

Významný vliv Calvisiova systematického pojednání o pravidlech utváření melodie se projevil u Johanna Keplera, který ve třetí knize *Harmonice mundi* (*Harmonie světa*), 15. kapitole⁷ hledá spojitost mezi afekty a částmi melodie, kterými jsou melodické figury, které uvádí v pořadí *agoge*, *tone*, *petteia*, *ploke*. Každá figura podle Keplera již naznačuje určitý afekt, který popisuje metaforicky: *agoge* vyjadřuje prostotu a jednoduchost, *ploke* sytost (první přirovnává k tělu a druhou k barvě), *tone* svým trváním napíná pozornost, *petteia* vede k obveselení a k povzbuzení. Tyto melodické figury jsou obecné z hlediska přiřazení k afektům a zejména se tedy podle Keplera nemění se změnou modu. Odkazuje na rozdělení figury *agoge* na dva druhy u Vincenza Galileia⁸: první směřuje vzhůru, druhý klesá dolů. První tak poskytuje výraz radosti, štěstí, druhý naopak smutku a lítosti. Protože Kepler deklaruje, že mu v této kapitole půjde o zjištění příčiny věcí, vysvětluje tyto odlišné afekty jako přirozené, protože jsou vyvolány odlišným pohybem. V nízké poloze se tón vytváří pomalým pohybem, ve vysoké naopak rychlým. S klesáním tónu se pohyb přibližuje klidu a naopak stoupáním tónu pohyb narůstá. To je příčinou toho, že duch je při smutku apatický a pohyblivým se stává při veselosti. Mimořádný afekt Kepler připisuje melodickému skoku, tedy figurě *petteia*. Zejména při skoku nad kvintu spojuje výraz odvahy, energie, smělosti s mužným afektem, jehož příčina spočívá v trojím řezu celého kruhu v rámci Keplerova hledání původu afektů v geometrickém základu univerza. Ovšem naproti tomu vztupný skok mollové sexty, který dále pokračuje stoupající *agoge*, vyjadřuje velkou bolest, protože existuje zvuková podobnost mezi tímto melodickým postupem a výrazem nářku. Jestliže Kepler jako příklad hudby, která takový nářek vyjadřuje, uvádí moteto *In me transierunt* Orlanda di Lassa, pak to svědčí o jeho obeznámenosti s německými teoriemi hudební kompozice v rámci *musica poetica*, v nichž je toto Lassovo moteto uváděno jako vzor pro hudební tvorbu. O afektu v souvislosti s výskytem hudebních rétorických figur v Lassově motetě se však Kepler nezmiňuje. O tom, zda je v koncepci *musica poetica* hudební rétorická figura chápána jako výraz afektu, pojednáme podrobněji v následujících odstavcích.

2. BURMEISTEROVA NAUKA O HUDEBNÍ KOMPOZICI

První systematické přenesení rétorických figur do hudby nalezneme až u Joachima Burmeistera (1564–1629), pro něhož byl zejména Orlando di Lasso ztělesněním skladatele, jehož kompozice jsou modelem praktického výskytu rétorických prostředků v hudbě. Burmeisterovy spisy o hudební poetice vznikaly jako učebnice hudební kompozice pro studenty, které vyučoval na

⁷ Johannes Kepler: *Harmonice mundi libri V* (In: Joannis Kepleri, astronomi Opera omnia, vol. II., Erlangae 1859).

⁸ Kepler znal Galileův spis *Dialogo della musica antica, et della moderna* a v *Harmonice mundi* se na něho odvolává právě v 15. kapitole třetí knihy.

městské škole v Rostocku.⁹ Na rozdíl od italských učebnic, které patřily do kategorie *musica practica* a rozvíjely především nauku o kontrapunktu, Burmeister utváří systém, který demonstruje, jak vytvořit duchovní vokální kompozici s řečnickými účinky na posluchače. Založena na významu řeckého slova *poiesis* (tvoření, konání) se tak již od svého počátku německá *musica poetica* vzdalovala od tradiční kontrapunktické nauky, protože se především snažila určit postupy pro vytvoření díla jako celku, jenž má soudržnou konstrukci a jednotu, které jsou v prvním plánu vyjádřeny určením tří hlavních částí celku – začátku, středu a konce.

Dosavadní pohled na problematiku hudebních rétorických figur je poznamenán v rámci české muzikologické produkce především tím, že postupuje pozpátku, od pojetí rétorických figur v hudbě v průběhu 17. a 18. století, kde se jim snaží přisoudit hlavní funkci v rámci tzv. barokní afektové teorie. Hlavní autoritou v tomto obráceném pohledu je zejména Johannes Mattheson (tedy autor první poloviny 18. století), který ovšem na hudební kompozici uplatnil všechny tradiční rétorické disciplíny: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*. Prvotní idea „hudební poetiky“ ovšem nevyčázela z rétoriky jako celku, ale především rozvíjela disciplínu *elocutio*, která zahrnuje ozdoby a figury.

Burmeisterova nauka o hudební kompozici se postupně vyvíjela ve třech spisech, v nichž během sedmi let postupně docházelo k obohacování a doplňování materiálu a výkladu. Prvním pojednáním je *Hypomnematum*¹⁰ *musicae poeticae*¹¹, které bylo vydáno v Rostocku roku 1599. Rozšířenější verze vyšla také v Rostocku roku 1601 pod názvem *Musica αυτοσχεδιαστικη* (*Musica autoschediastike*)¹². Přestože řecký výraz *autoschediastike* odkazuje k významu ně-

⁹ Ve funkci *praeceptor classicus* působil Burmeister v městské škole v Rostocku šest let.

¹⁰ Jeden z významů výrazu *hypomnematum* („vedoucí k zapamatování“) v názvu spisu odkazuje k hlavnímu záměru, se kterým Burmeister psal školní hudební učebnice – látka musí být vysvětlena tak, aby si ji student dokázal zapamatovat. Tento úkol mají ve všech Burmeisterových spisech plnit oddíly, které právě pod označením *hypomnemata* uzavírají jednotlivé kapitoly. Jsou jednak komentářem k probrané látce v kapitole (podle vzoru řeckých komentářů k Aristotelovi, které byly označovány *hypomnemata*), jednak svým výkladem mají dále vysvětlit předcházející definice a látku tak pevně „usadit“ do paměti.

¹¹ Celý název spisu zní: *Hypomnematum musicae poeticae a Magistro Joachimo Burmeistero, ex Isagoge cuius et idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta, synopsis* (Komentář k hudební poetice magistra Joachima Burmeistera, od úvodního autorova pojednání až k těm, která byla napsána pro řízení sboru a komponování hudební vokální skladby), Rostock, Stephan Myliander, 1599.

¹² Celý název spisu zní: *Musica αυτοσχεδιαστικη quae per aliquot acciones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematis musicae poeticae ejusdem auctoris σποραδην quondam exaratas, unum corpusculum concrevit, in qua redditur ratio I. Formandi et componendi harmonias II. Administrandi et regendi chorum III. Canendi melodias modo hactenus non usitato* (*Musica autoschediastike, která prostřednictvím několika namátkou formulovaných doplňků k autorovu pojednání Hypomnematum musicae poeticae dospěla k malému svazku k užtku milovníků hudby; poskytuje metodu pro (1) utváření a komponování harmonických částí, (2) pro vedení a řízení sboru, (3) pro zpívání melodií v dosud nepoužívaném způsobu*), Rostock, Christoph Reusner, 1601.

Výraz *autoschediastike* je zřejmě odvozen od řeckého slova *autoschediastikos* ve významu „nepřipravený“, „improvizovaný“.

čeho náhodného, Burmeisterův spis nepojednává o hudební improvizaci, ale spíše svým názvem odkazuje k nesystematickému doplňování poznámek k předcházejícímu pojednání. Poslední a také konečnou verzí Burmeisterovy učebnice hudební kompozice je *Musica poetica*¹³, vydaná v Rostocku v roce 1606. Přestože se Burmeister ve všech třech spisech odvolává na řadu antic-
kých i dobových autorů, nebo je cituje, nevyskytuje se v tomto seznamu jméno Lucas Lossius, který je autorem pojednání o rétorice *Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanchthonis*, které vyšlo čtyřikrát v rozmezí let 1552 až 1588.¹⁴ Philipp Melanchthon, na něhož se název Lossiova spisu odvolává, byl autorem důležitých rétorických pojednání, která významně zapůsobil na rozvoj humanismu v okruhu německého protestantismu.¹⁵ Samotný Lossius byl Burmeisterovým učitelem gramatiky a rétoriky během jeho studií v Lüneburgu. Oba autory lze pokládat za hlavní zdroje Burmeisterovy rétorické zkušenosti a samotného učebnicového typu textu. *Musica poetica* je především přenesením rétorické teorie na metodu analyzování hudebních děl, z níž má čtenář nabýt zkušenosti se zásadami tvorby vokálního hudebního díla. Proto jsou jednotlivé kapitoly poučkami o notaci, používání klíčů, typech kontrapunktu, systému posuvek (akcidentálů), kadencích, hudebních modech. Nejrozsáhlejší část je ovšem věnována hudebním ozdobám a figurám (*ornamentum sive figura musica*), které jsou rozděleny podle výskytu na harmonické, melodické a společné v harmonii i melodii.¹⁶

¹³ Celý název spisu zní: *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata praeceptionum instar συνοπτικως addita edita studio & opera M. Joachimi Burmeisteri, Lunaeburg. Scholae Rostoch. Collegae Classici*. Rostock, Stephan Myliander, 1606.

