



Hudebně-rétorické figury: od teoretické *Figurenlehre* k hudební praxi

Musical-Rhetorical Figures: from Theoretical *Figurenlehre* to Musical Practice

Martin Čurda / martin.curda@osu.cz

University of Ostrava, Faculty of Fine Arts and Music, Czech Republic

ORCID: 0000-0003-4276-9021

Abstract

The present study builds on the author's experience with teaching musical-rhetorical figures to the students of a performance academy. It begins with listing a number of difficulties which the students of *Figurenlehre* must face, pointing out the insufficient reflection of this subject in Czech academic literature and the general lack of illustrative musical examples in the existing sources.

The text is divided into three parts: the first offers a review of current academic literature on the subject (thus preparing the basis for further research); the second classifies musical-rhetorical figures and briefly comments on each category (thus supplying the reader with a “mind map” of this vast and varied territory); the third provides examples of the application of selected musical-rhetorical figures in compositional practice (hoping to increase the clarity and accessibility of the *Figurenlehre*).

The third part of this study focuses on a narrow segment of the broad spectrum of musical-rhetorical figures: *hypotyposis* (tone-painting imitation), *anabasis* (ascending melody associated with positive affections), *catabasis* (descending melody associated with negative affections), *circulatio* (circular melodic motion), *pathopoeia* (expressive chromaticism), *passus duriusculus* (continuous chromatic progression expressing tragic affections), and *saltus duriusculus* (dissonant leap expressing dysphoric affections).

The conclusion stresses the importance of *Figurenlehre* for music analysis and interpretation and highlights the need for a comprehensive anthology of musical examples of individual figures.

Keywords

musical-rhetorical figures; *Figurenlehre*; *anabasis*; *catabasis*; *circulatio*; *passus duriusculus*; *saltus duriusculus*; *pathopoeia*; *hypotyposis*

Úvod

Hudebně-rétorické figury jsou jako součást tzv. barokní afektové teorie běžnou součástí výuky předmětů zaměřených na dějiny a provozovací praxi barokní hudby. Přestože jejich účelem bylo učinit hudební řeč (po vzoru rétoriky) názornější, srozumitelnější a působivější, samotná nauka o figurách (*Figurenlehre*) působí obskurně a komplikovaně. Studenti při prvním setkání s pojmy jako *saltus duriusculus* nebo *pathopoeia* zpravidla mívají dojem, že se jedná o kouzelnická zaklínačdla. Bariéru pro studenty představuje v první řadě řecko-latinská terminologie a neznalost jazykových obrátů, které byly těmito pojmy označovány v klasické rétorice (rétorika již dávno není samozřejmou součástí školního kurikula). Zde však problém nekončí. Sama skutečnost, že mnohé hudebně-rétorické figury uváděné v historických traktátech (Burmeister, Kircher, Bernhard, Scheibe a další) jsou adaptacemi pojmů z rétoriky, má za důsledek vznik mnoha významových posunů a nepřesných analogií. Používání přejatého terminologického aparátu, který je více či méně přiléhavě aplikován na hudbu, vede ke hromadění různorodých pojmů sloužících k popisu podobných jevů. Kupříkladu různé způsoby užití momentů ticha v hudbě lze označit pojmy *aposiopesis*, *abruptio*, *ellipsis*, *homoioptoton*, *homoioteleuton*, *tnesis*, *suspiratio* a *pausa*.¹ Ačkoliv tyto pojmy lze významově odstínit, nauka o hudebně-rétorických figurách tím získává nádech výsostně akademické disciplíny, zatížené scholasticky přebujelým terminologickým aparátem.

Komplikací představuje též skutečnost, že neexistuje jediná ucelená nauka o hudebně-rétorických figurách, nýbrž pouze soubor jednotlivých pojednání sepsaných několika generacemi (převážně německých) autorů. Je proto potřeba mít na paměti, že celá *Figurenlehre* se mezi lety cca 1600 a 1750 neustále proměňovala. Byly zaváděny různé klasifikace figur odpovídající koncepčním východiskům různých autorů. Některé figury se postupně vytrácely a jiné byly naopak zaváděny. Mnohé z těch, které byly používány delší dobu, různé měnily svůj význam. Některé mají soupeřící definice a „konkurenční“ figury, s nimiž se částečně překrývají. Z těchto důvodů prakticky není možné vytvořit jednoduchý seznam figur a jejich definic.

Na druhé straně se *Figurenlehre* vyznačuje vysokou mírou setrvačnosti. Mnozí autoři přejímají definice figur od svých předchůdců. Navzdory stylovým

¹ Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997), 202–204.

inovacím baroka u mnohých autorů přetrvává vazba na renesanční kontrapunkt. V 18. století se navíc projevuje snaha o zachycení a definování všech figur, které se kdy v nauce objevily, a to zejména v *Hudebním lexikonu* (*Musicalisches Lexikon*) Johanna Gottfrieda Walthera z roku 1732. Zde čtenář nalezne např. figuru *noema*, kterou poprvé popsal Joachim Burmeister v traktátu *Musica Poetica* z roku 1606. Jelikož Burmeisterův traktát reflektoval kompoziční praxi renesanční polyfonie, mnohé ze zde uvedených figur jsou obtížně aplikovatelné na dominantně homofonní styl barokní hudby. *Noema* u Burmeistera označuje homofonní úsek v rámci polyfonní skladby, který díky kontrastní textuře dává vyniknout zpívanému textu.² Efekt této figury je zjevně závislý na příznakovosti homofonních pasáží v dominantně polyfonní hudbě 16. století. Její zařazení do Waltherova slovníku z roku 1732 je tedy nápadně anachronistické. Nabízí se tedy otázka, zda Walther chápal tuto figuru jako živou součást soudobé kompoziční praxe (snad ve stylově konzervativním prostředí duchovní hudby), nebo zda ji uváděl pro úplnost jako relikv dřívejší doby. Druhá možnost se jeví jako pravděpodobnější vzhledem k tomu, že Waltherův *Musicalisches Lexikon* není traktátem o figurách, ale slovníkem předkládajícím definice různých (soudobých i historických) hudebních pojmů.

Konečně je potřeba zdůraznit, že mezi jednotlivými traktáty jsou velice podstatné koncepční rozdíly. Bernhard hudebně-rétorické figury chápe jako významem naplněné odchylky od pravidel přísného kontrapunktu. Printz figury chápe vesměs jako melodické ornamenty. Bernhard píše z pozice skladatele, který odchylkami od normy podporuje afektový výraz hudby; Printz píše z pozice interpreta (zpěváka), který oživuje pěveckou linku melodickými ornamenty. Bernhard je konzervativní v tom smyslu, že odvozuje nauku o hudebně-rétorických figurách ze staré kontrapunktické tradice polyfonní hudby; Printz je progresivní v tom smyslu, že adaptuje tuto nauku z pozice moderní italské barokní hudby, založené na doprovázeném jednohlasu.

Přístupnost nauky o hudebně-rétorických figurách komplikuje jednak poněkud obtížná srozumitelnost definic a jednak nedostatek hudebních příkladů. Někteří autoři (např. Burmeister) uvádějí množství hudebních ukázek či alespoň odkazů na konkrétní skladby, v nichž je figura použita; jiní (např. Scheibe) uvádí

² Bartel, *Musica Poetica*, 339–342. Walther přebírá poněkud obecnější definici Joachima Thuringa (*Opusculum bipartitum*, 1624), která hovoří toliko o „souzvuku současně znějících čistých konsonancí, který zní nanejvýš sladce v motetech“. Viz Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec* (Leipzig, 1732). München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. th. 7271. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600439?page=,1> [cit. 2024-08-14]. Zde 444: „Noema heisset in Joach. Thuringi Opusculo Bipartito [...] so viel, als collectio nudarum concordantiarum una vice suavissime in Motettis prolata, d. i. ein solcher Satz, worinn lauter consonanzen auf einmahl gehört und hervor gebracht werden.“

pouze slovní definice. Někteří uvádí příklady textu, k jehož zhudebnění se daná figura hodí; jiní nikoliv. Někteří (např. Bernhard) uvádějí vícehlasé ukázky, aby si čtenář udělal představu o harmonickém, resp. kontrapunktickém ukotvení jednotlivých figur; jiní (např. Printz) uvádějí pouze jednohlasé melodické ukázky, protože chápou figury primárně jako melodické ornamenty. Obecně však platí, že *Figurenlehre* trpí nedostatkem názornosti a že větší množství příkladů by výrazně pomohlo pochopení významu a funkce figur.

Cílem této studie není podat komplexní výklad o vývoji hudební *Figurenlehre*, o zásadně rozdílných koncepcích celé nauky u jednotlivých autorů, o proměnách klasifikace figur a o drobných (byť fascinujících) rozdílech v definicích jednotlivých pojmů. Autor je si vědom, že absence takového pojednání v českém jazyce představuje bariéru pro širší reflexi této disciplíny v tuzemském prostředí. Pokus o sepsání „stručného úvodu do problematiky“ však při vši snaze o úspornost vyústil v text o rozsahu menší monografie.

Předkládaná stať tedy sleduje tři cíle: a) podat aktuální přehled odborné literatury (a položit tak základ pro další výzkum); b) načrtnout klasifikaci hudebně-rétorických figur se stručným výkladem o jednotlivých kategoriích (a nabídnout tak čtenáři základní „myšlenkovou mapu“ pro orientaci v tomto nepřehledném terénu); c) předložit příklady aplikace vybraných hudebně-rétorických figur v kompoziční praxi (a tím přispět k větší názornosti a srozumitelnosti *Figurenlehre*).

V posledku je cílem demonstrovat, že to, co se na první pohled může jevit jako obskurní a výsostně teoretická disciplína, může být užitečným nástrojem pro analýzu a interpretaci barokní hudby. Naplnění tohoto cíle nicméně přesahuje možnosti tohoto textu, v němž bude možno hudebními ukázkami ilustrovat jen úzkou výseč z bohatého spektra různých typů figur, a to konkrétně figury *hypotyposis* (zvukomalebná ilustrace slov), *anabasis* (stoupající postup spojený s pozitivním afektem), *catabasis* (klesající postup spojený s negativním afektem), *circulatio* (krouživý postup), *pathopoeia* (vyjádření afektu, zejm. prostřednictvím chromatických tónů), *passus duriusculus* (rozsáhlý chromatický postup vyjadřující tragický afekt) a *saltus duriusculus* (disonantní skok vyjadřující negativní významy).

Předkládaný text je tedy pouze úvodem k plánované sérii studií zaměřených na jednotlivé kategorie figur, sérii, která by mohla být základem budoucího souhrnného pojednání ve formě monografie.

Přehled literatury o hudebně-rétorických figurách

V přehledu odborné literatury, která o dané problematice pojednává, je na prvním místě nutno uvést knihu Dietricha Bartela s názvem *Musica Poetica* (původně *Handbuch der Musikalischen Figurenlehre*),³ která je rozdělena na tři části. První část popisuje význam luteránské teologie v německé hudební kultuře barokní doby, afektovou teorii a principy rétoriky. Druhá část popisuje jednotlivé traktáty o hudebně-rétorických figurách, přičemž v obecných rysech vysvětluje, jak se liší pojetí *Figurenlehre* u jednotlivých autorů. Třetí, nejrozsáhlejší část knihy (čítající zhruba 270 stran) je věnována definicím a překladům jednotlivých figur. Každá figura tu představuje samostatné slovníkové heslo, v němž jsou uvedeny definice z historických traktátů (v latinském či německém originále a anglickém překladu), včetně reprodukcí notových ukázek z původních zdrojů (byly-li obsaženy). Většina hesel kromě krátké definice (vytvořené Bartelem na základě komparace historických definic) obsahuje též více či méně rozsáhlé pojednání o vývoji dané figury v díle různých autorů, alternativních názvech, příbuzných figurách, významových posunech apod.

Nedostatkem Bartelovy knihy je, že neuvádí hudební příklady z kompoziční praxe. Reprodukovány jsou pouze ty příklady, které jsou uvedeny v samotných historických traktátech; ty jsou však nezřídka spíše schematickými náčrtly (jsou-li přítomné vůbec). Do velké míry absentují též literární příklady rétorických figur. Bartel sice reprodukuje definice figur podle Quintiliana (*Institutio oratoria*, konec 1. století n. l.),⁴ Susenbrotu (*Epitome troporum ac schematorum*, 1541)⁵ a Gottscheda (*Ausführliche Redekunst*, 1736),⁶ ale vynechává příklady z rétoriky a básnictví, které tyto autoři uvádí. To vše přispívá k obtížné srozumitelnosti nauky jako celku. Čtenář, který nemá představu, jak vypadá *apostrofa* nebo *aposiopesis* v literatuře, si stěží představí hudební ekvivalent těchto figur.

³ Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997); původně vydáno v německém jazyce: Dietrich Bartel, *Handbuch Der Musikalischen Figurenlehre* (Laaber-Verlag, 1985).

⁴ Quintilianovo pojednání je dostupné v českém překladu: Marcus Fabius Quintilianus, *Základy rétoriky*, překl. Václav Bahník (Praha: Odeon, 1985).

⁵ Joannes Susenbrotus, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum & rhetorum: ad autores tum profanos tum sacros intelligendos non minus utilis quam necessaria* (Zürich: Christophorus Froschouerus, 1541). Jedno z pozdějších vydání (Colonia, 1543) je dostupné online: <https://play.google.com/store/books/details?id=Huk7AAAAcAAJ> [cit. 2024-08-26]. Bartel cituje novější vydání (Antwerp, 1566).

⁶ Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst, Nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer [...]* (Leipzig: Breitkopf, 1736). Některá pozdější vydání jsou dostupná online. Např. páté vydání z r. 1759 je dostupné z: https://books.google.cz/books/about/Ausführliche_Redekunst.html?id=5VdKAAAAcAAJ&redir_esc=y [cit. 2025-09-04].

Bartelova kniha je přesto fundamentálním zdrojem pro veškeré další bádání v této oblasti. V českém prostředí v současné době neexistuje publikace srovnatelné hloubky a kvality zpracování. Čeští čtenáři jsou z velké míry odkázáni na disertační práci Silvie Schüllerové (*Afektová teorie a hudebně rétorické figury*, 2006)⁷ a knihu Sylvie Georgievoy (*Barokní afektová teorie*, 2013).⁸ Schüllerová nabízí stručný popis vývoje *Figurenlehre*, v němž čerpá převážně z Bartela.⁹ Následně prezentuje výčet figur ve formě tabulky, která v jednotlivých sloupcích uvádí význam figury v rétorice, význam figury v hudbě, odpovídající afekt a hudební nebo textový příklad (většinou převzatý z Bartela).¹⁰ Ve snaze o stručnost a přehlednost tu ale dochází k mnohým simplifikacím a zkrácením. V abecedně řazeném výčtu se nutně ztrácí souvislost jednotlivých figur s repertoárem určitého stylového období a koncepcí konkrétního autora (Burmeisterovy figury, které jsou vázané na renesanční vokální polyfonii, mají málo společného se Scheibeho figurami, definovanými v souvislosti s instrumentální hudbou 18. století). Dostatečně reflektovány nejsou proměny definic jednotlivých figur v čase ani vztahy mezi významově a terminologicky příbuznými figurami. Původní definice historických autorů jsou citovány jen výjimečně; autorka uvádí převážně parafráze. Podobné problémy se objevují v přehledu figur, který podává Sylvie Georgieva,¹¹ jejíž kniha ostatně trpí mnoha vážnými nedostatky.¹² Stejně jako u Bartela nejsou ani v těchto pojednáních figury v podstatné míře ilustrovány ukázkami z kompoziční praxe.

Z českojazyčné literatury lze na prvním místě doporučit knihu Romana Dykasta s názvem *Hudba věku melancholie*, v níž je detailně rozebráno pojetí hudebně-rétorických figur Joachima Burmeistersa.¹³

Kniha Dagmar Zelenkové *Pěvecký afekt a jeho využití při výuce současné zpěvní interpretace* je jednou z pedagogicky užitečnějších českojazyčných publikací, a to díky svému zaměření na praktickou výuku zpěvu.¹⁴ Mnohé z nejběžnějších figur jsou tu ilustrované ukázkami z vokálně-instrumentálního repertoáru a klade se do souvislosti s dobovou klasifikací afektů, typologií barokních árií, zpěvní technikou apod.

⁷ Silvie Schüllerová, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury* (disertační práce, Brno: Masarykova Univerzita, 2006).

⁸ Sylvie Georgieva, *Barokní afektová teorie* (Praha: NAMU, 2013).

⁹ Schüllerová, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*, 141–153.

¹⁰ *Ibid.*, 166–199.

¹¹ Georgieva, *Barokní afektová teorie*, 120–140.

¹² Viz Roman Dykast, „Sylvie Georgieva, Barokní afektová teorie (Praha 2013)“, *Hudební rozhledy* 66, č. 10 (2013): 56–57.

¹³ Roman Dykast, *Hudba věku melancholie* (Praha: Togga, 2005), 219–271.

¹⁴ Dagmar Zelenková, *Pěvecký afekt a jeho využití při výuce současné zpěvní interpretace* (Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2018).

Relevantní je též monografie Markéty Štefkové s názvem *Na ceste k zmyslu*,¹⁵ jejíž druhá kapitola je věnována hudebně-rétorickým figurám.¹⁶ V úvodu této kapitoly je prezentována klasifikace figur (podle Hanse-Heinricha Ungera)¹⁷ a jejich výčet (formou tabulky).¹⁸ Dále jsou uvedeny definice nejběžnějších figur.¹⁹ Čtenář zde nalezne též analýzu Monteverdiho madrigalu *Piagnè sospira*, která použití některých uvedených figur ilustruje.²⁰ Třetí kapitola knihy je pak věnována specificky figuře *passus duriusculus*, jejíž výskyt je sledován napříč hudebním repertoárem (od Bacha po Ligetiho).²¹

Z novějších publikací v německém jazyce je potřeba uvést zejména knihu Dagmar Glüxam *„Aus der Seele muß man spielen ...“ Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*.²² Toto pojednání o afektové teorii je obdivuhodné svou podrobností a celkovým rozsahem (knihla čítá 952 stran). Jeho předností je, že vyrůstá z důkladného studia obsáhlého souboru historických hudebně-teoretických traktátů a zprostředkovává myšlenky v nich obsažené formou četných citací z primárních zdrojů. Ačkoliv hudebně-rétorické figury jsou chápány jako součást „afektové teorie“, nejsou zcela v centru pozornosti a jsou diskutovány v souvislosti s určitým hudebním parametrem (melodie, harmonie, rytmus, dynamika apod.). O pauzách a souvisejících figurách (*suspiratio*, *aposiopesis*, *abruptio*, *ellipsis*) autorka pojednává v rámci kapitoly o rytmu.²³ V téže kapitole je popsána figura *tirata* a různé druhy zvolání (*exclamatio*).²⁴ V kapitole o harmonii Glüxam píše o figurách *pathopoeia*, *parrhesia*, *catachresis* a *fauxboudron*.²⁵ V kapitole o melodii se figury objevují v souvislosti s problematikou melodického směru (*anabasis*, *catabasis*, *circulatio*), melodického rozsahu (*hyperbole*, *hypobole*) a melodické „pravidelnosti a nepravidelnosti“ (*dubitatio*).²⁶ Mnohé figury jsou předmětem diskuse v kapitole o dynamice; interpretační pojetí dynamiky by totiž podle autorky mělo brát v úvahu melodický směr

¹⁵ Markéta Štefková, *Na ceste k zmyslu: Štúdie k hudobnej analýze* (Bratislava: Divis Slovakia, 2007).

