k psaní nebo konstrukci projevu. Rétoriku takto velmi úzce spojoval s pronášením řeči a s přednesem a vytváření proslovu viděl pouze jako první krok rétorického strukturování.<sup>2</sup>

Renesance zaznamenala nejen znovuobjevení mnoha klasických zdrojů a textů, ale také prudký vzestup současných textů o rétorice. Často používaná byla sbírka figur a tropů *Epitome troporum ac schematum et Grammaticorum & Rhetorum arte rhetorica libri tres* (Zürich, asi 1540) od Johanneše Susenbrotu. Figura zde byla definována jako „umělecká a nová forma nebo způsob psaní nebo mluvení“<sup>3</sup>. Susenbrotus rozlišoval

<sup>1</sup> Pozn. Řecká terminologie používala termín *schemata* k označení jak rétorických stylů, tak i specifické formy expresivního zpracování. Tento termín byl později přeložen do latiny Cicerem (106 př. n. l.-43 př. n. l.) jako *figura* a byl používán k označení jistých rétorických stylů.

<sup>2</sup> Quintilianus upozorňuje na nebezpečí zaměňování specifických figur s afekty, které dané figury vyjadřují. Zatímco zlost, lítost, bolest, strach a ostatní afekty mohou být vyjadřovány figurami, samy o sobě figurami nejsou. Quintilianus, M. F.: Základy rétoriky. Kniha IX., Praha: Odeon, 1985.

<sup>3</sup> Bartel, D.: *Musica poetica: Musica Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, str. 70.

mezi gramatickými a rétorickými figurami. Gramatické figury se zabývaly pravopisnými změnami slova a syntaktickými změnami ve větě. Rétorické figury dále rozdělil na „slovní“ (*figurae dictionum*) a „myšlenkové“ (*figurae sententiarum*), dodatečně zahrnující Quintilianovy metody amplifikace (*figurae amplificationis*) jako třetí třídu figur.<sup>1</sup> Účelem figur podle Susenbrota bylo „zprostit se dráždění každodenního a zastaralého jazyka, propůjčit slavnostnímu projevu větší rozkoš, důstojnost a eleganci, přidat větší sílu a šarm našemu předmětu a nakonec zesílit naše psaní a mluvení neobvyklým způsobem“.<sup>2</sup> Tak byl užitkový účel nahrazen primárně estetickým a uměleckým, a to i v psaném projevu. Pracovní půda pro přijetí rétorických principů a technik hudbou byla postupně připravena.

Během 17. a 18. století došlo k určitým reformám a revizím v rétorickém kurikulu luteránské školy, což podstatně ovlivnilo chápání rétorických figur. S neoplatónskou myšlenkou nahrazující aristotelianismus se důraz z vypočítané kompozice začal přesouvat více na přirozenější a afektovější výraz. Národní jazyky postupně začaly nahrazovat latinu. Rétorické figury už nebyly hledány ve starověkých knihách, ale v probuzené přirozené řeči občanů. Jeden z nejdůležitějších pozdně barokních německých rétorů Johann Christoph Gottshed (1700-1766), vydal četné množství vlivných prací týkajících se tohoto předmětu, např. „*Ausführliche Redekunst*“ (Leipzig, 1736) a *Versuch einer Critischen Dichtkuns vor die Deutschen* (Leipzig, 1730).<sup>3</sup> Gottshed stejně jako Susenbrotus rozděloval figury na *figurae dictionis* (slovní) a *sententiarum* (myšlenkové), které nestály na stejné úrovni, neboť ty první byly považovány spíše jen za „pouhou“ hru se slovy. Figury popisoval jako jazyk vášně a tvrdil, že bez nich nikdo nemůže vyjádřit a vzbudit požadované afekty.

Ačkoliv vzbuzování afektů bylo spojováno s rétorikou a speciálně s figurami už od starověku, až v pozdním baroku byl tento požadavek povýšen na hlavní účel figur. K přenesení rétorické figury do teoretického myšlení o hudbě i k formování hudební analogie řečnických figur docházelo na bázi disciplíny *ars musica*, která se v systému *septem artes liberales* rozvíjela vedle rétoriky. Zprvu byly tyto figury omezeny jen na hudbu vokální a měly převážně funkci ornamentální, v průběhu 16. a 17. století vystupovaly jako hudební pasáže, které se lišily od běžné kompoziční praxe takovým

---

<sup>1</sup> Burton, G. O.: „*Silva Rhetoricae*“ [online]. Brigham Young University, 1996-2003. Dostupný z WWW: <<http://www.rhetoric.byu.edu>>.

<sup>2</sup> Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, str. 71.

<sup>3</sup> Pozn. Tato kniha, která tvořila základ koncepce hudebně rétorických figur, silně ovlivnila zastánce afektové teorie Johanna Adolpha Scheibeho.

způsobem, že začaly fungovat jako „čitelný znak“<sup>1</sup> oné skutečnosti, již představoval daný text. V 18. století jsou již hudebně rétorické figury spojeny i s hudbou čistě instrumentální. Názvy hudebně rétorických figur byly jednak přejímány z rétoriky, jednak nově vymyšleny, často se za figury označovaly již vzniklé a existující kompoziční prvky. Zatímco v prvních dílech z oblasti hudební teorie se setkáváme pouze s termínem *figura*, popřípadě jiným označením jako *ornamentum* či *variatio*, termín „hudebně rétorická figura“ se poprvé objevuje v díle Johanna Gottfrieda Walthera z roku 1732 *Musicalisches Lexicon*. Nalézáme ho v popisu figury *anaphora*, kterou definuje jako hudebně rétorickou figuru a termín „figura“ je pro něj už pouze „obecným hudebním znakem, který označuje tóny a jejich trvání, pauzy a podobně...“<sup>2</sup>

U hudebních teoretiků se pochopitelně setkáváme s rozdílnými způsoby chápání hudebních figur, což je z velké míry dáno dobou, ve které žili a tedy i stupněm vývoje hudebního paradigmatu onoho období. Starší hudební teoretikové chápali hudebně rétorické figury jako disonance, jejichž použití v hudební kompozici bylo svázáno specifickými pravidly.<sup>3</sup> Johannes Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1447) popisoval figury jako odchylky od pravidel ve smyslu *cantus irregularis*<sup>4</sup>. Joachim Burmeister nazývá své figury *ornamenta* a byly to podle něj harmonické nebo melodické výrazy, které se odchylovaly od nejprostších forem hudebního výrazu (tzv. *tractus musicus* – vybočení z běžného kompozičního způsobu), a tím vylepšovaly skladbu „umělečtějším způsobem“<sup>5</sup>. Christoph Bernhard ve svém *Tractatus* rovněž přirovnává figuru k disonanci, jedná se o „určitý způsob používání disonancí, které samy o sobě jsou nejen neškodné, ale spíše docela příjemné a vynášejí na světlo skladatelovu zručnost.“<sup>6</sup> Disonancí se skladatelé a hudebníci měli vyvarovat jen pokud zcela odporovaly hudebním pravidlům a byly tudíž v hudební kompozici nepřijatelné.

Jiní hudební teoretikové přirovnávali figury k hudebním ozdobám. Johan Georg Ahle (1637) rozpracovával vlastní *Figurenlehre* pouze ve spojení s vypracováním textu

<sup>1</sup> Slovník české hudební kultury Praha: Editio Supraphon, 1997, str. 294.

<sup>2</sup> Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, str. 135.

<sup>3</sup> Pozn. Takto také chápe figuru Hans Heinrich Eggebrecht, který ji definuje jako „určitý způsob používání disonancí tak, aby je skladatelé používali a objasňovali ne samostatně, ani protichůdně s kompozicí, ale ve vztahu ke konsonancím“. Bugalová E.: Figúry vo Vivaldiho koncerte *La Primavera* z cyklu *Le Quattro Stagioni*. In Muzikologické dialogy 1978, Brno: Česká hudební společnost, 1980, str. 58.

<sup>4</sup> Srov: Krones, H.: *Musik und Rhetorik*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, sv. 6, str. 819.

<sup>5</sup> Ibid, str. 826.

<sup>6</sup> Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, str. 113.



(*elaboratio*).<sup>1</sup> Wolfgang Caspar Printz pod termínem „figura“ rozuměl obecný název pro ozdoby, které nazývá „*variatio*“ a definoval je jako „umělecké modifikace daných uměleckých pasáží“.<sup>2</sup> Popisoval pouze melodické ozdoby a jeho hudební příklady byly bez výjimky monodické (na rozdíl od Burmeistera, Bernharda a jiných). Ozdobnou funkci figur přiznává i Meinrad Spiess, podle kterého „tak, jako rétorické figury zkrášlují projev, tak také hudební figury poskytují nemenší potěšení uhlazenému sluchu“.<sup>3</sup> Prakticky u všech hudebních teoretiků jsou však figury chápány v těsném spojení s rétorikou, ve starších případech je přímo explicitní snaha vytvořit paralelu k figurám rétorickým, či přímo imitovat rétorické principy a postupy. Kircherova definice hudebně rétorických figur v díle *Musurgia Universalis* zní: „Naše hudební figury jsou a fungují jako ozdoby, tropy a různé způsoby řeči v rétorice. Neboť stejně jako řečník dojíká posluchače uměleckým uspořádáním tropů, nyní k smíchu, nyní k slzám, pak náhle k lítosti, najednou k rozhořčení a zlosti, příležitostně k lásce, zbožnosti a počestnosti nebo k jiným takto protikladným afektům, tak také hudba dojíká posluchače uměleckou kombinací hudebních frází a pasáží...“<sup>4</sup> Kircher tedy zahrnuje mezi hudební figury i tropy, které jinak v rétorice stály na stejné úrovni a jeho definice vykazuje chápání těsného spojení principů rétoriky a hudby.<sup>5</sup>

Na rozdíl od Burmeistera, který ponechává hlavní úlohu figur na textové složce, Vogt ve své stati o figurách zdůrazňuje, že by neměly pouze odrážet text, ale hlavně prezentovat „myšlenku“ textu posluchači, a to věrným a originálním způsobem. Pro Johanna Matthesona je existence hudebně rétorických figur už samozřejmá, neboť figury prý „zaujímají tak přirozené postavení v hudbě, že se téměř zdá, jakoby řeční řečníci odvozovali své figury z hudební disciplíny“.<sup>6</sup> Hudební figury vidí jako identické s figurami rétorickými. Adolph Scheibe zdůrazňuje, že „hudební figury poskytují největší důraz a neobvyklou vášeň...okolnosti v řečnictví jsou stejné jako v hudbě. Tato dvě svobodná umění by byla ponechána bez vášnivosti a vzrušujícího ducha, kdyby

---

<sup>1</sup> Krones, H.: *Musik und Rhetorik*. In Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, sv. 6, str. 828.

<sup>2</sup> Ibid., str. 121.

<sup>3</sup> Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, str. 146.

<sup>4</sup> Krones, H.: „*Musik und Rhetorik*“. In Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, sv. 6, str. 826.

<sup>5</sup> Pozn. Tropus Quintilianus popisuje jako „výrazovou změnu slova nebo fráze z jeho skutečného významu na jiný“, přičemž figuru definoval jako „strukturu naší řeči pozmeněné od běžného a zřejmého použití“, figura představovala tedy nový a umělecký způsob řeči. Quintilianus, M. F.: *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985, kapitola IX., str. 394.

<sup>6</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Fasc. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 141.



měla ztratit své používání figur. Mohly by být afekty vyjádřeny a vzbuzeny bez nich? Určitě ne. Neboť figury samy jsou pravým jazykem afektů...“<sup>1</sup> Matthesonův názor, že figury „mohou být vyhledány v rétorických knihách a téměř všechny mohou být aplikovány na melodii“ je vlastně Scheibem realizován.

## 10.2 Vývoj hudební *Figurenlehre*

Bližším zkoumáním mnoha různých pojednání docházíme k závěru, že vývoj hudebně rétorických figur nebyl rozhodně vývojem jednotným. Nejen že nalézáme velké neshody mezi představiteli rané a pozdní *Figurenlehre*, ale dokonce i mezi autory jedné generace.<sup>2</sup> Navzdory jistým rozdílům v různých koncepcích hudebně rétorických figur, určité základní elementy jsou společné všem *Figurenlehren*. Hudebně rétorická figura byla všeobecně považována za umělecký a expresivní hudební prostředek, který odbočoval buď od jednoduchého hudebního idiomu nebo od stanovených pravidel kontrapunktu.

Celá první generace hudebníků teoretiků 16. století (Burmeister, Thuringus a Nucius) se zaměřovala na výraz textu a *ornatus*<sup>3</sup> a pokoušela se identifikovat expresivní hudebně kompoziční prostředky, které se odchylovaly od norem imitativního kontrapunktu *primi pratici*. Terminologie volená pro tyto výrazové prostředky byla buď přejímána z rétoriky nebo nově vytvářena, aby napodobila rétorický výraz, čímž často popisovala hudební prostředek doslovně. Cílem teoretiků bylo identifikovat zavedené hudební prostředky za použití rétorické terminologie a objektivně je zpřístupnit. Obecně se věřilo, že když posluchač bude mít k dispozici termíny, kterými pojmenuje prakticky všechny hudební prostředky, bude je moci zároveň rozpoznat a pochopit. Joachim Burmeister byl první, kdo na začátku 17. století předložil souhrnný seznam výrazových hudebních prostředků ztotožněných s terminologií převzatou z rétorických figur (Bartel, 1997). Velké množství hudebních traktátů je větší či menší měrou zavázáno právě jeho *Figurenlehre*, což svědčí o široké podpoře a obecném přijetí „rétorického“ přístupu k hudbě. Během 17. století bylo pod vlivem tehdy velmi

---

<sup>1</sup> Bartel, D.: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997, str. 149.

<sup>2</sup> Pozn. Někdy nalezneme rozdílné myšlenky i v rámci děl jediného autora.

<sup>3</sup> Pozn. *Ornatus* (ozdobení) kompozice mělo posluchače potěšit a rozptýlit, zatímco pozdější zaměření afektové teorie a hudebně rétorických figur bylo na *movere*, tedy na dojetí a vzbuzení afektů.

populárních moderních italských hudebních stylů podporováno vyjadřování afektů a adaptace rétorických principů do hudební kompozice. Zatímco rané *Figurenlehren* se vztahovaly jen občas a nepřímě k moci figur vzbuzovat afekty, tato funkce během století postupně narůstala.<sup>1</sup> Některé koncepce hudebně rétorických figur kladly důraz na afekt (Kircher, Mattheson), jiné, spojeny s kontrapunktem polyfonie šestnáctého století, se zabývaly vysvětlováním figur (byly považovány za disonance v *seconda prattica*)<sup>2</sup> v kontextu *stylus gravis* na základě pravidel kontrapunktu, přičemž úloha textu ustupovala do pozadí (Bernhard). Figury, které byly převážně založeny na průtazích a zdržení (*transitus, quasi-transitus, syncopatio, quasi-syncopatio* apod.), byly doporučovány pro *contrapunctus gravis* charakteristický pomalými tóny a nepříliš častým používáním disonancí.<sup>3</sup> Naproti tomu *contrapunctus luxurians (stylus modernus)* byl tvořen spíše z rychlých tónů a nezvyklých skoků a byl volen pro zobrazování a vzbuzování afektů. Navíc nabízel více možností pro práci s disonancemi (neboli *figurae melopoeticae* či *licentiae*). Skladby komponované v tomto stylu měly odrážet text jak jen to bylo možné, na rozdíl od kompozic tvořených ve stylu *contrapunctus gravis*. Většinou bylo na *Figurenlehre* pohlíženo z pozice skladatele, ale existovaly i učebnice pro instrumentalisty a zpěváky (Printz, Quantz), které rozebíraly interpretaci a přednes.