¹⁴ Seznam všech citovaných autorů uvádí Benito V. Rivera v úvodu k anglickému překladu Burmeisterovy „Hudební poetiky“ (Joachim Burmeister: *Musical Poetics*. Ed. Claude V. Palisca, Yale University Press, New Haven 1993, přel. Benito V. Rivera), *Introduction*, xlv.

¹⁵ Philipp Melanchthon: *Elementorum rhetorices libri duo*. Wittenberg 1542.

¹⁶ *Musica poetica* je rozčleněna do 15 kapitol, přičemž některé kapitoly zabírají pouze několik řádek (např. kap. 10, 11, 13).

1. de characterismo (notace)
2. de vocibus (vokální hlasy)
3. de doctrina sonorum (systém tónových výšek)
4. de consonantiarum syntaxi (spojování konsonancí)
5. de clausulis (kadence)
6. de modis (mody)
7. de transpositione (transpozice)
8. de ratione inchoandi modulamina (metoda zahájení hudebního úseku)
9. de fine melodiarum et harmoniarum (zakončení melodií a harmonií)
10. de applicatione textus (seřazení textu)
11. de orthographia (pravopis)
12. de figuris seu ornamentis (figury a ozdoby)
13. de generibus carminum et antiphonarum (rod vokálních skladeb a typy polyfonie)
14. de analysi (analýza)
15. de imitatione (imitace)

DISCANTUS.

Reductio.

	♯a	♯f	g	a	a	e
ddc	♯bc	cad	dd	de	ff	c fcgfcde f
r	r	lla	Gc	cad	dcbc	d-dd
r	r	DDc	♯BG	FD	a	D-D
a	a/b	aagf	cfa	♯	bba	a
e	♯fg	fc	cdg	a	afe	♯f
-d	♯c	dd	da	G	♯bc	ed
A	DG	DF	CGE	a	GFDA	D

PŘ. Č. 42 – DVA TYPY NOTACE POUŽÍVANÉ JOACHIMEM BURMEISTEREM

Burmeister v zapisování notových příkladů kombinuje dva typy notace. První je bílá menzurální notace (Burmeister ji označuje jako *notarum* – charakterizuje ji jako notaci, která používá notovou osnovu a tónové výšky jsou vyjádřeny symboly hudebních tónů, které jsou od sebe odděleny prostřednictvím stejně vzdálených linek); druhá je typem tzv. německé varhanní tabulatury (Burmeister ji označuje jako *literarum*, tedy „písmennou“ – tónové výšky jsou vyjádřeny písmeny). „Písmennou“ notaci považuje Burmeister za kompaktnější a lépe sloužící k pochopení nauky ve spise, který je především zaměřen pedagogicky. O tom nakonec svědčí i podrobný popis zásad používání „písmenné“ notace v 1. kapitole. Na stejném příkladu¹⁷ (strany 13–14) demonstruje rozdíl mezi oběma typy notací a dále ve spise používá především „písmennou“ notaci (Př. č. 42).

Důležitou funkci v utváření modů Burmeister připisuje tónu, který nazývá *emmeles*.¹⁸ Modus totiž podle něho konstituují pouze některé tónové výšky, které označuje jako „hlavní“ (*principii*), „střední“ (*emmesepistrophus*) a „dvojitě hlavní“ (*principii duplus*). Taktó označené tónové výšky v podstatě tvoří hlavní kostru každého modu (v rámci tradice Burmeister také rozděluje mody na plagální a autentické). Symetrické tělo modu je vytvořeno dělením oktávy na dvě části, a poté rozdělením kvinty (*diapente*) opět na dvě části. Právě tento dělicí tón kvinty Burmeister označuje jako *emmeles*. Jako příklad uvádí melodii *Wol dem der in Gottes Furchten stehet* (Př. č. 43), jejíž výškové kvality jsou vymezeny tóny *c'* a *c''* jako hranicemi oktávy (*diapason*). K těmto tónům je přidáno *g'*, které je stejně jako *e'* (*emmeles*) „středním hlavním“ tónem mezi „středními“ tóny melodie.

Wohl dem, der in Got- tes Furcht steht und der auf sei- nen
 We- gen geht; dein ei- gen Hand dich näh- - ren soll, so lebst du
 recht und geht - - - dir wohl.

Př. č. 43 – MELODIE *WOL DEM DER IN GOTTES FURCHTEN STEHET*,
 NA NÍŽ BURMEISTER DEMONSTRUJE *EMMELES* (CD – č. 18)

¹⁷ Burmeister: *Op. cit.*, s. 46–47.

¹⁸ Jeden ze čtyř typů modulací (*metabolé*), které Kleonidés popisuje, se nazývá *kata tonon* a týká se pro-
 měn struktury modu, které byly výsledkem používání tzv. „podobných tónů“ označovaných jako *emmeles*.
 Tyto *emmeles* měly při provedení modulace především zajistit libozvučnost.

V poznámce o používání modů se Burmeister věnuje tradičnímu tématu vhodnosti či přiměřenosti modů k určitým obsahům. Nejprve ovšem zdůrazňuje, že v zásadě by melodie neměly překročit hranice vymezené oktávou modu. Pokud se tyto hranice mají uvolnit, nesmí se tak nikdy stát na úkor zá-sahu do charakteristiky modu. Takovou výjimku přirovnává k řeckému přísloví „jedna vlaštovka jaro nedělá“ (μια χελιδων εαρ ου ποιει [*mia chelidon ear ou poiei*]).¹⁹ Burmeister si v tomto odkazu zřejmě pohrává s aluzí, když volí přísloví, v němž se objevuje slovo *poiei*, které je současně základem slova poetika, kterou koncipuje jako návod k tvorbě hudebního díla. Odvolává se na Aristotela, Aristoxena, Plutarcha a jako mnozí před ním upozorňuje, že truchlivé, bolestné a lamentové projevy by vůbec neměly být používány do radostných námětů a obráceně. Závažným námětům jsou spíše přiměřené takové mody, jejichž tón *emmeles* uzavírá půltón (*quorum sonus emmeles semitonium claudens*).²⁰ Takovými mody jsou dórský a hypodórský, protože *emmeles* (tón *F*) je v tomto případě vyšším tónem půltónu (*E-F*), a proto uzavírá vzestupný půltónový postup. Burmeister používá výraz „uzavírat“ právě v tomto smyslu jako označení druhého tónu vzestupného melodického intervalu. Pokud ovšem *emmeles* začíná půltónem (tedy je prvním tónem vzestupného melodického intervalu) a v melodii se vyskytuje častěji, pak jsou tyto mody přiměřené pro vyjádření veselých a vzrušených námětů (mixolýdický a hypomixolýdický modus). Pokud ovšem *principium* a *principium duplum* „uzavírají“ půltón, pak jsou takové mody vhodné pro vyjádření tragických a bouřlivých námětů (lýdický a hypolýdický modus). A naopak pokud *principium* a *principium duplum* začínají půltónem, jsou mody přiměřené k vyjádření lamentových a bolestných námětů (frýgický a hypofrýgický modus). Jónský a hypojónský modus kombinuje „začínání“ a „uzavírání“ půltónu na opěrných bodech modu, a proto se podle Burmeistera hodí k vyjádření umírněných námětů. Burmeister tedy právě v rozmístění půltónů u jednotlivých modů spatřuje hlavní charakteristický moment odlišného *ethosu* modů.

3. AFEKT A HUDEBNÍ PERIODA

Burmeister uvádí spis *Musica poetica* odkazem na Euklida, který měl hudební poetiku nazývat *melopoiia* a definovat ji jako používání „témat“ v harmonické „větě“ za účelem vypracování částí, protože jsou to právě jednotlivé části hudby, které nás naučí, jak hudební dílo sestavit do kombinací melodických linií a harmonií, které jsou ozdobeny různými afekty period za účelem nachylení lidských myslí a srdcí k různým emocím.²¹

¹⁹ Burmeister: *Op. cit.*, s. 132.

²⁰ Tamtéž.