¹⁶ *Ibid.*, 19–56.

¹⁷ Viz Hans-Heinrich Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert* (Hildesheim/Zürich/New York: 1985), reprint 1. vydání (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941).

¹⁸ Štefková, *Na ceste k zmyslu*, 19–30.

¹⁹ *Ibid.*, 30–37.

²⁰ *Ibid.*, 46–56.

²¹ *Ibid.*, 57–93.

²² Dagmar Glüxam, *„Aus der Seele muß man spielen ...“ Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation* (Wien: Hollitzer Verlag, 2020). Viz též Dykastovu recenzi stejnojmenné knihy: *Hudební věda* 57, č. 3 (2020), 389–325.

²³ *Ibid.*, 460–470.

²⁴ *Ibid.*, 419–423.

²⁵ *Ibid.*, 597–600.

²⁶ *Ibid.*, 389–401.

(*anabasis, catabasis, circulatio*),²⁷ disonantní melodické skoky (*saltus duriusculus*),²⁸ melodická zvolání a otázky (*exclamatio, interrogatio*),²⁹ momenty napětí a očekávání (*suspensio*),³⁰ různé druhy opakování (*anaphora, epizeuxis, anadiplosis, paronomasia, climax, hyperbaton, epistrophe*),³¹ protichůdné postupy (*antithesis*)³² a změny textury (*noema*).³³ Některé z těchto figur jsou ilustrovány výmluvnými ukázkami z hudebního repertoáru. Mnohé jsou však popsány pouze v teoretické rovině.

Z recentní anglickojazyčné literatury lze doporučit knihu Joana Grimalta s názvem *Mapping Musical Signification*, která se vyznačuje názorností a uživatelskou přívětivostí.³⁴ S určitou mírou zjednodušení lze Grimaltův přístup charakterizovat následujícím srovnáním: Zatímco Glūxam se soustředí primárně na myšlenky z dobových traktátů, které hojně reprodukuje formou citací a příležitostně doplňuje příklady z hudebního repertoáru, Grimalt se soustředí primárně na hudební fenomény z dobového repertoáru, které hojně ilustruje formou notových ukázek a příležitostně doplňuje citacemi z historických traktátů. Uvedené srovnání v žádném případě nechce naznačit, že první kniha postrádá vazbu na interpretační praxi a druhá teoretickou erudici (opak je pravdou); vystihuje nicméně rozdíly, které jsou do značné míry symptomatické pro německou a anglo-americkou muzikologickou tradici.

Ve druhé kapitole své knihy Grimalt pojednává o hudebně-rétorických figurách ve spojitosti s tzv. madrigalismy,³⁵ protože renesanční madrigal (který chronologicky předchází barokní nauce o hudebně-rétorických figurách) považuje za „první důkladný pokus o prozkoumání korelací mezi slovy a zvuky“.³⁶ V jednotlivých podkapitolách Grimalt pojednává o vybraných madrigalismech, mezi něž řadí pláč („weeping“ / *pianto*), vzdechy („sighs“ / *suspiratio*), pomalý pohyb („slowness“) a oheň („fire“).³⁷ Též kapitola o hudebně-rétorických figurách se omezuje na představení několika vybraných figur: *hypotyposis, pathopoeia, anabasis, catabasis, circulatio, interrogatio, exclamatio, dubitatio, interruptio, parenthesis* a různé typy zvukomalby.³⁸

²⁷ Ibid., 629–632.

²⁸ Ibid., 632–634.

²⁹ Ibid., 634–639.

³⁰ Ibid., 663–664.

³¹ Ibid., 664–673.

³² Ibid., 673–675.

³³ Ibid., 675.

³⁴ Joan Grimalt, *Mapping Musical Signification* (Springer, 2020).

³⁵ Ibid., 27–80.

³⁶ Ibid., 27: „The madrigal represents a first thorough attempt to explore for correlates between words and sounds.“

³⁷ Ibid., 30–45.

³⁸ Ibid., 45–80.

Z anglickojazyčné literatury je potřeba vyzdvihnout též knihu Judy Tarling *The Weapons of Rhetoric*.³⁹ Kniha usiluje o komplexní pojednání o rétorických aspektech živého provozování hudby před publikem. Hudebně-rétorické figury sice nejsou vlastním předmětem zkoumání, ale jsou diskutovány v souvislosti s různými aspekty hudebního projevu. Třetí kapitola, která se zabývá analogií mezi hudebním a slovním projevem („delivery“ / *pronunciatio*) pojednává mimo jiné o různých typech „zvolání“ (*exclamatio*);⁴⁰ předmětem diskuse jsou dále pauzy, vzdechy, nádechy a momenty ticha.⁴¹ Pátá kapitola obsahuje výklad o figurách založených na kontrastu (*antithesis*), zvýraznění afektu (*pathopoeia*), přerušení hudebního toku (*aposiopesis*), opakování (např. *anaphora*) nebo polyfonní imitaci (*fuga*).⁴² Předností této knihy je, že uvedené figury často ilustruje hudebními příklady z dobové vokální a instrumentální hudby.

Další anglickojazyčnou publikací, která pojednává o vztahu hudby a rétoriky, je kniha s názvem *The Pathetick Musician*, jejímiž autory jsou Bruce Haynes a Geoffrey Burgess.⁴³ Ve druhé kapitole (*The Principles of Eloquence*) čtenář nalezne základní klasifikaci hudebně-rétorických figur a podrobnější popis dvou základních typů figur: *hypotyposis* (zvukomalba) a *pathopoeia* (vyjádření afektu).⁴⁴ Třetí kapitola (*Bach's Expressive Universe*) obsahuje velice podnětnou diskusi Bachovy práce se zvukomalbou (*hypotyposis*). Třetí kapitola (*Bach's Inner World*) popisuje, jak Bach ve svých kantátách vyjadřuje různé typy afektů (od radostného jásání po vyjádření hrůzy) a jak pracuje s jejich kontrasty (*antithesis*).⁴⁵

V tomto přehledu by též měl být zastoupen Robert Toft, jehož kniha *With Passionate Voice* se zabývá rétorickým přednesem anglické a italské světské vokální hudby (frottola, madrigal, loutnová píseň) v období cca 1500–1620.⁴⁶ Kniha je rozvržena do čtyř částí, z nichž každá čítá jednu nebo několik kapitol. Zvláště relevantní je druhá část knihy („Elocutio: Fine Words and Music“), jejímž cílem je dopomoci novodobým hudebníkům ke schopnosti rozpoznat nejvýznamnější rétorické figury v dobové poezii a korespondující hudebně-rétorické figury v jejím hudebním zpracování. Nejběžnější rétorické figury (zejm. figury opakování jako *epizeuxis*, *anadiplosis*, *epanalepsis*, *anaphora*, *symploke*, *auxesis*, *synonymia* apod.) jsou

³⁹ Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences* (St Albans: Corda Music, 2004).

⁴⁰ *Ibid.*, 115–120.

⁴¹ *Ibid.*, 142–144.

⁴² *Ibid.*, 189–237.

⁴³ Bruce Haynes a Geoffrey Burgess, *The Pathetick Musician: Moving and Audience in the Age of Eloquence* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

⁴⁴ *Ibid.*, 44–57.

⁴⁵ *Ibid.*, 91–117.

⁴⁶ Robert Toft, *With Passionate Voice: Re-Creative Singing in Sixteenth-Century England and Italy* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

ilustrovány výňatky z děl anglických básníků;⁴⁷ hudebně-rétorické figury založené na opakování (*pallilogia*, *synonymia*, *gradatio*), práci s disonancemi (*parrhesia*, *syncopatio*, *pathopoeia*) nebo imitaci rétorického zvolání (*exclamatio*) jsou demonstrovány na skladbách skladatelů jako John Dowland, Thomas Campion nebo John Danyel.⁴⁸

Třetí část knihy („Pronunciatio: Singing Eloquently and Acting Aptly“) se týká samotného přednesu. Její první kapitola pojednává o významu interpunkce (čárek, teček, středníků) pro kompoziční ztvárnění (kadence, pauzy) a pro pěvecký přednes,⁴⁹ o slovním přízvuku,⁵⁰ o kvalitě hlasu vhodné pro vyjádření toho či onoho afektu⁵¹ a o hlasovém ztvárnění vybraných figur.⁵² Druhá kapitola je věnována melodickým ornamentům.⁵³ Třetí kapitola se zaměřuje na expresivní gesta, která doprovázejí hlasový projev a umocňují jeho působnost.⁵⁴

Čtvrtá část formou případových studií rozebírá několik vybraných skladeb anglických a italských autorů (Dowland, Caccini, Monteverdi), přičemž podává nejen komplexní hudebně-rétorickou analýzu, ale též praktické návody na interpretaci ztvárnění.⁵⁵ Součástí úvodu k analýze italského repertoáru je kapitola věnovaná myšlenkám Giulia Cacciniho o expresivním vokálním projevu (*affetto cantando*); kromě expresivních ornamentů jsou tu popsány též různé druhy zvolání (*esclamazione*).⁵⁶

Definice hudebně-rétorických figur Toft přejímá od Bartela (*Musica Poetica*). Pokud se ovšem jedná o popis rétorických figur, odkazuje Toft (v souladu se zaměřením knihy na anglickou poezii a hudbu) na spisy anglických autorů jako Henry Peacham starší (*The Garden of Eloquence*, 1577), Abraham Fraunce (*The Arcadian Rhetorike*, 1588) nebo George Puttenham (*The Arte of English Poesie*, 1589). Tím se liší od Bartela, který vychází (kromě Quintiliana) převážně z děl německých autorů (Susenbrotus a Gottsched). Chce-li čtenář získat širší přehled o tom, jak byly různé figury definovány v různých historických pojednáních o rétorice, lze doporučit *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric* (Lee A. Sonnino).⁵⁷

⁴⁷ Ibid., 43–55.

⁴⁸ Ibid., 55–77.

⁴⁹ Ibid., 81–98.

⁵⁰ Ibid., 98–108.

⁵¹ Ibid., 109–118.

⁵² Ibid., 119–123.

⁵³ Ibid., 124–181.

⁵⁴ Ibid., 182–198.

⁵⁵ Ibid., 201–257.

⁵⁶ Ibid., 227–240.

⁵⁷ Lee A. Sonnino, *A Handbook to Sixteenth-Century Rhetoric* (London: Routledge & Kegan Paul, 1968).

Dosavadní přehled literatury se soustředil na monografická pojednání. Lze však nalézt též omezený počet odborných článků zaměřených na konkrétní rétorickou figuru nebo na dílo konkrétního skladatele, např.: figura *circulatio*, její výskyt v evropské hudební tradici a významy s ní spojené,⁵⁸ rétorické figury v duchovních variacích Jana Pieterszooona Sweelincka,⁵⁹ rétorické použití disonancí v realizaci generálbasu,⁶⁰ rétorické aspekty fugy,⁶¹ rétorická personifikace mrtvých (*prosofopoeia*) v německé funerální hudbě 17. století,⁶² výskyt barokních rétorických figur v moderním repertoáru.⁶³ Dílčím tématům z oblasti *Figurenlehre* se též věnují některé disertační práce.⁶⁴ Pojednání o figurách lze konečně nalézt též ve formě audiovizuálního výkladu a dalších materiálů dostupných online, viz např. populárně naučné video o Burmeisterových figurách na YouTube,⁶⁵ s doplňujícími materiály na stránkách EarlyMusicSources.com.⁶⁶

Klasifikace hudebně-rétorických figur

Existuje celá řada způsobů, jak klasifikovat hudebně-rétorické figury. Některé pochází přímo od autorů historických traktátů 17. a 18. století, jiné od novodobých muzikologů 20. století. Tato problematika zde není detailněji rozebírána, protože by její diskuse výrazně nepřispěla k naplnění výše vyčtených cílů. Čtenáře lze odkázat na příslušné oddíly Bartelovy knihy.⁶⁷ Níže načrtnutá klasifikace figur vychází částečně z Bartela⁶⁸ a částečně z autorova vlastního bádání.

⁵⁸ Warren Kirkendale, “‘Circulatio’ – Tradition, ‘Maria Lactans,’ and Josquin as Musical Orator,” *Acta Musicologica* 56, no. 1 (1984): 69–92.

⁵⁹ Julia Dokter, “Musical Rhetoric in Sweelinck’s Sacred Keyboard Variations,” *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 61, no. 1–2 (2011): 25–56.

⁶⁰ Thérèse de Goede, “From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal SoloMusic,” *Early Music* 33, no. 2 (2005): 233–250.

⁶¹ Gregory G. Butler, “Fugue and Rhetoric,” *Journal of Music Theory* 21, no. 1 (1977): 49–109.

⁶² Gregory Scott Johnston, “Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz’s *Musikalische Exequien* (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693),” *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (1991): 186–213.

⁶³ Judita Žukienė, “Retorinė figura: istoriniai pokyčiai / Rhetorical Figure: Historical Change,” *Menotyra: Studies in Art*, No. 1 (2003), 3–9.

⁶⁴ Gregory Scott Johnston, *Johann Hermann Schein and Musica Poetica: A Study of the Application of Musical-Rhetorical Figures in the Spiritual Madrigals of the Israelsbrunnlein (1623)* (disertační práce, The University of British Columbia, 1982).

⁶⁵ Elam Rotem a Early Music Sources, *Joachim Burmeister and his musical-rhetorical figures*, YouTube, 18. 2. 2022, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2hh9Z4Ax-Ok> [cit. 2025-09-05].

⁶⁶ Elam Rotem, *Joachim Burmeister and his musical-rhetorical figures*, 2022, dostupné z: <https://www.earlymusicsources.com/youtube/burmeister> [cit. 2025-09-05].

⁶⁷ Bartel, *Musica Poetica*, 93–156.

⁶⁸ *Ibid.*, 444–453.

Zvukomalba (*hypotyposis*) a vyjádření afektu (*pathopoeia*)

Hudebně-rétorické figury často plní jednu ze dvou funkcí, označovaných pojmy: *hypotyposis*⁶⁹ (názorné vyjádření určitého obrazu v textu) a *pathopoeia*⁷⁰ (efektivní vyjádření afektu). Tyto pojmy se poprvé objevily u Joachima Burmeistera jako názvy dvou konkrétních figur; v moderní literatuře nicméně bývají používány jako souhrnné označení dvou základních typů figur.⁷¹ Hranice mezi těmito dvěma oblastmi nicméně není vždy zcela ostrá. Kupříkladu zvukomalebné vyjádření slova „oheň“ spadá do sféry *hypotyposis*, ale pokud oheň v kontextu básně slouží jako metaforické vyjádření afektu (např. „spalující touhy“),⁷² vstupuje hudba do oblasti *pathopoeie*.

V užším slova smyslu (u Burmeistera) *pathopoeia* označuje použití chromatiky za účelem vyjádření či vyvolání afektu.⁷³ Spojitost mezi chromatickými postupy a (dysforickými) afekty pravděpodobně vychází z hudební nápodoby (*hypotyposis*) lidského pláče. Předobrazem (či specifickým případem) figury *pathopoeia* je s největší pravděpodobností *pianto*, tj. konvenční vyjádření pláče klesajícími púltónovými postupy, které se objevuje napříč repertoárem renesančního madrigalu (viz Příklad 19 níže).⁷⁴ Pojem *pianto* se nicméně v historické *Figurenlehre* neobjevuje (patrně kvůli preferenci latinské a řecké terminologie). Je-li podstatou figury *pathopoeia* expresivní použití chromatických postupů, lze s ní spojovat též figury *passus duriusculus* a *saltus duriusculus*, které budou podrobněji popsány níže.

Figury související s expresivním gestem

Některé figury jsou založené na analogii s fyzickým gestem nesoucím afektivní význam, spojeným s představou pohybu určitým směrem. Jedná se zejména o figury *anabasis* (postup směrem nahoru) a *catabasis* (postup směrem dolů). Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) tyto pojmy od počátku spojoval s představou stoupání do nebe (*anabasis*) a sestupu do podsvětí (*catabasis*). Tyto figury často ilustrují konkrétní slova v textu (*hypotyposis*) a zároveň vyjadřují pozitivní, resp. negativní afekty (*pathopoeia*).⁷⁵ Souvislost mezi směrem pohybu a afektem je obsažena ve slovních spojeních jako „tíha smutku“, „povznesená nálada“ apod.

⁶⁹ Ibid., 307–311.

⁷⁰ Ibid., 359–362.

⁷¹ Ibid., 23. Viz též Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 48–49.

⁷² Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 41–45.

⁷³ Bartel, *Musica Poetica*, 359.

⁷⁴ Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 33–34.

⁷⁵ Bartel, *Musica Poetica*, 179: „The figure is both descriptive and affective, describing the text and arousing the corresponding affection.“

Figury související s modulací hlasu

Některé figury napodobují modulaci lidského hlasu, přičemž zároveň evokují afekt, který je s ní spojován. Do této kategorie patří nejen výše zmiňované *pianto* (vyjádření pláče púltónovými melodickými „vzdechy“), ale též *suspiratio*, tj. napodobení vzdechů (*suspiria*) vkládáním krátkých pomlk mezi jednotlivé slabiky slova (podrobnější popis je uveden níže). Na tomto místě je dále vhodné uvést intonace napodobující zvolání (*exclamatio*) a otázku (*interrogatio*).

Figura *exclamatio* se objevuje ve spisech několika autorů: Vogt (*Conclave thesauri magnae artis musicae*, 1719), Walther (*Musicalisches Lexikon*, 1732), Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739) a Scheibe (*Critischer Musikus*, 1745).⁷⁶ U některých z nich je figura uvedena pod řeckým názvem *epphonesis*. Vogt uvádí pouze textový příklad „O, proh dolor!“ („Ó, jaký žal!“).⁷⁷ Walther popisuje *exclamatio* jako vzestupný skok v rozsahu malé sexty. Mattheson na rozdíl od Walthera rozlišuje několik druhů zvolání: „radostný výkřik nebo povzbuzující rozkaz“ (jež vhodně vyjadřují „čilé a hbité hudební postupy“);⁷⁸ „srdečné touhy, prosby [a] dychtění“ (vyjádřené „neobvyčejnými intervaly“); „strach, hrůzu [a] děs“ (vyžadující „melodickou prudkost“);⁷⁹ a konečně „skutečné výkřik[y]“ vycházející

⁷⁶ Ibid., 265–269.