Rostoucí vztah mezi hudbou a rétorikou a vzrůstající důraz na afektivní povahu hudebně rétorických figur pokračoval do 18. století. V této době rovněž zesílil zájem o hudební vyjádření čistě rétorických figur nacházejících se v textu kompozice. Každý, kdo prošel latinskou školou, byl perfektně vycvičen v rozpoznávání a pojmenovávání rétorických figur v literárních textech. A tak i Johann Georg Ahle jako dvorní básník nevyhází při svých úvahách z hudebních fenoménů reprezentujících text, z vysvětlování disonancí či vyjadřování afektů společnými prostředky hudby a rétoriky, ale počíná svou práci rétorickými figurami, které se nacházejí v textu, a které až následně získávají hudební výraz nebo alespoň určité zvážení. Johann Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739), stejně jako Ahle, se obrátil k rétorickým figurám jako ke svému zdroji hudebních prostředků a považoval hudební figury za identické se

---

<sup>1</sup> Pozn. Athanasius Kircher, stejně jako Christoph Bernhard, kombinoval teoreticky motivovanou německou koncepci s empiricky motivovaným italským přístupem a zdůrazňoval roli figur jako afektivních prostředků. Za vhodný hudební styl pro jejich aplikaci považuje *stylus recitativus*.

<sup>2</sup> Pozn. *Seconda prattica* bylo označení nového, moderního stylu kompozice, propagovaného Claudiem Monteverdim a jeho bratrem Giuliem Cesarem, které stálo proti *prima prattica*, jehož zastáncem byl Gioseffo Zarlino. Zatímco hlavním principem *seconda prattica* bylo, že slovo by mělo vládnout hudbě, v *prima prattica* vládla slovu harmonie.

<sup>3</sup> Pozn. Jednalo se o styl, který byl skladatelům dřívějších let znám, byl nazván *stylus antiquus* nebo také *a capella* či *ecclesiasticus*.

svými rétorickými protějšky. Do své *Figurenlehre* zavedl subjektivní a empirický element, což odpovídalo paralelnímu vývoji v současné německé rétorice. Na druhou stranu jako představitel osvícenství již zastával moderní pohled na hudbu a věřil, že hudba má své kořeny spíše v přírodě než v matematice. Před kontrapunktem preferoval melodii a věřil, že právě v ní se nalézá hlavní afekt kompozice.<sup>1</sup>

Na kontrapunkt orientované klasifikace figur pomalu začínají ustupovat kategoriím založeným na melodickém *Empfindung* neboli citu. Pro Matthesona se afekt nalézá právě v melodii kompozice. Zdrojem hudebních figur už není text, ale afekt, který leží v samotném nitru tohoto textu, což usnadňuje přirozený přenos hudebně rétorických figur do instrumentální hudby. Textová orientace, charakteristický znak *musici poetici*, který stále jasně vymezoval Ahlova *Figurenlehre*, a který slábl v díle Matthesona, se v Scheibeho *Figurenlehre* úplně vytratil. Kategorii *musica poetica* a její koncepci hudebně rétorických figur nám zakončují úvahy Johanna Nikolause Forkela. Ačkoliv ten ještě velmi vyzdvihoval hudební rétoriku, jeho terminologie prozrazuje charakter hudby úplně cizí *musica poetica*. Individualizace, subjektivita a pocity u něho nahrazují autoritativní, objektivní a afektem řízenou barokní koncepci hudby. Opakovaně připomíná svým čtenářům, že hlavním cílem hudební kompozice je individualizace obecných citů. O použití hudebně rétorických figur hovoří na stupni *distributio*, přičemž opouští hudební *decoratio* neboli *elocutio*. Hudební figura již pro něj není pouhou imitací figury rétorické, ale existuje v analogické podobě s lidským projevem.

### 10.3 Hudebně rétorické figury z pohledu hudební sémantiky a sémiotiky

Hudebně rétorické figury měly svůj počátek ve snaze hudebních teoretiků popsat a definovat (prostřednictvím rétoriky a její terminologie) již existující kompoziční prostředky či prvky a usnadnit tak jak hudební analýzy, tak i výuku kompozice.<sup>2</sup> V touze shromáždit a zkatalogizovat prakticky všechny hudební figury docházelo často

---

<sup>1</sup> Pozn. Na rozdíl od Matthesona jeho současník Meinrad Spiess přejímá spekulativní matematické vysvětlení hudby charakteristické pro hudbu 17. století a tvrdí, "že hudba není nic jiného než čistě znějící čísla a tak je vlastně převyslovením matematiky". Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, str. 144.

<sup>2</sup> Pozn. Jen velmi malé množství figur bylo hudebními teoretiky vymyšleno a nemá tedy svůj rétorický protějšek.

k násobení názvů stejných hudebních útvarů, či k „násilnému“ hledání hudebního ekvivalentu k rétorické figuře.

Zprvu byly figury nalézány a aplikovány ve vokální hudbě jako hudební ozdoby (*ornamentum*), později začaly být některé spojovány s určitými slovy či úseky textu a nakonec měly vyjadřovat afekt, který tento text prezentoval. V této fázi došlo k rozdělení figury na dva základní typy. Většina z nich zůstala figurami „stylistickými“ či „technickými“ a nebyla spojována s žádnými konkrétními afekty ani jinými mimohudebními jevy. Druhá, méně početná skupina figur, zahrnula figury „sémantické“, které byly svázány s konkrétním slovem či afektem a měly ho vyjádřit. Z hlediska sémiotického fungovaly figury tohoto typu jako „zvláštní znakový subsystém jazykového charakteru“<sup>1</sup>, který hudebními prostředky vyjadřoval to, k čemu text či slovo odkazovaly. Stabilita celého systému figur byla dána i tím, že figury byly reprezentovány prostřednictvím vyhraněných notačních útvarů a zároveň i teoreticky definovány. Ve fázi osamostatňování nástrojové hudby přestaly tyto figury být záležitostí čistě vokální hudby a začaly pronikat i do oblasti hudby instrumentální, kde jako nositelé určitého mimohudebního sdělení napomáhaly ve „významňování“ kompozic postrádajících text. Ke zrušení souboru figur jako znakového systému došlo v instrumentální hudbě 18. století, kde se tento systém změnil v repertoár.

V průběhu celého vývoje hudby docházelo u některých figur k posunutí významu, některé nabyly afektového a významového charakteru, jiné ho naopak ztratily a zůstaly pouhými ozdobami či stylistickými prostředky. Tyto změny můžeme pozorovat v klasifikacích jednotlivých hudebních teoretiků, ve kterých už od počátku nalézáme, i když někdy jen v náznacích, ono rozlišení na figury „stylistické“ a „sémantické“<sup>2</sup>. Dělení na *figurae principales* a *figurae minus principales*, tedy na primárně hudební, technicko-kompoziční prostředky a hudebně rétorické výrazové figury, se odvíjelo ze samotných hudebních figur a bylo založeno spíše na kontrapunktickém než melodickém chápání hudební kompozice. S tímto typem klasifikace se setkáme u Johannese Nucia, Joachima Thuringa, Athanasia Kirchera a

---

<sup>1</sup> Slovník české hudební kultury. Praha: Editio Supraphon, 1997, str. 294.

<sup>2</sup> Pozn. První klasifikace (Burmeister) vycházely z rétoriky, jež obecně rozlišuje mezi figurami, které jsou aplikovány na jednotlivá slova – *figurae dictionis* neboli *figurae verbi* (figury slovní) a těmi, které se vztahují na celou větu nebo strukturu – *figurae totius orationis, sermonis* nebo *sententiarum* (figury myšlenkové). Takto byly hudební figury děleny do tří kategorií: figury harmonické (*figurae harmoniae*), melodické (*melodiae*) a harmonicko-melodické figury (*tam harmoniae quam melodiae*). Melodická figura mohla být aplikována buď na jeden nebo více hlasů, ale stejně jako slovní figury neměnila nutně celou strukturu. Klasifikování hudebně rétorických podle rétorického modelu se ovšem ukázalo poněkud neobratné, neboť nemohlo postihnout specifika figur hudebních.

Tomáše Baltazara Janovky<sup>1</sup>. Tyto kategorie byly následně přejmenovány na *figurae fundamentales* a *figurae superficiales*<sup>2</sup> (označení používali např. Christoph Bernhard a Johann Gottfried Walther). Tímto typem klasifikace bylo vytvořeno jakési spojení mezi *figurae principales* a *figurae minus principales* ranějších *Figurenlehren* a pozdějších kategorií. Zatímco *figurae principales* a *fundamentales* se vztahovaly k hlavním strukturálním hudebním prostředkům, jež byly základní podmínkou *stylus gravis*, *minus principales* a *superficiales* označovaly afektivní a rétorické, na *ornatus* orientované figury. Kromě raných spisů Johanna Gottfrieda Walthera klasifikace figur na *fundamentales* a *superficiales* se v 18. století v hudebně teoretických dílech už neobjeví. Kontrapunktické prostředky používané skladateli se pomalu stávají pouhými elementárními kompozičními nástroji, zatímco ozdoby aplikované interpretem získávají postupně důležitější expresivní roli. Během celého 18. století hudebně rétorické figury (*figurae minus principales* či *figurae superficiales*) postupně přejímají afektivní účel, nejprve spojovány primárně s textem a následovně převáděny do instrumentální hudby. Jejich význam přerůstá skupinu figur „stylistických“ (*figurae principales* neboli *fundamentales*), které nacházejí své uplatnění jako čistě technické, kompoziční konstrukce.

V třídě „sémantických“ figur se setkáme se všemi třemi typy značení – ikonickým, indexovým i symbolickým. Početnou a významnou skupinu tvořily figury *hypotyposis*, které k mimohudební skutečnosti odkazovaly na principu ikonického značení a využívaly relativně objektivní shodu vizuální či zvukovou (zvukomalba, tónomalba) hudebně rétorické figury a toho, co označovala. Cicero je výstižně nazýval „postavení před oči“<sup>3</sup>, neboť v rétorice se jednalo o takové slovní vyjádření, že se „člověku zdálo, že je spíše vidí, než že je slyší“. Tento princip názornosti převedli z rétoriky do hudební kompozice hudební teoretikové, podle nichž se jednalo o figury, které odkrývaly význam slova v textu, tlumočily různé formy afektu a názorně vyjadřovaly jisté představy a myšlenky.<sup>4</sup> Patřily sem: *anabasis* a *katabasis*, což byly

---

<sup>1</sup> Pozn. Janovka čistě technické či ozdobné hudební prostředky do seznamu hudebně rétorických figur nezařazuje.

<sup>2</sup> Pozn. Christoph Bernhard volí termín „*superficiales*“, neboť chce naznačit, že tyto hudební figury jsou utvářeny podle (*super facere*) *figurae fundamentales* a mají vlastně „staré mistry za svůj základ“. Navíc jsou tyto figury *super facies* v tom, že byly přijaty skladateli hned poté, co nově zavedený a průběžně vylepšovaný *stylus recitativus* mohl být přirovnáván k rétorice díky velkému množství figur. Viz Bartel, D.: *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska, 1997.

<sup>3</sup> Quintilianus, M. F.: *Základy rétoriky*. Praha: Odeon, 1985, str. 407.

<sup>4</sup> *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, str. 294.

delší, přímé a stupňovité pasáže stoupající (*anabasis*) či klesající (*katabasis*), doprovázející slova jako *ascendere* (vystoupit) nebo *descendere* (sestoupit), či slova nesoucí tento význam přeneseně (např. ponížít). Dále *metabasis* (*transitio*, *transgressio*) – křížení jednoho hlasu jiným, které vytvářelo vizuální přechod, ale v tradičním kontrapunktu bylo považováno za kompoziční nepravidelnost. Příkladem bylo zhudebnění textu „Vezmi mě s sebou, uchop mě do svých rukou“, kde se hlasy splétají, jeden hlas „objímá“ a druhý ho s sebou „táhne“ (Bartel, 1997). Další byla *tirata*, která označovala rychlé, přímé, postupné proběhnutí škály často překračující rozsah sexty, někdy dokonce i oktávy ve směru nahoru i dolů, spojované se slovy *werfen* (hodit), *schleudern* (klouzat), *blitzen* (kmitat) či *durchbohren* (probodnout). Velmi používaná byla figura byla *circulatio* (*kyklosis*), melodické obkroužení jednoho tónu, které se nezdá náhodou nacházelo nad slovy *circumdare*, *circumir*“ apod. *Fuga, in alio sensu*<sup>1</sup> byla reprezentována rychlou pasáží v jednom nebo ve více hlasech, která právě prostřednictvím rychlého pohybu zobrazovala slova útěku, honby apod. *Accentus* (*Superjectio*), předcházející nebo následující vyšší nebo nižší sousedící tón obvykle přidáný k napsanému tónu interpretem, byl používán pro vyjádření pohrdavých, umíněných, domýšlivých, arogantních, lítostivých či ponížených afektů, Mattheson ho spojuje přímo se slovem *beugen* (klanět se), které v notovém zápisu jakoby vykresluje.<sup>2</sup>

Tyto figury často ve druhém plánu přešly z ikonického značení na indexové, neboť již neodkazovaly ke konkrétnímu slovu, se kterým byly spojeny, ale k jeho konotačnímu významu – „slunce“ odkazovalo k Bohu, „kříž“ k utrpení, „dolů“ reprezentovalo ponížení apod.<sup>3</sup>

Existovaly rovněž hudebně rétorické figury, které byly založeny na zvukové podobě mezi označujícím a označovaným, zvláštní skupinu potom tvořily ty, které vycházely z roviny gramatické a měly za úkol hudebními prostředky zobrazit interpunkci v textu a odpovídající intonaci hlasu. Jednalo se o *exclamatio* (výkřik) znázorňované větším intervalovým skokem směrem nahoru nebo současně disonantně znějícími intervaly, *interrogatio* (otázka) podávané různě: buď pauzami, vzestupem na konci fráze nebo melodie, nedokonalými či frygickými kadencemi a *parenthesis*

---

<sup>1</sup> Pozn. Tato figura neměla s formou fugy nic společného.

<sup>2</sup> Burney, Ch.: Hudební cestopis 18. věku, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

<sup>3</sup> V hudbě obecně dominuje indexový typ značení, kde je shoda mezi zastupovaným a zastupujícím dána na základě příčiny a účinku. V tomto případě mnohem více než jindy vstupuje do hry subjekt se svými představami. Index umožňuje umělci dát jakékoliv věci v přírodě jiný význam v rámci objektivního dění, příčin a účinků, celků a částí, proto je typický pro oblast hudby, kde účast subjektu ve srovnání s jinými druhy umění je maximální.

(hudební vyjádření vsuvky – závorek) nejčastěji představované poklesem hlasu (Mattheson)<sup>1</sup>. *Dubitatio* záměrně nejednoznačným rytmickým nebo harmonickým vývojem mělo záměrně uvést posluchače v nejistotu. Velmi užívané byly rovněž figury, které sloužily k reprezentaci i vzbuzení patetických afektů: *pathopoeia* jako stoupající nebo klesající hudební pasáž, která usilovala o vzbuzení vášnivých afektů bolesti, lítosti a melancholie pomocí chromatiky nebo jiných prostředků, *saltus duriusculus* – melodický skok o sextu, septimu nebo jiný zvětšený či zmenšený interval a *passus duriusculus* představovaný neobvyklým chromatickým postupem nejčastěji v rozsahu kvarty. Nakonec mezi „sémantickými“ figurami nacházíme i takové, kde vztah mezi jejich hudební podobou a tím, k čemu odkazují, byl čistě subjektivní, a které tudíž fungovaly jako symboly. Příkladem by mohla být *noema* (homofonní pasáž s kontrapunktickou strukturou) napomáhající zvýraznění slov vzývání a pozdravu, jako například Trojice, Kristus, Požehnaná, Panna a různí jiní svatí. Zvláštní skupinu tvořily figury ticha, které přerušením hudebního proudu mohly vyjadřovat téma smrti nebo věčnosti, nekonečnost a nicotnost – *aposiopesis* nebo povzdechy a lítost – *suspiratio (stenasmus)*.<sup>2</sup>

Obecně se dá říci, že „významové“ figury se často neomezovaly na konkrétní afekty, ale bývaly používány k zesílení (amplifikaci), opakování, změně nebo rozrůznění hudebního výrazu v různých afektech. Mnohé figury, které ve vokální hudbě svým spojením s textem nesly určitější význam, v hudbě instrumentální nutně odkazovaly k obecnějším skutečnostem. Například *dubitatio*, které bylo používáno ve vokální hudbě k vyjádření specifické pochybnosti naznačené textem, v instrumentální hudbě reprezentovalo obecnou nejednoznačnost. Figura zvolená ve vokální hudbě k vyjádření specifického zvolání mohla být použita v instrumentální hudbě s obecnějším „zvolacím“ účinkem. Hudební prostředky používané k zobrazení otázek v textu mohly být aplikovány na instrumentální hudbu ústící v „tázací“ hudební výraz, apod. Hudebně rétorické figury tak v instrumentální hudbě nepřebíraly specifický, programový charakter, ale spíše si ponechávaly svou afektivní expresivitu.