²¹ „*Musica poetica, quam Euclides melopoiian nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subiectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa musicae pars, quae carmen musicum docet conscri-*

Základem pro rozvíjení nového teoretického pojetí hudební kompozice byla analýza řady dobových motet, v nichž převládají díla Orlanda di Lassa, kterého Burmeister pokládal za největšího hudebního skladatele všech dob. Záměrem bylo podnítit studenty ke studiu technik a výrazových prostředků, které používali největší skladatelé.²² Hudební kompozice byla rozčleněna do malých textových úseků, ke kterým měl skladatel hledat podle známých vzorů adekvátní hudební prostředky. Tyto krátké úseky byly důležité z hlediska *hudebního afektu* (*affectio musica*), který Burmeister již v prvním spise definoval jako melodickou nebo harmonickou periodu, která je ohraničena kadencí a která pohne a zapůsobí na lidské duše a srdce.²³ Je to tedy metoda kompozice, která vychází z rozčlenění textu na jeho nejmenší možné významové nebo strukturní fráze, k nimž skladatel hledá přiměřené výrazové prostředky hudby, přičemž základní podmínkou je určitá vnitřní uzavřenost dílčího hudebního úseku označovaného obecně buď jako „perioda“ nebo „hudební afekt“. Kompozice se tak stává směsí velmi různorodých způsobů a technik, které se mohou střídat na poměrně malých plochách. Většina nově zaváděných termínů pro označení některých charakteristických úseků těchto hudebně uzavřených dílčích oddílů vychází z řeckých a latinských názvů rétorických figur a ozdob, částečně je vytvářena samotným Burmeisterem. Nejčastěji používané výrazové prostředky v hudbě, kterou Burmeister analyzuje, je dlouhé trvání průtahů a průchodů, krajní hranice rozsahu hlasů, paralelní postupy (tercií a sext), melodické sekvence, různé typy sborové sazby, kontrast imitační a homofonní faktury, určité druhy melodického a harmonického opakování, deklamační styl, rozdílné typy fugy atd. Kombinace těchto výrazových prostředků vytváří charakter dílčího hudebního úseku, „periody“. Podle dominujícího výrazového prostředku pak dílčí části nebo, jak to vyjadřuje sám Burmeister, harmonické a melodické tvary hudební kompozice dostávají označení, která jsou většinou převzata z názvů rétorických ozdob nebo figur.

bere, coniungendo sonos melodiarum in harmoniam, variis periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.“ (Burmeister: *Op. cit.*, s. 16)

Benito V. Rivera tuto citovanou latinskou definici našel ve vydání jednoho Euklidova pojednání (Euclid: *Rudimenta musices... Ioanne Penna... interprete*. Paris, Andreas Wechel, 1557, fol. 1r.). Nicméně se zřejmě jedná o často zaměňovaný řecký spis, který je přisuzován jak Euklidovi, tak Kleonidovi.

²² Které skladatele považoval Burmeister za největší, se dá snadno zjistit z příkladů konkrétních děl motetové hudební literatury, které uvádí k jednotlivým figurám a ozdobám. Vůbec nejčastěji je dáván za příklad Orlando di Lasso, několika příklady jsou pak zastoupeni Clemens non Papa, Euricius Dedekind, Jacob Meiland, André Pevernage, Christoph Praetorius, Francesco de Rivulo, Ivo de Vento, Giaches de Wert, Knöfel, Jacob Handl, Jacob Regnart. Uvedení posledních tří skladatelů zřejmě svědčí o Burmeisterově částečné znalosti kompozic v Praze působících hudebníků. Jako příklad použití figury *pleonasmus* uvádí Knöfelovo pětilhasé moteto *Laetifica nos Deus* (moteto pochází ze sbírky *Novae melodiae, octo, septem, sex, et quinque harmonicias vocum... auctore Joanne Knefelio*. Prag, Georg Nigrinus, 1592).

²³ Přesnou citaci uvádí Palisca ve studii *Towards a Musical Definition of Mannerism* (In: *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Clarendon Press, Oxford 1994, s. 332 - „*Affectio musica est in Melodia vel in Harmonia periodus clausula terminata, quae animos et corda hominum movet et afficit.*“

Nauku o figurách (12. kapitola, *De ornamentis sive de figuris musicis*) začíná Burmeister definicí:

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

„*Ozdoba nebo hudební figura je hudební tvar²⁴, harmonický a melodický, který se vyskytuje v rámci určité periody [textem vymezeného hudebního úseku], která začíná kadencí a kadencí také končí; odlišuje se od jednoduchého způsobu kompozice a pomocí uslechtilé vlastnosti²⁵ si osvojuje a získává zdobnější vzhled.*“

Joachim Burmeister: *Musica poetica*, s. 154

Quintilianus podal definici rétorické figury, která je humanistickými rétory neustále opakována: „*Figura, jak je jasné už ze jména, je jisté jazykové uspořádání, vzdalující se od běžného způsobu, jenž se nabízí nejdříve.*“²⁶ Důležité je také stano-

²⁴ *Tractus musicus* sice budeme překládat jako „hudební tvar“, nicméně Burmeisterovi šlo zřejmě více o vystižení „hudebního pohybu“ v harmonii a melodii, který má současně určitý celkový tvar.

²⁵ *Virtus* překládáme jako „uslechtilá vlastnost“, protože v rétorice je *virtus* ekvivalentem řeckého výrazu *αρετη, arete*, tedy „ctnost“. Základním významovým protikladem k *virtus* je *vitium* (chyba, nedostatek). Quintilianus tvrdí, že „*jazykový projev má tři ctnosti [virtutes]: správnost, jasnost a zdobnost... a stejný počet nedostatků [vitia]*“ (Marcus Fabius Quintilianus: *Základy rétoriky*. Odeon, Praha 1985, přel. Václav Bahnik, I. 5. 1, s. 44 – v tomto českém překladu je na tomto místě výraz „*virtutes*“ převeden jako „*přednosti*“, „*jazykový projev má tři přednosti*“).

Quintilianus o chybách v rámci rétorických figur píše: „*Figury výrazové (řecky lexéós) jsou dvojího druhu, jeden obnovuje způsob vyjadřování, druhý se hledává především v umístění slov. Třebaže oba druhy patří k řeči, přece jen první by mohly být označovány jako gramatické, druhé spíš jako rétorické. První z těchto druhů vychází ze stejných pramenů jako jazykové chyby, neboť každá figura tohoto druhu by byla chybou (vitium), kdyby nebyla výsledkem hledání, nýbrž náhody. Obvykle však je obhajována autoritou tvůrce, stářím, zvykem, často také nějakým zvláštním důvodem. Proto ač se odchyluje od prostého a správného způsobu mluvení, je ozdobou, má-li za cíl něco, s čím lze souhlasit. V jednom je však nejužitečnější: odstraňuje nudu každodenní a jednotvárné mluvy a chrání nás před všedním vyjadřováním. Proto budou-li tyto prostředky užívány střídavě a jen tehdy, když to věc bude vyžadovat, zvětší se příjemnost řeči, jako by byla posypana nějakým kořením; kdo je však bude vyhledávat přehnaně, přijde tím právě o onen půvab, který vyplývá z pestrosti. Jsou ovšem některé figury už tak zité, že už takřka ztratily jméno figur; takové figury urazí navyklé ucho méně, i když budou četnější. Figury vzácnější, běžně neužívané, a proto nápadnější, sice novostí poráždí sluch, avšak množstvím přesyť a prozradí, že se nenabídlý řečníkovi samy, ale že je pracně sháněl, vytahoval ze všech možných skrýší a nakupil jednu přes druhou.*“

(Quintilianus: *Op. cit.*, IX. 3. 2–5, s. 418)

Poprvé Quintilianovy rétorické „chyby“ (*vitium*) v přenesení do hudby pojednával Jean Taisnier ve svém spise *Astrologiae iudicialiae ysagogica* (Cologne, 1559). V jeho charakteristice hudebních výrazových prostředků je patrná inspirace Quintilianovou myšlenkou, že to, co bylo původně považováno za „chyby“, může být důmyslně a chytře využíváno v hudební vokální kompozici. Taisnier sice ještě nepoužívá výraz figura, ale jeho výběr „chybných“ postupů je většinou shoduje s tím, co později nejenom Burmeister zařazuje mezi hudební rétorické figury.

²⁶ Quintilianus: *Op. cit.*, IX. 1. 4, s. 394.

vení rozdílu mezi figurou a tropem, který Quintilianus definuje jako výraz přenesený z přirozeného a základního významu na jiný, a proto se při tropech kladou jedna slova místo jiných, například při *metafóře*, *metonymii*, *antonomázi*, *metalépii*, *synekdoše*, *katachrézi* atd. Nic z toho se nevyskytuje u figur, protože figura může být vytvořena ze slov v jejich vlastním významu a umístěných podle přirozeného pořádku. Další odlišnosti mezi figurami a tropy hledá Quintilianus v úvodu IX. knihy. Upozorňuje na zajímavou skutečnost, že spousta autorů před ním nerozlišovala figury a tropy, protože mají mnoho společného. Neboli ono společné jim zatemňovalo rozdíly. Určitě mezi společné charakteristiky patří metoda jejich označování, která vychází jednak ze způsobu zformování, jednak z vlivu na změnu v řeči. Této síle měnit řeč se říkalo *motus* (pohyb mysli, hnutí) – jsou to slovní obraty, které jako tropy nebo figury dodávají věcem účinnost a poskytují jim půvab. Úvod deváté knihy mohl být pro Burmeistera hlavní inspirací, aby v hudebním *motetě* hledal a nacházel *motus* v hudebních tvarech (pro ně používá v textu latinský výraz *tractus*), které formují vokální kompozici podle způsobu formování řeči a stejně jako rétorické figury a ozdoby dodávají kompozici účinnost a půvab v prožitku posluchače.