⁷⁷ Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Praha: 1719), 151; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 268.

⁷⁸ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), 193 (§65): „Sollte nun wol jemand meinen, daß, gleichwie in den Fragen ein zweifacher Unterschied ist, also in den Ausruffungen ein dreifacher wäre? welches sich doch, bey der Untersuchung, gantz richtig befindet, und den Componisten allerdingz verpflichtet, sothane Ausbrüche auch auf eben so vielerley Weise zu bearbeiten, obgleich nur einerley Zeichen (!) dazu gebraucht wird. Die erst Art begreiff eine Verwunderung, einen freudigen Zuruf, oder einen aufmunternden Befehl, z. E. 1. *Monarch! Großmächtingster! Du bist der unbestegte Held! 2. Vivat! Vivat! ewige lebe, ewig blüh Hammonia! 3. Knalle, donnerndes Geschütz! Krache, mit beflamntem Blitz!* Und hiebye spielt die Freude allemahl Meister; sie ist die herrschende Leidenschaft: Daher denn lauter lebhaftte und hurtige Klangführungen dabey gebraucht werden müssen; absonderlich aber grosse und weite Intervalle.“ Citace Matthesonova traktátu (zde i níže, není-li uvedeno jinak) odkazují na digitální facsimile vydání z r. 1739: Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ebrn und Nutzen vorstehen will* (Hamburg, 1739). München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 B. Sandb. 1. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10212373?page=1> [cit. 2024-08-15]. Pro moderní německé vydání viz: Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister: Neusatz des Texte sund der Noten*, ed. Friederike Ramm (Kassel: Bärenreiter, 2012). Pro anglickojazyčné vydání viz: Johann Mattheson a Ernest Charles Harris, *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981). Pro anglický překlad citovaného úryvku viz Bartel, *Musica Poetica*, 268.

⁷⁹ Ibid., 193–194 (§65–66): „Die zweite Art der Ausbrüche oder Exclamationen hält alles Wünschen und herzliches Sehnen in sich; alle Bitten, Anrufungen, Klagen; auch Schreckniß, Grauen, Entsetzen, etc. Die letztern erfordern eine melodische Heftigkeit, so am besten durch geschwinde oder doch hurtige Klänge auszudrücken stehet; das Sehnen aber und die übrigen Eigenschaften haben

„ze strašných, hrůzných událostí“ dosahujících „nejvyššího vrcholu zoufalství“ (zde je skladatel oprávněněn použít „zcela vyšínuté intervaly“ doplněné „běsnící vřavou fidlání a píštění“.⁸⁰

Mattheson o *zvoláních a otázkách* píše v rámci kapitoly pojednávající o správném hudebním vyjádření různých interpunkčních znamének (čárka, tečka, dvojtečka, vykřičník, otazník a závorka). Mattheson kupříkladu popisuje různé druhy vzájemného vztahu mezi dvěma frázemi oddělenými středníkem (*semicolon*) a doporučuje různé způsoby zhudebnění pro každý případ: *semicolon disiunctivis* vyjadřuje oddělení, nikoliv však protiklad (hudba má obsahovat pouze „zřetelný předěl“);⁸¹ *semicolon oppositis* naproti tomu vyjadřuje protiklad (který lze hudebně ztvárnit „obrácením“ melodického směru, „protichůdnými“ intervaly či „náhlými změnami tóniny a taktu“);⁸² *semicolon relativis* vyjadřuje paralelismus dvou frází (takže i hudební fráze si musí navzájem odpovídat).⁸³ Na jiném místě Mattheson popisuje, že vsuvku uvedenou v závorkách lze v hudebním zpracování odsadit přechodem do nižšího hlasového registru.⁸⁴ Mattheson se tedy ani tak dalece nezabývá hudebně-rétorickými figurami (jeho kapitola o figurách je ostatně velice

die Betrübniß allemahl zur Mutter, z. E. *Himmel! Hast du für mich Armen noch Errbarmen, Ach! So steh mir itzo bey.* Da müssen, nach Befinden der Umstände, bald grosse, doch nicht gemeine, bald kleine und ausserordentliche Intervalle angebracht werden. Die Zärtlichkeit herrscht darin vorzüglich.“ Pro anglický překlad viz Bartel, *Musica Poetica*, 268.

⁸⁰ Ibid., 194 (§67–68): „Die dritte Art den Ausruffungen gehet auf ein rechtes Geschrey, so aus äusserster Bestürzung, Erstaunung, aus schrecklichen, gräulichen Vorfällen entspringet, die den höchsten Gipfel der Verzweiflung oft ersteigen. Wenn nemlich ein Cain so rufend vorgestellt wird: *Eröffne dich, Rache der schmauchenden Höle! Reiß mich zu deiner Glut hinein! Ich liefre dir meine verzweifelte Seele!* [...] Hier ist nun lauter desperates Wesen, und darff man also auch lauter verworrene Intervalle, die eine unbändige Eigenschafft wieder einander haben, als grosse und kleine Tertzen zusammen etc. auf die Bahn bringen, und zu dem ruchlosen, lästerlichen Geschrey, ein wütendes Getümmel, Gegeige und Gepfeiffe zur Begleitung wehlen, dazu die Pyrrhichischen Klang-Füsse sich wol schicken.“ Pro anglický překlad viz Bartel, *Musica Poetica*, 269.

⁸¹ Ibid., 187 (§42): „Also muß in solchen Fällen die Melodie zwar einem mercklichen Unterschied machen [...] doch darff man eben nichts gegenseitiges einführen [...]. Das ist zu sagen: ich darff eben nichts wiederstrebendes aus den Intervallen erzwingen, eine grosse Tertz nehmen, wo eine kleine gewesen ist u. d. g. noch auch in den blossen Klängen etwa steigende gegen fallende, und umgekehrt, anbringen; sondern ich verändere nur die Ton-Art mit guter Manier, und trete in eine andere nächstgelegene und verwandte, z. E. in einem Recitativ aus dem A ins C.“

⁸² Ibid., 188 (§45): „Gegensätze können auf verschiedene Weise im Gesange ausgedruckt werden, es sey durch gewisse Klänge, die ihren Gang umkehren; durch Intervalle, die einander zuwieder laufen; durch plötzliche Veränderung der Ton-Art, des Tacts [...].“

⁸³ Ibid., 189 (§46): „Da sind in den beinden ersten Zeilen ein Paar Sätze, ein Paar Vergleichungen, die sich auf einander beziehen, und durch gleichförmige Modulos ausgedruckt werden müssen; dahingegen die dritte Zeile einen Gegen-Satz enthält, und also auch eine gewisse Gegen-Bewegung in den Klängen und Ton-Arten erfordert [...].“

⁸⁴ Ibid., 194 (§70): „Sollte solches gesungen werden, so müste wol der Gesang so weit herunter treten, als etwa aus der Mitte des Soprans in die Mitte des alts, wenigstens eine Quart oder Quint, als wens eine andre Stimme wäre.“

stručná), ale spíše se snaží popsat obecnější principy rétorického zpracování hudby v návaznosti na frázování a členění textu.

Pojem *interrogatio* se v nauce o hudebně-rétorických figurách poprvé objevil u Scheibeho (*Critischer Musikus*, 1745). O otázkách a jejich hudebním vyjádření ovšem pojednával (pod pojmem *Frage*) již Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, 1739). Ještě dříve byly otázky spojovány s různými figurami ticha, jmenovitě s figurou *homiooptoton* (Thuringus, *Opusculum bipartitum*, 1624), *pausa* (Kircher, *Musurgia universalis*, 1650) a *aposiopesis* (Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae*, 1719).⁸⁵ Otázky bývají v hudbě nejčastěji vyjádřeny stoupající melodií na konci fráze a následující pauzou. Mattheson nicméně argumentuje, že otázku lze zhudebnit i bez stoupání v hlase: „nejlépe se k tomu hodí imperfektní konsonance, např. když otázka končí na sextě; nezáleží na tom, zda k ní postupujeme zdola nebo shora, zejména v recitativu.“⁸⁶

Scheibeho definice figury *interrogatio* (*Critischer Musikus*, 1745) je pozoruhodná tím, že přenáší jev, který byl dosud bytostně vázaný na text, do oblasti instrumentální hudby:

Povaha [otázky] a její hudební ztvárnění je již všem hudebně vzdělaným [čtenářům] tak tak dobře známá, že je sotva nutno o ní psát. [...] Náravně dobře ji lze upotřebit ve všech instrumentálních skladbách. [...] Rozsáhlý hudební kus složený z mnoha vzájemně pospojovaných melodií [*viele an einander hangenden Melodien*], musí být na mnoha místech stmelěn touto figurou v jeden příjemně soudržný celek. [Hudební] věty, které po takové otázce následují, se musí naopak podobat zřetelným odpovědím. Kromě toho může [...] následovat více otázek bezprostředně po sobě. Otázka může též stát na konci pomalé věty – tam je dojistá její použití nejvýraznější.⁸⁷

⁸⁵ Bartel, *Musica Poetica*, 312–316.

⁸⁶ Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 193 (§63): „Wie aber eine rechtheigentliche und ordentliche Frage, dabey noch einiger Zweifel vorzufallen scheint, ohne Erhebung der Stimme, in Noten anzustellen sey, daß dennoch die Unschlüssigkeit deutlich vernommen werde, davon ist schon oben, §§ 49 & 50 eine beiläufige Probe gegen worden, welcher alhie noch beizufügen stehet: daß die unvollkommenen Consonanzen am geschicktesten dazu sind, wenn die Frage, z. E. in eine Sext schließt; man gerathe nun steigend oder fallend darauf: das macht es nicht allemahl aus, absonderlich im Recitativ.“ Pro anglický překlad viz Bartel, *Musica Poetica*, 315.

⁸⁷ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus* (Leipzig: Breitkopf, 1745), 695–696: „Die Xte Figur ist die Frage. (Interrogatio) Die Eigenschaft derselben und ihre Stellung in Noten ist bereits allen Musikverständigen so bekannt, daß ich auch fast nicht nöthig habe, etwas davon zu gedenken. [...] Sie kann in allen Instrumentalstücken überaus gut gebraucht werden. [...] Ein Stück, das weitläufig und mit vielen an einander hangenden Melodien ausgeführt ist, muß an vielen Orten durch diese Figur in einem angenehmen Zusammenhange erhalten werden. Die Sätze aber, welche darauf folgen, müssen hingegen auch gleichsam einer deutlichen Antwort ähnlich seyn. Es kann ferner diese Figur sehr gut verdoppelt werden, und so können mehr als eine Frage unmittelbar auf einander folgen. Sie kann auch am Ende eines langsamen Satzes stehen, und da wird sie gewiß

Vztah *otázka–odpověď* je spatřován na předělech mezi jednotlivými hudebními frázemi (lze se domnívat, že jsou míněny periodické věty sestávající z předvětí a závětí s poloviční kadencí uprostřed) či dokonce mezi celými větami v rámci vícevětých celků (pakliže první z obou vět končí „otevřeně“ na dominantě).⁸⁸

Figury ticha a přerušení hudebního proudu

Celá skupina figur je založena na použití momentů ticha, přičemž může docházet k překvapivému narušení hudebního proudu. Do této kategorie spadají figury *abruptio*, *aposiopesis*, *ellipsis*, *homioptoton*, *homiooteleuton*, *pausa*, *suspiratio* a *tmesis*. Starší autoři (jako Burmeister a Thuringus) používali pojem *aposiopesis* k označení momentu ticha napříč všemi hlasy skladby.⁸⁹ Thuringus (který rozdělil *aposiopesis* na *homioptoton* a *homiooteleuton*)⁹⁰ rovněž uvedl figuru *pausa*, která podle jeho popisu slouží spíše technickým než rétorickým účelům: dává zpěvákům prostor pro nádech, pomáhá eliminovat paralelní kvinty a oktávy, odsazuje imitační nástupy apod.⁹¹ Kircher používal pojem *pausa* v širším smyslu („pausa znamená totéž co ticho“),⁹² přičemž poznamenal, že nachází zvláště dobré uplatnění v hudebních dialozích a otázkách (Thuringus tvrdil totéž o figuře *homioptoton*).⁹³ Kircher zároveň zavedl pojem *abruptio*, označující náhlé a neočekávané ukončení skladby nebo její části, například v souvislosti s textem „desiderium peccatorum peribit“ („touha po hříchu ustane“).⁹⁴

V historických traktátech docházelo ke směšování figur *aposiopesis* (situace, kdy je započatá myšlenka ponechána jaksi nedokončená nebo otevřená)⁹⁵ a *ellipsis* (vynechání slova, které si lze doplnit z kontextu).⁹⁶ Neshoda se projevuje již v traktátech o rétorice: To, co Susenbrotus (*Epitome troporum ac schematorum*, 1566) nazýval *aposiopesis*, je u Gottscheda (*Versuch einer critischen Dichtkunst*, 1730) nazýváno *ellipsis*. Obdobný rozkol se následně přenáší do hudební *Figurenlehre*,

mit dem besten Nachdrucke angewendet.“ Digitální facsimile citovaného vydání je dostupné z: <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb11557198> [cit. 2024-08-28]. Viz též Bartel, *Musica Poetica*, 316.

⁸⁸ Bartel, *Musica Poetica*, 313.

⁸⁹ *Ibid.*, 202–206.

⁹⁰ *Ibid.*, 295–298.

⁹¹ *Ibid.*, 364.

⁹² Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome: Francesco Corbelletti, 1650), Liber 8, 144; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 364. Digitální facsimile tisku z r. 1650 je dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) [cit. 2025-09-05].

⁹³ Bartel, *Musica Poetica*, 295–298.

⁹⁴ Kircher, *Musurgia universalis*, Liber 8, 145; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 168.

⁹⁵ Viz Eduard Petřů, Úvod do studia literární vědy (Olomouc: Rubico, 2000), 115.

⁹⁶ *Ibid.*, 115. Viz též Jaroslav Hubáček, Eva Jandová, Diava Svobodová a Jana Svobodová, *Čestina pro učitele* (Vade mecum Bohemiae, 2010), 272–273.

jak se ukazuje při srovnání definice *ellipsis* u Bernharda (*Tractatus compositionis augmentatus*, cca 1660) a u Scheibeho (*Critischer Musikus*, 1745).⁹⁷

Do této kategorie dále náleží figura *suspiratio*, která vychází z představy, že je mluvčí natolik pohnut afektem, že není schopen souvisle mluvit, protože je jeho projev přerušován vzlyky a vzdychy (lat. *suspiria*). Ve své nejryzejší podobě *suspiratio* „trhá“ slovo na jednotlivé slabiky a korespondující melodickou linku „nasekává“ na nesouvislé fragmenty. Metafora „sekání“ je též základem souvisejícího pojmu *tmesis*: řec. „tmésis“ („řez“) pochází ze slovesa „témno“ („řežu“), které etymologicky souvisí s českým slovesem „tnout“.⁹⁸ *Tmesis* v literatuře označuje vkládání jednoho slova mezi jednotlivé slabiky jiného slova (často se používá v angličtině v expresivních výrazech typu „un-freaking-believable“).

Figury opakování

Svébytnou skupinu hudebně-rétorických figur tvoří figury založené na principu opakování. V této kategorii figur je analogie mezi hudbou a rétorikou zvláště problematická. Rétorika totiž rozlišuje celou řadu různých figur opakování, z nichž mnohé nemají přesný protějšek v hudbě: *anaphora* (použití téhož slova na začátku dvou nebo více po sobě jdoucích frází), *epizeuxis* (bezprostřední opakování slova pro jeho zdůraznění), *anadiplosis* (použití stejného slova na konci jedné fráze a na začátku druhé fráze), *climax* (graduující větná struktura, v níž každá další fráze začíná slovem, jímž předcházející fráze skončila), *epistrophe* (opakování téhož slova na konci po sobě následujících frází), *epanalepsis* (použití téhož slova na začátku a na konci fráze), *epanodos* (obrácení pořadí slov ve dvou po sobě jdoucích frázích).⁹⁹

Aplikaci těchto figur při práci s textem demonstruje Johann Georg Ahle (*Sommer-Gespräche*, 1697)¹⁰⁰ prostřednictvím různých úprav žalmového textu „Jásej Hospodinu, celá zem; zpívejte, velebte a chvalte [ho]“ (*Jauchzet dem Herren alle Welt, singet, rühmet und lobet.*).¹⁰¹ Kromě výše zmíněných figur Ahle uvádí též příklady figur *asyndeton* (vynechání spojky), *polysyndeton* (nadužívání spojky) a *synonymia* (opakování stejné myšlenky jinými slovy; v Ahleho příkladu spíše opakování celé myšlenky).

⁹⁷ Bartel, *Musica Poetica*, 295–298.

⁹⁸ Jiří Rejzek, Český etymologický slovník (Praha: Leda, 2015), 727.

⁹⁹ Bartel, *Musica Poetica*, 184, 263, 180, 220, 260, 256, 259.

¹⁰⁰ Spis *Sommer-Gespräche*, v němž jsou uvedené figury popsány, je druhým ze čtyř traktátů, které Ahle publikoval ve dvouletých intervalech pod názvem *Frühlings-Gespräche* (1695), *Sommer-Gespräche* (1697), *Herbst-Gespräche* (1699) a *Winter-Gespräche* (1701).

¹⁰¹ Ahle, *Sommer-Gespräche* (Mühlhausen, 1697), 16; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 123.

Tabulka 1 Figury opakování podle Johanna Georga Ahleho
(*Sommer-Gespräche*, 1697).

anaphora	Jásej Hospodinu / jásej mu celá zem / jásej a zpívej.
	Jauchzet dem Herren / jauchzet Ihm alle Welt / jauchzet und singet. ¹⁰²
epizeuxis	Jásej / jásej / jásej Hospodinu, celá zem.
	Jauchzet / jauchzet / jauchzet dem Herren alle Welt. ¹⁰³
anadiplosis	Zpívejte a velebte / velebte a chvalte.
	Singet und rühmet / rühmet und lobet. ¹⁰⁴
climax	Jásejte a zpívejte / zpívejte a velebte / velebte a chvalte.
	Jauchzet und singet / singet und rühmet / rühmet und lobet. ¹⁰⁵
epistrophe	Zpívejte Hospodinu / velebte Hospodina / chvalte Hospodina.
	Singet dem Herren / rühmet den Herren / lobet den Herren. ¹⁰⁶
epanalepsis/epanodos	Zpívejte / velebte a chvalte / ano chvalte / velebte a zpívejte.
	Singet / rühmet und lobet / ja lobet / rühmet und singet. ¹⁰⁷
asyndeton	[Zpívejte, velebte, chvalte.]
	[Singet, rühmet, lobet.] ¹⁰⁸
polysyndeton	Jásejte a zpívejte a velebte a chvalte.
	Jauchzet und singet und rühmet und lobet. ¹⁰⁹
synonymia	[Jásej Hospodinu celá zem; zpívejte, velebte a chvalte ho. (...)] zpívejte / velebte a chvalte.
	[Jauchzet dem Herren alle Welt, singet, rühmet und lobet. (...)] singet / rühmet und lobet. ¹¹⁰

¹⁰² Ibid., 16; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 188.