---

<sup>1</sup> Schmitz, A: *Figuren, musikalisch-rhetorische*. In Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel: Bärenreiter, 1949, díl 4, str.180.

<sup>2</sup> Pozn. V této kapitole neuvádím všechny hudebně rétorické figury nesoucí mimohudební význam, pouze se na vybraných příkladech snažím poukázat na obecnější zákonitosti a vztahy.

## 11. Závěry

Afektová teorie vyrůstala z jedinečné koncepce hudby, z *musicici poetici*. V ní byla hledána rovnováha mezi vědou a uměním, rozumem (*ratio*) a smysly (*sensus*). Jejím hlavním účelem bylo dojmout posluchače afektivní interpretací textu a hudební reprezentací kosmického řádu. Spojení vědy a umění nejen umožnilo zařazení nauky o temperamentech, středověké kosmologie, protestantské teologie a rétorického umění do teoretických úvah o hudbě, ale rovněž položilo základ pro racionální přístup ke koncepci afektů. Ta zahrnuje velké množství jednotlivých teorií, jež byly souhrnně označeny názvem *Affektenlehre* či afektová teorie, a které spojovala společná touha dojmout posluchače a vzbudit v něm afekty za použití určitých kompozičních prostředků a postupů.

Změny v pojetí a chápání afektové teorie mohou být vysvětleny nejen měnící se filozofií a myšlením doby, ale hlavně na pozadí historického vývoje hudebního paradigmatu. Koncepce afektové teorie hudebních teoretiků na začátku baroka, kdy se teprve připravovalo zakotvení tonálního systému, kdy pojem disonance znamenal něco jiného než na začátku romantizmu, se značně odlišovaly od koncepcí hudebních teoretiků 18. století. Ze začátku byla afektová teorie spojována pouze s hudbou vokální, mnohdy byly taky jako jediné příklady její aplikace uváděny pouze slova nebo věty bez hudební složky. V průběhu vývoje, kdy si instrumentální hudba začala dobývat své postavení, už nastupuje požadavek znázorňování a vzbuzování afektů i ve skladbách čistě instrumentálních. A stejně jako instrumentální hudba opustila slovo, tak také snaha hudebně „vykreslit“ text se změnila v touhu hudebně „vyjadřovat“ a vzbuzovat afekty. Afektová teorie tak napomáhala skladatelům „zvýznamnit“ hudební kompozice, které ztratily svého „nositele významu“ – text. Původně byla afektová teorie chápána v kontextu hudby kontrapunktické a polyfonní, v době prudkého nástupu monodie jsou afekty a figury spojovány právě s tímto druhem hudby. K takovým změnám docházelo velice plynule a některé fenomény se dlouho překrývaly, takže jasné hranice mezi nimi můžeme nalézt jen stěží.

Existovalo mnoho hudebních prostředků, pomocí nichž byly afekty vzbuzovány, za jedny z nejúčinnějších byly považovány hudebně rétorické figury. Hudebně rétorické figury vznikaly z touhy identifikovat a popsat již existující hudební jevy, které byly chápány jako odchylky od běžné kompoziční praxe (disonance), za pomoci známých, ale nově definovaných rétorických termínů. Skladatel je zprvu používal k ozdobení



kompozice (*ornatus*), čímž se vyvaroval přílišné jednotvárnosti; v době stále silnějšího uplatňování afektové teorie potom začaly figury sloužit k dojmání posluchače a vzbuzování afektů (*movere*).

Tím, že se afektová teorie v baroku snažila přímo spojit určité hudební postupy a prostředky s konkrétně určenými a pojmenovanými afekty, byl nastolen silně normativní znakový systém, který ale v hudbě nemohl fungovat. V touze po vytvoření jednoznačného hudebního jazyka došlo k přílišnému zjednodušení a používání hudebních formulek bylo rovněž vzdáleno psychickému odůvodnění. Navíc slovníkový princip hudebně rétorických figur předpokládal homogenní posluchače, vzdělané v oblasti hudebně rétorických figur, kteří ovšem neexistovali. Jako přirozená reakce proti takovým snahám nastoupily individualizace tvorby i subjektivizace přístupů k hudbě, které tento systém postupně dezaktualizovaly. Nastupující hudební estetika klasicismu a spolu s ní i hudební praxe již nežádaly hudební navozování předem určených – objektivizovaných – afektů, nýbrž subjektivní výraz.

Ideálem barokních hudebních teoretiků bylo, aby „jazyk“ hudby vzbuzoval skutečné a předem určené afekty stejně jako „jazyk“ poetiky nebo rétoriky. Posluchač měl při recepci díla prožít skutečnou lásku, skutečnou radost nebo skutečný smutek. Stejně tak skladatel (a často i interpret) řízen afektovou teorií, bral na sebe úlohu řečníka a obecně věřil, že hudbou v posluchači tyto idealizované emocionální stavy vzbudí. Navíc měl podle této teorie daný afekt prožít, aby ho mohl ve své kompozici ztvárnit. Barokní estetikové a teoretikové neznali estetickou distanci a ve svých úvahách nepočítali s tím, že jak umělec, tak posluchač kontrolují své prožívání, uvědomují si kvalitu toho, co slyší, i kvalitu svého prožitku a při recepci zůstávají ve vědomí sebe sama. Neboť při percepci uměleckého díla neprožíváme skutečné emoce, ale jsme od nich distancováni a shlížíme na ně „shora“.

Afektová teorie byla významným a svým způsobem ojedinělým fenoménem hudební teorie a estetiky 17. a 18. století, který přes všechny své nedostatky hluboce ovlivnil skladbu operních i instrumentálních děl, výklad kompozic a interpretační praxi, a který odrážel snahy tehdejších hudebních teoretiků a skladatelů dát kompozicím konkrétnější program a určitější a individuálnější myšlenku.

## 12. Vybraní představitelé afektivní teorie

V tomto seznamu jsou uvedeny pravděpodobně nejvýznamnější osobnosti spojené s koncepcemi afektivní teorie v barokní hudbě. Vzhledem k tomu, že se jedná o postavy historické, některé údaje o jejich životě mohou být neznámé, nejasné nebo se mohou rozcházet s jinými zdroji. Představitelé afektivní teorie jsou uvedeni v chronologickém pořadí.

### **Johannes Tinctoris (1435?-1511)**

Vlámský hudební skladatel a teoretik období renesance. Studoval v Orleans, kde řídil místní sbor a možná byl i sbormistrem chlapeckého sboru v Chartres. Vzhledem k tomu, že byl zaměstnán v katedrále v Cambrai v roce 1460, je pravděpodobné, že se zde setkal s Guillaumem Dufayem, jenž zde prožíval poslední roky svého života. V roce 1472 odešel do Neapole a strávil většinu svého života v Itálii.

Byl autorem nejpokrokovější učebnice kontrapunktu konce 15. století nazvané *Liber de arte contrapuncti* (1477), ve které detailně zpracoval problematiku používání intervalů, konsonancí a disonancí, prvního hudebního slovníku *Terminorum musicae diffinitorium*, (Treviso, 1495), či podrobného pojednání o charakteristických znacích hudebních modů *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476). Odsuzoval kompozice starších autorů, ve kterých podle něj bylo více disonancí než konsonancí, a prohlašoval, že nic, co nebylo napsáno před rokem 1430, nestojí za poslech.<sup>1</sup> Sympatizoval s humanismem, odvolával se na skladatele posledních dvou generací počínaje Johnem Dunstablem a nabádal ostatní skladatele, aby je imitovali.

### **Joachim Burmeister (1564? Lüneburg – 1629 Rostock)**

V roce 1586 začal studovat na univerzitě v Rostocku, kde získal titul magistra a zanedlouho poté se stal učitelem a kantorem na gymnáziu *Scholae Rostochiensis Collega Classicus*. O jeho pozdějším životě bohužel nic dalšího není známo. Jeho díla jsou v podstatě pouze teoretická a patří mezi ně *Hypomnematum musicae poetice* (1599), *Musica autoschediastike* (1601) a *Musica poetica* (1606), kde předložil systematickou koncepci hudebně rétorických figur, založenou na četných zmínkách o rétorických figurách v hudbě 16. století.

---

<sup>1</sup> Woodley, R.: *Johannes Tinctoris: Complete Theoretical Works* [online]. 2000. Dostupný z WWW: <<http://www.stoa.org/tinctoris/tinctoris.html>>.

Burmeister usiloval o to dát hudbě řádné místo mezi ostatními vědami a snažil se zkombinovat ji s pedagogickou praxí. Jeho hlavním zájmem se stalo vytvoření systematické hudební terminologie založené na rétorice a identifikaci zavedených hudebních prostředků pomocí rétorické terminologie. Stal se rovněž prvním hudebním teoretikem, který předložil souhrnný seznam výrazových hudebních prostředků ztotožněných s terminologií převzatou z rétorických figur.<sup>1</sup>

**Johannes Nucius** (asi 1556 Görlitz, Slezsko – 1620 Himmelwitz, blízko nynějšího polského města Strzelce)

Studoval na gymnáziu v Görlitzu. V roce 1586 se stal mnichem v klášteře v Raudenu v horním Slezsku, kde se mu dostalo humanitního vzdělání. Vyrostl v prostředí tohoto kláštera, stal se jáhnem a později opatem v Himmelwitzu. V roce 1598 přenechal většinu svých duchovních povinností svým asistentům, aby se mohl plně věnovat kompozici a hudební teorii. Ve své době byl uznávaným hudebním skladatelem, který, přestože byl izolován od hlavních center hudebního dění, za svého života vydal přes sto motetů. Ve stylu Orlanda Lassa se jedná o skladby homofonní, které oplývají četnými výrazovými prostředky, přesně tak, jak je později detailně popsal ve svém díle o rétorické aplikaci kompozičních prostředků *Musices poeticae*.

*Musices poeticae* je jakýmsi návodem k hudební kompozici, ve kterém se Nucius primárně zaměřuje na kontrapunkt, rozebírá tematiku disonancí a konsonancí, hudebních modů a kadencí apod. Nejvýznamnější je potom sedmá kapitola, kde shromažďuje specifické hudební prostředky, které měly vyjadřovat lidské afekty, např. *commisura*, *fuga*, *complexio*, *homioteleuton*, *repetitio* nebo *climax*. Jedná se o první případ v německé barokní hudební teorii, kdy bylo provedeno porovnání hudebních prostředků s rétorickými.<sup>2</sup>

**Joachim Thuringus** (data jsou neznámá, pravděpodobně narozen ve Fürstenbergu v Mecklenburgu)

---

<sup>1</sup> Pozn. Burmeister často vybírá termíny, jejichž doslovný význam spíše než rétorický obsah nejlépe popisují hudební prostředky. Nejvhodnější hudební definice podle něj byla taková, která odpovídala doslovnému významu tohoto termínu. Srov. Bartel, D.: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997, str. 94.

<sup>2</sup> Tato myšlenka byla později uskutečněna Joachimem Burmeisterem, Johannem Matthesonem a dalšími. Viz George Buelow: „Johannes Nucius” and „Rhetoric and Music”. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, New York: Macmillan, 2001.

Thuringus byl hudebním teoretikem, jehož zájmem byla svobodná umění a teologie. Jeho celé dílo je ovlivněno Burmeisterem i Nuciem, což je patrné z jeho koncepce v díle *Opusculum bipartitum* (1624). Do afektové teorie nic významně nového nepřináší.

**Michael Praetorius** (1571 Creuzburg an der Werra, Thüringen – 1621 Wolfenbüttel)

Jeho skutečné jméno bylo Michael Schultheiss (německy „rychtář“), v latinském překladu *Praetorius*. V roce 1585 začal studovat teologii na univerzitě ve Frankfurtu nad Odrou, kde také působil jako varhaník. Kolem roku 1595 se stal hudebníkem na dvoře vévody Heinricha Juliuse von Braunschweiga. Začínal zde jako varhaník, později (v roce 1604) byl jmenován mistrem vévodovy dvorské kapely. V letech 1613-1616 navštívil Drážďany, kde působil na dvoře saského kurfiřta. Poté se vrátil zpět do Wolfenbüttelu a od té doby ještě uskutečnil několik cest do středního Německa, kde byl velmi aktivní jako hudební organizátor (*Organisator*) a poradce. Praetorius nebyl pouze skladatelem, ale také muzikologem. Za svého života vydal sbírku více než dvanácti set upravených písní a chvalozpěvů v devíti dílech nazvanou *Musae Sioniae* a třídílnou knihu *Syntagma musicum* věnovanou duchovní a světské muzikologii.

Jeho dílo *Syntagma musicum* (1619) je jedno z nejvýznamnějších děl historické hudebně teoretické literatury, které detailně popisuje tehdejší hudební praxi a tehdy používané hudební nástroje. Obsahuje tři svazky: *De musica sacrae*, *De organographia* a *Termini musici*. Poslední svazek se zaměřuje na hudební terminologii a nabízí nám velmi detailní komentář k teoretickým problémům, nástrojům a instrumentaci, stylům a žánrům, atp. Pro hudební vědce našeho století je právě tento svazek jedním z nejdůležitějších zdrojů informací o hudební praxi období pozdní renesance a raného baroka.

**Johann Andreas Herbst** (1588 Nürnberg – 1666 Frankfurt)

Coby současník Michaela Praetoria a Heinricha Schütze se stejně jako oni podílel na zavádění velkého benátského stylu a jiných znaků rané barokní opery do protestantského Německa. Většinu hudebního vzdělání získal ve svém rodišti, kde studoval mimo jiné i u slavného německého skladatele přelomu století Hanse Lea Hasslera, což dokazuje i podobný stylistický styl v jejich kompozicích. V roce 1614 se stal *Kapellmeisterem* v Butzbachu, v roce 1618 v Darmstadtu a v roce 1623 ve Frankfurtu nad Mohanem. Po třinácti letech se vrátil zpět do svého rodiště, ale v roce

1644 se nakonec vrátil do Frankfurtu, kde zůstal až do konce života. V tomto období napsal nejvíce svých teoretických děl a složil většinu duchovních kompozic.

Herbst byl společně s Michaellem Praetorem jedním z nejvýznamnějších německých hudebních teoretiků první poloviny 17. století. Jeho dvě knihy *Musica practica* a *Musica poetica* velmi ovlivnily tehdejší teoretické názory na hudbu. *Musica practica* byla návodem v umění pěveckém a obzvláště se věnovala vysvětlení umění vkusné ornamentace.<sup>1</sup> *Musica poetica* sloužila jako příručka kompozice a zahrnovala cvičení v kontrapunktu a vhodném zhudebňování textů.