Termín *figura* byl v okruhu latinsky píšících autorů používán ve významu „plastického tvaru“. Stejného původu je také sloveso *figere*, tvarovat. Do gramatiky termín přenesl Marcus Terentius Varro,²⁷ který ho především používal k označení slovních tvarů. *Figura* také začala nahrazovat původní řecký termín *schema*, který ve významu gramatickém, rétorickém, logickém, matematickém a astronomickém popisoval „vnější tvar“, ale částečně nahrazoval také novoplatónský termín *idolum*, který naopak souvisí s fantazií a imaginací jako orgány duše, které přijímají vnější obrazy, tvary a předávají je k posouzení do rozumové části duše. U Lucretia *figura* rozšířila své pojmové pole o *imago*, obraznou představu, obraz v řeči, podobenství, a tím byl uskutečněn důležitý přechod od tvaru k jeho napodobení (*imitatio*). Teprve u Cicerona se *figura* objevuje jako rétorický *terminus technicus* ve smyslu označení pro *schemata* nebo stylové druhy řeči. Cicero ovšem tímto termínem ještě neoznačuje zdobící způsoby řeči – ty popisuje jako *formae et lumina orationis*. Teprve Marcus Fabius Quintilianus v 1. století n. l. vytvořil z figur systematickou nauku v rámci rétoriky, kterou ve spise *Institutionis oratoriae libri XII* (*Základy rétoriky*) včlenil zejména do IX. knihy.

Burmeisterova definice hudební figury dokazuje těsnou spojitost s Quintilianovým vymezením. V obou případech je figura chápána jako tvar (mějme však stále na paměti, že Burmeister v definici použitím výrazu *tractus* naznačuje širší hudební význam „pohybujícího se tvaru“ nebo „tvaru v pohybu“, tedy větší zdůraznění časovosti v jeho ontickém statusu), kterým se uskutečňuje odlišení od jednoduchého a běžného. Figury mají v jazykové i hudební kompozici stejnou funkci: jsou ozdobami (*ornamenta*), volnostmi (*licentiae*)

²⁷ Marcus Terentius Varro (116–37 př. n. l.), autor devíti knih vědních oborů *Disciplinae*, které měly být součástí vzdělání každého svobodného člověka.

proti pravidlům a dodávají kompozici rozmanitost (*varietas*). Hans Heinrich Eggebrecht v knize *Heinrich Schütz – Musicus poeticus* píše, že u hudební figury je třeba zdůraznit jak slovo „hudební“, tak také slovo „tvar“, protože všechny *figurae musicae* mají hudební smysl a v hudebních traktátech jsou vždy definovány hudebně a z hlediska kompoziční techniky, přičemž tvar je v tomto případě to, co může být vymezeno na základě vlastních hudebních znaků, to znamená, co se dá vyčlenit, vymezit, definovat a pojmenovat z celku možné a skutečné kompozice.²⁸ K důležitému funkčnímu vztahu mezi tvarem a obrazem Eggebrecht poznamenává: „*Figura* neznámá pouze ‚tvar‘, ale také ‚obraz‘. Ovšem to, co figuru pojmenovává, není pouze obraz (na rozdíl od ‚symbolu‘), ale současně jako by docházelo k jejímu ‚samouznání‘. Abychom figuru pojmenovali, stačí nám pouze tvar, nikoli obraz. A obrazem se stává vždy až na základě toho, čím je pro sebe jako tvar. *Musicus poeticus* používá a vyhledává figury především proto, aby ‚vyložil obsah textu‘ (*significationem textus deumbrare*); přesto je může uplatnit také bez vztahu k textu. (*Musica poetica* často k popisu figur připojuje, že mají být používány zejména tehdy, ‚když si to text vyžaduje‘.) Každá figura tak má – nezávisle na svém obrazném vztahu – čistě hudební význam na základě svého znaku, povahy, síly (*vis*). Při výzkumu toto vždy platí jako první, protože tento význam je základem pro obrazný význam figury. I když při poslouchání hudby nepoznáme figuru jako obraz, můžeme považovat kompozici za ‚krásnou‘ a ‚působivou‘, neboť slyšíme figury v jejich hudebním významu. A nad tímto významem také ‚nevědomě‘ porozumíme jejich smysluplnému vztahu k textu, poněvadž tento vztah není libovolný nebo smluvený, ale byl skladatelem objeven, odhalen: byl uskutečněn tím, že povaha jeho kompozice je v menší nebo větší shodě s povahou obsahu textu.“²⁹

Burmeister rozděluje ozdoby (figury) na dva druhy: harmonické a melodické. V harmonické ozdobě se pak podle něho harmonická perioda skládá z několika hlasů, které dostávají nový vnější vzhled, který se neshoduje s jednoduchou fakturou, jež se skládá pouze z konsonancí. Vyjmenovává celkem 16 druhů harmonických ozdob:

- | | |
|-----------------------|--|
| 1. <i>fuga realis</i> | 9. <i>symblema</i> |
| 2. <i>metalepsis</i> | 10. <i>syncopa</i> nebo <i>syneresis</i> |
| 3. <i>hypallage</i> | 11. <i>pleonasmus</i> |
| 4. <i>apocope</i> | 12. <i>auxesis</i> |
| 5. <i>noëma</i> | 13. <i>pathopoeia</i> |
| 6. <i>analepsis</i> | 14. <i>hypotyposis</i> |
| 7. <i>mimésis</i> | 15. <i>aposiopesis</i> |
| 8. <i>anadiplosis</i> | 16. <i>anaploke</i> |

²⁸ Hans Heinrich Eggebrecht: *Heinrich Schütz – Musicus poeticus*. Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984², s. 84–85.

²⁹ Eggebrecht: *Op. cit.*, s. 88–89.

Melodická ozdoba se týká pouze jednoho hlasu. Burmeister vyjmenovává celkem 6 melodických ozdob:

- | | |
|----------------------|---------------------|
| 1. <i>parembole</i> | 4. <i>parrhesia</i> |
| 2. <i>palillogia</i> | 5. <i>hyperbole</i> |
| 3. <i>climax</i> | 6. <i>hypobole</i> |

Čtyři figury vznikají jako kombinace obou předcházejících typů:

- | | |
|---|---------------------------|
| 1. <i>congeries</i> | 3. <i>anaphora</i> |
| 2. <i>homostichaonta</i> –
– <i>homoioikineomena</i> | 4. <i>fuga imaginaria</i> |

4. HUDEBNÍ RÉTORICKÉ OZDOBY A FIGURY

Přenášení figur z rétoriky do hudby je často chápáno jako obecná snaha o dobové nalezení různých hudebních vyjadřovacích prostředků, které mají zobrazovat odlišné afekty a současně je také u posluchačů vyvolávat. Burmeister však hudební figuru chápe především jako ozdobu harmonie nebo melodie, která se vyskytuje uvnitř hudebních period, které jsou základem struktury hudební kompozice. Figura tak tvoří určitý dispoziční materiál, kterým se od sebe jednotlivé periody liší. V Burmeisterových definicích hudebních figur většinou nenajdeme odkazy na afekt, který má vyjadřovat nebo vyvolávat. Přiřazení afektů k figurám (a současně i jejich rozšíření) je po Burmeisterovi nejsystematičtější až v díle Athanasia Kirchera *Musurgia universalis* z roku 1650.

V následujícím popisu Burmeisterových figur a ozdob bude jejich hudební definice konfrontována s jejich původním významem v klasické rétorice.

HARMONICKÉ OZDOBY A FIGURY:

1. *Fuga realis / fuge ousiodes* (ve významu „volná nebo skutečná fuga“) je taková podoba harmonie, v níž všechny hlasy imitují určitý afekt (téma) stejnými nebo podobnými intervaly. Taková volná imitační (*memimemenon*) kombinace se předvádí v úvodní části kompozice nebo v její střední části.

Vypracování „reálné fugy“ vychází z klasifikace fugových hlasů ve čtyřhlasé sazbě: vedoucí hlas se nazývá *propheneousa*, další *hysterophonos*. Jako první ve fuzě nastupuje hlas *propheneousa*, který uvádí afekt (téma). Počet následujících hlasů vyplývá z celkového počtu fugových hlasů. *Hysterophonos* je imitační hlas.³⁰

Fuga bylo již od 15. století označení pro kánon. Burmeister ji zařazuje do rétorických figur, protože se vyznačuje mnohonásobným opakováním tématu, čímž vytváří výrazný protiklad proti jiným výrazovým prostředkům.

³⁰ Athanasius Kircher: Fuga má vyjadřovat následnost dějů (*Musurgia universalis* II, VIII, 8, s. 145).

Př. č. 44 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FUGY REALIS; *MUSICA POETICA*, s. 58 (CD – č. 19)

2. *Metalepsis*³¹ je taková podoba fugy, v níž dva nebo více hlasů nastupují současně nebo v určitém odstupu a uvádějí různé melodie. Je to vlastně typ tzv. dvojité fugy.