¹⁰³ Ibid., 16–17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 264.

¹⁰⁴ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 182.

¹⁰⁵ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 223.

¹⁰⁶ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 261.

¹⁰⁷ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 258, 260.

¹⁰⁸ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 209: „Und wän er das wörtlein ‚und‘ davon lässet [entsteht] auch ein Asyndeton.“ Příklad doplněn podle Ahleho definice.

¹⁰⁹ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 370.

¹¹⁰ Ibid., 17; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 407: „Setzet er weiter: singet/rühmet und lobet; oder: jauchzet/singet/rühmet und lobet; so ist es eine Synonymia.“ Příklad doplněn podle Ahleho definice.

Melodické ozdoby (*Manieren*)

Konečně existuje též kategorie figur (Mattheson je označuje pojmem *Manieren*), které jsou pouhými melodickými ozdobami. Je tedy potřeba rozlišovat mezi „pravými“ hudebně-rétorickými figurami – ať už slouží ilustraci obrazů obsažených v textu (*hypotyposis*) nebo vyjádření afektu (*pathopoeia*) – a pouhými melodickými ornamenty, které dodávají melodii na půvabu, aniž by však v sobě nesly zvláštní význam. I zde však hranice může být neostrá. Například Kircherova figura *circulatio/kyklosis* označuje „krouživý“ pohyb hlasu sloužící k „vyjádření slov souvisejících s kruhovým pohybem“, jako např. „vstanu a obkroužím město“. ¹¹¹ Tato figura tedy zjevně slouží k hudební ilustraci určitého slova (*hypotyposis*). Naproti tomu Printz (*Phrynis Mytilenaeus*, 1696) ¹¹² nebo Mattheson používají italský pojem *circolo* (čimž se odklání od převládající latinské a řecké terminologie *Figurenlehre*) k označení krouživé melodické ozdoby, ovšem bez jakékoliv zmínky o zvukomalebném vyjádření textu. ¹¹³ Jiným příkladem může být *tirata*, která je u Printze a Matthesona uvedena jako jeden z melodických ornamentů (rychlý stupnicový běh vyplňující rozsáhlejší melodický skok, typicky v intervalu kvarty, kvinty nebo oktávy). ¹¹⁴ *Tirata* dozajista může být pouhou melodickou výplní, kterou zpěvák podle svého uvážení zdobí vokální linku; pokud jsou ale podobné stupnicové běhy vypsány v orchestrální partituru (např. v souvislosti se zmínkami o „šlehajících blescích“ v textu), stávají se plnohodnotnou hudebně-rétorickou figurou, neboť slouží jako zvukomalebná ilustrace textu (*hypotyposis*) a/ nebo jako vyjádření bouřlivého afektu (*pathopoeia*). Posledním sporným příkladem je trylek (*trillo*), který sice může být prostou melodickou ozdobou, ale za určitých okolností může ilustrovat význam konkrétního slova a/ nebo vyjadřovat odpovídající afekt, zejména pokud se objevuje ve spojitosti s dalšími hudebními efekty vyjadřujícím „chvění“ (*tremollo, stile concitato* apod.).

Figury vázané na kontrapunkt a imitační polyfonii

Mnohé figury popsané Burmeisterem (*Hypomnematum musicae poeticae*, 1599 a *Musica Poetica*, 1606) jsou bytostně vázané na techniky imitační polyfonie. Za figury byly dlouho považovány základní kontrapunktické postupy jako průtah

¹¹¹ Kircher, *Musurgia universalis*, Liber 8, 145; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 217: „The *kyklosis* or *circulatio* is a musical passage in which the voices appear to move in circular motion, and serves as an expression of words with a circular motion or content, as exemplified by Philippe de Monte in the text: ‚I will arise and surround the city.‘“ / „[Kyklosis] sive *circulatio* est *periodus harmonica*, qua voces quasi *circulum* agi videntur, servitque verbis *actionem* *circularem* *exprimentibus*, uti illud Philippe de Monte: *Surgam* et *circumibo* *Civitatem*.“

¹¹² Wolfgang C. Printz, *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* (Dresden/Leipzig: 1696).

¹¹³ Bartel, *Musica Poetica*, 216–219.

¹¹⁴ *Ibid.*, 409–412.

(*syncopatio/ligatura*)¹¹⁵ nebo průchod (*symblemal/transitus/commissura*).¹¹⁶ Z figuru byla považována též *fuga*.¹¹⁷ Starší autoři (Thuringus, Kircher, Janovka a Walther) řadili tyto základní prvky imitačního kontrapunktu do kategorie *figurae fundamentales*. Ke konci barokní éry (zejména u Scheibeho) však již byly tyto figury chápány toliko jako elementární kompozičně-technické prostředky s minimálním potenciálem pro vyjádření afektu.¹¹⁸

Mnoho z Burmeisterových figur pojmenovává různé typy textury (sazby). Burmeister rozlišuje mezi dvěma typy imitace: *fuga realis* (skladba založená na vzájemné imitaci hlasů)¹¹⁹ a *fuga imaginaria* (nepravá fuga, v níž jsou všechny hlasy zcela identické, tedy kánon).¹²⁰ Kontrastní homofonní úsek v polyfonní skladbě je označován jako *noema*.¹²¹ Pokud hlasy postupují v paralelních sextakordech, jedná se o *faux bourdon*.¹²² Pojmem *congeries* Burmeister označuje stoupající nebo klesající harmonickou sekvenci, v níž synkopicky postupující soprán svírá s basem střídavě interval kvinty a sexty (takže se střídají akordy v základním tvaru s akordy v prvním obratu).¹²³ Pojem *parembole* označuje doplňkový hlas ve fuze, který tvoří harmonickou výplň tak, že postupuje v paralelách s jedním ze standardních hlasů.¹²⁴

Na kontrapunktu své pojetí figur zakládal též Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, obojí cca. 1660). V jeho spisech se lze setkat (mimo jiné) s následujícími figurami: *superjectio* (přidání vrchního vedlejšího tónu k notám, které jsou součástí stupnicového sestupu),¹²⁵ *anticipatio* (předjímka),¹²⁶ *subsumptio* (opak *superjectio*, tedy přidání spodního vedlejšího tónu k notě, která je součástí stoupajícího melodického postupu),¹²⁷ *transitus inversus* („opačný průchod“, v němž disonance v rozporu s pravidly přichází na těžké době v taktu),¹²⁸ *mora* („zpoždění“; opožděno je očekávané rozvedení průtahy, a to tím způsobem, že disonance, která se má rozvést sekundovým krokem směrem dolů, nejprve postoupí o sekundu směrem nahoru a teprve pak začne sestupovat k očekávané

¹¹⁵ Ibid., 396–405.

¹¹⁶ Ibid., 413–427.

¹¹⁷ Ibid., 277–290.

¹¹⁸ Ibid., 105.

¹¹⁹ Ibid., 277–290.

¹²⁰ Ibid., 277–290.

¹²¹ Ibid., 339–342.

¹²² Ibid., 271–277.

¹²³ Ibid., 229–231.

¹²⁴ Ibid., 346–348.

¹²⁵ Ibid., 170–176.

¹²⁶ Ibid., 192–195.

¹²⁷ Ibid., 385–389.

¹²⁸ Ibid., 423.

konsonanci),¹²⁹ *multiplicatio* (rozdělení disonance vzniklé průchodem nebo průtahem na dvě nebo více not kratší rytmické hodnoty),¹³⁰ *prolongatio* (průtah nebo, vzácněji, průchod, v němž disonantní souzvuk trvá déle než předcházející konsonantní souzvuk),¹³¹ *syncopatio catachrestica* (průtah, v němž disonance není rozvedena do konsonance sestupným sekundovým krokem, jak požadují pravidla kontrapunktu),¹³² a *cadentiae duriusculae* („tvrdé kadence“; melodicko-harmonické závěry, v nichž posledním dvěma notám, tedy dominantě a tónice, předchází neobvyklá disonance).¹³³

Uvedené figury byly pro Bernharda expresivními odchylkami od pravidel přísného kontrapunktu. Zatímco Burmeisterovy figury jsou úzce vázané na repertoár renesanční polyfonie, Bernhardovo pojetí figur lze aplikovat na vokální i instrumentální žánry hudby 17. století. Umožňuje to právě provázání figur s použitím disonancí, což poskytuje určitou míru nezávislosti na literárním textu.¹³⁴

Příklady vybraných hudebně-rétorických figur z kompoziční praxe

Výše podaný přehled hudebně-rétorických figur si nedělá žádný nárok na úplnost. Jeho cílem je toliko naznačit širší problematiku a vymezit záběr této studie. Jelikož by každé z uvedených kategorií figur bylo možno věnovat samostatné pojednání, zaměří se následující stránky pouze na úzký výřez z tohoto celku. Na ukázkách z dobového repertoáru bude demonstrován rozdíl mezi dvěma základními typy figur: *hypotyposis* (zvukomalebna ilustrace) a *pathopoeia* (vyjádření afektu). S pomocí ukázek z kompoziční praxe budou dále diskutovány vybrané figury, které do těchto dvou kategorií spadají: z okruhu figur typu *hypotyposis* to bude *anabasis*, *catabasis* a *circulatio*; z okruhu figur typu *pathopoeia* bude zastoupen *passus duriusculus* a *saltus duriusculus*. Příležitostně budou zmíněny i další figury, které se v hudebních příkladech vyskytnou.

Ačkoliv je výběr zaměřen převážně na hudbu 17. a 18. století, v některých příkladech budou uváděny též příklady z repertoáru renesanční polyfonie, a to v zájmu nastínění kontinuity výskytu daných figur napříč stylovými obdobími. Záměrně nejsou uváděny příklady z hudby 19. a 20. století (přestože by je bezpochyby bylo možno nalézt). Výběr příkladů zároveň usiluje o zastoupení autorů reprezentujících různé národní tradice (včetně tradice české). Ačkoliv převažují příklady z oblasti duchovní hudby, neznamená to, že by použití figur bylo méně typické pro hudbu světskou. Je nicméně zřejmé, že obdobné hudebně-rétorické

¹²⁹ Ibid., 332.

¹³⁰ Ibid., 332–334.

¹³¹ Ibid., 371–372.

¹³² Ibid., 401.

¹³³ Ibid., 213–214.

¹³⁴ Ibid., 114.

prvky budou v závislosti na textu nabývat poněkud odlišných významů. Všechny uvedené příklady pochází z hudby vokální (resp. vokálně-instrumentální). Neznamená to, že figury nemohou fungovat v hudbě čistě instrumentální; o přenesení *Figurenlehre* na instrumentální hudbu se ostatně pokoušel již Scheibe (*Critischer Musikus*, 1745). Autor tohoto textu nicméně považuje za důležité představit figury v jejich původním prostředí, tedy ve vokální hudbě, úzce vázané na literární text. Přenesení figur do oblasti instrumentální hudby s sebou nese mnohá úskalí, o nichž by bylo nutno pojednat v samostatné stati.

Hypotyposis

Figura *hypotyposis* má původ v rétorice. Podle Quintiliana jde o „takové slovní vyjádření věcí, že se člověku spíše zdá, že je vidí, než že o nich slyší.“¹³⁵ Představu barvitého, názorného slovního líčení vyjadřují též různá latinská označení též figur, která uvádí Susenbrotus: *illustratio*, *demonstratio*, *descriptio* nebo *subiectio sub oculos* („postavení před oči“).¹³⁶ Obdobně figuru popsal též Burmeister, který ji jako první aplikoval na hudbu: „*Hypotyposis* je takové vysvětlení [*explicatio*] textu, při němž se věci neživé [ápsycha] jeví jako oživené [émpsycha], postavené před oko nebo nastíněné.“¹³⁷

Existuje nepřehledné množství příkladů „hudby pro oči“. K ilustraci principu hudebního znázornění textu však postačí jeden: Čtvrtá část z Bachovy kantáty *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147 (v jejímž názvu je přítomna figura *polysyndeton*) zpracovává formou recitativu následující text:

Verstokkung kann Gewaltige verblenden,
bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;
doch dieser Arm erhebt,
obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
hingegen die Elenden, so er erlöst.

Zatvrzelost dokáže mocné zaslepit
až do chvíle, kdy je ruka Nejvyššího srazí z trůnu;
táž ruka však pozvedne –
třebaže se před ní zemský kruh chvěje –
naopak ubohé, které [Nejvyšší] spásí.¹³⁸

Úryvek je založen na rétorické figurě *antithesis* (protimluv): Boží ruka svrhne mocné a pozvedne ubohé. Klíčová slova (*srazí*, *pozvedne*) jsou zde znázorněna v basu (viz Příklad 1). Svržení z trůnu je ilustrováno sestupným akordickým

¹³⁵ Marcus Fabius Quintilianus, *Základy rétoriky*, přeložil Václav Bahník (Praha: Odeon, 1985), 407.

¹³⁶ Susenbrotus, *Epitome troporum ac schematum*, 90; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 310.

¹³⁷ Joachim Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticae* (Rostock: S. Myliander, 1599); citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 310: „Hypotyposis est textus illa explicatio, qua quae ἀψυχα sunt, videantur ἐμψυχα ad oculum statuta, vel deumbrata.“

¹³⁸ Překlady z angličtiny a němčiny pořídil autor tohoto textu převážně samostatně (s využitím konvenčních slovníků). Překlady z italštiny a latiny se ve větší míře opírají o (kritické) využití nástrojů umělé inteligence, jejíž návrhy byly korigovány srovnáním s dostupnými překlady do angličtiny a kontrolovány pomocí slovníku.

rozkladem; závěrečný tritonový skok Gis–D (který je příkladem níže popsané figury *saltus duriusculus*) přitom výmluvně vyjadřuje „bolestivost“ dopadu. Proti-kladný výrok („táž ruka pozvedne ubohé“) je provázen vzestupným akordickým rozkladem. Je přitom potřeba doplnit, že kontrastní melodický směr se projevuje i v samotném vokálním partu, který klesá (*catabasis*) na slovech „vom Stuhle stößt“ a stoupá (*anabasis*) na slovech „dieser Arm erhebt“. Part basu dále zvukomalebně znázorňuje i myšlenku, že se před mocnou paží Nejvyššího „chvěje celý zemský kruh“ („vor ihm der Erde Kreis erbebt“), a to rozdělením delší noty na několik šestnáctinových not hraných pod jedním obloučkem.

Příklad 1 Figura *hypotyposis*. J. S. Bach, kantáta *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, č. 4, t. 1–10, *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 28.2, BA 5085, ed. Uwe Wolf (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995), 63–128, zde s. 98.

Basso

Ver-stok-kung kann Ge-wal-ti-ge ver-blen-den, bis

Fagotto, Violoncello
Violone
Organo (bez.)
Cembalo

sie des Höch-sten Arm vom Stuh-le stößt; doch die-ser Arm er-

hebt, ob-schon vor ihm der Er-den Kreis er-bebt, hin-

ge-ge-n die E-len-den, so er-er-löst. O

Šíří příležitostí k hudebnímu znázornění textu ilustruje následující přehled klíčových slov, obsažených v traktátu Daniela Speera *Vierfaches musikalisches Kleeblatt* (1697):

Následující slova musí se musí shodovat s [hudební] sazbu: nebe/ země/ vysoký/ hluboký/ špatný/ správný/ dobrý/ zlý/ jít/ stát/ dlouhý/ krátký/ rychlý/ nebo hbitý/ vzdychat/ běžet/ lovit/ hlasitý/ tichý/ jeden/ 2/ 3/ všichni spolu/ jeden po druhém/ Kyrie eleison/ Alleluja/ Amen/ vždy/ věčný/ neustále/ odpočívát/ skákat/ pozvednout/ ponížít/ stoupat vzhůru/ padat dolů/ východ [slunce]/ západ slunce/ skvostný/ pokorný/ líbezný/ hrubý/ černý/ bílý/ ostrý/ jemný/ propast/ hora/ brzy/ znovu/ opět/ často/ zřídka/ Bůh nejvyšší/ anděl/ člověk/ dětství/ muž/ žena/ dívka/ opovržení/ malý/ obtížný/ nutit/ svobodný/ spoutaný/ málo/ nic/ dost/ obnažený/ těžký/ tvrdý/ zlomený/ vyčkávat/ hovořím/ pronásledovat/ následovat/ pospíchat za někým/ navrátit se nebo přijít zpět; tato a jim podobná [...] slova musí být pozorně sledována a skrze harmonii či sazbu odpovídajícím způsobem zhudebněna.¹³⁹

Množství příkladů hudební ilustrace textu (princip *hypotyposis*) v Bachově hudbě popsal Albert Schweitzer ve své německé monografii o Bachovi z roku 1908.¹⁴⁰ Za zmínku stojí zejm. kapitola o „hudební řeči [Bachových] kantát“,¹⁴¹ kde Schweitzer ukazuje, jak Bachova hudba imituje vlny, tikot hodin, smích, ďábelského hada, pohyb vzhůru (např. vzkříšení), pohyb dolů (např. pád do pekel), tlukot křídel, kroky, bitevní vřavu apod. Na Schweitzera navazuje kapitola o Bachově použití principu *hypotyposis* ve výše citované knize *The Pathetick Musician*.¹⁴²

¹³⁹ Daniel Speer, *Vierfaches musikalisches Kleeblatt* (Ulm: Georg Wilhelm Kühn, 1697), 283–284: „Item die folgende Wörter müssen auch mit dem Satz übereinkommen; als: Himmel/ Erde/ hoch/ tief/ schlecht/ recht/ gut/ böß/ gehen/ stehen/ lang/ kurz/ geschwind/ oder behend/ seufzen/ laufen/ jagen/ laut/ still/ ein/ 2/ 3/ alle miteinander/ eins ums ander/ Kyrie eleison/ Alleluja/ Amen/ immer/ ewig/ stets/ ruhen/ springen/ erheben/ erniedrigen/ aufsteigen/ niederfallen/ Aufgang/ Niedergang der Sonnen/ prächtig/ demütig/ lieblich/ rauh/ schwarz/ weiß/ scharf/ gelind/ Abgrund/ Berg/ bald/ wiederum/ abermal/ oft/ selten/ Gott der Höchste/ Engel/ Mensch/ Kindheit/ Mann/ Weib/ Magd/ [V]eracht/ gering/ beschwerlich/ zwingen/ frey/ gebunden/ wenig/ nichts/ genug/ bloß/ schwer/ hart/ gebrochen/ ich harre/ ich rede/ verfolge/ nachfolgen/ nacheylen/ wederkehren oder wiederkommen; solche und dergleichen vorkommende Text und Wörter müssen wohl observirt und mit der Harmoni oder mit dem Satze übereinkommende komponirt werden.“ Digitální facsimile uvedeného tisku je dostupné z: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP490279-PMLP591518-speer_grund-richtiger_unterricht.pdf [cit. 2025-09-06].

