

4 Afektivní teorie v hudbě

Pomineme-li nejběžnější významy figury jako postavy, pohybového prvku tance či nespécifikované hudební ozdoby a tropu jako hudební a textové části rozšiřující v jiném než latinském jazyce gregoriánský chorál, zbývá zde zmínit rozsáhlou barokní nauku o hudebních figurách a tropech, která podobně jako ve vymezení literárních figur (a případně tropů) stanovuje ideální funkce určitých hudebních seskupení, dotýkajících se kompozičně především imitační techniky. Vynikajícím způsobem je v české literatuře zpřístupnil Roman Dykast ve své knize *Hudba věku melancholie*.³⁶

Jde o novověkou hudební teorii německého hudebního pedagoga z města Rostocku, Joachima Burmeistera (1564–1629), ve které se v souvislosti s antickými řečnickými a poetickými díly definují melodická a harmonická tvarosloví, která by měla určitým velice konkrétním způsobem na posluchače hudby působit. Burmeister takto definoval šestnáct harmonických a šest melodických „ozdob“, k nimž přidává čtyři figury, které jsou kombinacemi předcházejících dvou typů.³⁷

Ve stupni hermetičnosti i v pedagogickém záměru vytváří velice podobnou nauku antroposof Rudolf Steiner. Okolo roku 1912 se formuje jeho teorie *eurytmie* coby způsob projevu tělesným pohybem, v němž jsou hlásky veršů, ale také hudební fráze doprovodu vtělovány do gest a tance, a tím mají působit na vnitřní harmonizaci či rozvoj člověka. Steiner se pokoušel vytvořit jakousi systematiku a choreografii na podobných principech jako Burmeister. Důležitá byla pro něj i geometrická symbolika, kterou vtěloval do svých „choreografií“ k jednotlivým skladbám, anebo ji užíval přímo jako základ své teorie.³⁸

Lze zde vypožorovat nikoliv náhodný dotek „symboliky“ a „tradičních věd“ (patří mezi ně alchymie, esoterika, hermetismus atd.). Francouzský filosof a historik René Alleau formuloval paralelně se sémiotikou systematiku symbolů, v níž znaky nejen označují, ale také zahalují... Pakliže vyjadřují „vzájemné vztahy konvenčního a profánního

³⁶ (9), Roman Dykast, *Hudba věku melancholie*, TOGGA, Praha, 2005, ISBN 80-902912-5-2.

³⁷ (9) str. 221–257. Těmito figurami se budeme podrobněji zabývat níže, v rámci rozboru chorálu J. S. Bacha Vater unser im Himmelreich.

³⁸ V Steinerově nauce nalézáme kromě důkladné charakteristiky každé tóniny i její barvu, planetu, živel, charakter a zařazení do zvířetníku. Své hudební dílo zasvětil myšlence *eurytmie* skladatel Leopold van der Pals (1884–1966).

*rázu, ... jde o syntémata, ... jestliže znaky vyjadřují posvátné vztahy mezi lidským a božským, ... jde o symboly. Mezi syntémata a symboly se nacházejí emblémy, které v sobě obsahují obě podoby těchto dvou kategorií znaků... V tomto smyslu je emblém archetypem uměleckého díla, které je také situováno mezi tím, co je lidské, a tím, co je ne-lidské, mezi viditelným a neviditelným. Proto umění představuje základní prostředek komunikace mezi mystérii bohů a světem lidí, mezi přirozenými potřebami společnosti a nadpřirozenými vokacemi jednotlivců.*³⁹

Ortodoxní sémiotici by předchozí vymezení odkázali do mezí duplikátu...

4.1 Analýza: J. S. Bach – Vater unser in Himmelreich, BWV 682, III. Teill Klavierübung

V následujícím rozboru se pokusme podchytit způsob práce s rétorickými figurami v barokní hudbě. Tato nehudební nástavba teorie kompozice vznikala ve více verzích koncem šestnáctého a v sedmáctém století jako teoretické zdůvodnění odchylek od ‚starého‘ stylu charakterizovaného palestrinovskou skladebnou technikou.