Quintilianus řadí *metalepsis* mezi tropy: „Z prostředků označujících něco jiným způsobem zůstává ještě metalépsa (záměna), latinsky *transsumptio*, která jako by nabízelá cestu k přechodu od jednoho tropu ke druhému. Je to prostředek velmi vzácný a velmi špatný, přece jen častější u Řeků (...). Taková je totiž povaha metalépsy, že je jakýmsi středním stupněm mezi tím, co se mění, a tím, v co se mění, sám nic neznamená, ale slouží jako přechod. O tento tropus spíše usilujeme, aby se zdálo, že ho máme, než že bychom ho někde potřebovali. Vždyt nejběžnějším příkladem na něj je toto: *canto (zpívám) je totéž co canto, canto je totéž co dico (říkám), tudíž canto je totéž co dico. Středním stupněm je ono canto.*“³²



³¹ *Metalepsis* podobně jako další fugová figura *hypallage* se vyskytuje pouze u Burmeistersa. V pozdějším vývoji hudebních figur byly pokládány za různé poddruhy *fugy*.

³² Quintilianus: *Základy rétoriky. [Institutionis oratoriae XII.]* Odeon. Praha 1985, VIII, 6. 37–38, s. 387–388, přel. Václav Bahník.

Př. č. 45 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FIGURY METALEPSIS (CD – č. 20)

3. *Hypallage* (proměna) je fuga s inverzně uspořádanými intervaly úvodního tématu.

Quintilianus umísťuje *hypallage* mezi tropy jako případ metonymie: „*Od tohoto druhu (synekdocha) není příliš vzdálená metonymie, což je užití jednoho substantiva místo jiného, avšak rétoři, jak uvádí Cicero, tomu říkají hypallagé (záměna). Metonymie jmenuje vynálezce místo vynálezu.*“³³

³³ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII,6.23, s. 385.

mi- hi in- tel- le- ctum,
 da mi- hi, da mi- hi
 Da mi - - - hi in- tel-
 - - hi in- tel- le- ctum, da mi- hi in-
 Da mi - - - -hi in- tel- le-

PŘ. č. 46 – ORLANDO DI LASSO: *LEGEM PONE MIHI, FIGURA HYPALLAGE* (CD – č. 21)

4. *Apocope* (odřezání) je fuga, která není dokončena ve všech hlasech. Téma je v některém hlase přerušeno.

Burmeister takovou fugu ve spise *Hypomnematum* pokládá za nedokonalou (*non integra*).

Le- gem po- ne mi- hi, Do - - - mi-
 Le- gem po- ne mi - -
 Le- gem po- ne mi-
 ■ ■ ■ ■
 ■ ■ ■ ■



ne, le- gem po- ne mi- hi
 hi, Do- mi- ne, le- gem po- ne mi- hi
 hi, Do- mi- ne, le- gem po- ne mi- hi, Do-
 Le- gem po- ne mi- hi, Do - - - mi-
 Le- gem po- ne mi- hi, Do - - - mi-

PŘ. č. 47 – ORLANDO DI LASSO: *LEGEM PONE MIHI*, FIGURA APOCOPE (CD – č. 22)

5. *Noéma* (vnímání, myšlenka) je harmonický afekt (téma) nebo perioda, který se skládá z hlasů spojených stejnými rytmickými hodnotami. Pokud je tato figura uvedena v pravou chvíli, pak působí na ucho sladce a zázračně zklidňujícím dojmem. Tato ozdoba se neprojevuje v izolovaných částech, ale vyplývá až z kontextu celého vokálního díla. Proto musí být zkoumán celý kontext díla, protože teprve po přezpívání všemi hlasy se ozdoba sama vynoří.

Tato figura označuje vložené homofonní části do polyfonní kompozice. Homofonní věta neobsahuje žádné synkopy, ani disonance, ale skládá se pouze z čistých konsonancí. Většinou se shoduje s textovým vrcholem myšlenky.

Quintilianus *noému* přiřazuje k sentencím: „*Je tu také to, čemu moderní řečníci říkají noéma; toto slovo může znamenat všechno možné, avšak oni tím slovem označili to, co výslovně neříkají, ale co chtějí, aby bylo chápáno. Tak bylo například řečeno o komsi, kdo žaloval sestru, která ho vícekrát vykoupila, aby nemusil být gladiátorem, a žádal odplatu, protože mu ve spánku urážla palec: ‚Zasloužil by sis mít ruku celou;‘ v tom lze totiž slyšet: ‚Abyš skončil svůj život jako gladiátor.‘*“³⁴

³⁴ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 5, 12, s. 379.

-um

0- mni-

0- mni- a per i- psum fa- cta sunt, 0-

0- mni- a per i- psum fa- cta sunt, 0-

0- mni- a per i- psum fa- cta sunt,

0- mni- a per i- psum fa- cta sunt, 0-

PŘ. Č. 48 – ORLANDO DI LASSO: *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, FIGURA NOËMA* (CD – Č. 23)

6. *Analepsis*³⁵ (vzít zpět) je souvislé opakování harmonického tvaru (pohybu), který se skládá pouze z čistých konsonancí některých hlasů. Z tohoto důvodu je opakováním a zdvojením *noëmy* a je ozdobou, která je s *noëmou* příbuzná.

Burmeister v *Hypomnematum* zdůrazňuje, že tato hudební figura způsobuje sladký afekt. *Analepsis* znamená „vzít zpět“ a v rétorice se používala ve významu opakování slova, které bylo umístěno na začátku nebo na konci verše. Do rétorických figur zahrnul *analepsis* Tiberius, rétor a gramatik 4. stol. n. l., který ji částečně přirovnává k figurě *palillogia*.

³⁵ Burmeister tuto figuru ve spise *Musica poetica* zahrnuje pod figuru *noëma*, stejně jako další figuru *mi-mésis*.

Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster
 Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster quam ad-mi-ra-bi-le est no-men
 Do-mi-ne Do-mi-nus no-ster

in u-ni-ver-sa ter-ra in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra, in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra, in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra, in u-ni-ver-sa ter-ra.
 tu-um in u-ni-ver-sa ter-ra, in u-ni-ver-sa ter-ra.
 in u-ni-ver-sa ter-ra, in u-ni-ver-sa ter-ra.

Př. č. 49 – ORLANDO DI LASSO: *DOMINE DOMINUS NOSTER*, FIGURA ANALEPSIS (CD – č. 24)

7. *Mimésis* (imitace, nápodoba) vzniká tak, že spojením několika hlasů se uvádí *noéma*, zatímco nejbližší okolní hlasy přitom mlčí, aby pak střídavě imitovaly *noému* na vyšším nebo nižším tónovém stupni.

V podstatě jde o celkovou „tonální“ transpozici celého hudebního úseku buď směrem nahoru, nebo dolů, nejčastěji o kvintu nebo kvartu.

Quintilianus zmiňuje *mimésis* v myšlenkových figurách: „*Napodobení cizích zvyků, jemuž se říká éthopoia (mrvopis) nebo podle jiných mimésis (napodobení), může se už počítat mezi mírnější prostředky na probuzení citů. Spočívá více méně v posměchu, avšak jejím předmětem jsou jak činy, tak výroky. Když se zabývá činy, je blízká figurě zvané hypotyposis.*“³⁶

se-cun-dum, se-cun-dum mi-cum se-cun-dum mi-bis-cum se-cun-dum mi-se-cun-dum, se-cun-dum

se-ri-cor-di-am tu-am se-ri-cor-di-am tu-am, mi-se-ri-cor-di-am tu-se-ri-cor-di-am tu-am, mi-se-ri-cor-di-am tu-am, mi-se-ri-cor-di-am tu-am, mi-se-ri-cor-di-am tu-am



³⁶ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 2. 58, s. 410.

Př. č. 51 – ORLANDO DI LASSO: *CONGRATULAMINI, FIGURA ANADIPLOSIS* (CD – č. 26)

9. *Symblema* (lat. ekvivalent *commisura*; mixtura, smíchání) je spojení konsonancí a disonancí, které se uskutečňuje následujícím způsobem: na začátku nebo v první polovině taktu se ve všech hlasech harmonie chovají konsonance jako absolutní (čisté) konsonance. Ale na konci nebo ve druhé polovině taktů se pouze některé hlasy ve svém spojení chovají jako absolutní (čisté) konsonance, zatímco další vytvářejí mnoho jiných zvuků. Hlasy, které vzájemně konsonují, se pohybují paralelně nebo jsou zadrženy během celého taktu.

10. *Syncopa* (vyříznutí, ale také stloukání) nebo *syneresis* (spojení) je protiklad k figurě *symblema*. *Syncopa* utváří disonanci na začátku taktu. Tato disonance je ovšem relativní disonancí, protože je částí posledního tónu předcházejícího taktu a prostřednictvím *synkopy* je připojena k čisté konsonanci.

Burmeister zejména vychází z toho, že tón je nejprve prostřednictvím *synkopy* rozdělen na dvě části a pak opět složen do celku.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five staves of music. The lyrics are written below the staves. The lyrics are: "cu- i tu pro- te- - - - - ctor es, Do- mi- ne, ho- mi- nem, cu- i tu pro- te- - - - - ctor es, Do- mi- - mi- nem cu- i tu pro- - mi- nem, cu- i tu pro- te- - - - - - mi- nem, cu- i tu pro- te- - - - - - mi- nem, cu- i tu pro- te- - - - - -". The score illustrates the concept of syncopa and syneresis, where a note is split across two measures or two notes are joined together.

Př. č. 54 – ORLANDO DI LASSO: *QUAM BENIGNUS*, FIGURA SYNKOPA NEBO SYNERESIS (CD – č. 29)

11. *Pleonasmus* (nadbytek) je bohatá harmonie v utváření kadence, která se nejčastěji vyskytuje v její střední části. Spočívá ve spojení figur *symblema* a *syncope* uvnitř dvou, tří a více taktů.