¹⁴⁰ Albert Schweitzer, *J. S. Bach* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908). Anglický překlad vyšel poprvé v roce 1911: Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, transl. Ernest Newman (Leipzig/New York: Breitkopf & Härtel, 1911). Kniha vyšla v mnoha německých a anglických vydáních. Česky byla vydána teprve nedávno: Albert Schweitzer, *J. S. Bach* (Praha: Editio Karez, 2017).

¹⁴¹ Schweitzer, *J. S. Bach* (Leipzig, 1908), 466–508.

¹⁴² Haynes a Burgess, *The Pathetick Musician*, 68–90.

Anabasis

Melodický směr (stoupající, klesající nebo krouživý) je základem skupiny figur, které popsal Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650). V Kircherově pojetí jsou tyto figury úzce spojeny s křesťanskou představou stoupání do nebes a klesání do pekel:

Anabasis neboli *ascensio* je hudební úsek, jímž vyjadřujeme povznesení, stoupání, nebo věci vznešené a výsostné [*res altas & eminentes*], jako například u Moralese „Kristus stoupající na výsost“ [*Ascendens Christus in altum*].¹⁴³

Catabasis čili *descensus* je hudební úsek, jímž vyjadřujeme afekty protikladné výše uvedeným [míněna *anabasis*], afekty podřízenosti, pokory a skleslosti nebo věci nejponiženější, jako u Massaina [Massainus]: „Já jsem však byl velice pokořen.“ [*Ego autem humilitatus sum nimis.*] nebo u Massentia [Massentius]: „Žijící sestoupili do pekla.“ [*Descederunt in infernum viventes.*]¹⁴⁴

Příklady těchto figur lze nalézt napříč hudebním repertoárem. S Kircherovým pojetím *anabasis* dobře koresponduje např. následující úryvek z duchovního moteta *Gaude virgo, mater Christi* Josquina Desprez (viz Příklad 2). Latinský text zde vyzývá pannu Marii, aby se radovala z Kristova nanebevstoupení („Gaude, Christo ascendente“), které je hudebně vyjádřeno oktávným melodickým vzestupem.

¹⁴³ Kircher, *Musurgia universalis*, Liber 8, 145; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 180: „Anabasis sive Ascensio est periodus harmonica, quam exaltationem, ascensionem vel res altas & eminentes exprimimus, ut illud Moralis (Ascendens Christus in altum etc.).“

¹⁴⁴ Kircher, *Musurgia universalis*, Liber 8, 145; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 215: „Catabasis sive descensus periodus harmoniae est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humilitatus sum nimis, & illud Massentii: descederunt in infernum viventes.“

Příklad 2 Figura *anabasis*. Josquin Desprez, *Gaude virgo, mater Christi*, t. 53–62. Původně vydáno v rámci *Motetti liber 4* (Venice: Ottaviano Petrucci, 1505); zde reprodukováno dle: *New Josquin Edition, Vol. 24: Motets on non-biblical texts 4: De beata Maria virgine 2*, ed. Willem Elders (Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis – KVNMM, 2007), 1–6 (zde s. 3–4).

Superius
ti - o. Et in -

Altus
ti - o. Et

Tenor
Gau - de, Chris - to a - scen - den - te,

Bassus
Gau - de, Chris - to a - scen - den - te,

— ce - lum te vi - den - te, te vi - den - te,

in ce - lum te vi - den - te, te vi - den - te, —

Mo - tu fer -

Mo - tu

Spojení *anabasis* s Kristovým nanebevstoupením lze nalézt v mnoha hudebních zpracováních mešního Creda, konkrétně na slovech „et ascendit in caelum“. Méně známým příkladem je mše č. 2 ze souboru *Sacra et litaniae* (1654) Adama Michny z Otradovic.¹⁴⁵

S obrazem nebeských výšin je *anabasis* spojena též v Michnově zhudebnění následujícího úryvku z žalmu *Laudate pueri dominum*:

¹⁴⁵ Adam Václav Michna z Otradovic, *Sacra et litaniae, pars II: Missa II*, ed. Vratislav Bělský a Jiří Sehnal (Praha: Editio Supraphon, 1998), viz t. 143–155.

Quis sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat,
et humilia respicit in caelo et in terra?

Kdo je jako Hospodin, náš Bůh,
který sídlí na výsostech,
a shlíží na vše, co je níže, v nebi i na zemi?

V Michnově hudebním zpracování (viz Příklad 3) je vzdálenost mezi nebem a zemí vyjádřena oktávovými skoky na opakovaných slovech „in altis“ („na výsostech“). *Anabasis* se tu objevuje až ve zhudebnění druhé věty, která (paradoxně) hovoří o tom, jak Bůh ze svých výšin shlíží dolů na nebe a zemi. Michново zhudebnění nevyjadřuje pohled dolů, nýbrž líčí kontrast mezi „nízkými věcmi“ („humilia“) a „nebem“ („caelum“), který je vyjádřen vzestupným postupem (*anabasis*) od malého Cis po jednočárkované C.

Příklad 3 Figura *anabasis*. Adam Michna z Otradovic, *Laudate, o pueri, Dominum*, t. 34–41, *Officium vespertinum, Pars I: Psalmi I*, ed. Vratislav Bělský (Praha: Bärenreiter, 2003), 27–37.

Canto solo

Quis — si - cut Do - mi - nus De - us nos - ter, qui in al - tis, qui in al - tis ha

Bassus pro Organo

Organo

— bi - tat, et hu - mi - li - a res - pi - cit in cae - lo et in ter - ra

Jiný příklad *anabasis* nabízí Paolo Cima (viz Příklad 4) ve skladbě *Exaudi domine vocem meam* („Vyslyš můj hlas, ó Pane“). Nápadný melodický vzestup v paralelních terciích se tu objevuje v souvislosti s myšlenkou Boží dobrotivosti a spásy („Deus salutaris meus“).

Příklad 4 Figura *anabasis*. Paolo Cima, *Exaudi Domine vocem meam*, t. 22–24. Původní publikováno jako č. 10 v *Concerti ecclesiastici* (Milan: 1610). Zde reprodukováno dle online transkripce (ed. Lewis Jones).¹⁴⁶

Canto

me, De - us sa - lu - ta - ris me - us,

Tenore

De - us sa - lu - ta - ris me - us, De

S ideou naděje a spásy je figura *anabasis* spojena též v duchovní árii *Desidero te* Johanna Josepha Ignáce Brentnera (viz Příklad 5). Ačkoliv je zhudebněovaný text otázkou „Můj Ježíši, kdy přijdeš?“ („Mi Jesu, quando venies?“), tato konkrétní pasáž nevyjadřuje muka nejistoty (hojně ilustrovaná v jiných částech árie, viz Příklad 33), nýbrž předjímá příchod Pána s radostným očekáváním, které je vyjádřeno oktávovým vzestupem v paralelních terciích a následnou kadencí v tónině C dur (tedy v paralelní durové tónině vůči výchozí a moll). V téže tónině se později objeví druhý díl árie, který líčí radost z dlouho očekávaného shledání s Kristem: „Co jsem hledal, již vidím“ („Jam, quod quesivi, video“).

Příklad 5 Figura *anabasis*. Johann Joseph Ignaz Brentner, **árie** *Desidero Te*, t. 44–50. Zde reprodukováno dle: J. J. I. Brentner, *Duchovní árie I*, ed. Václav Kapsa (Praha: Academus edition, Etnologický ústav AVČR, 2015), 45–48 (zde s. 46).

Violino solo

Soprano

-es, quan-do ve - - - - - ni - es,

Organo

Podobných příkladů by bylo možné uvést nespočet. Grimalt např. *anabasis* ilustruje příkladem z Monteverdiho *Marinánských nešpor* (*Vespro della Beata Vergine*, 1610), konkrétně z části *Nigra sum* (t. 14–18), kde melodický vzestup vyjadřuje

¹⁴⁶ Dostupné z: <https://www.cpld.org/wiki/images/8/8f/Cima-10.pdf> [cit. 2025-07-23].

text „surge, surge“ („povstaň, povstaň“).¹⁴⁷ Glüxam uvádí příklady z instrumentální hudby (Bach, Mozart).¹⁴⁸ Toft odkazuje na písně anglických renesančních skladatelů (John Danyel a Robert Jones).¹⁴⁹

Catabasis

Spojitosť figury *catabasis* s negativními afekty a s podsvětím je dána mimo jiné tím, že tento pojem v antické literární tradici označoval motiv cesty do podsvětí.¹⁵⁰ Z toho důvodu se zdá vhodné jako první příklad uvést úryvek z Monteverdiho *Orfea*, konkrétně z úvodu třetího aktu opery, kdy Orfeus doputuje k branám podsvětí se slovy:

Omai son giunto
a questi mesti e tenebrosi regni,
ove raggio di Sol giammai non giunse.

Ach, již jsem dorazil
do chmurných a ponurých říší,
kam paprsek sluneční nikdy nedosáhl.

Celé toto souvětí je zhudebněno jako téměř kontinuální melodický sestup (viz Příklad 6).

¹⁴⁷ Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 51–52.

¹⁴⁸ Glüxam, *Aus der Seele*, 392–393.

¹⁴⁹ Toft, *With Passionate Voice*, 77, pozn. č. 5. Mezi příklady figury *anabasis* jsou uvedeny následující písně: John Danyel, *Songs for the Lute, Viol and Voice* (London: T. E., 1606), píseň č. 19; Robert Jones, *The First Booke of Songes and Ayres* (London: Peter Short, 1600), píseň č. 9; Robert Jones, *The Second Booke of Songs and Ayres* (London: P. S., 1601), píseň č. 1, 18 a 21.

¹⁵⁰ Václav Bahník, „Katabasis,” in *Slovník antické kultury*, ed. Václav Bahník a kolektiv autorů (Praha: Svoboda, 1974), 309.

Příklad 6 Figura *catabasis*. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, atto terzo, t. 17–20. Zde reprodukováno dle: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo: favola in musica e un prologo e cinque atti*, klavírní výtah, ed. Rinaldo Alessandrini (Kassel: Bärenreiter, 2012), zde s. 51.

Orf.

li, o-mai son giun-to a que-sti me-sti_e te-ne-bro-si re-gni

o-ve rag-gio di sol già mai non giun-se.

Nápadný melodický sestup se objevuje v Orfeově partu též po setkání s převodníkem Charonem, který zprvu odmítá vyhovět smrtelníkovým prosbám, načež Orfeus propukne v nářek:

Così vuol empia sorte
 ch'in quest' orror di morte
 da te cor mio lontano
 chiami tuo nome in vano,
 e pregando, e piangendo io mi consumi?

Chce tedy hanebný osud,
 abych v tomto smrtelném děsu,
 daleko od Tebe, mé srdce,
 volal Tvé jméno nadarmo,
 stravován modlitbami a pláčem?

Zhudebnění této pasáže (viz Příklad 7) obsahuje melodický sestup v rozsahu malé decimy (F–D). Na rozdíl od předcházejícího příkladu zde bas postupuje v paralelních sextách se zpěvním hlasem, přičemž na těžkých dobách se příležitostně objevují průtahy od septimy k sextě. Použitím klesajícího basu s průtahy na těžkých dobách se tento příklad blíží typu hudebního *lamentu*, který ve stylizované podobě používá ostinátní (diatonický nebo chromatický) basový sestup v rozsahu čisté kvarty (viz níže Příklad 23, 24).

Příklad 7 Figura *catabasis*. Claudio Monteverdi. *Orfeo*. Claudio Monteverdi. *L'Orfeo*, atto terzo, t. 206–211. Zde reprodukováno dle: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, klavírní výtah, ed. Rinaldo Alessandrini (Kassel: Bärenreiter, 2012), zde s. 67.

Orf.

no? Co-si vol em - pia sor - te___, ch'in que-sto or-ror di mor - te da

Orf.

te cor mio lon-ta - no, chia - mi tuo no-me in va - no, e pre-gan - do e pian -

Orf.

gen - do jo mi con-su - mi?

Jiný příklad *catabasis* lze nalézt ve Vivaldiho operě *Orlando furioso*. Ve třetím aktu opery si blouznící Orlando představuje svou milou Angelicu (která ho zradila a provdala se za jeho soka Medora) jako pekelnou fúrii. Odhodlá se k pomstě se slovy:

Scendi nel Tartaro per farti vindice
contro una furia bella, e crudel.

Sestup do Tartaru, abys vykonal pomstu
proti fúrii krásné a kruté.

Sestup do podsvětí je opět vyjádřen výrazným melodickým klesáním, zde v rozsahu undecimy (viz Příklad 8). V tomto případě postupuje bas v unisonu se zpěvním hlasem.

Příklad 8 Figura *catabasis*. Antonio Vivaldi. *Orlando furioso*, RV 728. Reprodukováno podle digitálního facsimile rukopisu (Biblioteca Nazionale di Torino, Giordano 39 bis, s. 142).¹⁵¹

V Bachových duchovních kantátách se *catabasis* objevuje v souvislosti se smrtí nebo zatracením. Například kantáta *Ich habe genug*, BWV 82 vyjadřuje myšlenku odchodu ze světa a radostného očekávání smrti, která je připodobňována ke spánku. V jednom z recitativů se zpívá: „Der Abschied ist gemacht: Welt, gute Nacht.“ („Rozloučení bylo vykonáno. Světe, dobrou noc!“). Odchod ze světa je ilustrován figurou *catabasis* v basu, méně výrazně i ve zpěvním partu (viz Příklad 9).

Příklad 9 Figura *catabasis*. J. S. Bach, kantáta *Ich habe genug*, BWV 82, č. 4, t. 5–8. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 28.1, BA 5084, ed. Matthias Wendt (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994), 75–108, zde s. 98.

V kantátě *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, BWV 101 se *catabasis* objevuje v souvislosti s následující prosbou:

Höchster, höre unser Flehen,
dass wir nicht durch sündlich Tun
wie Jerusalem gehen!

Nejvyšší, slyš naši prosbu,
abychom skrze naše hříšné skutky
nezahynuli jako Jeruzalém.

¹⁵¹ Dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP564127-PMLP470957-Vivaldi_-_Orlando_Furioso,_RV_728,_Atto_III_-_autograph-.pdf [cit. 2025-07-13].

Na klíčovém slově „vergehen“ („zahynout“) je předepsáno dlouhé melisma, v jehož rámci se odehrává kontinuální melodický sestup s rozsahem přesahujícím čistou oktávu. Obdobný sestup se objevuje v basu, zatímco housle postupují v protipohybu (viz Příklad 10).

Příklad 10 Figura *catabasis*. J. S. Bach, kantáta *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott*, BWV 101, č. 2, t. 58–63. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 19, BA 5060, ed. Robert Lewis Marshall (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985), 173–227, zde s. 202.

The image shows a musical score for three parts: Violino solo, Tenore, and Continuo Organo. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Violino solo part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melisma on the word "vergehen". The Tenore part has the lyrics "lem ver - ge -". The Continuo Organo part is marked "Org." and also features a melisma on the word "hen;". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Grimalt uvádí jako příklad *catabasis* úryvek z *Janových pašijí* (BWV 245, recitativ č. 33); Bachova hudba tu ilustruje roztržení chrámové opony „odshora až dolů“ („von oben an bis unten“).¹⁵² Dvaatřicetinový sestup v basu lze však spíše považovat za figuru *tirata*. Toft odkazuje na vybrané písně Johna Dowlanda a dalších.¹⁵³

¹⁵² Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 52.

¹⁵³ Toft, *With Passionate Voice*, 77, pozn. č. 5. Mezi příklady figury *catabasis* jsou uvedeny následující písně: John Dowland, *The Second Booke of Songs or Ayres* (London: Thomas Este, 1600), písně č. 2 a 3; John Dowland, *A Pilgrimes Solace* (London: M. L., J. B., a T. S., 1612), písně č. 19; John Danyel, *Songs for the Lute, Viol and Voice* (London: T. E., 1606), písně č. 10; Robert Jones, *The First Booke of Songes and Ayres* (London: Peter Short, 1600), písně č. 21.

Circulatio

Jak název napovídá, figura *circulatio* je založena na krouživém pohybu. Athanasius Kircher ji popsal následovně:

Kyklosis neboli *circulatio* je hudební úsek, v němž jsou hlasy vedeny jakoby krouživým pohybem; slouží k vyjádření slov souvisejících s kruhovým pohybem, jako u Philippa de Monte: „Vstanu a obkroužím město.“ [*Surgam et circumibo civitatem.*]¹⁵⁴

Zmiňovaný příklad se autorovi tohoto textu nepodařilo dohledat.¹⁵⁵ Z díla Philippa de Monte však lze uvést druhou část moteta *Clamavi de tribulatione mea*, která zhudebňuje text „obklopily mne vody“ („circumdedederunt me aquae“). Melodická linka má zřetelně sinusoidní tvar (viz Příklad 11).

¹⁵⁴ Kircher, *Musurgia universalis*, Liber 8, 145; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 217: „[Kyklosis] sive circulatio est periodus harmonica, qua voces quasi circulum agi videntur, servitque verbis actionem circularem exprimentibus, uti illud Philippe de Monte: Surgam et circumibo Civitatem.“

¹⁵⁵ Uvedenou pasáž z *Pisně písni* zhudebnil též Palestrina v motetu č. 18 („Surgam et circumibo civitatem“) ze sbírky *Motetorum liber 4* (Rome: Alessandro Gardano, 1584). Jeho zpracování nicméně *circulatio* neobsahuje, a to patrně proto, že akcentuje melodický vzestup (*anabasis*) na slově „surgam“ (vstanu).