Ze světa estetiky však zmiňme před vstupem do světa hudební rétoriky pozoruhodný Nietzscheho postřeh o figurách, které se pro svou napodobivost vzdalují autenticitě principů duality apollinství a dionýzství: Nietzsche je formuluje jako „*paradoxní myšlenky – místo apollinského nazírání – a ohnivé afekty – místo dionýsského opojení – a to myšlenky a afekty co nejrealističtěji napodobené.*“⁴⁰

Podruhé v této práci v této souvislosti zopakujme to, co již bylo řečeno v poznámkách k Mallarmého sonetu (ale platí to i pro nástin rozboru Josquinova *Agnus dei*, který leží dále v tomto textu): – pokud nedosáhneme ‚dna‘ významu a zůstaneme u odkazů na obrazy (ať zdánlivého významu figur, čísel nebo Bible) anebo přímo u obrazů samých, zdá se, že se pohybujeme pouze v didaktické oblasti alegorie – tam, pokud nejsme obeznámeni, ‚naučení‘ pravidel, podle kterých se ten který význam tvoří, zůstáváme stále před jeho branami –. Pokud se ale odpoutáváme od obrazů, tak, jak nás k tomu hudba svou vždy zdůrazňovanou nepojmovostí vede, dostáváme se do subznakové

³⁹ (38), René Alleau, *Tajné společnosti, jejich vznik a osudy*, Malvern, Praha, 2006, ISBN 80-86702-18-9, str. 235–236.

⁴⁰ (43), str. 67

roviny sémiotiky (zdůrazněné již na počátku práce), kde pro nás ten který moment nemůže být ničím víc, ale ani ničím méně než *impulsem* k pocítování emoce či afektu.

„Třetí díl klávesových cvičení bývá někdy nazýván „Orgelmesse – Varhanní mše“, nebo také „Dogmatické chorály.“ Většina chorálů tvořících sbírku... vznikly s největší pravděpodobností až během Bachova působení v Lipsku... Ve Třetím dílu klávesových cvičení jsou chorály většinou zpracovány ve dvou i více verzích. Velké verze s použitím pedálu a tzv. malé verze pro manuál. Bach zde jako hluboce věřící evangelík prostřednictvím svého nejoblíbenějšího nástroje oslavuje dogmatické základy Lutherova křesťanského učení. Rozdělení na velké a malé verze učinil Bach analogicky s Lutherem, který svou věrouku (Katechismus) zpracoval dvojím způsobem – latinsky pro pastory a vzdělané lidi, německy pro prostý lid a děti. Mimo pěti základních oddílů Lutherova katechismu: Desatera, Vyznání víry, Otčenáše, Křestu a Večeře Páně zařadil mezi zpracované chorály také Pokání a v souladu s protestantskou liturgií prosebný zpěv Kyrie a chvalozpěv Gloria.“⁴¹

⁴¹ (18), Petr Kolář, III. Teill Klavierübung, Diplomová práce, JAMU, Brno, 1993. str. 20.
Struktura Třetího dílu klávesových cvičení je takováto:

- *Praeludium in Es*, BWV 552/1 (jako introdukce)
 - *Kyrie, Gott in Ewigkeit*, BWV 669
 - *Christe, aller Welt Trost*, BWV 670
 - *Kyrie, Gott heiliger Geist*, BWV 671
 - *Kyrie, GottVater in Ewigkeit*, BWV 672
 - *Christe, aller Welt Trost*, BWV 673
 - *Kyrie, Gott heiliger Geist*, BWV 674 (všechny v rámci Kyrie)
 - *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, BWV 675–7
 - *Dies sind die heiligen zehn Gebot*, BWV 678–9
 - *Wir glauben all' an einen Gott*, BWV 680–1
 - *Vater unser im Himmelreich*, BWV 682–3
 - *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*, BWV 684–5
 - *Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*, BWV 686–7
 - *Jesus Christus, unser Heiland, der von uns*, BWV 688–9 (všechny v rámci Gloria)
 - *Vier Duetten*, BWV 802–805
 - *Fuga in Es*, BWV 552/II
 - Malé verze chorálů, BWV 672–5, 677, 679, 681, 683, 685, 687, 689 a Dueta BWV 802–805
- Na orámování hlavní části sbírky (malé verze chorálů představují jakýsi apendix) preludiem a fugou je patrna Bachova snaha, aby bylo dílo chápáno jako jeden celek – opět možný odkaz k formě luterské mše.