V rétorice patří mezi takzvaná *vitia* (chyby). Quintilianus se v I. knize v páté kapitole „Přednosti řeči“ zabývá chybami, kterým říká *soloikoismos*. Zde uvádí, že někteří chybě vzniklé přidáním říkají *pleonasmus*. Nicméně o něco dále poznamenává, že „některé výrazy sice na první pohled vypadají jako *soloikoismy*, přesto však nemohou být označeny jako chybné. (...) Takovým věcem se bude říkat *figury*, které jsou sice častější u básníků, avšak jsou dovoleny i u řečníků. (...) Avšak i *figura* se může stát *soloikoismem*, jestliže jí užije někdo, kdo se v tom dobře nevyzná.“³⁷ V VIII. knize ve třetí kapitole „Rečnické ozdoby“ zpřesňuje podstatu chyby *pleonasmu*: „Chybou je také *pleonasmus* (nadbytečné kupení výrazů), když je řeč zatěžována zbytečnými slovy: ‚Viděl jsem to na vlastní oči;‘ stačí přece říci ‚Viděl jsem to.‘ Tuto chybu opravil také vtípně Cicero u Hirtia: když Hirtius přednášel před Asiniem a řekl: ‚Matka nosila syna deset měsíců ve svém lůně,‘ Cicero se zeptal: ‚Jiné matky snad nosí dítě v mošnicce?‘ Někdy však se tento druh *pleonasmu*, na který jsem dal před chvílí příklad, užívá kvůli důrazu: Hlas jsem téměř ušima slyšel. *Pleonasmus* však

³⁷ Quintilianus: *Op. cit.*, I, 5,40, 52, s. 49, 51.

bude chybou pokaždé, když bude neužitečný a zbytečný, ne tenkrát, když bude něco přidáno k posílení pravdy.“³⁸ V IX. knize v kapitole třetí věnované figurám upozorňuje na podobnost *pleonasmu se synonymií*.³⁹

Burmeister v přenesení figury do hudby mění její původní rétorické zařazení k chybám do předností, protože několikanásobné střídání disonancí a konsonancí zvyšuje napětí uvnitř hudební periody.

Př. č. 55 – ORLANDO DI LASSO: *HEU QUANTUS DOLOR*, FIGURA PLEONASMUS (CD – č. 30)

12. *Auxesis* (narůstání, rozmnožování) vzniká, pokud harmonie při jednom, dvojm, trojm a vícenásobném opakování textu stoupá pouze spojenými konsonancemi.

Burmeister byl při charakteristice této hudební figury zřejmě nejvíce ovlivněn Quintilianovou formulací, která výslovně neodkazuje na rétorické figury⁴⁰: „*Myšlenky musejí nabývat na síle (augeri) a zvedat se (insurgere), jak to výborně vyjádřil Cicero: 'Ty s tou svou býčí šíjí, s těmi svými boky, s tou svou gladiátorskou tubostí celého těla. Každý další člen je totiž větší. Kdyby ovšem začal od celého těla, sestup k bokům a k šíjí by nebyl dobrý.'*“⁴¹

V rétorice i hudbě *auxesis* vyjadřuje narůstání stejné věci. Přesto je rozdíl mezi *climaxem (gradatio)* a *auxesis*, protože u druhé figury je opakován stejný text, přičemž dojem „narůstání“ je vytvářen pomocí „stoupajícího“ charakteru stejného hudebního tvaru s jinou harmonií.

³⁸ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 3, 53-55, s. 377.

³⁹ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3, 45-46, s. 425.

⁴⁰ Na tuto možnou inspiraci u Quintiliana upozorňuje Benito V. Rivera (Joachim Burmeister: *Musical Poetics*, s. 173, pozn. 32).

⁴¹ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 4, 23, s. 438.

plan- ta- bis vi- ne- am,
-lem plan- ta- bis vi- ne- am,
plan- ta- bis vi- ne- am, plan- ta- bis
plan- ta- bis
plan- ta- bis vi- - -
plan- ta- bis vi- ne- am, plan- ta- bis vi- ne- am
ta- - - bis vi- ne- am, plan- ta- bis vi-
- - - bis vi- ne- am, plan- ta- bis vi- -
vi- - - ne- am, plan- ta- - - bis, vi- ne- am

PŘ. č. 56 – ORLANDO DI LASSO: *HIERUSALEM, FIGURA AUXESIS* (CD – č. 31)

13. *Pathopoeia* (vyvolání afektu) je vhodná figura pro vyvolání afektů tím, že se do vokální kompozice vloží půltón, který nepatří ani k modu, ani k rodu kompozice, ale působí v díle jako cizí prvek. Figura vzniká také tím, že půltón, který patří k modu, je použit neobvyklým způsobem.

Burmeister neuvádí, jaký okruh afektů má použití této figury vyvolávat.

-na, cru- de- lem
 -na, cru- de- lem mor- tem pa- - - ti- ens,
 - - na, cru- de- lem
 -na cru- de- lem
 cru- de- lem mor- tem pa- - - ti- ens
 cru- de- lem mor- tem pa- - - ti- ens,

Př. č. 57 – ORLANDO DI LASSO: *IESU NOSTRA REDEMPTIO*, FIGURA PATHOPOEIA (CD – č. 32)

14. *Hypotyposis* (zobrazení) je taková ozdoba, pomocí níž je význam textu natolik zobrazen, že se zdá, jako by neživá slova textu najednou ožívala. Taková ozdoba je velmi často používána skutečnými umělci. Kéž by byla se stejnou dovedností používána všemi skladateli.

Quintilianus ji charakterizuje jako figuru, „*které Cicero říká postavení před oči a která se užívá tenkrát, když se neoznamuje, že se něco stalo, ale když se předvádí, jak se to stalo, a ne v celku, ale po částech. V předcházející knize jsem to přiřadil k evidenci. Toto jméno dal oné figurě Celsus. Jiní ji nazývají hypotypósis, to jest takové slovní vyjádření věci, že se člověku spíše zdá, že je vidí, než že o nich slyší: „Plana zločinnosti a vztekem přišel pak na náměstí; oči se mu blýskaly, v celé jeho tváři byla patrná krutost.*“⁴²

Dietrich Bartel pokládá tuto figuru za ztělesnění záměru, který se *musica poetica* především snažila naplnit – nejenom hudební zobrazení textu, ale také jeho afektivní vyjádření. V tomto smyslu jsou četné figury zvláštními formami *hypotyposis* – například *anabasis*, *antithesis*, *assimilatio*, *catabasis*, *circulatio*, *exclamatio*, *interrogatio*, *noëma*, *pathopoeia*.⁴³

⁴² Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 2. 40, s. 407.

⁴³ Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber-Verlag, Freiburg 1987³, s. 184–185.

- - lus la bo - - - - rem, la- bo- rem, la- bo- -
 la- bo- - - - rem, la- bo- - - rem, la- bo- - -
 la- bo- - - - - rem, la- bo- rem, la-
 so- lus la- bo - - - - - rem, la- bo - - - - -
 lus la- bo - - - - - rem,
 - - - - rem, la- bo - - - - rem et do- lo- rem,
 - rem la- bo- - - - rem et do- lo- rem,
 bo - - - - rem et do- lo- rem - - - con
 rem, la- bo - - - - rem et do- lo- rem,
 la- bo - - - - rem, et do- lo- rem con- si

PŘ. Č. 58 – ORLANDO DI LASSO: *DEUS QUI SEDES, FIGURA HYPOTYPOSIS* (CD – č. 33)

15. *Aposiopesis* (zamlčet) je figura, která specifickými znaky způsobí úplné umlčení všech hlasů.

Quintilianus ji řadí mezi emfatické (ozřejmující) figury druhého typu, které naznačují i to, co neříkají: „*Druhý typ emfáze spočívá v úplném vynechání slova nebo v jeho useknutí. Slovo například vynechal Cicero v řeči za Ligaria: „Vždyť kdyby s tak významným postavením, jako je tvé, nebyla spojena tak velká dobrotá srdce, jakou máš ty svou vlastní zásluhou – vím, co říkám.“ Zamlčel totiž to, co se my přesto domyšlíme, že totiž nechybějí lidé, kteří ho podněcují ke krutosti. Useknutí se*

děje takzvanou aposiópésí (odmlčením); o ní budu jednat na příslušném místě, protože to je figura.“⁴⁴

Na jiném místě ovšem nabádá, aby každé záměrné vynechání nebylo za tuto figuru považováno: „Existují figury, v nichž jsou ze slušnosti vynechána některá slova s obledem na stud: ‚Kdo tě, to vím i já – i kozli se dívali stranou, v které svatyně též, však Nymfy se přejícně smály.‘ Některí to považují za aposiópézi – neprávem. Co aposiópéze zamlčuje, to je totiž nejisté nebo to aspoň musí být vykládáno delší řečí, kdežto zde chybí jediné slovo, a je jasné, které to je. Jestliže to je aposiópéze, pak dostane totéž jméno všechno, kde něco chybí. Já neříkám pokaždé aposiópéze ani tomu, v čem se ponechává posluchači nebo čtenáři na vůli, aby si domyslel cokoli, jako činí například Cicero v jednom dopise: ‚Psáno o luperkaliích, toho dne, kdy Antonius Caesarovi.‘ On se tam totiž nezamlčel, ale zažertoval si, protože tam si nebylo možné domyslet nic jiného než ‚vkládal na hlavu královskou korunu.‘“⁴⁵

Burmeister v případě této figury vůbec necharakterizuje výrazové prostředky, jimiž se figura kromě pomlky v jednotlivých hlasech má provádět. Odkazem na její výskyt pouze u velkých skladatelů naznačuje, že její realizace je velmi individuální. Podobná pozdější figura *abruptio* (přerušeni) se realizuje náhlým přerušením hudební věty. Naproti tomu *aposiopesis* je „zmlknutí“ po hudební větě. Často se používala při zhudebnění textu, který obsahoval slova smrt nebo věčnost.