Příklad 11 Figura *circulatio*. Philippe de Monte, *Clamavi de tribulatione mea*, pars II: *Circumdede runt me aquae*. Původní vydání: *Sacrarum cantionum cum 6 vocibus liber secundus*, č. 7 (Benátky: Angelo Gardano, 1587). Zde reprodukováno dle: Philippe de Monte, *Philippi de Monte Opera, Series A: Motets, Vol. VI: Liber secundus sacrarum cantionum cum sex vocibus*, ed. Milton Steinhardt (Leuven University Press, 1984), 36–40, zde s. 39.

The musical score consists of two systems of six staves each, representing the voices: Cantus (Soprano), Altus (Alto), Sextus (Tenor), Tenor (Tenor), Quintus (Bass), and Bassus (Bass). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "Cir - cum - de - de - runt me a - quae, Cir - cum - de - de - runt me a - quae, cir - cum - de - de - runt me a - quae, Cir - cum - de - de - runt me a - quae, Cir - cum - de - de - runt me a - quae, Cir - cum - de - de - runt me a - quae." The lyrics are distributed across the staves, with some parts overlapping or continuing from the previous system.

Jiný příklad z oblasti renesanční polyfonie nabízí Heinrich Isaac ve svém zhudebnění následujícího textu (viz Příklad 12):

Circumdede runt me gemitus mortis,
dolores inferni circumdede runt me.

Obklopily mne útrapy smrti,
muka pekelná mne obestoupila.

Jelikož celý první verš (včetně klíčového slova „circumdedederunt“) je podložen citací gregoriánského chorálu, objevuje se *circulatio* až na slově „dolores“ (kde začíná Isaacova vlastní polyfonní skladba).

Příklad 12 Figura *circulatio*. Heinrich Isaac, *Circumdedederunt me gemitus mortis* (polyfonní introitus pro *septuagesimu*). Původně vydáno jako součást *Choralis constantinus I* (Nürnberg: Hieronymus Formschneider, 1550). Zde reprodukováno dle: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. V, Erste Theil: Heinrich Isaac: Choralis Constantinus*, ed. Emil Bezcny a Walter Rabl (Wien: Artaria, 1898), 149–151, zde s. 149.

Cir-cum-de-de-runt me ge-mi-tus mor-tis, Do-lo-res

in-fer-ni Do-lo-res in-fer-ni

in-fer-ni cir-cum-de-de-runt me

Figura *circulatio* se též často objevuje v souvislosti s obrazem zeměkoule. Například Henry Purcell ve svém zhudebnění žalmu č. 93 (viz Příklad 13) používá *circulatio* na slově „round“ („kulatý“) ve větě „He hath made the world round so surely, it cannot be moved.“ („Udělal svět v kruhu tak pevně, že se nepohne.“). Podobným způsobem Purcell zhudebnil též odbodnou pasáž z žalmu č. 96 (verš 10).¹⁵⁶

Příklad 13 Figura *circulatio*. Henry Purcell, *The Lord is King, and hath put on glorious apparel*, Z. 69, t. 20–22. Zde reprodukováno dle: *The Works of Henry Purcell (Purcell Society Edition), Vol. 28: Sacred Music, Part IV: Continuo Anthems I*, ed. Robert Thompson (Stainer & Bell, 2021), 96–102, zde s. 97.

The image shows a musical score for Example 13. It consists of three staves. The top staff is labeled 'TREBLE' and contains a vocal line with lyrics: 'strenght. He hath made the round world so sure that it can-not, it can-not be mov-ed. Ev-er'. The middle staff is labeled 'Organ Bass' and the bottom staff is labeled 'Organ'. The organ parts provide accompaniment for the vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The organ part features a prominent figure-eight pattern in the right hand, which is the 'circulatio' figure mentioned in the text.

Bach použil podobnou figuru v na slovech „Kreis der Erden“ v kantátě *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV 125 (viz Příklad 14). Zhudebňovaný text zde praví: „Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden.“ („Tajemné světlo naplňuje celý zemský kruh.“).

¹⁵⁶ Henry Purcell, *O Sing unto the Lord*, Z. 44. *The Works of Henry Purcell (Purcell Society Edition), Vol. 17: Sacred Music, Part III: Seven Anthems with Strings*, ed. Lionel Pike (London: Novello, 1996), 139–165. Pro starší vydání viz *The Works of Henry Purcell*, Vol. XVII, ed. Harry Ellis Wooldridge (London: Novello, Ewer & Co., 1907), 119–145, dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP817601-PMLP803246-PUR_17_5.pdf [cit. 2025-07-13].

Příklad 14 *Figura circulatorio*. J. S. Bach, kantáta *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV 125, č. 4, t. 7–10. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 28.1, BA 5084, ed. Uwe Wolf (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994), 31–65, zde s. 58–59.

The image shows a musical score for a cantata movement. It consists of two systems of staves. The first system includes Violino I, Violino II, Tenore, Basso, Continuo (2x), and Organo (bez.). The second system includes Violino I, Violino II, Tenore, Basso, and Organo (bez.). The lyrics are in German and describe the concept of 'circulatorio'.

System 1:

- Violino I: Treble clef, G-clef, whole note G4, rest.
- Violino II: Treble clef, G-clef, whole note G4, rest.
- Tenore: Bass clef, F-clef, eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A36

Příklad 15 *Figura circulatio*. J. S. Bach, kantáta *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 20, č. 3, t. 13–21. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 15, BA 5029, ed. James Carson Webster (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1967), 133–78, zde s. 156.

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo
Organo (bez)

Org.

p

p

p

E - - - wig - keit, du machst mir

ban - - - ge,

6 4

4 2

7

6

7 4

8 3

Circulatio se konečně objevuje též ve spojitosti s představou čehosi univerzálního, co zahrnuje všechny a všechno. Jak ukazuje Příklad 16, Giovanni Gabrieli jej použil při zhudebnění textu „cantate Domino omnis terra“ („zpívejte Hospodinu všechny země / celá země“). Toto použití je zvláště efektní vzhledem k tomu, že motiv imitačním způsobem prochází všemi hlasy dvojsborové textury (a ozývá se doslova „ze všech stran“). Podobného efektu používá Heinrich Schütz ve svém zhudebnění téhož textu.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Heinrich Schütz, *Cantate Domino* SWV 463, dostupné z: https://www.cpd1.org/wiki/images/1/1d/Cantate_Domino%2C_SWV_463_Schutz.pdf [cit. 2025-07-14].

Mnohé další příklady použití figury *circulatio* v souvislosti se slovy jako vlna, věnec, prsten, koruna, slunce, koloběh nebeských sfér, zeměkoule, kolo štěstěny, obklopení, veškerenstvo, nekonečnost, dokonalost, Bůh apod. uvádí Warren Kirkendale.¹⁵⁹

Pathopoeia

Johannes Nucius (*Musices poeticae*, 1613) uvádí výčet „afektivních slov“ („verba affectuum“), která mají být skladatelem „vyjádřena a vykreslena různorodými zvuky a notami“.¹⁶⁰ Jmenovitě Nucius uvádí slova „laetari“ („radovat se“), „gaudere“ („radovat se“), „lacrimari“ („plakat“), „timere“ („strachovat se“), „ejulare“ („naříkat“), „flere“ („plakat“), „lugere“ („truchlit“), „irasci“ („zlobit se“), „ridere“ („smát se“) a „misereri“ („litovat, slitovat se“).¹⁶¹

Figura *pathopoeia* se (v souvislosti s hudbou) poprvé objevila u Joachima Burmeistera. Byla definována dvěma rysy – afektivním účinkem a chromatikou:

Pathopoeia je figura vhodná k vyvolání afektu. [...] Objevuje se, jsou-li do modu skladby ve větším množství zvláštním způsobem vkládány [cizorodé] púltóny.¹⁶²

Vzhledem k akcentování chromatiky se Burmeisterova *pathopoeia* zjevně pojí s negativními afekty. Thuringus zobecnil definici této figury tak, aby obsáhla celé spektrum afektů, které popsal Nucius (a zároveň z definice odstranil chromatiku):

Co je *parthopoeia* [sic]? Objevuje se, je-li pasáž obdařena afekty žalu, radosti, strachu, smíchu, truchlení, milosti, jásotu, hrůzy, strachu a podobně, a to tak, že jsou tím pohnuti jak zpěváci, tak posluchači.¹⁶³

¹⁵⁹ Warren Kirkendale, „Circulatio,“ 69–92. Název článku odkazuje na Josquinovo použití figury *circulatio* v souvislosti s „požehnanými prsy Panny Marie“, kterými byl kojen Ježíš (s. 84).

¹⁶⁰ Johannes Nucius, *Musices poeticae sive de compositioine cantus* (Niesse, 1613), caput septimum (bez číslování stran); citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 102: „que ipso sono & notarum varietate sunt exprimenda & pingenda“. Digitální facsimile tisku z r. 1613 je dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10164955?page=1> [cit. 2025-09-30].

¹⁶¹ Nucius, *Musices poeticae*; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 102.

¹⁶² Burmeister, *Musica Poetica*, 61; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 361: „Pathopoeia est figura apta ad affectus creandos, quod fit, quando nec ad Modu carminis, nec ad Genus pertinent, sed unius beneficio in aliud introducuntur: Tum quando semitonia carminis Modo congruentia saepius extra morem attinguntur.“

¹⁶³ Joachim Thuringus, *Opusculum bipartitum de primordiis musicis* (Berlín, 1624), 126; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 362: „Quid est Parthopoeia? Est, quae dictiones affectuum, doloris, gaudii, timoris, risus, luctus, misericordiae, exultationis, tremoris, terroris, & similia ita ornat, ut tam cantores quam auditores moveat.“ Digitální facsimile tisku z r. 1624 je dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10528218?q=%28Thuringus,+Joachim.+Opusculum+bipartitum%29&page=,1> [cit. 2025-09-30].

Thuringova definice je tak široká, že neoznačuje jedinou figuru, nýbrž pokrývá celou oblast afektivního vyjádření v hudbě. Z toho důvodu bývá *pathopoeia* vnímána v užším (Burmeisterově) smyslu, tedy jako použití chromatických postupů za účelem vyjádření odpovídajících (většinou negativních) afektů. I tato definice je však stále poměrně obecná. Může zahrnovat různé způsoby použití chromatiky, z nichž některé lze popsat jako svébytné figury.

Pathopoeia může zahrnovat použití souvislých stupňovitých chromatických postupů, jako např. v úvodu Monteverdiho madrigalu *Lasciatemi morire* (Příklad 18). V t. 4–6 se objevuje čtyřtónový chromatický postup v cantu (H–C–Cis–D) a altu (E–F–Fis–D). Tento chromatismus má za účel posílit pathos zhudebněovaného nářku Ariadny: „lasciatemi morire“ („nechte mne zemřít“).

Na tomto příkladu je též možno poukázat na výrazovou účinnost půltónových kroků. V prvním taktu cantus začíná půltónovým krokem (A–B), zatímco quintus kopíruje jeho postup v paralelních terciích (Fis–G). Tercie G–B na třetí čtvrtce ostře disonuje s basovým tónem A, který se teprve na následující době rozvede do konsonantního G. Zatímco půltónový krok evokuje afektivní „pohnutí“ hlasu (jako při nářku či pláči), disonance s basem vyjadřuje „bolestný“ charakter prožitku. V následujících taktech si hlasy předávají sestupný půltón D–Cis, který „protéká“ imitační texturou jako kanoucí slzy.

Příklad 18 Figura *pathopoeia*. Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna*, první část: *Lasciatemi morire*, t. 1–8. Původně madrigal č. 1 in *Sesto libro dei madrigali* (Benátky: Ricciardo Amadino, 1614). Zde reprodukováno dle online transkripce (ed. Peter Rottländer).¹⁶⁴ Zde reprodukováno dle: Claudio Monteverdi. *Il Sesto Libro dei Madrigali*. Edizione Nazionale di tutte le opere di Claudio Monteverdi, No. 6., ed. Antonio Defino (Fondazione Claudio Monteverdi, 1991).

Canto
LA- La - scia - te - mi mo - ri - re, la - scia - te - mi

Quinto
LA- La - scia - te - mi mo - ri - re, la - scia - te -

Alto
LA- La - scia - te - mi, la - scia - te -

Tenore
LA- La - scia - te - mi, la -

Basso
LA- La - scia - te - mi mo - ri - re, la - scia - te - mi

mo - ri - re!

mi mo - ri - re!

mi mo - ri - re!

scia-te-mi mo - ri - re!

mo - ri - re!

¹⁶⁴ Dostupné z: <https://www.cpd.org/wiki/images/8/83/Mont-las.pdf> [cit. 2025-09-01]. Ediční zpráva: <https://www.cpd.org/wiki/images/a/a3/Mont-Mad6-editorial.pdf> [cit. 2025-09-01].

Podobné pŕltónové kroky bývají označovány pojmem *pianto* (italsky „pláč“). Tento pojem se (možná překvapivě) nevyskytuje v žádném z historických traktátů popisovaných Bartelem (patrně protože je obsažen ve figuře *pathopoeia*), ale je používán v novodobé odborné literatuře jako označení jednoho z nejtypičtějších „madrigalismů“.¹⁶⁵ V češtině by bylo možné hovořit o melodickém „vzdechu“, ale hrozí nebezpečí záměny s figurou *suspiratio* (doslova „vzdech“), která má poněkud jiný význam (přerušování řeči/melodie krátkými pomlčkami).

Typické použití figury *pianto* ukazuje Příklad 19. Adrian Willaert tu v druhé části madrigalu *Aspro core* zpracovává následující úryvek ze sonetu Francesca Petrarcy:

Non è sì duro cor, che lagrimando,
pregnando, amando, talor non si smova.

Není tak tvrdého srdce, které by se pláčem,
prosbami, láskou někdy nenechalo pohnout.

Dva vrchní hlasy (cantus, altus) tu na slovech „che lagrimando, pregnando, amando“ postupují od výchozího tónu pŕltónovým krokem nahoru či dolů a zpět (A–B–A v cantu, D–Cis–D v altu). Chromatické „ohýbání“ diatonického modu zde koresponduje s přáním „obměkčit“ zatvrzelé srdce. Sopránový part v této části („che lagrimando“ atd.) koneckonců parafrázuje motiv přednesený týmž hlasem o pár taktů dříve na slovech „Non è sì duro cor“ („není tak tvrdého srdce“). Původní motiv A–H–C se „změkčením“ proměnil na motiv A–B–A; též harmonický kontext vykazuje proměnu z dur („tvrdý“) na moll („měkký“).

¹⁶⁵ Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 33–34.

Příklad 19 Figura *pathopoeia* (*pianto*). Adrian Willaert, *Aspro core*, druhá část, t. 26–38 (103–115). Původně vydáno jako madrigal č. 14 ve sbírce *Musica nova* (Venetia: Antonio Gardano, 1559). Zde reprodukováno dle: *Adriani Willaert Opera omnia*, Vol. XIII: *Musica nova*, ed. Hermann Zenck a Walter Gernstenberg (American Institute of Musicology, 1966), 54–60, zde s. 59.

C Non è sì du - ro cor, non è sì du - ro cor,
 A -de. Non è sì du - ro cor, non è sì du - ro
 VI de. Non è sì du - ro cor, non è sì du ro cor,
 T Non è sì du ro cor, non è sì du -
 V -de. Non è sì du - ro cor, non è si
 B sal - de. Non è sì du - ro cor, non è si

C che la-gri man - do, Pre-gan-do, a-man - do,
 A cor, che la-gri-man - do, Pre-gan-do, a-man - do,
 VI che la - gri-man - do, Pre gan-do, a-man - do tal-
 T - ro cor, che la-gri-man - do, Pre - gan-do, a-man-
 V du - ro cor, che la-gri-man - do, Pre-gan-do, a-man - do,
 B du - ro cor, che la-gri-man - do, Pre - gan-do, a-man-

Za zvláštní případ figury *pathopoeia* lze považovat též mnohé výskyty tzv. neapolského sextakordu. Tento akord totiž vzniká v důsledku expresivní chromatické alterace melodické linky na druhém stupni stupnice. Příkladem může být níže uvedený výňatek z oratoria *Jephte* Giacoma Carissimiho (viz Příklad 20). Titulní postavou tohoto oratoria je Jephthe, který se ve chvíli nouze zaváže Hospodinovi slibem, že mu výměnou za vítězství v bitvě obětuje první bytost, která ho po návratu domů přijde přivítat. Touto bytostí je naneštěstí Jephthova dcera, která v níže citovaném úryvku nařiká nad svým osudem:

Plorate colles, dolete montes,
et in afflictione cordis mei ululate!

Plačte, pahorky; truchlete, hory
a v soužení mého srdce kvílejte.

Po harmonické stránce ukázka sestává z několika prostých harmonických kadencí v různých tóninách: a moll („plorate colles“, t. 1–3), d moll („dolete montes“, t. 3–5), e moll („ululate“, t. 7–8), a moll („ululate“, t. 10–12 a „ozvěnou“ znovu v t. 13–14). V každé z těchto harmonických kadencí postupuje zpěvní hlas k tónice přes snížený druhý stupeň: ve výchozí a koncové tónině a moll se jedná v základu (s redukcí drobnějších hodnot) o postup A–B–A–Gis–A, který ve srovnání s běžně používaným postupem (A–H–A–Gis–A) opět vyznívá jaksí „měkčeji“. Přidání svrchního „citlivého tónu“ chromatickou alterací druhého stupně je zcela v souladu s obecnou definicí figury *pathopoeia*, a to zejména v souvislosti se slovy „plačte“, „truchlete“ a „kvílejte“.

Příklad 20 Figura *pathopoeia* a neapolský sextakord. Giacomo Carissimi, *Historia di Jephte*, „Plorate, plorate colles“, t. 1–14. Zde reprodukováno dle: Giacomo Carissimi, *Historia di Jephte*, ed. Gottfried Wolters, realizace číslovaného basu: Mathias Siedel (Wolfenbüttel: Möseler Verlag, 1969); přetištěno v: *Norton Anthology of Western Music. Vol. I: Ancient to Baroque. Seventh Edition*, ed. J. Peter Burkholder a Claude V. Palisca (New York/London: W. W. Norton & Company, 2014), 539–552, zde s. 539–540.

Filia

Plora-te, plo-ra-te col - les, do-le-te, do-le-te mon - tes et in af-fli-cti-

Echo (*Chorus ad lib.*)

o-ne cor-dis me - i u - lu - la - te, et in af-fli-cti-o-ne cor-dis

me - i u - lu - la - te!