Vater unser im Himmelreich, BWV 682, je ukázkovým příkladem bachovské chorální sazby. Polyfonní technikou pracovaný, stylově na rozhraní francouzského a italského stylu,⁴² účelem patřící mezi varhanní chorály (oproti chorálovým předebrám a partitám), řadí se tento *Vater unser...* typově mezi chorály kánonické a triové.⁴³ Z čistě kánonického typu jej vyděluje použitá forma ritornelové triové sonáty.⁴⁴

Je zvláštní, že ačkoliv skladba začíná a končí v tónině e-moll, editor urtextu (Bärenreiter) udává předznamenání pro h-moll. Vysvětlení tohoto nalezneme zřejmě v modálním myšlení, které právě v době Bachově a za jeho účasti prožívalo svůj přerod v myšlení tonální – v prvním ze jmenovaných totiž dórská tónina prodělávala při předznamenání dvou křížků pouze dvojí transpozici od pomyslného ‚prvotónu‘ d – re, tedy jde o dórskou od E. Naopak pro tonální myšlení u Bacha nalezneme důkazy v časté enharmoničnosti a alterování.

Podle barokní kompoziční praxe měly tóniny takovéto charakteristiky: e-moll vyjadřovala zamilovanost, ženský princip, naději, blaženost, ale mohla mít také žalující povahu; h-moll představuje osamělost a melancholii, trpělivost nebo vytrvalost.⁴⁵ Hudební náplní tohoto zpracování *Vater unser...* by pak opravdu odpovídala spíše tónina h-moll.

Zápis probíhá v tříčtvrt'ovém taktu. Bach se však drobením rytmů dostává až k vypisovaným čtyřiašedesátinám (nepočítáme v to ozdoby). Jde tedy o jakousi obdobu středověké ‚černé notace‘ typické právě pro německé autory napříč hudební historií, patrně jako projev jakéhosi vrozeného expresionismu německého ducha v oblasti metaznaků. Zároveň lze drobné hodnoty vnímat jako vypsanou ornamentiku, což dokládá opět vliv francouzské hudby.

Harmonie kompozice operuje se všemi Bachovi známými jevy jako alterace, výrazné disonance v melodických tónech anebo bohatý modulační průběh. Zejména ten stojí za

⁴² K francouzskému stylu by odkazovala možnost registrace varhan, nefrancouzská je však polyfonní sazba a italské vlivy prozrazuje hojné užití triol.

⁴³ (18), str. 12–13 a také v: Yo Tomita, *Clavier-Übung III*, dostupný z www.musiqub.ac.uk/tomita/essay/cu3.html, [cit. 31. 5. 06]

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ (19), Roger Cotte, *Kosmische Harmonien: die Symbolik der Musik*, Eugen Diederichs Verlag, München, 1992, ISBN 3-424-01113-4, str. 37–38.

podrobnější analýzu vzhledem k textu. Pro samostatnost hlasů se v harmonii leckde velice ostře střetávají průchodné disonance (takt. 78):



Skladba začíná hlavou melodického tématu s ornamentálním rozvedením, za níž bezprostředně nastupuje pro celou kompozici asi nejcharakterističtější ostře rytmizovaný, appogiaturový jambický motivek. Jde vlastně o vypsanou *inégalité*, nestejnost; tzv. lombardskou rytmiku, v níž se buď prodlužuje první ze dvou stejně dlouhých tónů, anebo ještě zkracuje tečkovaný rytmus s první krátkou notou. Jako se součástí interpretace starší hudby se s *inégalité* můžeme setkat od počátku barokního období. U Bacha ji tak často nenalezneme; v této kompozici je navíc v první z uvedených podob užita ve zpracování samotného chorálu (viz níže), který tak stojí v ještě zdůrazněnějším antagonismu k okolnímu průběhu polyfonních hlasů. V interpretační praxi se hovoří o možnosti hrát tyto konkrétní motivky buď přesně tak, jak jsou zapsány, anebo volněji, měkce.⁴⁶ Samotné uvedení nechorálního tématu je možné charakterizovat pomocí rétorické figury *apocope*.⁴⁷

Jambický rytmus zmíněného motivku ústí dalším drobením materiálu až do schématu anapestu – často se tak děje v závěrečné sekvenci motivického postupu, takže jde vlastně o rytmické vygradování motivku – (např. takty 2, 6, 9, 20, 31, 34, 35, 37, 38, 47, 57, 61, 73, 74, 85, 86). Jamb je ve skladbě sekvencovitě opakován tolikrát, až může posluchači snadno evokovat pohyb růžence mezi prsty modlícího se:



Zároveň lze pro časté sekvence tohoto motivku hovořit o figuře *auxesis*, stupňování.⁴⁸

⁴⁶ Srovnej: (18), str. 22.