**Athanasius Kircher** (1601 či 1602 Geisia, Buchonia, blízko Fuldy – 1680 Řím)



P. ATHANASIVS KIRCHERVS FVLVDENSIS  
ē Societ: Iesu Anno ætatis LIII.

*Honoris et observantia: ergo sculpsit et D.D. C. Bloemaert Romæ 2 Maij A. 1655.*

Kircher byl německý jezuitský učenec 17. století, obrovsky všestranný člověk, který vydal přibližně 40 knih věnovaných zejména orientálním studiím, geologii a medicíně. Přestože se jednalo o nesmírně talentovaného muže mnoha oborů, v hudbě zůstává stejně jako Thuringus pouze na poli teorie. V dětství se naučil hebrejsky, vystudoval filozofii a teologii v Paderbornu, ale před silícím protestantským hnutím utekl do Kolína. V Heiligenstadtu vyučoval matematiku, hebrejštinu a syrštinu a při návštěvě arcibiskupa v Meinzu předvedl velkolepu podívanou ohňostrojů, čímž dokázal svůj velký zájem o mechaniku. V roce 1628 přijal kněžství a stal se profesorem etiky a

matematiky na univerzitě ve Würzburku, kde rovněž vyučoval syrštinu a hebrejštinu. Zbytek života prožil v Římě, kde od roku 1638 přednášel matematiku, fyziku a orientální jazyky na *Collegium Romanum*. Po pár letech se však uchýlil k výzkumu, studoval malárii a mor a shromáždil sbírku starožitností, které spolu s vlastními vynálezy vystavoval v muzeu nazvaném *Museum Kircherianum*.

<sup>1</sup> Pozn. V některých částech této knihy čerpal z ranějšího díla Michaela Praetoria *Syntagma musicum*.

Jeho nejvýznamnějším dílem je bezpochyby vyčerpávající hudební encyklopedie nazvaná *MUSURGIA UNIVERSALIS SIVE ARS MAGNA CONSONI ET DISSONI IN X LIBROS DIGESTA...Qua Vniuersa Sonorum doctrina, & Philosophia, Musicaeque tam Theoricae...in Philologia, Mathematica, Physica, Mechanica, Medicina, Politica, Metaphysica, Theologia...* (Roma: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650). Kircher v ní shromáždil veškeré v jeho době známé poznatky z oblasti hudebního umění a dílo se stalo důležitým zdrojem informací o barokní kompozici a stylu. Kromě jiného zde nacházíme jedny z prvních úvah o tom, že hudba může napodobovat a vzbuzovat afekty.

### **Elias Walther (1613-1698)**

Walther, vlastním jménem Christoph Kaldenbach, pocházel z Arnstadtu. O jeho životě není mnoho známo, ale vzhledem k tématu dizertační práce, jímž byla analýza motet Orlanda Lassa *In me trasierunt* (1664), se mu evidentně dostalo hudebního vzdělání. Jedná se zároveň o jeho jediné dochované dílo, které sice nenabízí nový nebo originální pohled na hudební *Figurenlehre*, ale dokazuje fakt, že rétorické analýzy hudebních kompozic byly během celého barokního období hudebníky používány a akceptovány.<sup>1</sup>

### **Christoph Bernhard (1628 v Kolbergu, Pomerania /yní Polsko/-1692 Drážďany)**

Bernhard byl hudebník především praktický, působil jako kantor, pěvecký a hlasový instruktor v Hamburku a nakonec jako jako *Kapellmeister* v Drážďanech. Své myšlenky shrnul do hudebních traktátů – *Von der Singe-Kunst, oder Maniera, Tractatus compositionis augmentatus* a dále *Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*. Za jeho života nebylo žádné z jeho děl vytištěno, všechny tři spisy byly poprvé vydány pod názvem *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Chr. Bernard* (Leipzig 1926).

### **Wolfgang Caspar Printz (1641 – 1717 Sorau/yní Polsko)**

Jednalo se o tehdy významného hudebního skladatele, teoretika a hudebního historika konce 17. století. O jeho životě je bohužel známo jen velmi málo, například to,

---

<sup>1</sup> Pozn. Proto také Elias Walther neuvádí specifické definice figur, neboť je považuje za natolik známé, že nepotřebují dalšího vysvětlení.

že během návštěvy v Itálii v roce 1662 se setkal s Athanasiem Kircherem, který ho v jeho hudebně teoretických dílech silně ovlivnil. Měl vliv na ostatní teoretiky *musicici poetici* a mnoho ozdob uvedených v jeho dílech se také objevuje ve *Figurenlehren* pozdějších autorů.

**Johann Georg Ahle** (1651 Mühlhausen, Thüringen – 1706 tamtéž)

Ahle byl vynikajícím hudebníkem, varhaníkem i básníkem, stal se dokonce dvorním básníkem. Na afektovou teorii a koncepci hudebně rétorických figur pohlížel spíše z rétorického než prakticky hudebního úhlu. První hudební vzdělání získal od svého otce, Johanna Rudolpha Ahleho, jenž byl ve své době rovněž skladatelem a varhaníkem. Po jeho smrti v roce 1673 se stal jeho nástupcem na pozici kantora a varhaníka v kostele St. Blasien v Mühlhausenu.<sup>1</sup> V roce 1680 byl jmenován dvorním básníkem u císaře Leopolda I. Většinu jeho kompozic tvoří árie, zhudebněné básně a písně, bohužel velká část jeho díla byla ztracena.

**Tomáš Baltazar Janovka** (1669 – 1741)

Janovka byl ve své době významným českým varhaníkem a lexikografem, kterému se stejně jako Kircherovi dostalo jezuitského vzdělání. Proslavil se především svým dílem *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* (Praha, 1701), jež je prvním hudebním slovníkem vydaným v baroku. Obsahuje definice přibližně 170 hudebních termínů seřazených abecedně (Bartel, 1997).

**Mauritius Vogt** (1669 Königshof u Graabfeldu – 1730 Mariánská Týnice)

Tento hudebník a kartograf přišel jako chlapec do cisterciáckého kláštera v Plasích se svým otcem, zeměměřičem. Zde získal první vzdělání, základy hudby a latiny i znalosti zeměpisné. Po absolvování studia teologie a filozofie na Karlově univerzitě vstoupil roku 1692 do řádu a přijal řeholní jméno Mauritius. Často cestoval a pobýval na různých šlechtických dvorech. Na počátku 18. století žil nějakou dobu v klášteře ve Stamsu v Tyrolích, navštívil Řím a poté působil jako domácí kaplan v hraběcí rodině Althanů v Nalžovech. Na čas se vrátil do Plas, klášterní pobyt vystřídal na počátku druhého desetiletí 18. století za pobyt na panství v Manětíně u hrabat Lažanských. Svůj život dožíval v klášterním proboštství v Mariánské Týnici, kde také zemřel.

---

<sup>1</sup> Pozn. Do tohoto úřadu po něm nastoupil Johann Sebastian Bach.

Svémi současníky byl Vogt považován především za vynikajícího hudebníka, varhaníka, skladatele a hudebního teoretika. Všechny své hudebně teoretické myšlenky shrnul do komplexního hudebního pojednání *Conclave thesauri magnae artis musicae*, vydaného v roce 1719. Z jeho hudebních děl se dochovalo pouhé torzo, uložené dnes v Muzeu hudby v Mariánské Týnici. Jedná se především o soubor barokních fug *Vertumnus vanitatis musicae in 31 fugis delusus*, existuje ale i soupis mší, ofertorií a koncertů, které se údajně po autorově smrti ztratily.

### **Johann Gottfried Walther** (1684 Erfurt – 1748 Výmár)



Walther byl varhaník, skladatel i hudební teoretik a lexikograf, dobrý přítel Andrease Werckmeistera. Studoval u Johanna Bernharda Bacha<sup>1</sup>, v roce 1702 se stal varhaníkem v *Thomaskirche* v Erfurtu. Ve věku dvaceti tří let byl jmenován výmarským městským varhaníkem a přijal místo učitele hudby u vévodových dětí. V roce 1731 se zde stal dvorním hudebníkem. Právě během svého pobytu ve Weimaru se velmi sblížil se svým bratrancem Johannem Sebastianem Bachem.

Na poli teoretickém se stejně jako mnoho jiných jeho předchůdců i současníků snažil zkatologizovat všechny známé hudební termíny a definice bez ohledu na možné, z toho vyplývající kontradikce. Jako praktický hudebník napsal spoustu varhanních skladeb, jeho koncerty nesou charakteristické rysy barokní hudby, některá díla jsou jasně ovlivněna jihoněmeckou hudbou a jako skladatel chorálových variací bývá někdy kladen vedle Johanna Sebastiana Bacha. Proslul jako autor prvního hudebního slovníku – encyklopedie, nazvaného *Musicalische Lexicon oder Musikalisches Bibliothek* (Leipzig, 1732).

---

<sup>1</sup> Johann Bernhard Bach (1676 – 1749), bratranec J. S. Bacha, rovněž hudební skladatel.



### **Johann Mattheson** (1681 Hamburg – 1764 tamtéž)



Zpěvák, skladatel, hudební kritik a teoretik, lexikograf, blízký přítel Georga Friedricha Händela, Georga Philippa Telemanna a Carla Philippa Emanuela Bacha. Začínal jako zázračné hudební dítě, v devíti letech ovládal hru na několik nástrojů a zpíval, skládal vlastní písně a doprovázel se sám na harfu. Působil také jako velmi mladý varhaník v různých kostelech svého rodného města. Později vystudoval práva a naučil se anglicky, francouzsky a italsky. Už v patnácti letech začal zpívat

v hamburské opeře, kde se roku 1699 se stal skladatelem a dirigentem. V letech 1706 až 1755 pracoval ve službách anglického velvyslance. Mezitím, roku 1715, získal funkci hudebního ředitele v hamburském dómu, té se však musel roku 1728 vzdát pro horšící se sluch.

Během svého života napsal přes 20 knih a článků a zkomponoval 8 oper, 26 oratorií a pašijí a nesčetné množství drobnějších vokálních a instrumentálních děl. Dnes je znám především jako hudební teoretik. Můžeme ho považovat za nejpečlivějšího spisovatele píšícího o hudební praxi, divadelním stylu a harmonii v Německu ve své době. Kromě několika originálních děl věnovaných převážně vztahu hudby a rétoriky byl také kompilátorem největšího množství hudebních myšlenek a úvah své doby.<sup>1</sup>

### **Johann David Heinichen** (1683-1729)

Barokní skladatel a teoretik, aktivní na dvoře Augusta II. Silného v Drážďanech. Byl žákem Johanna Kuhnaua, na univerzitě v Lipsku vystudoval práva, poté odešel do Itálie. V roce 1710 vyšlo první vydání knihy jeho rozsáhlého pojednání o generálním

---

<sup>1</sup> Charles Burney o něm ve svém Hudebním cestopise 18. věku píše: „Tento člověk oplýval spíše pedantstvím a pozoruhodnými nápady než skutečným géniem.“ A dokazuje snahy tehdejších hudebních teoretiků o zavedení hudebně rétorických figur do kompoziční praxe: „...v jedné ze svých skladeb, kde se v textu vyskytuje slovo „duha“, pracně sestavil ve své partitúře noty tak, aby vypadaly jako oblouk duhy“. Viz. Burney, Ch.: Hudební cestopis 18. věku. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, str. 364.

basu, jež bylo později (v roce 1728) revidováno pod názvem *Der Generalbass in der Composition* a stalo se jednou z nejvýznamnějších hudebně teoretických prací 18. století. V roce 1717 se stal kolegou Johanna Sebasitana Bacha na dvoře prince Leopolda z Anhalt-Cöthenu, po nějaké době získal místo *Kapellmeistera* na saském dvoře v Drážďanech. Přestože jeho hudební díla (převážně mše, *Magnificat* a pozdější tvorba) začínají v dnešní době stále více přitahovat pozornost, je stále více ceněn jako hudební teoretik než hudební skladatel.

Ve svém díle *Der Generalbass in der Composition* zaujímá pozoruhodnou konstrukcí témat pomocí matematických konstrukcí permutací jednotlivých tónů. Jako jeden z prvních se dovolává sluchu a ne rozumu, přičemž do popředí staví smyslový moment. Odsuzuje spekulativní vyumělkovanost tónů polyfonní hudby a útočí i na tradici formulkových předpisů. Hudbu považuje za projev, který spontánně vyvěrá z nitra tvořivé osobnosti.

**Meinrad Spiess**, hudebník z Irsee (1683 Honsolgen, Švábsko-1761 Irsee u Kaufbeurenu)



Byl skladatelem i teoretikem, působil jako hudební ředitel. V roce 1701 nastoupil do benediktinského opatství v Irsee. O rok později složil slib a v roce 1708 byl vysvěcen na kněze. V letech 1709-1712 byl žákem G. A. Bernabeie v Mnichově, poté se v tomto opatství stal hudebním ředitelem a tuto pozici si udržel až do své smrti. Přestože poměrně málo cestoval, kontakt s ostatními hudebníky si velmi udržoval. Od roku 1743 byl členem v Mizlerově *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* v Lipsku, díky čemuž zůstával ve spojení se skladateli jako byli Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel a Leopold Mozart. Ve své době byl považován za hudební autoritu, mimo jiné mu Leopold Mozart opakovaně posílal své hudební kompozice ke korektuře a recenzi. Vydával týdeník *Der critische musicus an der Spree*. Jeho zaujatý postoj vůči barokní hudbě je zřejmý i z ostrého útoku proti J. S. Bachovi, ve kterém negativně hodnotí jeho přínos z hlediska postulátů galantní raně klasicistní hudby. Spiess nejen kritizuje vyumělkovanost a kontrast staré hudby, ale rovněž bojuje za hudbu novou. Vyzdvihuje melodický prvek, melodie vůbec je pro něj nejvýznamnější složkou hudby a dává jí přednost i před harmonií. Jeho nejvýznamnějším dílem zůstává spis z roku 1745 nazvaný *Tractatus*

*musicus*, ve kterém, opíraje se o hudebníky minulé i současné, shrnul základy hudební kompozice a obohatil je o mnohé hudební příklady. I zde se setkáváme s charakteristickými názory na vyjadřování afektů v hudbě a používání rétorických prostředků jako figur či *loci topici*.

### **Johann Joachim Quantz** (1697 Oberscheden, blízko Göttingenu-1773 Potsdam)



Quantz byl slavným německým flétnistou, výrobcem tohoto hudebního nástroje a rovněž hudebním skladatelem. Své hudební studium započal pod vedením vlastního strýce Justuse Quantze už jako dítě (jeho otec – kovář – zemřel, když mu bylo deset let). Později odešel do Drážďan a Vídně. Během hudebního působení na dvoře Fridricha Augusta II. v Polsku se začal soustřeďovat na hru na flétnu a dále se ve hře na tento nástroj zdokonaloval. Postupně si získal slávu jako nejlepší flétnista v Evropě a cestoval po Francii a Anglii. V roce 1740 se stal učitelem hry na flétnu, výrobcem fléten a skladatelem na dvoře Fridricha Velkého (Fridrich II. Pruský). Vylepšil

tvár tohoto nástroje a přidal klapky, což velmi pomohlo s intonací.

Ačkoliv během svého života napsal spoustu skladeb pro flétnu (včetně 300 koncertů), dnes je asi nejslavnější jeho teoretické dílo – návod na hru na příčnou flétnu – *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* napsané v roce 1752. Přestože je toto dílo určeno především pro hráče na příčnou flétnu, je napsáno tak, aby poskytlo náležité množství potřebných a užitečných informací a rad i všem ostatním instrumentalistům, ba i zpěvákům. Quantz se v něm zabývá rovněž otázkami hudebního stylu, vzdělávání, provozovací praxe, hudební kritikou i estetikou celého hudebního procesu, včetně důrazu na afektovost hudby.

### **Johann Adolph Scheibe** (1708 Lipsko-1776 Kodaň)

Scheibe pocházel z Lipska, až do roku 1740 žil v Hamburku a Holsteinu. V mládí přerušil studia práv a filozofie a započal samostudium hudby. Vzhledem k tomu, že ho během studií silně ovlivnil profesor poezie a rétoriky Johann Christoph

Gottsched, jeho úhel pohledu vycházel z rétoriky spíše než z hudby. V Hamburku za Telemannovy podpory začal vydávat svůj vlastní hudební časopis *Der critische Musicus*. Po roce 1740 přesídlil do Dánska, kde se stal královským kapelníkem (odtud pramení řada děl psaných pro speciální dvorské příležitosti) a stál také u zrodu dánské Hudební společnosti. Zkomponoval úctyhodných několik set skladeb (zhruba 600), z nichž většina se ale nedochovala především následkem požáru zámeckého hudebního archivu. Naštěstí podobný osud nepotkal jeho knihy, jež v poklidu „přežily“ v knihovnách. Scheibe je příkladem autora, který se pohyboval v přechodném období 18. století, postupně se zcela rozešel s barokním stylem, kritizoval jeho pompéznost a „bombastičnost“, a to především v italské opeře, a začal propagovat jednoduchou citovou melodii jako základní hudební prvek.