Echo

u - lu - la - te!

u - lu - la - te!

tasto solo

Na tomto místě je vhodné dodat, že tento příklad zároveň ilustruje dvě literární figury, o nichž tento text šířeji nepojednává. Bezprostřední opakování slov („plorate, plorate“ a „dolete, dolete“) je podstatou figury *epizeuxis*, která se používá za účelem zdůraznění (snížený 2. stupeň se objevuje právě na počátku opakovaných slov). Zároveň je důležité, že jsou tyto imperativy adresovány neživým přírodním útvarům (pahorky, hory), což je jedna z variant figury *apostrofa* (oslovovány mohou být též osoby nepřítomné nebo mrtvé, případně též různá abstrakta). O to dojemněji vyznívá použití ozvěny v posledních dvou taktech ukázky, které naznačuje, že nářek dívky probouzí v neživé přírodě soucit.

Tato dramatická situace (trpící subjekt hledající útěchu v přírodě) představuje literární (a hudebně-dramatický) *topos*, který lze nalézt například v závěrečném aktu Monteverdiho *Orfeja* (viz Příklad). Orfeus zde pláče nad ztrátou Euridiky uprostřed krajiny, která ozvěnou odpovídá na jeho vzlyky:

Orfeo

Voi vi doleste, ò monti,
e lagrimaste voi sassi
al dipartir del nostro Sole,
ed io con voi lagrimerò mai sempre
e mai sempre dorròmmi,
ahi doglia, ahi pianto!

Eco

Ahi piano.

Orfeus

Vy jste se rmoutily, ó hory,
a plakaly jste, vy skály,
při odchodu našeho Slunce;
a já s vámi budu plakat navěky
a navěky se budu trápit –
ach, bolest, ach, pláč!

Echo

Ach, pláč.

Tato ukázka obsahuje množství púltónových vzdechů (*pianti*). Zároveň ukazuje figuru *catabasis*, tedy oktávový sestup na slovech „lagrimerò mai sempre“ („navěky budu plakat“), který navíc vlivem chromatické alterace (*pathopoeia*) obsahuje pro větší tragický efekt interval zvětšené sekundy (Cis–B). *Apostrofy* („ó Montí“, „voi sassi“) jsou hudebně zvýrazněny konsonantními melodickými skoky.

Příklad 21 Figury *pathopoeia* (*pianto*) a *catabasis*. Claudio Monteverdi, *Orfeo*, atto quinto, t. 15–22. Zde reprodukováno dle: Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, klavírní výtah, ed. Rinaldo Alessandrini (Kassel: Bärenreiter, 2012), 91–92.

Orfeo
al mio lan-gui - re. Voi vi do-le - ste__ ò

Orf.
mon - ti, e la-gri-ma - ste__ voi sas - si, al di - par - tir del no - stro

Orf.
so - le. Et io con vo - i la-gri-me-rò mai sem - pre. E mai sem-pre dor-

Orf.
rom - mi, ahi do - glia, ahi pian - to. Hai pian - to. Cor-

ECO ORFEO

V souvislosti s figurou *pathopoeia* je potřeba pohovořit o dvou figurách, které popsal Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, ca. 1660): *passus duriusculus* („tvrdý krok/postup“, tedy vzestupný nebo sestupný chromatický

postup v hlase, typicky v rozsahu čisté kvarty, případně též použití zvětšených a zmenšených intervalů v melodickém postupu)¹⁶⁶ a *saltus duriusculus* („tvrký skok“, tedy disonantní skok v melodické lince, typicky v intervalu zmenšené kvarty, zmenšené kvinty nebo zmenšené septimy).¹⁶⁷

Passus duriusculus

Podle Bernharda *passus duriusculus* nastává tehdy, „když hlas stoupá nebo klesá po malých půltónech“ (viz Příklad 22 nahoře), případně též tehdy, „je-li krok k sekundě zvětšený, k tercii zmenšený, nebo ke kvartě či kvintě zvětšený či zmenšený“ (viz Příklad 22 dole).¹⁶⁸

Příklad 22 Bernhardovy příklady figury *passus duriusculus*. Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (c. 1660), 77, zde reprodukováno dle: Bartel, *Musica Poetica*, 358.

Stojí za povšimnutí, že se v Burmeisterových příkladech *passus duriusculus* se zvětšenou sekundou a zmenšenou tercií pojí s textem „impie fecimus“ („nepravě jsme jednali“) a „in hac lacrymarum vale“ („v tomto slzavém údolí“), z čehož je patrné, že tato figura vyjadřuje negativní afekty.

V dostupné literatuře bývá *passus duriusculus* často spojován s tzv. *lamento basem*,¹⁶⁹ tedy s ostinátní basovou figurou, která se typicky objevuje jako podklad hudebních lamentů. Ve své základní, diatonické podobě je *lamento bas* tvořen sestupným tetrachordem (např. A–G–F–E). Příkladem (a jedním z prvních výskytů) je Monteverdiho *Lamento della ninfa* (viz Příklad 23). V chromatické podobě je tento diatonický základ vyplněn chromatickými průchodnými tóny, takže vzniká kontinuální chromatický sled šesti tónů (např. A–Gis–G–Fis–F–E).

¹⁶⁶ Bartel, *Musica Poetica*, 357–358.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 381–382.

¹⁶⁸ Bernhard, *Tractatus*, 77; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 358: „Passus duriusculus [...] ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt. [...] Oder wenn der Gang zur Secunde allzugroß oder zu Tertia zu klein, oder zur Quarta und Quinta zu groß oder zu klein ist.“

¹⁶⁹ Viz např. Štefková, *Na cestě k zmyslu*, 57–60.

Jedním z nejznámějších příkladů je *Dido's lament* z Purcellovy opery *Dido and Aeneas* (viz Příklad 24).

Příklad 23 *Lamento bas* (diatonický). Claudio Monteverdi, *Lamento della ninfa (Amor)*, t. 1–18. Původně součást madrigalu č. 18 ve sbírce *Madrigali guerrieri et amorosi* (Venetia: Alessandro Vincenti, 1638). Zde reprodukováno dle: Claudio Monteverdi, *Madrigali, Libro VIII (Venezia, 1638), Vol. II: Madrigali amorosi*, ed. Andrea Bornstein (Bologna: Ut Orpheus, 2007), 72–79, zde s. 74.

Lamento della ninfa a 4 voci, Canto doi Tenori e Basso, Rappresentativo

C
Le tre parti cantino piano
A - mor, A - mor,
Di - ce - a,
Di - ce - a,
Di - ce - a,

T I
Di - ce - a,

T II
Di - ce - a,

B
Di - ce - a,

Bc

C
A - mor, A - mor, do-ve do-v'è la fè

T I
il ciel mi-ran-do, il piè fer - mò.

T II
il ciel mi-ran-do, il piè fer - mò.

B
il ciel mi-ran-do, il piè fer - mò.

Bc

Příklad 24 *Lamento bas* (chromatický). Henry Purcell, *Dido's Lament*, t. 1–15. Zde reprodukováno dle: Henry Purcell, *Dido's Lament, and Final Chorus from Dido and Aeneas*, In *Opera Choruses (Oxford Choral Classics)*, ed. John Rutter (London: Oxford University Press, 1995), 189–194, zde s. 189.

The image displays a musical score for the beginning of 'Dido's Lament'. It features five staves: Dido (soprano), Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The instrumental introduction is marked 'very soft'. The vocal part begins with the lyrics: 'When I am laid, am laid in earth, may my wrongs cre-'. The vocal line is marked 'MEZZO-SOPRANO SOLO (Dido)' and 'very soft'. The instrumental parts provide a chromatic descending bass line, with the cello/bass part showing a chromatic sequence: C, B-flat, A, G, F, E, D, C.

I když je *passus duriusculus* typicky spojován s afekty hlubokého zármutku, nemusí se vždy objevovat jen ve formě ostinátního *lamento basu*. Volnější použití ukazuje např. začátek části „*Quis est homo*“ z Pergolesiho *Stabat mater* (viz Příklad 25). Na rozdíl od *Didonina lamentu* se zde *passus duriusculus* neopakuje napříč celou skladbou jako ostinátní bas. Bas nepostupuje vždy v přísném chromatickém sledu (ve třetím taktu je postup C–H–B–A–As–G přerušen před dosažením posledního tónu) a proměňují se rytmické hodnoty (v úvodních taktech bas postupuje po půlových dobách; v t. 5–6 po dobách čtvrtových). To ovšem nic nemění na tom, že tato figura vhodně vyjadřuje utrpení matky pod křížem (a soucit přihlížejícího křesťana):

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
in tanto supplicio.

Kdo je člověk, jenž by neplakal,
kdyby spatřil Kristovu matku
v takovém utrpení?

Quis non posset contristari
piam matrem contempleri
dolentem cum filio.

Kdo by se neroztruchlil,
rozjímáje nad zbožnou matkou,
trpící spolu se synem?

Příklad 25 Figura *passus duriusculus*. Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, pátá část: „Quis est homo“, t. 1–8. Zde reprodukováno dle: Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, ed. Jürgen Neubacher (London: Eulenburg & Co., 1992), 22–27, zde s. 22.

Largo

Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Violoncello,
Contrabasso
e Organo

VI. I
VI. II
Via.
S.
A.
Vc., Cb.
e Org.

Quis est ho - mo, qui non fle - ret, Chri - sti ma - trem si vi - de - ret in
tan - to sup - pli - ci - o?
Quis non pos - set con - tri - sta - ri.

Passus duriusculus zároveň nemusí vždy postupovat směrem dolů. Níže uvedený příklad z Vivaldiho opery *Orlando furioso* (viz Příklad 26) obsahuje stoupající postup G–As–A–B–H–C na slovech „Che mi lacera il cor, fuggi da me.“ („Ty, jež mi srdce drásáš, běž ode mne pryč.“).

Příklad 26 Figura *passus duriusculus*. Antonio Vivaldi, *Orlando furioso*, RV 728. Zde reprodukováno dle digitálního facsimile rukopisu (Biblioteca Nazionale di Torino, Giordano 39 bis, s. 142).¹⁷⁰

Orlando

Ma mor-ta son ben io ch'el-la non è, che mi
la - - - ce - ra il cor, fug - gi da me.

V Bachově kantátě *Ein ungefärbt Gemüte*, BWV 24 (viz Příklad 27) je stoupající *passus duriusculus* v basové lince použit ke zdůraznění významu slov „Falschheit, Trug und List“ („faleš, klam a lstivost“). Asociace chromatiky s těmito významy lze chápat jako reminiscenci na středověký pojem *musica ficta*.

Příklad 27 Figura *passus duriusculus*. J. S. Bach, kantáta *Ein ungefärbt Gemüte*, BWV 24, č. 2, t. 14–18. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 17.1. BA 5080, ed. Kirsten Beißwenger (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1993), 47–76, zde s. 54.

Tenore

Continuo (Zx)
Organo (bez.)

Ver-langst du Gott zum Freun-de, so ma - che dir den Näch-sten nicht zum
Fein-de durch Falsch-heit, Trug und List.

¹⁷⁰ Dostupné z: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP564127-PMLP470957-Vivaldi_-_Orlando_Furioso,_RV_728,_Atto_III_-_autograph-.pdf [cit. 2025-07-13].

Zelenkova *Missa omnium sanctorum*, ZWV 21 (viz Příklad 28) obsahuje *passus duriusculus* na slově „passus“ ve frázi „passus et sepultus est“ („byl umučen a pohřben“). Zde se objevuje pozoruhodná hra s významy: latinské slovo „passus“ (jako substantivum) znamená „krok“ (odtud např. *passus duriusculus*); ve spojení „passus est“ se ale jedná o perfektnum slovesa „patior“ („trpět“), které se v textu ordinaria překládá slovy „byl umučen“. Chromatický postup zde nevyplňuje celý prostor čisté kvarty, zato se objevuje v chromatickém protipohybu (C–Cis–D–Dis–E v sopránu; G–Fis–F–E v altu).

Příklad 28 Figury *passus duriusculus* a *saltus duriusculus*. Jan Dismas Zelenka, *Missa omnium sanctorum*, ZVW 21, *Credo*, t. 107–113. Zde reprodukováno dle: Jan Dismas Zelenka, *Missa omnium sanctorum*, ZVW 21, ed. Wolfgang Skala (Edition Esser-Skala, 2022), 140–212, zde s. 171–172.¹⁷¹

f Tutti

Soprano
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis,

Alto
f Tutti
Sub Pon - ti - o Pi - la - to

Tenor

Bass

Organo
(bez.)
6 7 6 4
Tutti

S
pas - sus et se - pul - tus est, pas - - -

A
pas - sus et se - pul - tus, pas - sus et se - pul - -

T
f Tutti
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no -

B
f Tutti
Sub Pon - ti - o Pi -

Org. b
5 4 6 6 5 6 5 3 6 6

¹⁷¹ Dostupné z: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP463322-PMLP610057-Partitur.pdf> [cit. 2025-07-16].

O figuře *passus duriusculus* detailně pojednává Markéta Štefková.¹⁷² Grimalt jako příklad uvádí výše citovaný *Dido's Lament*.¹⁷³ Glüxam odkazuje na *Crucifixus* z Bachovy *Mše h moll*.¹⁷⁴ Haynes a Burgess citují úvodní sbor z Bachovy kantáty BWV 103, který je zároveň ukázkou figury *antithesis*: „Vy budete plakat a kvílet, ale svět se bude radovat“ („Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen“).¹⁷⁵ Tarling shodou okolností uvádí jiný příklad, v němž se *passus duriusculus* pojí s *anathesis*, a to následující úryvek z Händelova *Mesiáše*: „Jelikož skrze člověka přišla smrt, skrze člověka přišlo též vzkříšení.“ („Since by man came death, by man came also the resurrection.“).¹⁷⁶ Toft v rámci výkladu o příbuzné figuře *pathopoeia* reprodukuje příklad z písně Thomase Forda (vydané v r. 1607), v níž kontinuální chromatický postup (*passus duriusculus*) koresponduje se slovy „můj žal nikdy neustávající“ („my sorrow never ceasing“).¹⁷⁷

Saltus duriusculus

Výše uvedený úryvek ze Zelenkovy mše (viz Příklad 28) zároveň nabízí příklad figury *saltus duriusculus* („tvrdý skok“). Hlava fugového tématu korespondující s textem „Crucifixus etiam pro nobis“ („byl za nás ukřižován“) obsahuje dva nápadně disonantní skoky: zmenšenou kvartu C–Gis a zmenšenou septimu Gis–F. Je pravděpodobné, že použití těchto disonantních intervalů a celková melodická „rozeklanost“ motivu je míněna jako zobrazení kříže a Kristova utrpení na něm.

Výše uvedené intervaly (spolu se zmenšenou kvintou) patří mezi nejdisonantnější skoky, které Bernhard popisuje ve své definici figury *saltus duriusculus*:

Výše bylo uvedeno, že se [skladatel] má vyvarovat nepřírozených postupů a skoků. [...] Skok o malou sextu nebyl staršími skladateli používán, jedině mezi re a fa nebo mi a fa; dnes jsou však již přípustné i následující: [viz Příklad 29 nahoře] Skok o zmenšenou kvartu nahoru nebo dolů, [stejně jako] sestupný skok o zmenšenou kvintu je již dnes také povolen. Skok o zmenšenou septimu, který sestává z malé sexty a velkého púltónu, se rovněž občas objevuje, i když téměř výlučně ve vokálních sólech, a to jen v sestupném směru [viz Příklad 29 dole]. Skok o běžnou [malou nebo velkou] septimu nebo nónu a jiné intervaly přesahující oktávu se dnes také používají směleji než u starých skladatelů, a to zejména u basových hlasů, které jsou schopné skočit dolů až o dvě oktávy.¹⁷⁸

¹⁷² Štefková, *Na cestě k zmyslu*, 57–93.

¹⁷³ Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 34.

¹⁷⁴ Glüxam, *Aus der Seele*, 413.

¹⁷⁵ Haynes a Burgess, *The Pathetic Musician*, 101–102.

¹⁷⁶ Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, 206.

¹⁷⁷ Toft, *With Passionate Voice*, 69. Jedná se o následující píseň: Thomas Ford, *Musicke of Sundrie Kindes* (London: John Windet, 1607), píseň č. 5.

¹⁷⁸ Bernhard, *Tractatus*, 78; citováno v Bartel, *Musica Poetica*, 381–382: „Droben [...] ist gesaget worden, daß man sich für unnatürlichen Gängen und Sprüngen hüten solle. [...] Der Saltus

Příklad 30 *Figura saltus duriusculus*. J. S. Bach, kantáta *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*, BWV 18, č. 3, t. 39–41. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 7, BA 5006, ed. Werner Neumann (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1956), 81–106, zde s. 97.

Recitativo

Viola I
Viola II
Viola III
Viola IV
Fagotto
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Violone
o Organo
Violoncello

piano

Ach! viel ver-leug-nen Wort und Glau-ben und fäl-len

piano

ab wie fau-les Obst, wenn sie Ver-

Níže uvedený příklad z Bachovy kantáty *Schauet doch und sehst*, BWV 46 (viz Příklad 31) obsahuje disonantní skoky v souvislosti se slovy jako „zničit“ / „zerstören“ (velká septima), „nepřítel“ / „Feind“ (zvětšená kvarta) a „vysmívat“ / „lästern“ (zmenšená kvinta a septima), obsaženými v následujícím textu, líčícím morální úpadek Jeruzaléma:

O besser! wärest du in Grund zerstört, Ó, raději bys měl být do základů zničen,
als dass man Christi Feind jetz in dir lästern hört. než aby se z tebe ozýval výsměch Kristova nepřítele.

Příklad 31 Figura *saltus duriusculus*. J. S. Bach, kantáta *Schauet doch und sehst*, BWV 46, č. 2, t. 11–14. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 19, BA 5060, ed. Robert Lewis Marshall (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985), 109–172, zde s. 152–153.

Flauto dolce I

Flauto dolce II

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo (bez.)
Organo (bez.)

nich - tet. O bes - ser wä - rest du in Grund ver - stört, als
zer - stört

daß man Chrii - sti Feind jetzt in dir lä - stern hört.

9^b 7 6
7 44 6
1 2 2

6^b 5 6^b

V závěru téhož recitativu se disonantní skoky objevují v souvislosti s myšlenkou přísloušného „zlámání hole“ nad obyvateli Jeruzaléma (viz Příklad 32):

... da Gott, nach viel Geduld,
den Stab zum Urteil bricht.

... neboť Bůh, který měl dlouho trpělivost,
zlomí hůl a vynese svůj soud.

Příklad 32 Figura *saltus duriusculus*. J. S. Bach, kantáta *Schauet doch und sehet*, BWV 46, č. 2, t. 18–20. *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 19, BA 5060, ed. Robert Lewis Marshall (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985), 109–172, zde s. 153.

The image shows a musical score for Example 32, featuring seven staves. From top to bottom, they are: Flauto dolce I, Flauto dolce II, Violino I, Violino II, Viola, Tenore, and Continuo (bez Organo). The Tenore part includes the lyrics: "zo-gen, da Gott, nach viel Ge- duld, de Stab zum Ur-teil bricht." The score is in G minor, 3/4 time, and shows a recitative passage with various dissonant leaps in the vocal line.