⁴⁷ Srovnej: (9), str. 234.

⁴⁸ (20) Andrea Vlachová, K interpretaci skladeb J. S. Bacha na moderní klavír, dizertační práce, HAMU, Praha, 2006, str. 30.

Ve skladbě nalezneme rovněž jakési dvojité sekvence – jedno patro hierarchie tvoří posuny jednotlivých jambů, druhé pak transponování celých jejich skupin. Jde například o takty 8, 9, 15, 16, 33, 34, 36, 37, 49, 50, 71–74, 83–86... Sekvence se také často dějí v terciových či sextových paralelismech (např. takty 27, 29, 71–74, 83–86), což splňuje charakteristiku figury *congerie*.⁴⁹

Další figura – *exclamatio* – zvolání,⁵⁰ je tvořená například už sextovým skokem hned ve druhém taktu skladby.

O osminovou hodnotu později než soprán nastupuje v basu kvintovým intervalem pohyb rovných osminových not, který s propauzováváním až na jedinou výjimku⁵¹ vydrží Bachovi beze změn až do samého závěru skladby. Kvinta znamenala v dobové obecně známé alegorice objektivitu. Takovýto basový postup je vlastně náhradou za basso continuo, které také doplňuje. Podíváme-li se na strukturu basu na počátku skladby – v bodě, který býval z hlediska mimohudebních sdělení pečlivě sledován –, všimneme si propauzovávání (vzdechy = figura *stenasmus* či *suspiratio*)⁵² a takto vzniklé řady o počtu tří a pěti tónů.

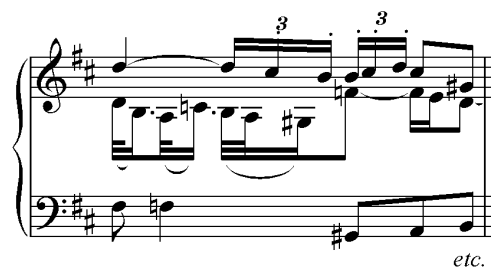
V pátém taktu přichází na řadu tonální imitační odpověď na melodické téma:



(například v taktu 88 přímo jako první polovina sestupné verze) a tak zde vzniká otázka, zda logicky lze tyto postupy chápat jako opak utrpení.

V následujících taktech 10–12 se sekvencovitou modulační pasáží připravuje první nástup chorálu.

Ve dvanáctém taktu vyúsťuje jambický motivek do staccatových triol, které se v konfrontaci s přilehlými dvaatřicítkami stávají pozoruhodnou rytmickou událostí. Dá se uvažovat o tom, že jsou obě varianty rytmu – anapest a trioly – svými protějšky. Trioly, ač v pořadí nastupující až jako druhé jsou jakousi rozvolněnější variantou semknutých náporů anapestu a zároveň do něj v sekvencích ústí přinejmenším stejně tak často jako jambický rytmus. O spřízněnost obou motivů jde i proto, že mají oba stejný melodický obrys a často dokonce postupují v terciových či sextových nebo decimových paralelách. Už od taktu 20 je Bach spojuje nad sebe a to opět při značně komplikovaných rytmických výslednicích:



V průběhu skladby se triolové motivky stále prodlužují a dostávají také stále melodičtější charakter. Zajímavé může být i to, že je Bach s oblibou dělí mezi dva hlasy – pak jde o komplementární rytmus – takty 15, 17, 28, 30–31, 42–43, 46–55, 64–65, 68–69, 75–80, 87–90. Na tomto číselném výčtu je také patrné, jak se tento konkrétní motivek v průběhu skladby rozprostraňuje do stále delších ploch, čímž se ovšem nutně melodizuje. Jeho základní podobou zůstávají párové sestupná a vzápětí vzestupná triola, začínající od konečného tónu té první. Možná je i inverzní varianta předchozího.

V porovnání s triolovou podobou lze jambickou variantu motivku charakterizovat nestabilitou – pro barokní dobu charakteristickou vlastností člověka –. I to dává oprávnění vykládat různé podoby spojení obou variant motivku jako setkávání se lidského s božským a naopak.