#### **Johann Nikolaus Forkel (1749 Meeder v Coburgu-1818 Göttingen)**



Forkel byl německým hudebníkem, muzikologem a hudebním teoretikem. Své rané hudební vzdělání – hlavně ve hře na klávesové nástroje - získal od místního kantora Johanna Heinricha Schulthesia. V ostatních oblastech hudby, hlavně v oblasti teorie, byl samoukem. V mládí působil jako zpěvák v Lüneburku a dva roky na univerzitě v Göttingenu studoval práva. S touto univerzitou zůstal spojen více než padesát let a zastával zde různá místa – instruktor hudební teorie, varhaník, učitel hry na klávesové nástroje a nakonec jako hudební ředitel. V roce 1787 byl dokonce vyznamenán čestným doktorátem pro své hudební a akademické schopnosti. Forkel bývá často považován za zakladatele moderní vědy – muzikologie, neboť právě on učinil studium dějin hudby a hudební teorie akademickou disciplínou s přesnými vědeckými kritérii. V neposlední řadě proslul také jako vášnivý obdivovatel Johanna Sebastiana Bacha, jehož hudbu ve velké míře popularizoval. Rovněž jako první v roce 1802 napsal biografii tohoto skladatele (*Über Johann Sebastian Bachs Lebens, Kunst und Kunstwerke*), a to jednu z nejcennějších, neboť při práci na ní byl v přímém kontaktu s Bachovými syny, Carlem Phillipem Emanuelem Bachem a Wilhelmem Friedemannem Bachem.

Jeho další hlavní díla jsou: *Über die Theorie der Musik* (Göttingen, 1777), *Musikalisch kritische Bibliothek* (Gotha, 1778), *Allgemeine Literatur der Musik* (1792)

a *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788). Poslední uvedené dílo je pravděpodobně dílem nejvýznamnějším.

### 13. Přehled hudebně rétorických figur

Hudebně rétorické figury v následujícím seznamu byly rozděleny na dvě skupiny: první představují figury „sémantické“ (odkazující k mimohudebním jevům), druhou skupinu tvoří figury „technické“ (představující pouze hudební „tvar“, bez odkazu k něčemu mimohudebnímu). V každé skupině jsou hudebně rétorické figury seřazeny abecedně a je u nich uvedena stručná definice v hudebním a rétorickém kontextu, vybrané komentáře hudebních teoretiků, popřípadě hudební či rétorické příklady. Dále jsou hudebně rétorické figury rozděleny do skupin a označeny podle jejich charakteristických znaků na figury tvořené opakováním melodie (figury melodické repetice – MR), opakováním harmonického úseku (figury harmonické repetice – HR), pauzou nebo přerušením (figury ticha – T), figury fungující převážně jako ozdoby (figury amplifikace<sup>1</sup> – A), figury představující disonanci či „nepovolené“ umístění v kompozici (figury disonance – D) a nakonec ty figury, které svou formou či významem měly popsat nebo reprezentovat mimohudební myšlenku či afekt (figury popisu a reprezentace – PR).

Vzhledem k tomu, že názory (a tudíž i příklady) jednotlivých hudebních teoretiků se v mnoha případech liší, byly přednostně vybrány definice pojící se k vyjadřování afektů či alespoň k hudební reprezentaci mimohudebních myšlenek.

Seznam hudebně rétorických figur čerpá převážně z následujících děl a není-li uvedeno jinak, příklady hudebně rétorických figur jsou převzaty z prvního níže uvedeného díla :

Bartel, D.: *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*.

Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Buelow, G. J.: *Music and Rhetoric*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stabiley Sadie, New York: Macmillan, 2001, str. 798-803.

Bugalová, E.: Figúry vo Vivaldiho koncerte *La Primavera* z cyklu *Le Quattro Stagioni*. In *Muzikologické dialogy 1978*, Brno: Česká hudební společnost, 1980, str. 57-66.

Burton, G. O.: *Silva Rhetoricae* [online]. Brigham Young University, 1996-2003, Dostupný z WWW: <<http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>>.

Quintilian, M. F.: *Základy rétoriky*, Praha: Odeon, 1985.

---

<sup>1</sup> Pozn. Termín „figury amplifikace“ – *Amplifikation (Koloratur)* viz Schmitz, A.: „*Figuren, musikalisch-rhetorische*“. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1949, 4, str. 182.

Schmitz, A.: *Figuren, musikalisch-rhetorische*. In Musik in Geschichte und Gegenwart.  
Kassel: Bärenreiter, 1949, díl IV., str. 176-183.

Tabulka 1


Figury „sémantické“

Název, druh	Rétorika	Hudba	Afekty	Příklady
<b>Accentus, Superjectio, A, PR</b>	<i>hyperbola</i> (Susenbrotus) Když řeč přesahuje pravdu, aby vzniklo přehnané nebo naopak úmyslné zmírnění.	Předcházející nebo následující vyšší nebo nižší sousedící tón, obvykle přidaný k napsanému tónu interpretem.	pohrdavý, umíněný, domýšlivý, arogantní, lítostivý, ponížený <sup>1</sup>	<i>Accentus</i> je v tomto příkladu krátký dodatečný tón přidaný o stupeň výše k prvním dvěma tónům oddělených kvintou intervalem, v následujícím příkladu ozdobení slova „ <i>beugen</i> “ (klanět se) (Mattheson): <sup>2</sup> 
<b>Anabasis PR</b>	-	Stoupající hudební pasáž,	povznášejíci, vysoké a	Vhodná „afektivní slova“: stát, běžet, tančit, propast, odpočívat, zpívat, nebe, peklo, hory atd. (Nucius).

<sup>1</sup> Mattheson řadí *accentus* mezi *Manieren* a rozlišuje jednoduchý a dvojitý. Jednoduchý podle něj zmenšuje hodnotu následujícího tónu jen málo, zatímco dvojitý o polovinu, což má mnohem silnější efekt na posluchače. Nejužívanější *accentus* (Mattheson ho též nazývá *Vorschlag*) se nachází ve vokální a instrumentální hudbě, kde je často používán ve stoupajících nebo klesajících skocích od kvarty do oktávy, čímž velmi přirozeně vyjadřuje něco pohrdavého, umíněného, domýšlivého nebo arogantního. Pokud krátký tón je přidán k prvnímu o krok výše ze dvou tónů oddělených kvartou, kvintou nebo intervalem větším, jedná se o tzv. *Überschlag*, který opět do not není zapisován a je vhodný pro pasáže, které jsou lítostivé nebo ponížené. Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 112.

<sup>2</sup> „... tak efektivně, že se téměř zdálo, že scénu vidíme, jakoby se z uší staly oči“ („*dass es fast sichtbar schien, und die Augen voller Ohren wurden*“). Srov. s *hypotyposis*. Ibid. str. 112.


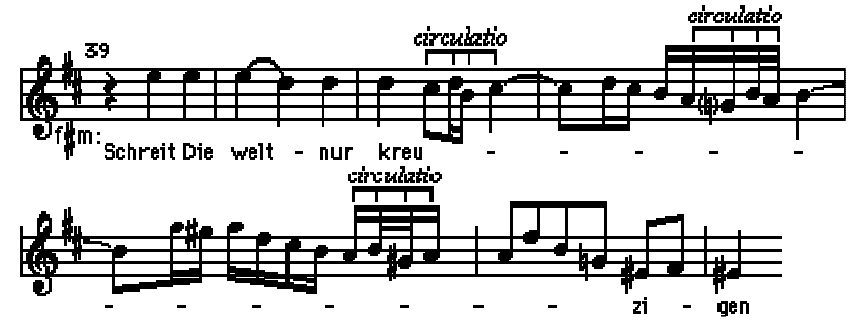


		<p>kteřá vyjadřuje stoupající nebo zvedající se myšlenky nebo afekty.</p>	<p>vznešené afekty</p>	
<p><b>Anaphora, Repetio MR, PR</b></p>	<p>zopakování slova nebo skupiny slov na začátku následující věty nebo souvětí</p>	<p>1. zopakování basové linky, základní bas, 2. zopakování úvodní fráze nebo motivu v několika následujících pasážích, 3. obecná repetice</p>	<p>prudké afekty, jako zuřivost nebo opovržení (Kircher)</p>	<p>Vhodný text: “Oslavuj Pána/oslavuj Jeho, celý světe/ oslavuj Jeho a zpívej.“ (Ahle)          „...Již představený melodický úsek je zopakován na začátku několika následujících frází, čímž je vytvořen vztah mezi nimi“ (Mattheson)<sup>1</sup>:</p> 
<p><b>Aposiopesis T, PR</b></p>	<p>projev je uprostřed přerušen</p>	<p>pauza v jednom nebo všech hlasech</p>	<p>téma smrti nebo věčnosti, nekonečnost a</p>	<p><i>Aposiopesis</i> označuje ticho, které by se mělo objevit v místech, kde je jinak nutno zpívat, jako v následujícím příkladu (Vogt):</p>

<sup>1</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 243.


		kompozice, generální pauza	nicotnost	
<b>Assimilatio,</b> <b>Homoiosis,</b> <b>Homoeosis<sup>1</sup></b> <b>PR</b>	Když jedna věc je spojována s druhou kvůli jejich podobě.	hudební reprezentace obrazů či myšlenek textu	vzbuzování nejrůznějších afektů	
<b>Catabasis</b> <b>PR</b>	-	Klesající hudební pasáž, která vyjadřuje klesající, pokorné nebo negativní obrazy a afekty.	afekty ponížení, pokory, apod.	Příklad vhodných textů: „Jsem hluboce ponížen.“ „Život klesl do pekla.“ (Kircher)
<b>Circulatio</b> Útvar	-	řada obvykle osmi tónů v	Hudební pasáž, ve které se hlasy	Příklad vhodného textu: „Povstanu a obklíčím město.“ (Kircher) <i>Circolo mezzo</i> odpovídá útvaru, kde noty opisují půlkruh

<sup>1</sup> Pomocí této figury jsou myšlenka nebo význam jednoho výrazu uděleny jinému subjektu, čímž dojde k vytvoření jakési paralely. Hudební „*similou*“ skladatel vyjadřuje obsah textu, ať už se jedná o afekt nebo obraz, a tím vytváří paralelu mezi textem a hudbou. Jedná se však o víc než jen o pouhé vykreslování slov. *Simile* je jiný způsob konstatování stejné věci, ne odraz něčeho, co již bylo řečeno. Podobně hudební *assimilatio* je hudební vyjádření toho, co slova vyjadřují a ne pouhé hudební „malování“ textu. Figura se tak stává skutečným zdrojem afektů, které popisuje.



<p>vytvořený ze dvou opačných <i>circuli mezzi</i> (skládá se ze čtyř tónů a vizuálně reprezentuje tvar půlkruhu). <b>PR</b></p>		<p>kruhovém nebo sinusovém uspořádání</p>	<p>pohybují v krouživém pohybu a slouží k vyjádření slov s krouživým pohybem nebo obsahem. (Kircher) Ekvivalent kruhu nebo reprezentace Boha či slunce („které také vychází, zapadá a vrací se vždy</p>	<p>(Mattheson):<sup>1</sup></p>  <p><i>Circulatio</i> nad slovem <i>kreuzigen</i> (ukřižovat) nalezneme v Bachových kantátách mnohokrát, jako např. v kantátě <i>Himmelskönig, sei willkommen</i> (BWV 182, 6. věta, tenorová árie, takty 39-45) (Timothy A. Smith)<sup>2</sup>:</p> 
--	--	---	---	---

<sup>1</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 116.

<sup>2</sup> T. A. Smith v Bachově díle rozeznává dva typy použití této figury. Bach jednak omezuje použití této figury na její doslovnou reprezentaci textu a dává ji tedy do spojení se slovy kříž a Bůh či Kristus, přičemž vychází z Walthera. Příklady *circulatio* nad slovem *Kreuz*: BWV 4, BWV 182, BWV 69a, BWV 99, BWV 2, BWV 150, BWV 178, BWV 85. Bach navíc figuru spojuje se zdánlivě nesouvisejícím textem a vytváří tak jakési „topologické spojení figury a textu – symboly velké síly a moci“. *Circulatio* najdeme ve spojení se slovy *Tods Gestalt* (podoba smrti) v BWV 4, se slovem *Sünden* (hříchy) BWV 131 nebo *Jesu* v BWV 101. Přestože každý případ *circulatio* v Bachově liturgickém díle není důvodem pro symbolický výklad, neboť skladatel používá více symbolů pro zhudebnění slova *Kreuz*, z četnosti příkladů použití je zřejmé, že Bach symbolické použití této figury znal a přikládal *circulatio* zvláštní význam. Viz Smith, T. A.: *Circulatio as a Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach* [online]. Lyrica Society's Journal *Ars Lyrica*, 2000. Dostupný z WWW: <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.htm>>.

			na stejné místo“).	
<b>Climax, Gradatio MR, PR</b>	Uspořádání slov, frází nebo vět v pořadí vzrůstajícího významu, v užším významu jde o zopakování posledního slova věty na začátku následující.	1. řada tónů v jednom hlase zopakovaná buď níže nebo výše 2. dva hlasy pohybující se stoupajícím nebo klesajícím paralelním pohybem 3. postupný vzestup nebo pokles ve zvuku a poloze, vytvářející nárůst intenzity	afekty božské lásky a touhy po nebeském království (Kircher)	Příklad vhodného textu: „Raduj se a zpívej/zpívej a veleb/veleb a chval.“ (Ahle) Ve 2. větě Vivaldiho <i>Le Quattro Stagioni</i> , v taktu 9 nastupuje melodický pohyb, který se vícekrát opakuje položený na dalším stupni, což je figura zvaná <i>climax</i> (Bugalová) <sup>1</sup> : 

<sup>1</sup> Bugalová, E.: Figúry vo Vivaldiho koncerte *La Primavera* z cyklu *Le Quattro Stagioni*. In Muzikologické dialogy 1978, Brno: Česká hudební společnost, 1980, str. 64.

<b>Complexio,</b> <b>Complexus,</b> <b>Symploce</b> <b>MR, PR</b>	Figura, kdy po sobě jdoucí části projevu mají stejné začátky a konce.	hudební pasáž, která opakuje úvodní frázi ve svém závěru.	afekty intrik a machinací (Kircher)	
<b>Dubitatio<sup>1</sup></b> <b>PR</b>	Latinský ekvivalent řeckého termínu <i>aporia</i> („uvažování, rozvažování“), když jsme na pochybách, jak nejlépe něco udělat (často zahrnuje	záměrně nejednoznačný rytmický nebo harmonický vývoj	posluchačova nejistota ohledně vývoje hudby a konečného závěru	<p><i>Dubitatio</i> značí určitý nejistý cit. Hudebně je možno ho vyjádřit dvěma způsoby: „nerozhodnou“ modulací</p>  <p>nebo prodloužením určitého bodu v hudbě (Forkel):</p> 

<sup>1</sup> Hudební „pochybování“ může být způsobeno rozpolceností nebo nejasností buď v harmonii nebo v rytmu. Zdá se, že je to jediný příklad, ve kterém si afekt a figura přímo odpovídají. Jak hudebně rétorický prostředek, tak jeho zamýšlený afekt sdílí terminologii a obsah. Zatímco tato rétorická figura byla známa už od starověku, v hudebních traktátech je zmiňována až ke konci barokního období. Vyjadřování nejistoty nebo nejednoznačnosti, i když úmyslné, by pro *musicus poeticus* 17. století bylo nepřijatelné.