The image shows a musical score for Orlando di Lasso's "Angelus ad Pastores". It features five staves of music with Latin lyrics underneath. The lyrics are: "it, ad pa-sto-res a- - - it: An-nun-ti-o vo-bis, a- it, ad pa-sto- - - res a- it: An-nun-ti-o vo-bis gau- res a- it: An-nun-ti-o vo- ad pa- - - sto-res a- it: An-nun-ti- -sto- - - res a- it: An-nun-ti-o vo-". The score illustrates the figure of aposiopesis, where the text ends abruptly with a long pause (indicated by three dots) before the final word of the phrase.

Př. č. 59 – ORLANDO DI LASSO: *ANGELUS AD PASTORES*, FIGURA APOSIOPESIS (CD – č. 34)

16. *Anaploke* (zaplétání) se vyskytuje zejména v harmoniích pro osm hlasů nebo pro dva sbory, kdy se opakuje harmonie jednoho sboru ve druhém buď

⁴⁴ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 3. 85, s. 371–372.

⁴⁵ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3. 59–61, s. 427–428.

uvnitř kadence nebo v blízkosti kadence a uskutečňuje se v dvojnásobném nebo trojnásobném střídání sborů.

Quintilianus: „Častější opakování nazývají Řekové ploké (pletenec); skládá se ze směsi figur (...) jak je tomu v Ciceronově dopise Brutovi: ‚Když jsem se smířil s Ap-piem Claudiem a když jsem se s ním smířil prostřednictvím Gnaea Pompeia, zkrátka když jsem se s ním smířil.‘“⁴⁶

PŘ. č. 60 – JACOB HANDL GALLUS: *QUAM DILECTA TABERNACULA*, FIGURA ANAPLOKE (CD – č. 35)

MELODICKÉ OZDOBY A FIGURY:

1. *Parembole* (vložit, vsunout mezi) vzniká, když se na začátku věty ke dvěma nebo více fugovým hlasům připojí doplňující hlas, který sice postupuje společně s ostatními hlasy, ale přesto nepatří k fugové podstatě. Pouze doplňuje potřebné tóny do konsonancí, které vznikají mezi imitujícími hlasy fugy.

Quintilianus rozebírá vsuvku pod latinským označením *interjectio* v kapitole probírající jasnost řeči: „Také vsuvka, kterou často užívají řečníci i historikové, aby doprostřed projevu vsunuli nějakou myšlenku, překážívá pochopení, nejde-li o vsuvku krátkou. Tak Vergilius tam, kde popisuje hříbě, řekne: ‚nemá strach z plá-nebo hluku,‘ pak vloží větší počet jiných myšlenek a teprve v pátém verši se vrací a říká: ‚když nějaké zbraně se ozvaly z dále, nemůže na místě stát.‘“⁴⁷

⁴⁶ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3. 41, s. 424.

⁴⁷ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 2. 15, s. 357.

Burmeister chápe figuru *parembole* především jako harmonické doplnění fúgového tématu nezávislým hlasem.

Př. č. 61 – ORLANDO DI LASSO: *SURREXIT PASTOR BONUS*, FIGURA PAREMBOLE (CD – č. 36)

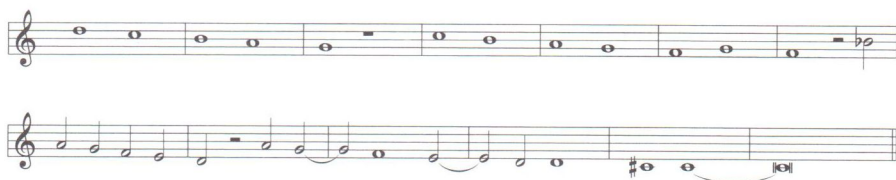
2. *Palilogia* (znovu řečeno) je opakování stejné melodické fráze (afektu) nebo melodického tvaru (pohybu) na stejných tónových výškách. Někdy opakování zahrnuje všechny tónové výšky fráze, ale někdy pouze úvodní tóny a může nebo nemusí být odděleno pomlčkami. Opakování se odehrává pouze v jednom hlase.

Přestože Quintilianus výslovně označení této figury neuvádí, její popis se blíží k figuře *anadiplosis*, kterou Burmeister řadí mezi harmonické figury (viz figuru č. 8). Benito V. Rivera cituje úsek z Melanchthonova spisu *Institutiones rhetoricae*, kde autor spojené opakování stejné věci v rámci jednoho „dechu“ označuje třemi výrazy: *palilogia*, *anadiplosis*, *epizeuxis*.⁴⁸

Př. č. 62 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FIGURY *PALILLOGIA*; *MUSICA POETICA*, s. 63 (CD – č. 37)

3. *Climax* (žebřík, schody) je opakování podobných intervalů (tónových tvarů) na jiných tónových stupních.

⁴⁸ Joachim Burmeister: *Musical Poetics*, s. 179, pozn. 40.



PŘ. č. 63 – BURMEISTERŮV PŘÍKLAD FIGURY CLIMAX; *MUSICA POETICA*, s. 64 (CD – č. 38)

Quintilianus překládá do latiny řecký výraz *climax* jako *gradatio*: „Gradace, zvaná řecky klimax (žebřík), dává své umění najevo otevřeněji a víc se vnučuje, proto musí být vzácnější. Je to také figura založená na přidávání, neboť opakuje, co už bylo řečeno, a dříve než postoupí k dalšímu, zdržuje se u předchozího. Uvedme si v překladu velmi známý řecký příklad: „Nejenže jsem to neřekl, ale já jsem to ani nenapsal, a nejenže jsem to nenapsal, ale ani jsem nezastával funkci vyslance, a nejenže jsem nebyl vyslancem, ale ani jsem nepřemluvil Thébany.“⁴⁹

Na rozdíl od Quintilianovy definice klimaxu (*gradace*) jako stupňovitého stoupání a gradování řeči Burmeister nespojuje tuto figuru výhradně se stoupáním, ale s jakýmkoli směrem stupňovitého rozvíjení či opakování, protože původní význam latinského výrazu *gradatio* je odvozen od významu slova *gradus* (stupeň, krok). Ve významu stoupání chápe a demonstuje tuto figuru teprve Athanasius Kircher ve spise *Musurgia universalis* (Roma 1650, II, VIII, 8, s. 145) a současně ji řadí mezi figury, které jsou vhodné pro vyjádření konkrétního afektu, v tomto případě božské lásky a touhy po nebeské říši.

Al- le - - - lu- ia al- le- lu- ia al- le- lu- ia

-bi- tis Al- - - le- lu- ia al- le- lu- ia

-bi- tis Al- le- lu- ia al- le- lu- ia

al- le - - - lu- ia al- le - - - lu- ia

Al-

→

⁴⁹ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 3. 54–55, s. 427.

The image shows a musical score for the 'Maria Magdalena' section of the opera 'Clemens Non Papa'. It consists of five staves. The first four staves are vocal parts, and the fifth is a bass line. The lyrics 'al-le-lu-ia' are repeated across the staves, with some variations in the rhythm and pitch of the notes. The lyrics are:
 Staff 1: al- le- lu- ia al- le- lu- ia al- le-
 Staff 2: al- le- lu- ia al- le - - - lu- ia al- le - - - lu- ia al-
 Staff 3: al- le- lu- ia al- le- lu- ia al- le- lu- ia
 Staff 4: al- le- lu- ia al- le- lu- ia al- le- lu- ia
 Staff 5: le - - - lu- ia al- le - - - lu- ia al- le - - - lu- ia al-

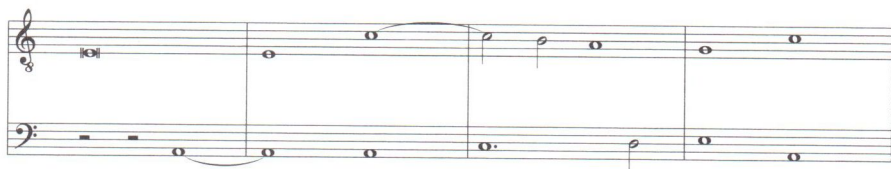
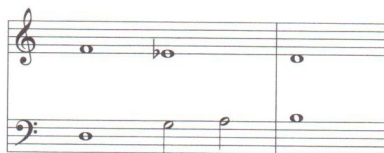
Př. č. 64 – CLEMENS NON PAPA: *MARIA MAGDALENA*, FIGURA CLIMAX (CD – č. 39)

4. *Parrhesia* (volnost v řeči) je přimíchání jedné disonance do konsonujících hlasů. Nastupuje uprostřed taktu, aby další hlasy na disonanci mohly odpovědět na těžké době (rozvést ji).