Bylo by možno uvést mnoho dalších příkladů, kdy Bach používá disonantní skoky na slovech jako „Teufel“ („dábel“), „Tod“ („smrt“), „Sünde“ („hřích“), „Hölle“ (peklo), „shreklich“ („ošklivý“), „stürzen“ („spadnout“), „schwach“ („slabý“), „grämen“ („rmoutit se“) apod. Výše uvedené příklady jsou nicméně dostačující. Je potřeba dodat, že se disonantní skok nemusí vždy vyskytovat jen ve zpěvním hlase, ale může se vyskytnout též v basu nebo v partu obligátního nástroje. Mnohá negativně zabarvená slova jsou též zvýrazněna spíše disonantním či překvapivým harmonickým spojem, který se nemusí nutně pojit s výrazným melodickým skokem. Často bývají za tímto účelem používány zejm. zmenšené zmenšené septakordy, které obsahují dva disonantní intervaly: zmenšenou kvintu a septimu. Konečně budiž řečeno, že se podobné disonantní skoky a harmonické spoje v hojnější míře vyskytují v recitativech (zejména v recitativech *accompagnato*) než v áriích.

To však neznamená, že se *saltus duriusculus* neobjevuje v áriích. Například v Brentnerově árii *Desidero te* (viz Příklad 33) disonantní skoky (zde zmenšená kvinta a zmenšená septima) vyjadřují nenaplněnou touhu a nejistotu duše, která se obrací k Ježíši s otázkou: „Quando venies?“ („Kdy přijdeš?“).

Příklad 33 Figura *saltus duriusculus*. Johann Joseph Ignaz Brentner, árie *Desidero Te*, t. 74–77. Zde reprodukováno dle: J. J. I. Brentner, *Duchovní árie I*, ed. Václav Kapsa (Praha: Academus edition, Etnologický ústav AVČR, 2015), 45–48 (zde s. 46).

Violino solo

Soprano

Organo

-es, quan - do, quan - do, quan - do, quan - do

6 7 6 7

Dále je potřeba vzít v úvahu že to, zda melodický skok vyznívá disonantně, či nikoliv, záleží na harmonickém kontextu. Příklad 34 z Carissimiho oratoria *Jephte* ukazuje skok v intervalu malé sexty (D–Fis), který je sice sám o sobě konsonantní, ale cílový tón Fis ostře disonuje s tónem G zadržným v basu. Bezpochyby se jedná o záměrně použitou expresivní disonanci, která vyjadřuje utrpení Jephtheho dcery: „Hle, zemřu jako panna.“ („Ecce moriar virgo.“).

Příklad 34 Figura *saltus duriusculus*. Giacomo Carissimi, *Historia di Jephte*, „Plorate, plorate colles“, t. 15–16. Zde reprodukováno dle: Giacomo Carissimi, *Historia di Jephte*, ed. Gottfried Wolters, realizace číslovaného basu: Mathias Siedel (Wolfenbüttel: Mösel Verlag, 1969); přetištěno v: *Norton Anthology of Western Music. Vol. I: Ancient to Baroque. Seventh Edition*, ed. J. Peter Burkholder a Claude V. Palisca (New York/London: W. W. Norton & Company, 2014), 539–552, zde s. 540.

Filia

Ec - ce mo - ri - ar vir - go

9 10 8

Dagmar Glüxam poznamenává, že afektový účinek figury *saltus duriusculus* závisí mimo jiné na tempu skladby: v rychlém tempu disonantní skoky vyjadřují „zuřivé, zlostné či rozhořčené afekty“ („wüttenden, zornigen oder entrüsteten Affekten“); v pomalém pak spíše „bolestné pocity“ („schmerzvolle Empfindungen“).¹⁷⁹ První případ Glüxam ilustruje příkladem árie „Gebt mir meinen Jesum wieder!“ („Vraťte mi mého Ježíše“) z *Matoušových pašijí*, kde výrazné skoky v houslovém partu (spolu s *tiratami*) vyjadřují hněvivé gesto obsažené v textu árie: protagonista touží odčinít Jidášovu zradu a „vrhá vražednou mzdu dolů k nohám“ Kristových katů).¹⁸⁰ Druhý případ (*saltus duriusculus* v pomalém tempu vyjadřující bolestný afekt) Glüxam dokládá úryvkem z jiné části *Matoušových pašijí*, a totiž z recitativu „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ („Ó bolesti! Zde se chvěje ztrápené srdce“).¹⁸¹ Další příklady disonantních skoků uvádí Grimalt.¹⁸²

Závěr

Předkládaná studie je podnětem k dalšímu bádání v oblasti hudebně-rétorických figur, zejména pak jejich užívání v dobové kompoziční praxi. Přehled literatury ukazuje, že problematika *Figurenlehre* je důkladně zpracovaná po teoretické a heuristické stránce, ale zůstává do velké míry odtržena od studia relevantního hudebního repertoáru (zejména v domácí literatuře). Hudebně-rétorické figury přitom mohou být velice užitečným nástrojem pro hudební analýzu, hermeneutiku a interpretaci.

Ze studia hudebního repertoáru vyplývá, že mnohé figury popsané v historických traktátech byly samozřejmou součástí kompoziční praxe, neboť se konsistentně objevují (ve spojitosti s odpovídajícími myšlenkami a obrazy v literárním textu) v dílech evropských skladatelů napříč časem a prostorem. Pokud byly hudebně-rétorické figury v 17. a 18. století součástí všeobecně sdíleného souboru výrazových prostředků v hudbě, měla by v dnešní době jejich znalost být stejně samozřejmou součástí odborného hudebního vzdělání jako znalost harmonie, kontrapunktu nebo hudebních forem. Nejedná se přece o abstraktní, teoretické koncepty, ale o empirické, slyšitelné jevy znějící hudby. Je-li student hudby schopen sluchově rozeznat melodicko-harmonickou kadenci na tónice nebo modulační zvrát na začátku sonátového provedení, je dozajista schopen rozeznat expresivní melodická gesta jako *anabasis* nebo *saltus duriusculus*. Účelem přitom není disponovat samoučelnou znalostí latinských a řeckých pojmů

¹⁷⁹ Glüxam, *Aus der Seele*, 633.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 419, 633. Německý text árie je následující: „Gebt mir meinen Jesum wieder! | Seht das Geld, den Mörderlohn, | Wirft euch der verlorne Sohn | Zu den Füßen nieder!“

¹⁸¹ *Ibid.*, 412, 633.

¹⁸² Grimalt, *Mapping Musical Signification*, 219, 311, 335.

(a uspět v testu), nýbrž rozpoznat expresivní gesto, které skladatel (v návaznosti na text) do hudby zakomponoval a které interpret může ve svém ztvárnění náležitě zužitkovat. Jinými slovy, znalost hudebně-rétorického „slovníku“ je užitečnou kompetencí pro každého, kdo hudbě chce porozumět (ve smyslu analytickém a hermeneutickém) a/nebo ji chce efektivně přednést (ve smyslu interpretačním).

V zahraniční literatuře posledních desetiletí se objevuje čím dál více titulů, které akcentují právě tento „rétorický“ rozměr hudební interpretace, přičemž se opírají o pojmy z *Figurenlehre*. V českém prostředí (mimo okruh specialistů na historicky poučenou interpretaci) je povědomí o hudebně-rétorických figurách a jejich hudební manifestaci nevalné. Důvodem je (přínejmenším částečně) nedostatek českojazyčné literatury, která by byla zároveň vědecky rigorózní a uživatelsky přívětivá (tj. především názorná). Tento text je prvním krokem k vypracování souborného pojednání o *Figurenlehre*, které by bylo zároveň antologií hudebních ukázek nejvýznamnějších figur. Autor věří, že přínos takového pojednání bude významný jak vědecky, tak pedagogicky.

Bibliografie

Historické traktáty o rétorice a hudebně-rétorických figurách

Bernhard, Christoph. *Tractatus compositionis augmentatus*, ed. Bernhard Lang. Dostupné z: www.bassus-generalis.org/bernhard/bernhard_tractatus.html [cit. 2018-07-03].

Gottsched, Johann Christoph. *Ausführliche Redekunst, Nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer*. Leipzig: Breitkopf, 1759. Dostupné z: https://books.google.cz/books/about/Ausf%C3%BChrliche_Redekunst.html?id=5VdKAAAACAAJ&redir_esc=y [cit. 2025-09-04].

Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer critichen Dichtkunst*. Leipzig: Breitkopf, 1730. Dostupné z: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/gottsched_versuch_1730 [cit. 2025-09-05].

Kircher, Athanasius. *Musurgia Universalis*. Rome: Francesco Corbellotti, 1650. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](https://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)) [cit. 2025-09-05].

Mattheson, Johann. *Der Vollkommene 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*. Hamburg, 1739. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 B. Sandb. 1. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10212373?page=1> [cit. 2024-08-15]. Pro moderní německé vydání viz: Mattheson, Johann. *Der Vollkommene Capellmeister: Neusatz des Texte sund der Noten*. Ed. Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter, 2012. Pro anglickojazyčné vydání viz: Mattheson, Johann a Ernest Charles Harris. *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister: A Revised Translation with Critical Commentary*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

Nucius, Johannes. *Musices poeticae sive de compositioine cantus*. Niesse, 1613. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10164955?page=1> [cit. 2025-09-30].

Quintilianus, Marcus Fabius. *Základy rétoriky*. Přeložil Václav Bahník. Praha: Odeon, 1985.

Scheibe, Johann Adolph. *Critischer Musikus*. Leipzig: Breitkopf, 1745. Dostupné z: <https://mdz-nbn-resolving.de/details/bsb11557198> [cit. 2024-08-28].

Speer, Daniel. *Vierfaches musikalisches Kleeblatt*. Ulm: Georg Wilhelm Kühn, 1697. Dostupné z: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP490279-PMLP591518-speer_grund-richtiger_unterricht.pdf [cit. 2025-09-06].

Susenbrotus, Joannes. *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum & rhetorum*. Colonia, 1543. Dostupné z: <https://play.google.com/store/books/details?id=Huk7AAAAcAAJ> [cit. 2024-08-26].

Thuringus, Joachim. *Opusculum bipartitum de primordiis musicis*. Berlín, 1624. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10528218?q=%28Thuringus,+Joachim.+Opusculum+bipartitum%29&page=,1> [cit. 2025-09-30].

Vogt, Mauritio. *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae*. Praha, 1719. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10497520?page=8%2C9> [cit. 2024-08-12].

Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig, 1732. München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.th. 7271. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10600439?page=,1> [cit. 2024-08-14].

Monografie, slovníky a disertační práce

Bahník, Václav. *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974.

Bartel, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997. Původně vydáno v německém jazyce:

Bartel, Dietrich. *Handbuch Der Musikalischen Figurenlehre*. Laaber-Verlag, 1985.

Dykast, Roman. *Hudba věku melancholie*. Praha: Togga, 2005.

Georgieva, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: NAMU, 2013.

Glüxam, Dagmar. *„Aus der Seele muß man spielen“ Über die Affekttheorie in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf die Interpretation*. Wien: Hollitzer Verlag, 2020.

Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Springer, 2020.

Haynes, Bruce a Geoffrey Burgess. *The Pathetic Musician: Moving and Audience in the Age of Eloquence*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Hubáček, Jaroslav, Eva Jandová, Diana Svobodová a Jana Svobodová. *Čestina pro učitele*. Vade mecum Bohemiae, 2010.

Johnston, Gregory Scott. *Johann Hermann Schein and Musica Poetica: A Study of the Application of Musical-Rhetorical Figures in the Spiritual Madrigals of the Israelsbrunnlein (1623)*. Disertační práce, The University of British Columbia, 1982.

Petrů, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico, 2000.

Rejzek, Jiří. *Český etymologický slovník*. Praha: Leda, 2015.

Tarling, Judy. *The Weapons of Rhetoric: a Guide for Musicians and Audiences*. St Albans: Corda Music, 2004.

Unger, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*. Hildesheim/Zürich/New York: 1985. Reprint 1. vydání (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1941).

Schüllerová, Silvie. *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*. Disertační práce, Masarykova Univerzita, 2006.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. Anglický překlad: Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Překlad Ernest Newman. Leipzig/New York: Breitkopf & Härtel, 1911. Český překlad: Albert Schweitzer. *J. S. Bach*. Praha: Editio Karez, 2017.

Štefková, Markéta. *Na ceste k zmyslu: Štúdie k hudobnej analýze*. Bratislava: Divis Slovakia, 2007.

Toft, Robert. *With Passionate Voice: Re-Creative Singing in Sixteenth-Century England and Italy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Vlašín, Štěpán (ed.). *Slovník české literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Zelenková Dagmar. *Pěvecký afekt a jeho využití při výuce současné zpěvné interpretace*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2018.

Články v odborných periodících

Butler, Gregory G. "Fugue and Rhetoric." *Journal of Music Theory* 21, no. 1 (1977): 49–109.

Dokter, Julia. "Musical Rhetoric in Sweelinck's Sacred Keyboard Variations." *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 61, no. 1–2 (2011): 25–56.

Goede, Thérèse de. "From Dissonance to Note-Cluster: The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal SoloMusic." *Early Music* 33, no. 2 (2005): 233–250.

Johnston, Gregory Scott. "Rhetorical Personification of the Dead in 17th-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's *Musikalische Exequien* (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693)." *The Journal of Musicology* 9, no. 2 (1991): 186–213.

Kirkendale, Warren. "'Circulatio' – Tradition, 'Maria Lactans,' and Josquin as Musical Orator." *Acta Musicologica* 56, no. 1 (1984): 69–92.

Žukienė, Judita. "Retorinė figūra: istoriniai pokyčiai / Rhetorical Figure: Historical Change." *Menotyra: Studies in Art*, no. 1 (2003): 3–9.

Hudebniny

Bach, J. S.,

- kantáta *Ein ungefärbt Gemüte*, BWV 24. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 17.1, BA 5080, ed. Kirsten Beißwenger, 47–76. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1993.
- kantáta *Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt*, BWV 18. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 7, BA 5006, ed. Werner Neumann, 81–106. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1956.
- kantáta *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 28.2, ed. Uwe Wolf, 63–128. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995.
- kantáta *Ich habe genug*, BWV 82. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 28.1, ed. Matthias Wendt, 75–108. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994.
- kantáta *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, BWV 125. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 28.1, BA 5084, ed. Uwe Wolf, 31–65. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994.

– kantáta *O Ewigkeit, du Donnerwort*, BWV 20. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 15, BA 5029, ed. James Carson Webster, 133–178. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1967.

– kantáta *Schauet doch und sehet*, BWV 46. In *Neue Bach-Ausgabe*, Serie I, Band 19, BA 5060, ed. Robert Lewis Marshall, 109–172. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1985.

Brentner, Johann Joseph Ignaz, *Desidero Tē*. In *Duoborní árie I*, ed. Václav Kapsa, 45–48. Praha: Academus edition, Etnologický ústav AVČR, 2015.

Burkholder, Peter J. a Claude V. Palisca (eds.). *Norton Anthology of Western Music. Vol. I: Ancient to Baroque*. Seventh Edition. New York/London: W. W. Norton & Company, 2014.

Cima, Paolo. *Exaudi Domine vocem meam*. Online transkripce, ed. Lewis Jones. Dostupné z: <https://www.cpd1.org/wiki/images/8/8f/Cima-10.pdf> [cit. 2025-07-23].

Desprez, Josquin. *Gaude virgo, mater Christi*. In *New Josquin Edition, Vol. 24: Motets on non-biblical texts 4: De beata Maria virgine 2*, ed. Willem Elders, 1–6. Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis – KVNMM, 2007.

Isaac, Heinrich. *Circumdede runt me gemitus mortis*. In *Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. V, Erste Theil: Heinrich Isaac: Choralis Constantinus*, ed. Emil Bezceny a Walter Rabl, 149–151. Wien: Artaria, 1898.

Michna z Otradovic, Adam. *Laudate, o pueri, Dominum*. In *Officium vespertinum, Pars I: Psalmi I*, ed. Vratislav Bělský, 27–37. Praha: Bärenreiter, 2003.

Monte, Philippe de. *Philippi de Monte Opera, Series A: Motets, Vol. VI: Liber secundus sacrarum cantionum cum sex vocibus*, ed. Milton Steinhardt, 36–40. Leuven University Press, 1984.

Monteverdi, Claudio,

– *L'Orfeo: favola in musica e un prologo e cinque atti*, klavírní výtah, ed. Rinaldo Alessandrini. Kassel: Bärenreiter, 2012.

– *Il Sesto Libro dei Madrigali. Edizione Nazionale di tutte le opere di Claudio Monteverdi, No. 6.*, ed. Antonio Defino. Fondazione Claudio Monteverdi, 1991.

– *Madrigali, Libro VIII (Venezia, 1638), Vol. II: Madrigali amorosi*, ed. Andrea Bornstein. Bologna: Ut Orpheus, 2007.

Pergolesi, Giovanni Battista. *Stabat mater*, ed. Jürgen Neubacher. London: Eulenburg & Co., 1992.

Purcell, Henry.

– *The Lord is King, and hath put on glorious apparel*, Z. 69, In *The Works of Henry Purcell (Purcell Society Edition), Vol. 28: Sacred Music, Part IV: Continuo Anthems I*, ed. Robert Thompson, 96–102. Stainer & Bell, 2021.

– *O Sing unto the Lord*, Z. 44. In *The Works of Henry Purcell (Purcell Society Edition), Vol. 17: Sacred Music, Part III: Seven Anthems with Strings*, ed. Lionel Pike, 139–165. London: Novello, 1996.

Rutter, John (ed.). *Opera Choruses (Oxford Choral Classics)*. London: Oxford University Press, 1995.

Vivaldi, Antonio. *Orlando furioso*, RV 728. Digitálního facsimile rukopisu (Biblioteca Nazionale di Torino, Giordano 39 bis). Dostupné z: <https://ks15.imsip.org/files/imglnks/usimg/8/80/>

IMSLP564127-PMLP470957-Vivaldi_-_Orlando_Furioso,_RV_728,_Atto_III_-autograph-.pdf [cit. 2025-07-13].

Willaert, Adrian. *Aspro core*. In *Adriani Willaert Opera omnia*, Vol. XIII: *Musica nova*, ed. Hermann Zenck a Walter Gernstenberg, 54–60. American Institute of Musicology, 1966.

Zelenka, Jan Dismas. *Missa omnium sanctorum*, ZVW 21, ed. Wolfgang Skala. Edition Esser-Skala, 2022. Dostupné z: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP463322-PMLP610057-Partitur.pdf> [cit. 2025-07-16].