	řečnickou otázkou).			
<b>Exclamatio, Ecphonesis PR</b>	v rétorice latinský termín odpovídající řeckému termínu <i>ecphonesis</i> odpovídající emocionálnímu zvolání	hudební zvolání, obvykle spojené se zvoláním v textu	1. rozrušený výkřik 2. výkřiky údivu, nebo různé druhy touhy, prosby, strachu 3. opravdový výkřik pramenící ze zděšení a zoufalství	Např. stoupající malá sexta v textu „Ó jaká bolest!“ (Vogt) Skladatel by měl rozlišovat mezi třemi typy této figury: - první je tvořen úžasem, radostným výkřikem, či povzbuzujícím příkazem; vždy převládá afekt radosti, což vyžaduje živé, briskní vyjádření, obzvláště vhodné jsou velké a „skákající“ intervaly; - druhý typ zahrnuje všechny druhy touhy a prosby, strachu i hrůzy; k reprezentaci strachu jsou vhodné neobvyklé intervaly, hned malé, hned velké, pro vyjádření strachu jsou zase vhodné rychlé tóny; - třetí typ je opravdovým výkřikem pramenícím ze skutečného zděšení, děsu a krutosti, tento divoký charakter nejlépe vyjádří intervaly znějící zároveň disharmonicky, jako např. malé a velké tercie (Mattheson) <sup>1</sup>  Dost příkladů této figury popsané jako skok o malou sextu nahoru najdeme v Bachových Matoušových pašijích – <i>Du lieber Heiland du; Ach nun ist mein Jesus hin; Erbarme dich</i> (Schmitz) <sup>2</sup> .

<sup>1</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 193.

<sup>2</sup> Schmitz, A.: *Figuren, musikalisch-rhetorisch*. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1949, 4, str. 182.


<b>Faux bourdon<sup>1</sup></b> <b>D, PR</b>	-	hudební pasáž, figura charakteristická postupem po sobě jdoucích sextakordů	vhodné např. pro lítostivé afekty (Walther)	
<b>Fuga in alio sensu</b> <b>PR</b>	-	figura reprezentace a popisu	užívaná k živému vyjádření honby nebo útěku (Kircher)	
<b>Hyperbaton</b> <b>D, PR</b>	Přemístění slova nebo věty v souvětí, popřípadě přidání slova či myšlenky k větě, která je sémanticky	přesun tónů nebo frází (myšlenek) z jejich normálních umístění na různá místa	jasné a důrazné vyjádření slov stejně jako vzbuzování afektů (Scheibe)	

<sup>1</sup> Pozn. Figura má svůj původ v anglické *faburdon* praxi 15. století, jako přidání a improvizovaný nižší hlas k bourdonu nebo *cantu firmu*. Termín *faux bourdon* jako takový můžeme najít i v hudební praxi 15. století ve Francii, kde je označením odpovídající kompoziční techniky. Na konci 16. století oba termíny postupně splývají.

	dokončena, příčemž pozornost je vztažena právě k tomuto dodatku.			
<b>Hypotyposis PR</b>	živé a realistické ilustrování myšlenky nebo představy nalezené v textu	živá hudební reprezentace obrazů nalezených v doprovázejícím textu <sup>1</sup>	užívaná k „zrcadlení“ obrazu spíše než k vyjádření afektu	
<b>Interrogatio PR</b>		hudební otázka tvořená pauzami, vzestupem na konci fráze nebo melodie či		Skladatel musí rozlišovat mezi otázkami figurativními a skutečnými. Figurativní, se kterými se většinou setkáme v poezii, jsou zpravidla charakterizovány zvednutím hlasu. Skutečné otázky, jejichž hlavním znakem je pochybování, by měly být v hudbě vyjádřeny nedokonalými konsonancemi na konci otázky bez zvednutí melodie na konci fráze. V jedné ze svých árií takto

<sup>1</sup> Jako taková by mohla být dokonce považována za nejdůležitější a nejběžnější text vyjadřující kompoziční prostředek barokní hudby.




		nedokonalými nebo frygickými kadencemi		Gasparini vyjadřuje otázku <i>Cur non credis?</i> (Proč nevěříš?) (Mattheson) <sup>1</sup> :  <i>Interrogatio</i> (otázka) může mít patetický výraz, jako např. v díle Heinricha Schütze <i>Auferstehungs Historie</i> (Ježíš) „ <i>Was sind das für reden, die ihr zwischen euch handelt unterwegs, und seid traurig?</i> “, kde je otázka na konci vyjádřena figurou <i>mutatio toni</i> . (Schmitz). <sup>2</sup>
<b>Metabasis,</b> <b>Transitio,</b> <b>Transgressio</b> <b>PR</b> Zahrnuje význam kráčení ( <i>basis</i> ,	Přechodný výrok, ve kterém je sděleno, co bylo a bude řečeno.	Křížení jednoho hlasu jiným, v tradičním kontrapunktu považováno za kompoziční nepravidelnost.	Vytváří jakýsi vizuální přechod.	„Vezmi mě s sebou, uchop mě do svých rukou.“ Hlasy se splétají, jeden hlas „objímá“ a druhý ho s sebou „táhne“. (Vogt) 

<sup>1</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 192.

<sup>2</sup> Schmitz, A.: *Figuren, musikalisch-rhetorisch*. In *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter, 1949, 4, str. 182.



<i>gressus</i> ) přes nebo skrz ( <i>meta, trans</i> ) něco jiného. <b>PR</b>				
<b>Parenthesis</b> <sup>1</sup> <b>PR</b>	Vložení verbálního prvku, který přeruší normální syntaktický tok.	Jedná se o hudební reprezentaci vsuvek (závorek) v textu.	interpunkce, intonace	
<b>Parrhesia,</b> <b>Licentia</b> <b>D, PR</b>	Pomocí této figury je hanebná myšlenka	Umožňuje vložit do kompozice zakázané prvky	Jediný Bernhard spojuje <i>licentiae</i> (rychlé tóny a podivné skoky)	Přimíchání nedokonalých intervalů (např. nedokonalé kvinty, malé sextы, velké nebo malé septimy) do harmonie ostatních hlasů (Burmeister). Jedno z nejodvážnějších použití figury zvané <i>parrhesia</i>

<sup>1</sup> Pozn. Jediný autor, zabývající se touto figurou v hudebním kontextu, je Johann Mattheson. Hovoří o ní ve svém díle *Der vollkommene Capellmeister* ve stejné kapitole, kde se zabývá úseky a přerývkami nalezenými v textu, a kde pojednává o hudební reprezentaci otázky a zvolání. Mattheson povzbuzuje skladatele k vynalézavosti při zhudebňování textu. Každé interpunkční znaménko by mělo podle něj mít jedinečnou hudební interpretaci záležející na textu. *Parenthesis* chápe jako zvolání objevující se ve chvíli, kdy určitá slova, která jsou navzájem oddělena závorkami, nějak přerušují soudržnost toku řeči. Nejedná se o příliš hudební prostředek, takže by mohl být z kompozice vypuštěn, ale protože se občas objevuje v áriích nebo častěji a s větším úspěchem v recitativech, skladatel musí posoudit, do jaké míry navrhované zvolání odbočuje od hlavní myšlenky. Melodie by potom měla být s ohledem na text nějakým způsobem přerušena. Pokud se jedná o zpívaný text, melodie by měla klesnout tak, aby zněla jako jiný hlas, například klesnout nejméně o kvartu nebo kvintu z prostředku sopránu doprostřed altu. V jiném příkladě Mattheson navrhuje, že by *parenthesis* v textu pro sborovou kompozici mohla být zpívána sólistou a po ní by se opět vrátil sbor. Nakonec varuje před používáním pomlky při vyjadřování této figury.

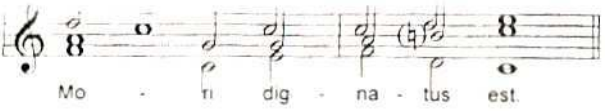

	podána v projevu takovým způsobem, že posluchače neurazí.	(hlavně nepovolené disonance) takovým způsobem, že posluchače nepohorší.	se vzbuzováním afektů.	(harmonická) nalezneme v Bachových Matoušových pašijích v doprovodu recitativu <i>Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha</i> , v místě textu <i>der Segen und das Heil der Welt</i> (Schmitz) <sup>1</sup> :  
<b>Passus</b> <b>Duriusculus</b> <sup>2</sup> tvrdý, drsný – <i>duriusculus</i> , krok nebo pasáž – <i>passus</i>		neobvyklý chromatický postup v rozsahu kvarty či jiné disonanční	lítostivé afekty	

<sup>1</sup> Schmitz, A.: *Figuren, musikalisch-rhetorisch*. In Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel: Bärenreiter, 1949, 4, str. 182.


<sup>2</sup> Pozn. Ačkoliv výslovné spojení s afektem nebo textem u Bernharda nenajdeme, obecně chromatické stoupající nebo klesající pasáže byly z hlediska svého sémantického obsahu zkoumány mnoha skladateli a hudebními teoretiky.

D, PR		figury		 <p>Ve zpěvním hlasu zaznívá <i>passus duriusculus</i> ve druhém melismatu na slově <i>weinete</i> (plakal) – d-cis-c-h-eis;g-fis-eis (Eggebrecht)<sup>1</sup>:</p> 
Pathopoeia	Řeč, jež	Hudební pasáž,	Vyvolává nejen	Do kompozice jsou přidány půltóny, které do její tóniny či modu

<sup>1</sup> Eggebrecht, H.H.: Hudba a krásno. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str.125.



<p><b>PR</b></p>	<p>emocionálně dojmá posluchače, obzvláště když se řečník snaží zvýšit emocionální účín tak, že prezentuje vlastní city.</p>	<p>kteřá usiluje o vzbuzení vášnivého afektu pomocí chromatiky nebo jiných prostředků.</p>	<p>patetické a bolestné afekty, ale je užívána ke vzbuzení i radostných nebo melancholických a lítostivých afektů (Nucius).</p>	<p>nepatří, a to takovým způsobem, že je každý vzniklým afektem dojat, jako v případě <i>Moridignatus est</i> (Burmeister).</p>  <p>Mo - ri dig - na - tus est.</p> <p>V Matoušových pašijích je v recitativní promluvě slovo <i>weinete</i> mimo jiné i zvláště vyznačeno patopoeitickým obratem (označeno P) (Eggebrecht)<sup>1</sup>:</p>  <p>Evangelist: Und ging heraus und weinete bitterlich.</p> <p>Org. u. Cont.</p>
<p><b>Pauza</b> <b>T, PR</b></p>	<p>-</p>	<p>Pauza nebo přestávka v hudební kompozici (buď označuje vyplývající ticho nebo</p>	<p>Může být prostředkem vysvětlujícím text, což je obzvláště užitečné při vyjadřování</p>	

<sup>1</sup> Eggebrecht, H. H.: Hudba a krásno. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, str. 123.

		funguje jednoduše jako hudební značka).	otázek v hudbě (Kircher).	
<b>Saltus Duriusculus D, PR</b>	-	disonantní skok	lítostivé a patetické afekty	Skok malé sexty, zmenšené kvarty (stoupající i klesající) a kvinty (pouze klesající) a zmenšené septimy (pouze klesající) (Bernhard). <sup>1</sup> Celá druhá věta Vivaldiho „Le Quattro Stagioni“ je rovněž plná disonantních figur, jako např. <i>saltus duriusculus</i> , zde je to melodický skok o zvětšenou septimu (Bugalová) <sup>2</sup> : 
<b>Suspiratio, Stenasmus T, PR</b>	-	Hudební vyjádření <i>povzdechu</i> pauzou, patří do druhé skupiny	vyjádření afektů vzdychání nebo toužení	Příklad vhodného textu: „Tak jako lesní zvěř touží po vodě v potocích, tak také moje duše prahne po Tobě, můj Bože.“ (Kircher) Místo prvního delšího tónu je dána pauza polovičního trvání a tón stejného trvání jako dva následující (Printz):

<sup>1</sup> Srov. *passus duriusculus* a *exclamatio*.

<sup>2</sup> Bugalová, E.: Figúry vo Vivaldiho koncerte *La Primavera* z cyklu *Le Quattro Stagioni*. In Muzikologické dialogy 1978, Brno: Česká hudební společnost, 1980, str. 64.

		figur ticha (těch, které vyplývají ze situace a jsou záměrné).		
<b>Tirata A, PR</b>	-	rychlá škálovitá pasáž v rozsahu od kvarty po oktávu či více	Může mít i text vyjadřující či afektivní roli; Mattheson ji přirovnává ke střele ( <i>Schuss</i> ) nebo hodu oštěpem ( <i>Pfeilwurf</i> ).	Ve 44. taktu 1. koncertu <i>La Primavera</i> se vyskytuje poznámka „Prší“ a část sonetu „Náhle se obloha zatáhla černým pláštěm, blesky a hromy zvěstují příchod jara“: zde je použita amplifikace vyjadřující zvuky deště a <i>tirata perfecta</i> , stupnicový běh představující blesky (Bugalová) <sup>1</sup> : 

<sup>1</sup> Ibid.

Tabulka 2

Figury „syntaktické“

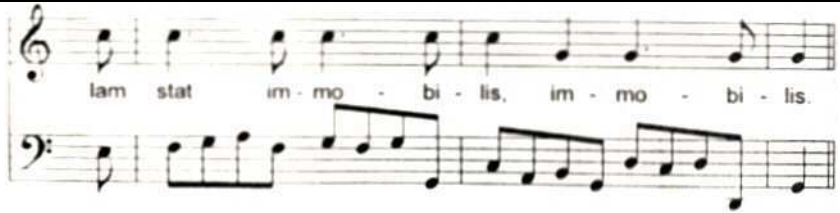
Název	Rétorika	Hudba	Příklady
<b>Abruptio</b> T <sup>1</sup>	-	náhlé a neočekávané přerušení v hudební kompozici	Příklad vhodného textu: „Touha po hříšnosti musí přestat.“ (Kircher) Takový vzorec v melodii, kdy věta je zcela nečekaně a na neočekávaném místě přerušena, jako např. ve třetím taktu následujícího příkladu (Koch): 
<b>Acciacatura</b>	-	Dodatečný,	Ozdoba užívaná převážně při hře na klavír, podobná předzápce s tím

<sup>1</sup> Figury ticha mohou být v hudbě rozděleny do dvou kategorií: ty, které označují náhlé a neočekávané přerušení proudu hudby (*abruptio*, *ellipsis*, *tnesis*) a ty, které označují ticho „vyplývající z kontextu“ (*aposiopesis*, *homoiptoton*, *homoiteleuton*, *suspiratio*). Pauzy jako hudební prostředky sloužily podle hudebních teoretiků třem účelům: jednak byly užitečné z technických důvodů („syntaktické prostředky“), dále měly sloužit k objasnění obecné struktury textu a nakonec mohly být užity pro vyjádření určitých slov, myšlenek a obrazů nalezených v textu („sémantické prostředky“). Rétorika nepoužívá ticho jako výrazový prostředek stejným způsobem jako hudba, a proto si specifické figury ticha nerozvinula, na rozdíl od hudby, která těchto figur má hned několik.





	slova, ale se změněným významem, např. „Děti budou děti“.	vícesborových kompozicích.	
<b>Anticipatio, Praesumptio, Prolepsis</b> <b>A</b>	<i>Praesumptio</i> nebo <i>prolepsis</i> použijeme tehdy, předvídáme-li jakékoliv námitky, ještě než jsou vzneseny.	Dodatečný vyšší nebo nižší sousední tón následující po hlavním tónu, předčasně představující tón patřící k následující harmonii nebo akordu.	
<b>Antistaechon</b> <b>D</b>	Případ, kdy určitá písmena, slova nebo fráze, která normálně patří do projevu, jsou nahradíme neočekávanými nebo	Disonance, jež nahrazuje očekávanou konsonanci, obvykle výsledek toho, kdy melodie zůstává v jedné výšce a bas	U textu <i>Iam stat immobilis</i> (Nyní stojí nehnutě) melodie rovněž jakoby bez hnutí stála, zatímco basová linie se dále pohybuje (Vogt, Spiess):


	cizími.	prochází harmonickými změnami <sup>1</sup> .	
<b>Apocope</b> <b>D</b> (odřezat, zkrátit)	odstranění posledního písmene nebo slabiky ve slově	vynechání nebo zkrácení délky závěrečného tónu v jednom hlase skladby	
<b>Apotomia</b> <b>D</b>	-	enharmonické přepsání půltónu	
<b>Asyndeton</b> <b>D</b>	vynechání vhodné spojky v textu <sup>2</sup> (Ahle)	-	
<b>Cadentia,</b> <b>Duriuscula</b> <b>D</b>	-	Disonance v předpředposlední harmonii kadence,	

<sup>1</sup> Pozn. Tím má určitou příbuznost s figurou *ellipsis*.