Quintilianus překládá tuto figuru do latiny jako *licentia*: „*Jsou-li výrazy pravdivé, nejsou to figury v tom smyslu, v jakém je chápeme zde, avšak jsou-li předstírané a uměle vytvořené, nepochybně musejí být považovány za figury. Totéž platí o svobodě slova, které Cornificius říká licentia, Řekové parrhésia. Vždyť co je méně uměle utvářeno než opravdová svoboda? Avšak často se pod touto tváří skrývá pochlebování. Když říká Cicero v řeči za Ligaria: ‚Když byla začata válka, Caesare, když už z ní velká část uběhla, nedonucen žádným násilím, ze své vůle a ze svého rozhodnutí jsem se přidal k oněm zbraním, které byly pozvednuty proti tobě‘, není v tom jen ohled na Ligeriův prospěch, ale i tak velká chvála vítězovy shovívavosti, že si nelze větší ani představit.*“⁵⁰

Později je touto figurou především označována harmonická chromatická „příčnost“ hlasů (způsobená tónem, který nepatří do modu a je v půltónovém napětí k „modálnímu“ tónu v jiném hlase – čili tato figura se přesune do typu harmonických figur), tedy to, co Burmeister řadí pod figuru *pathopoeia*. Zejména Bernhard bude „licenci“ chápat jako hlavní hudebnérétorickou figuru, která ospravedlňuje použití disonance v kompozici jako záměr zapůsobit něčím neočekávaným, tím, co se vymyká pravidlům.

⁵⁰ Quintilianus: *Op. cit.*, IX, 2. 27–28, s. 404–405.

Př. č. 65 – ORLANDO DI LASSO: *IN ME TRANSIERUNT*, FIGURA PARRHESIA (CD – č. 40)Př. č. 66 – JOHANNES KNÖFEL: *CONVERTERE NOS DEUS*, FIGURA PARRHESIA (CD – č. 41)

5. *Hyperbole* (přehánění, překročení hranice nad, za) je překročení melodie přes nejvyšší hranici (modu).

Quintilianus: „Hyperbola je trochu odvážný okrasný prostředek. Je to nevtíravé přehánění pravdy a může stejně tak zvětšovat jako zmenšovat. Vzniká více způsobů. Buď totiž říkáme více, než se stalo, například: ‚Pozvracel kusy snědeného jídla svůj šat i celý tribunál‘ a ‚brozivě strmí do nebe dvojité skála‘, nebo zvětšujeme věci podobností: ‚Věřil bys, mořem že plují ode dna vyrvané Kyclady‘, nebo přirovnáním: ‚Rychlejší než jsou perutě blesku‘, nebo jistými znameními: ‚Po samých vrcholcích stébel by létala, neškodíc setbě, křehké klasy svým by nepolámala‘.“⁵¹

Jestliže rétorická hyperbola je překročením hranic pravdy, pak hudební hyperbola je překročení rozsahu jednotlivého hlasu v rámci modu. V Lassově motetě *Fremuit spiritus* je překročením rozsahu modu v basu na slově „clamat“ (vykřičel) vyjádřena úpěnlivá prosba k Bohu.

6. *Hypobole* je překročení melodie pod spodní hranici rozsahu (modu).

Tato figura je opakem hyperboly. Srovnej použití figury *hypobole* v Lassově motetě *In me transierunt* (Př. č. 72).

⁵¹ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 6. 67–69, s. 392.

et cla- ma- bat.

-ni fo- ras,

-ma- bat, et cla- ma- bat, et cla- ma- bat, et

lu - - - dae- is, et cla- ma - - - bat,

cla- ma - - - bat, et cla- ma- bat, et

et cla- ma - - - bat, et cla- ma - - - - - bat,

PŘ. Č. 67 – ORLANDO DI LASSO: *FREMUIT SPIRITUS*, FIGURA HYPERBOLE (CD – Č. 42)

FIGURY SPOLEČNÉ PRO HARMONII A MELODII:

1. *Congeries/synathroismos* (hromada) je společné nahromadění dokonalých a nedokonalých konsonancí, kterým je povoleno postupovat v podobném (paralelním) pohybu.

Quintilianus: „K amplifikaci lze počítat také nahromadění slov a myšlenek (*congeries*) znamenajících totéž. Neboť i když nestoupají po stupních, přece jsou nadlebcovány jakoby jakousi bromadou: ‚Co dělal, Tuberone, ten tvůj meč tasený v bitvě u Farsalu? Či bok bledal jeho hrot? Na co myslely tvé zbraně? Kam byla zaměřena tvá mysl, tvé oči, ruce, zápal tvého ducha? Po čem jsi toužil? Co sis přál?‘ Je to podobné figurě zvané *synathroismos* (sebrání), ale tam jde o nakupení více věcí, zde o znásobení jedné. Tato figura obvykle roste slovy vystupujícími stále výše a výše: ‚Objevil se žalárník, praetoriův kat, smrt a hrůza spojenců i římských občanů, liktor Sextius.‘“⁵²

Pro Burmeistera figuru hudebně vyjadřuje střídavé „nahromadění“ vzestupných i sestupných terc-kvintových a terc-sextových souzvuků, tedy různých souzvuků dokonalých a nedokonalých konsonancí.

⁵² Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 4. 26–27, s. 376.

Př. č. 68 – ORLANDO DI LASSO: *TEMPUS EST, FIGURA CONGERIES* (CD – č. 43)

2. Paralelní postup neboli *Fauxbourdon*. Je to paralelní postup nebo pohyb (*homostichaonta, homoiokineomena*)⁵³, který je ve Francii nazýván *fauxbourdon*. Spočívá v paralelním vedení hlasů stejných rytmických hodnot, které jsou složeny z velkých nebo malých tercií a kvart.

„Chybnost“ paralelního kvartového postupu hlasů je vyjádřena označením „faux“, i když v Burmeisterově popisu je více zdůrazněna charakteristika společného postupu hlasů, která se projevuje v celkovém kontextu kompozice. V nauce o hudebních figurách je tato „odchylka“ od správného utváření kompozice označována jako „zneužití“, které v klasické rétorice zastupuje pojem *katachrésis*.

Quintilianus: „Katachrésis (*zneužití*), latinsky správně nazývaná *abusio* (*užití slova v nepravém významu*), *těm věcem, které nemají své jméno, propůjčuje jméno významem jim nejbližší, například ‚koně si zbudují božským uměním Palladiným‘, a v tragédii ‚Aigialeovi chystá teď otec synovskou službu‘.*“⁵⁴

⁵³ *Homostichaonta* znamená „chodit společně“. *Kinema* znamená „pohyb“.

⁵⁴ Quintilianus: *Op. cit.*, VIII, 6. 34, s. 387.

Pr. č. 69 – ORLANDO DI LASSO: *OMNIA QUAE FECISTI, FIGURA FAUXBOURDON* (CD – č. 44)

3. *Anaphora* (opakování) je ozdoba, která opakuje podobné tónové útvary pouze v některých, ale ne ve všech hlasech harmonie.⁵⁵ Má sice charakter, který je podobný fuze, ačkoli to ve skutečnosti fuga není. Aby se harmonie mohla označit jako fuga, musí se opakování uskutečňovat ve všech hlasech. Burmeister *anaphoru* popisuje především z hlediska jejího hudebního významu jako opakování tématu buď v basovém hlase, v jednom hlase nebo ve více hlasech, nikoli však ve všech hlasech kompozice.⁵⁶

4. *Fuga imaginaria* (*fuge phantastike*) je melodie, která se skládá z jednoho hlasu a která pokračuje v jiném hlase nebo několika hlasech na stejném nebo jiném tónu (stupni). Toto se uskutečňuje v krátkých melodických úsecích, spíše pro hru než pro skutečné použití. Hlasy jsou vyjádřeny tak, aby mohly být podle přání znovu několikrát opakovány.

Fuga imaginaria má dva druhy: první je *unisona* (*homophonos*), druhý (na jiném tónovém stupni) je *multisona* (*pamphonos*).⁵⁷ *Fuga imaginaria* jako *homophonos* spočívá ve stejné melodii pro všechny hlasy, to znamená, že hlasy (označované jako *hysterophonoí*) imitují melodii ve stejných intervalech a na stejném tónovém stupni.

⁵⁵ Burmeister při prvním definování *anaphory* ve spise *Hypomnematum* opakování tónového útvaru u této ozdoby umísťuje do basového hlasu, přičemž upozorňuje na podobnost s figurou *palilogia*, v jejímž rámci se opakování odehrává ve více hlasech.

⁵⁶ Athanasius Kircher: *Anaphora* se používá pro vyjádření prudkých vášní duše jako divokost nebo opovrhování (*Musurgia universalis* II, VIII, 8., s. 144).

⁵⁷ *Homophonos* znamená „na stejném tónu“; *pamphonos* znamená „na všech tónech“.