<sup>2</sup> Pozn. Uváděna pouze Ahlem, ale nikoliv jako hudební figura, nýbrž rétorická, kterou skladatel může použít při upravování textu pro zhudebnění.

		kdy dvěma posledním tónům v kadenci předcházejí podivné disonance.	
<b>Congeries, Synathroismus D</b>	akumulace termínů popisujících objekt, čili jistá forma <i>amplificatia</i>	nahromadění střídavých dokonalých a nedokonalých konsonancí, jako základního tvaru a prvního obratu trojzvuku	
<b>Consonantiae impropriae D</b>		„chybné“ konsonance, jako určité kvarty, zmenšené nebo zvětšené kvarty, zvětšené sekundy a zmenšené septimy	
<b>Ellipsis,</b>	Je vynecháno slovo,	1. vynechání	

<b>Synecdoche</b> <b>D</b>	jenž je ale lehce pochopitelné z dalšího kontextu.	očekávané konsonance 2. náhlé přerušení v hudbě	
<b>Epanadiplosis</b> <b>MR</b>	Až do 18. století se nevyskytuje; <i>anadiplosis</i> je běžnější figura se synonymním termínem, která označuje zopakování závěru věty na začátku následující.	zopakování, popřípadě přeformulování začátku hudební pasáže nebo fráze na jejím konci	
<b>Epanalepsis</b> <b>MR</b>	časté opakování úvodního výrazu během projevu	1. časté opakování výrazu 2. zopakování začátku fráze na jejím konci	Příklad vhodného textu: „Zpívej/veleb a chval/ano, chval/veleb a zpívej.“ (Ahle)

<b>Epanodos, Regressio, Reditus<sup>1</sup> MR</b>	Projev, který se vrací k původně zmíněné myšlence a rozšiřuje ji, či zopakování výrazu pozpátku.	zpětná repetice fráze	
<b>Epiphora, Epistrophe MR</b>	opakování slov na konci vět, frází	repetice závěru jedné hudební pasáže na konci pasáže následující	Příklad vhodného textu: „Zpívej Bohu, veleb Boha, chval Boha.“ (Ahle)
<b>Epizeuxis MR</b>	zopakování stejného slova několikrát za sebou za účelem intenzifikace	okamžitá a důrazná repetice slova, tónu, motivu nebo fráze	Příklad vhodného textu: „Oslavuj/oslavuj/oslavuj Pána, celý světe.“ (Ahle) „Co může být běžnějšího než <i>epizeuxis</i> neboli <i>subjunctio</i> , kde stejný tón je horlivě opakován ve stejném dílu melodie?“ (Mattheson) <sup>2</sup> : 
<b>Extensio D</b>	-	prodloužení disonance	

<sup>1</sup> Pozn. Možnosti retrogradní repetice nalezneme ve *fuga cancrizans* neboli *contraria*, kde je pozpátku zopakované téma, což se zdá být nejdoslovnější realizací figury *epanodos*.

<sup>2</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 243.

<b>Gropo</b> <sup>1</sup> z <i>grappo</i> „hrozen, shluk“ (Mattheson) <b>A</b>	-	čtyřtónový motiv se společným prvním a třetím tónem	Označuje všechny věci, které bývají označovány jako hrozen, hlavně malé bobule, jež jsou spolu nahromaděny stejně jako noty v následujícím příkladu: „...Tyto běhy mohou nemálo přispět k požadovanému hudebnímu vyjádření, pokud daný afekt takové otáčení a rotování dovoluje“ (Mattheson) <sup>2</sup> : 
<b>Heterolepsis</b> <sup>3</sup> <b>D</b>	-	proniknutí jednoho hlasu do rozsahu druhého	
<b>Homoiptoton,</b> <b>Homoiteleuton</b> <b>T,</b>	V rétorice termín <i>homoiptoton</i> označuje figuru, která využívá stejných pádových koncovek a termín	1. generální pauza ve všech hlasech ( <i>aposiopesis</i> ), přerušeni kompozice ( <i>homoiptoton</i> ) nebo následující kadence	Příklad vhodného textu: „Nepustím tě, dokud mi nepožehnáš.“ (Janovka)

<sup>1</sup> Tato figura velmi připomíná figuru *circolo mezzo*, rozdíl je však v tom, že *circolo mezzo* má stejný druhý a čtvrtý tón.

<sup>2</sup> Mattheson, J.: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1954, str. 115.

<sup>3</sup> Pozn. Jde o jakési přivlastnění (*lepsis*) tónů patřících do určitého hlasu (*heteros*) hlasem jiným; to je uskutečněno buď skokem na disonanci, které by jinak mohlo být dosaženo průchodným tónem (*transitus*) v jiném hlase nebo spadením úvodního tónu na dominantu v kadenci namísto toho, aby vystoupil k tónice.

	<i>homoiteleuton</i> , figuru se stejnými konečnými slabikami (v podstatě rým).	<i>(homoioateleuton)</i> 2. podobné konce několika po sobě následujících pasáží	
<b>Hypallage,</b> <b>Antimetabole,</b> <b>Antistrophe</b> <b>HR</b>	určitá náhrada částí, uskutečněná buď substitucí nebo inverzí – převráceným pořádkem věcí	inverze tématu fugy	
<b>Hyperbole,</b> <b>Hypobole</b> <b>D</b>	přehánění, zveličování, obvykle uskutečňována přirovnáními, srovnáními či metaforami	1. přestoupení rozsahu neboli ambitu modu 2. přestoupení notové osnovy	
<b>Homoiptoton,</b> <b>Homoioateleuton</b> <b>T</b>	Označuje figuru, která využívá stejných pádových	1. generální pauza ve všech hlasech <i>(aposiopesis)</i> ,	Příklad vhodného textu: „Nepustím tě, dokud mi nepožehnáš.“ (Janovka)



	koncovek a termín <i>homoiteleuton</i> jako figuru se stejnými konečnými slabikami.	přerušeni kompozice ( <i>homoiptoton</i> ) nebo následující kadence ( <i>homoioteleuton</i> ) 2. podobné konce několika po sobě následujících pasáží	
<b>Inchoatio imperfecta</b> <b>D</b>	-	Vynechání úvodní konsonance v melodii, která je nahrazena uskutečněním <i>bassa continua</i> .	
<b>Longinqua distantia</b> <b>D</b>	-	Označuje vzdálenost mezi dvěma sousedními hlasy kompozice v přesahu duodecimy.	
<b>Messanza mistichanza</b>	-	řada čtyř tónů krátkého trvání,	V koncertě č. 1 <i>La Primavera</i> se ve 22. taktu nachází úryvek sonetu: "...a ptáci ho slavnostně pozdravují veselým zpěvem“, kde sólový

<b>Quodlibeticum</b> <b>A</b>		pohybující se buď stupňovitě, nebo skokem	nástroj hraje figuru, kterou Printz vysvětluje jako figuru tvořenou čtyřmi různými tóny a pojmenovává ji <i>messanza</i> (Bugalová) <sup>1</sup> : 
<b>Mimesis,</b> <b>Ethophonia,</b> <b>Imitatio</b> <sup>2</sup> <b>MR</b>	Pohrdavá imitace někoho tím, že je napodobována jeho řeč, manýry a gesta v projevu.	1. repetice <i>noemy</i> v různých výškách 2. spíše přibližná než přesná imitace tématu v různých výškách	
<b>Mora</b> <b>D</b>	-	Stoupající rozvedení průtahu, přičemž je očekávané klesající rozvedení.	
<b>Mutatio toni</b> <sup>3</sup> <b>D</b>	-	změna modu neodpovídající	Rozlišujeme čtyři druhy <i>mutatia</i> : - když je změněn <i>genus</i> , např. <i>genus diatonicum</i> na <i>genus enharmonicum</i> či <i>chromaticum</i> (jde o tzv.

<sup>1</sup> Bugalová, E.: Figúry vo Vivaldiho koncerte „La Primavera“ z cyklu „Le Quattro Stagioni“. In Muzikologické dialogy 1978, Brno: Česká hudební společnost, 1980, str. 61.

<sup>2</sup> Pozn. Mattheson zmiňuje *mimesis* jako jednu z figur používanou v kompozici fugy a zmínku o *imitatio* najdeme ve třetí části jeho knihy „Der Vollkommene Capellmeister“, kde hovoří o technických aspektech kompozice. *Imitatio* zde překládá německým výrazem *Nachahmung*, což znamená „napodobování“.

<sup>3</sup> Nalezneme pouze ve *Figurenlehre* u Bernharda, který figuru obecně vztahuje na míchání autentických a plagálních modů nebo na přeskočení do nepřibuzného modu uprostřed kompozice.

		pravidlům	<p><i>mutatio per genus</i>);</p> <p>- když hlas klesne z velké výšky na spodní tón, aby vyjádřil text, jako např. „<i>qui in altis habitat &amp; humilia respicit in coelo &amp; in terra</i>“ (jde o tzv. <i>mutatio per systema</i>);</p> <p>- když je afekt vyjádřen přechodem z jednoho modu do druhého, např. z dur do moll nebo naopak (jde o tzv. <i>mutatio per modum</i> nebo <i>mutatio per tonum</i>);</p> <p>- když se přejde z určitého hudebního druhu, např. z mužského do ženského, jemného do silného apod. (jde o tzv. <i>mutatio per melopoeiam</i>) (Walther).</p>
<b>Noema</b> <sup>1</sup> <b>S</b>	Rétorická <i>noema</i> odpovídá podivnému a rafinovanému způsobu řeči.	homofonní pasáž s kontrapunktickou strukturou <sup>2</sup>	Noema je stav harmonie charakterizovaný sjednocenými hlasy se stejným počtem tónů, jenž „úžasně ukonejší sluch a duši, je-li dobře provedena“ (Burmeister):

<sup>1</sup> Podle Hainze Brandese, byl tento hudební prvek velmi často používán v obzvláště významných frázích v textu motet nebo mši ke zdůraznění výrazů vzývání a pozdravů jako například Trojice, Kristus, Požehnaná Panna a různí jiní svatí. Brandes, H.: *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin: Triltsch & Huther, 1935, str. 30.

<sup>2</sup> Nevztahuje se k homofonní pasáži *per se*, ale jen k pasáži uvnitř kontrapunktického kontextu.

<b>Palilogia</b> <b>MR</b>	zopakování posledního slova předcházející pasáže na začátku následující <sup>1</sup>	repetice tématu, buď v různých polohách v různých hlasech nebo ve stejné poloze ve stejném hlase	
<b>Pleonasmus</b> <b>D</b>	použití nadbytečných slov	prodloužení disonance před jejím	

<sup>1</sup> Viz *anadiplosis* a *reduplicatio*.

	za účelem většího důrazu	rozvedením průtahy	
<b>Polysyndeton</b> <b>MR</b>	přemíra spojek	náhlá repetice <i>emphasis (accentus)</i> ve stejném hlasu, vychází z rétorického pojetí	
<b>Prolongatio</b> <b>D</b>	-	disonance nebo průtah s delší hodnotu než předcházející konsonance	
<b>Retardatio</b> <b>D</b>	-	1. průtah, který je prodloužen nebo rozveden vzestupně (zatímco <i>syncopatio</i> je rozvedeno sestupně) 2. spíše opožděný než uspíšený průtah	
<b>Synaeresis</b>	Jedna slabika je	1. průtah nebo	

<b>D</b>	vytvořena ze dvou, čímž dojde ke zkrácení rytmického metra.	synkopace 2. umístění dvou slabik na jeden tón nebo dvou tónů na jednu slabiku	
<b>Syncopatio, Ligatura<sup>1</sup></b> <b>D</b>	Označuje vynechání písmene nebo slabiky či splynutí více slabik.	1. zadržení (průtah) s nebo bez rozvedení do disonance 2. harmonická synkopace s následovnou disonancí	
<b>Synonymia</b> <b>MR</b>	označení pro různá slova mající stejný význam	změněná nebo modifikovaná repetice hudební myšlenky <sup>2</sup>	
<b>Tmesis<sup>1</sup></b> „řez“	Složené slovo je	náhlé přerušení nebo	Zhudebnění textu: <i>Suspiro ad te.</i> (Spiess)

<sup>1</sup> Pozn. Termín ligatura je znám už od středověké hudební teorie – označuje spojení (*ligare*) dvou nebo více *breves* v modální notaci 13. století. Tato koncepce svazování dvou tónů dohromady do jedné ligatury je převedena do průtahu.

<sup>2</sup> Pozn. Mattheson synonymií nechápe jako určitý hudební prostředek, ale spíše jako proces zahrnující různé formy pozměněných repetit, který hraje důležitou roli v obecném imitativu.

nebo „zářez“ <b>T</b>	přerušeno nějakým jiným slovem nebo slovy.	fragmentace melodie pauzami	
<b>Transitus</b> <sup>2</sup> , <b>Celeritas</b> <sup>3</sup> , <b>Commisura</b> <sup>4</sup> , <b>Symblema</b> , <b>Deminutio</b> <b>D</b>	přechod z jedné části orace do druhé	disonantní nebo průchodný tón mezi dvěma konsonantními tóny buď na těžkou nebo lehkou dobu	Specifický basový tón okamžitě zopakovaný o oktávu výše, následující kadenční tón označený korunou a tvořící lehkou dobu (předtaktí) následující frázi. Zopakovaný tón tímto způsobem „oživuje“ to, co bylo právě řečeno, a zároveň představuje další myšlenku, přesnou paralelu k rétorickému <i>metabasis</i> neboli <i>transitio</i> (Mattheson).  

<sup>1</sup> Pozn. Ačkoliv *tmesis* a *suspiratio* představují dvě kontrastní skupiny figur ticha, obě tyto figury jsou spíše používány v individuálních liniích než v celých hudebních strukturách. Naproti tomu *abruptio* a *aposiopesis* ovlivňovaly všechny hlasy kompozice.

<sup>2</sup> *Transitus* se vztahuje k procházející, plynoucí povaze disonance (*transire* – plynout).

<sup>3</sup> *Celeritas* zdůrazňuje krátkost disonance (*celeritas* – rychlost).

<sup>4</sup> *Symblema* a *commisura* se zaměřují na spojovací funkci použité disonance. *Commisura* (spojení, uzel) nejen spojuje konsonance s disonancemi, ale také předkládá pasáž, která je současně tvořena konsonancemi i disonancemi, čímž ovlivňuje celou strukturu kompozice.

## 14. Summary

The theme of my doctoral thesis is „The Doctrine of Affections and Musical-Rhetorical Figures“. Due to the comprehensiveness of the problems, the work was divided into two main parts: the first one dealing with the doctrine of affections in general, the second one focusing on the relationship between rhetoric and music in the era of Baroque.

The doctrine of affections (German „Affektenlehre“) was an aesthetic theory mainly of the 17th and 18th century. According to this doctrine the main aim of the music was to portray certain typical affections of a „corporal“ nature such as the love, tender, hate, fear, passionate, etc. The structure of this teaching includes thinking in analogies, which means that in different areas of music there existed relatively fixed cross links that deduces sounds and affections from one common concept. Each mode, key, interval, rhythm structure or type of tempo should have had a fixed place in a fixed order.

The social background of this type of thinking could be explained by the new picture of the world, in which the nature and human physiological functions in connection with spiritual life of a man were recognized as mathematically determined proportions. The musical theorists tried to design classifications of affections by forming them into types and showing them by musical means.

The doctrine of affections developed from the ancient teaching of *ethos*, ancient and medieval cosmology and the art of eloquence that created a typical compositional style of the 16th and 17th century called *musica poetica*. The association between music and rhetoric was especially close with the respect to the same goal of both disciplines: the arousal of affections or „rationalized emotional states“ in the listener. Just as the orator was required to stimulate listeners and to arouse certain passions, the composer was expected to do the same. Thus, the baroque musical theorists borrowed from the art of rhetoric and drew analogies between rhetorical and musical process. In the second part of the work I tried to compare these two kinds of process with a focus on the application of musical-rhetorical figures.

The changes in the conception of affections reflect the changes in the development of the musical „language“ as well as the overall changes in the philosophy and thinking in the baroque era. In the beginning, these theories were applied only in the vocal music with the aim of musical expression of the specific words or parts of the



text. In the process of „gaining independence“ of the instrumental music the goal shifted from the text to the pure expressing and arousing of the affections.

Owing to the fact that baroque theorists tried to connect the certain musical means with the concrete affections, a strong normative semiotic system strange for music was created. The theory separated from the practice and tried to establish a new type of musical „language“. These efforts were interrupted by the coming new aesthetics based on individualization and subjective expression in music.

In spite of all imperfections that the doctrine of affections had, it became a significant and unique phenomenon of musical theory and aesthetics that deeply influenced composition of vocal and instrumental works along with their interpretation and reflected the efforts of baroque musical theorists and composers to give their compositions more concrete programme and more specific idea.

## 15. Seznam použité literatury

- Anonym: The Praise of Music [online]. Oxford: Ioseph Barnes, 1586. Ed. Ben Byram-Wikfield, London 2002. Dostupný z WWW:<<http://www.cappella.demon.co.uk/music/goodies/PraiseMusic.pdf>>.
- Bartel, D.: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Regensburg: Laaber, 1985.
- Bartel, D.: Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Bartel, D.: Rhetoric in German Baroque Music [online]. In Musical Times: Ethical Gestures. 2000. Dostupný z WWW: <[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_qa3870/is\\_200301/ai\\_n9231900](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3870/is_200301/ai_n9231900)>.
- Barner, W.: Barockrhetoric: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen: Niemeyer, 1970.
- Bach, J. S.: Kantate am 14. Sonntage nach Trinitatis nach der Dichtung Johann Rist's: Jesu, der du meine Seele. Leipzig: Peters, 1927.
- Benary, P.: Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhundert. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961.
- Bergson, H.: Čas a svoboda: O bezprostředních datech vědomí. Praha: Filosofia, nakladatelsví Filosofického ústavu AV ČR, 1994.
- Berka, K.: Aristoteles. Praha: Orbis, 1966.
- Bettmann, O. L.: Johann Sebastian Bach - jak jej znal jeho svět. Praha: Lidové noviny, 1997.
- Brandes, H.: Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Berlin: Triltsch & Huther, 1935.
- Buelow, G. J.: Affects, theory of the. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, New York: Macmillan, 2001.
- Buelow, G. J.: Johann Mattheson and the Invention of the Affektenlehre. In New Mattheson Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, str. 393-408.
- Buelow, G. J.: Music and Rhetoric. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, New York: Macmillan, 2001, str. 798-803.

- Buelow, G. J.: The Loci Topici and Affect in the late baroque Music: Heinichen`s practical Demonstration. In *Music Review*, 1966, č. 27, str. 161-176.
- Bugalová, E.: Figúry vo Vivaldiho koncerte „La Primavera“ z cyklu „Le Quattro Stagioni“. In *Muzikologické dialogy* 1978, Brno: Česká hudební společnost, 1980, str. 57-66.
- Bukofzer, M. F.: *Hudba v období baroka: od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: Opus, 1986.
- Burmeister, J.: *Musica Poetica*. Rostock: S. Myliander, 1606. Facs. ed Kassel: Bärenreiter, 1955.
- Burney, Ch.: *Hudební cestopis 18. věku*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- Burton, G. O.: *Silva Rhetoricae* [online]. Brigham Young University, 1996-2003. Dostupný z WWW: <<http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>>.
- Butler, Ch.: *The principles of musik, in singing and setting with the two-fold use thereof, ecclesiasticall and civil*. By Charles Butler Magd. Master of Arts. London: Iohn Haviland, 1636. Facs. ed. New York: Da Capo, 1970.
- Carter, T.: *Word Painting*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan, 2001, sv. 27.
- Clerc, Pierre-Alain: *Discours sur la Rhetorique Musicale, Et Plus Particulierement La Rhetorique Allemande Entre 1600 et 1750* [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.peiresc.org/Clerc.pdf>>.
- Coker, W.: *Music and Meaning: a theoretical introduction to the musical aesthetics*. New York: Free Press, 1972.
- Couch, L.W.: *Musical Logic and Rhetorical Persuation in North-German Toccata* [online]. Texas A&M University, 2006. Dostupný z WWW: <<http://orpheus.tamu.edu/couch/Professional/Articles/RhetoricalPersuationNGT.pdf>>.
- Couch, L.W.: *Musical Rhetoric in the Three Praeludia of Dietrich Buxtehude* [online]. Texas: A&M University, 2006. Dostupný z WWW: <<http://orpheus.tamu.edu/couch/Professional/Articles/RhetoricArticle.PDF>>.
- Dadisman, G.: *Some Observations on Dispositio and Elocutio in Bach`s „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“ from BWV 78* [online].

Pittsburgh, USA, 2000. Dostupný z WWW:<

<http://www.musicapoetica.net/bachbww78.htm>>.

- Dahlhaus, C.: Bach und der Zerfall der musikalischen Figurenlehre. In *Musica*, 1988, č. 42, str. 137-140.
- Descartes, R.: *Les Passions de l'ame*. Paris: le Gras, 1649. Čes. překl. „Vášně duše“. Praha: Mladá fronta, 2002.
- Eco, U.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995.
- Eco, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha: Argo, 1998.
- Eggebrecht, H. H.: *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.
- Emmrichová, I.: *Obraz sveta a estetická štruktúra*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda, 1986.
- Fukač, J.: *Znaky a metaznaky v hudební komunikaci*. In *Hudební věda*, Praha: Academia, 1980, roč.17, č. 3, str. 211-220.
- Hartmann, A.: *Affektdarstellung und Naturbeherrschung in der Musik des Barocks*. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, 1980, roč.11, č. 1, str. 25-44 .
- Hawkes, T. : *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host, 1999.
- Helfert, V.: *Jiří Benda I: příspěvek k problémům české hudební emigrace*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy university, 1929, str. 99-101.
- Helfert, V.: *Jiří Benda II*. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy university, 1934, str. 123-154.
- Hrabák, J.: *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- Hradecký, E.: *Úvod do studia tonální harmonie*. Praha: Supraphon, 1972.
- Chailley, J.: *40 000 let hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1956.
- Jiránek, J.: *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.
- Jokinen, A.: *Medieval Cosmology*. *Luminarium* [online]. 2002. Dostupný z WWW: <<http://www.luminarium.org/encyclopedia/medievalcosmology.htm>>.
- Jůzl, M., Sedláček, K.: *Možnosti objektivního zkoumání emocionálního výrazu v mluvené řeči*. In *Acta Universitatis Carolinae - Philosophica et historica* 1, *Studia aesthetica* II, Praha 1973, str. 71-94.
- Klassen, J.: *Musica poetica und musikalische Figurenlehre - ein produktives Missverständnis* [online]. Dostupný z WWW: <[http://www.musikinstrumenten-museum.de/pdf/jb/SIM-Jb\\_2001-04.pdf](http://www.musikinstrumenten-museum.de/pdf/jb/SIM-Jb_2001-04.pdf)>.

- Kohoutek, C.: Hudební styly z hlediska skladatele. Praha: Panton, 1976.
- Koch, H. Ch.: Musikalisches Lexikon [online], Frankfurt a. Mein, 1802. Dostupný z WWW: <[http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/\\_reg.html](http://www.koelnklavier.de/quellen/koch/_reg.html)>.
- Kretzschmar, H.: Allgemeines und Besonderes zur Affeektenlehre. In Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1911, str. 63-77; 1912, str. 65-78.
- Krones, H.: Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft [online]. Internet -Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1998, č. 4. Dostupný z WWW: <<http://www.inst.at/trans/4Nr/krones.htm>>.
- Krones, H.: Musik und Rhetorik. In Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996, sv. 6, str. 814-852.
- Kříž, J.: Distance a ztotožnění, řád a chaos: role fantazie v estetické recepci. In Estetika, Praha: Academia, 1996, roč. 33, č. 1-2, str. 61-79.
- Kulka, J., Vašina, L.: Estetické emoce. In Československá psychologie, Praha: Academia, 1980, roč. 24, č. 4, str. 356 -366.
- Lam, E. T.: Rhetoric and Baroque Opera Seria [online]. University of British Columbia, 1996. Dostupný z WWW: <<http://gfhandel.org/seria.htm>>.
- Lin, M.: Spinoza's Account of Akrasia [online]. Dostupný z WWW: <<http://individual.utoronto.ca/mmlin/akrasia.pdf>>.
- Mattheson, J.: Der Vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. Facs. ed. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1954.
- Mattheson, J.: Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler ...Leben, Wercke, Verdienste...erscheinen sollen von Mattheson. Hamburg, 1740. Facs. Berlin: Leo Liepmannssohn, 1910.
- Monelle, R.: The Sense of Music: Semiotic Eessays. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Morpurgio - Tagliabue, G.: Současná estetika. Praha: Odeon, 1985.
- Nakonečný, M.: Encyklopedie obecné psychologie. Praha: Academia, 1997.
- Nakonečný, M.: Lidské emoce. Praha: Academia, 2000.
- Neubauer, J.: The Emancipation of Music From Language: Departure from Mimesis in Eighteenth Century Aesthetics. New Haven: Yale University Press, 1986.

- Neumann, D.: Das Prinzip der Nachahmung instrumentaler Idiomatik im 17. und frühen 18. Jahrhundert. In Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský, Brno: Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut, 1993, str. 179 - 191.
- Opsopaus, J.: Using Ancient Greek Music for Care of the Soul: Hê Mousikê Therapeia [online]. 2004. Dostupný z WWW: <http://www.cs.utk.edu/~mclennan/BA/MT.html#References>.
- Palisca, C.V.: Baroque Music. Englewood Cliffs New Jersey: Prentice-Hall, 1991.
- Paterová Z.: Barokní symbolika a její afektivní teorie jako jeden ze základů vnímání hudby 17. a 18. století. In Sborník pedagogické fakulty západočeské univerzity. Plzeň, 1997, str. 79-91.
- Pečman, R.: Afekt u J. J. Quantze a C. Ph. E. Bacha. In Opus musicum, 1989, roč. 21, č. 1, str. 1-4.
- Pečman, R.: Sloh a hudba 1600-1900. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1996, str. 18-34.
- Pich, F.: O hudbě programní: essay historický a estetický. Praha: Fr. A. Urbánek, 1892.
- Pol'ák, P.: Hudobnoestetické náhl'ady v 18. storočí: Od baroka k klasicizmu. Bratislava: Veda: Vydavateľ'stvo Slovenskej Akadémie Vied, 1974.
- Poledňák, I.: ABC stručný slovník hudební psychologie. Praha: Editio Supraphon, 1984.
- Quintilianus, M. F.: Základy rétoriky. Praha: Odeon, 1985.
- Quantz, J.J.: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. Čes. překl. „Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu“. Praha: Supraphon, 1990.
- Racek, J.: Hudební estetika v Descartesově Compendiu Musicae: příspěvek k dějinám barokních hudebních traktátů. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.
- Ricoeur, P.: Teória interpretácie: diskurs a prebytok významov. Bratislava: Archa, 1997.
- Sedláček, K., Sychra, A.: Hudba a slovo z experimentálního hlediska. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

- Serauky, W.: Affektenlehre. In Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Kassel: Bärenreiter 1949-1951, díl I., str. 113-121.
- Scheibe, J.: Compendium musices theoretico-practicum. ca 1730. Nové vyd. in Benary, P.: Die Deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1961.
- Schmitz, A.: Figuren, musikalisch-rhetorische. In Musik in Geschichte und Gegenwart, ed Kassel: Bärenreiter, 1949, díl IV., str. 176-183.
- Schweitzer, A.: Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951.
- Smith, T. A.: Circulatio as a Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach [online]. Lyrica Society's Journal Ars Lyrica, 2000. Dostupný z WWW: <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/pubs/circ/circulatio.html>>.
- Smith, T. A.: Honorific Canons [online]. 1996. Dostupný z WWW: <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/honorific.html>>
- Starý, Z.: Ve jménu funkce a intervence. Praha: Karolinum, 1994.
- Szabolcsi, B.: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Corvina Budapest: Druckerei Kossuth, 1959.
- Štědroň, M.: Existuje v české hudbě 16. - 18. století obdoba hudebně rétorických figur?. In Opus musicum, 1973, roč 5, č. 2, str. 35-38.
- Štědroň, M.: Janáčkovy nápěvky mluvy. Imprese-stereotypy-výsledky analýz? Prolegomena před vydáváním úplného souboru Janáčkových nápěvků z let 1897-1928. In Hudební věda 1 - 2, Praha : Ústav pro hudební vědu AV ČR, 2000, roč. 37, str. 140 -156.
- Štědroň, M.: Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1998.
- Tapié, V. L.: Barok. Bratislava: Pallas, 1971.
- Tichý, V.: Funkční výklad hudební formy. In Živá hudba VII. Sborník prací Hudební fakulty AMU, 1980, str. 355-381.
- Válka, J.: O středověké a barokní kultuře, myšlení a hudbě. In Opus Musicum, 1989, roč. 21, č. 10, str. 39-40.
- Volek, J.: Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém. In Opus Musicum, 1981, roč. 13, č. 5, 6 a 10.
- Washer, E.: Los motz e.l so: Word, Melody, and Their Interaction in the Songs of Folquet de Marseille [online], Louisiana State University, 2002. Dostupný

z WWW:<[http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-1106102-100713/unrestricted/Washer\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-1106102-100713/unrestricted/Washer_dis.pdf)>.

- Wellek, A.: Psychologie. Bern und München: Francke Verlag, 1963.
- Whitehead, A. N.: Symbolismus, jeho význam a účín. Praha: Panglos, 1998.
- Woodley, R.: Johannes Tinctoris: Complete Theoretical Works [online]. 2000. Dostupný z WWW: <<http://www.stoa.org/tinctoris/tinctoris.html>>.
- Zavorský, E.: Johann Sebastian Bach. Praha: Supraphon, 1986.
- Zich, O.: Symfonické básně Smetanovy. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
- Zoltai, D.: Dejiny hudobnej estetiky: Étos a afekt. Bratislava: Opus 1983.

### **Hudební slovníky a encyklopedie:**

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 1. vydání, ed. Arnold Schmitz, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1949-1967, 17 svazků.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik: 21 Bände in zwei Teilen. 2. vyd, ed. Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1994-1998.
- Grove's Dictionary of Music and Musicians. Ed. Eric Bloom, London: Macmillan; New York: St. Martin's, 1954.
- Harvard Dictionary of Music. 2. vydání, ed. Willi Apel, Cambridge: Harvard University Press 1977.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie, New York: Macmillan, 2001.
- Riemann Musiklexikon. Sachteil, Mainz, 1967.
- Slovník české hudební kultury. Ed. Jiří Fukač – Jiří Vysloužil, Praha: Editio Supraphon 1997.
- Wikipedia, the free encyclopedia [online]. Dostupná z WWW: <<http://www.wikipedia.org/>>.