Chorál *Vater unser*... nastupuje poprvé v jedenáctém taktu a není pravidelně vřezáván do další struktury kompozice – počty taktů – rozestupů mezi jednotlivými nástupy invokací chorálu jsou: 8, 5, 5, 7, 5, 8. Zajímavé jistě je, že při počtu taktů skladby (91)

se ve dvou třetinách skladby (v taktu 60) objevuje velice snadno rozeznatelný grafický basový emblém kříže vznikající protažením příslušných not (takt. 60):



Nad ním se ve figuře *hyperbole* – nejvyššímu tónu rozsahu skladby – C – o sekundu překračující ambitus modálně chápané hypotóniny – vypíná „tonální“ varianta nechorálního tématu skladby a o pár taktů dále (takt 64) navazuje samotný chorál s textem prosby: „*Dej ať modlitba nevychází pouze z úst*“.

Počet taktů celé kompozice volně odkazuje k poměru 2:1 či 55:89 (resp. 60:31), které vyjadřují zlatý řez. V příkladu výše se tím pádem jedná o jakési centrální místo kompozice, kde se protíná patrně nejvíc mimohudebních významů (nutno poznamenat, že jak figura *hyperbole*, tak nechorální hlava tématu a i samotný kříž se ve skladbě objevují na více místech).

Vyjmíme nyní chorál z toku skladby a ponechme jej ve tvaru, v jakém jej Bach zpracoval: v oktávovém kánonu, s nestejnými hodnotami. Ke svému melodickému vrcholu se vypíná ve své třetí ze šesti frází.

Text chorálu pochází ze zpěvníku Duchovních písní od Martina Luthera vydaného v Lipsku roku 1539 a vztahuje se ke kapitolám 6,9-13. Matoušova evangelia. Ty obsahují známý text modlitby otčenáše. Uvádíme Lutherův chorál alespoň se dvěma z devíti původních slok textu:⁵³

⁵³ Následující sloky mají tento text:
3. Es komm' dein Reich zu dieser Zeit
Und dort hernach in Ewigkeit;
Der Heil'ge Geist uns wohne bei
Mit seinen Gaben mancherlei;
Des Satans Zorn und groß' Gewalt
Zerbrich, vor ihm dein' Kirch' erhalt!

4. Dein Will' gescheh, Herr Gott, zugleich
Auf Erden wie im Himmelreich;
Gib uns Geduld in Leidenszeit,
Gehorsam sein in Lieb' und Leid;
Wehr und steur allem Fleisch und Blut,
Das wider deinen Willen tut!

5. Gib uns heut' unser täglich Brot,
Und was man braucht zur Leibesnot;
B'hüt uns, Herr, vor Unfried' und Streit,

Na Bachově zpracování chorálu je pozoruhodná logika nástupů vrchního a spodního hlasu, kdy není zachována první varianta, při níž svrchní hlas začíná a spodní imituje, ale vždy ten hlas, který končí jako druhý v další invokaci, navazuje, začíná ji vést a ten, který byl předtím vůdčí, s ním tvoří kánon. Další věcí, která stojí za zmínku ve struktuře samotného chorálu, je jediné melodické vychýlení z dórského modu na počátku poslední invokace při slovech *Hilf, daß*, tedy *Pomoz at'*... Toto vychýlení splňuje charakter figury *pathopoeie*, která má podle barokní praxe vyjadřovat bolest či smutek.⁵⁴

Vor Seuchen und vor teurer Zeit,
Daß wir in gutem Frieden stehn,
Der Sorg' und Geizes müßig gehn!

6. All unsre Schuld vergib uns, Herr,
Daß sie uns nicht betrübe mehr,
Wie wir auch unsern Schuldigern
Ihr' Schuld und Fehl' vergeben gern;
Zu dienen mach uns all' bereit
In rechter Lieb' und Einigkeit

7. Führt uns, Herr, in Versuchung nicht;
Wenn uns der böse Geist anficht
Zur linken und zur rechten Hand,
Hilf uns tun starken Widerstand,
Im Glauben fest und wohlgerüst't
Und durch des Heil'gen Geistes Trost.

8. Von allem Übel uns erlös,
Es sind die Zeit und Tage böß;
Erlös uns von dem ew'gen Tod
Und tröst uns in der letzten Not;
Bescher uns auch ein selig End',
Nimm unsre Seel' in deine Händ'!

9. Amen, das ist, es werde wahr!
Stärk unsern Glauben immerdar,
Auf daß wir ja nicht zweifeln dran,
Was wir hiermit gebeten hab'n
Auf dein Wort in dem Namen dein;
So sprechen wir das Amen fein. (1526)

⁵⁴ Samotný pŕltón vyjádřený solmizačními slabikami mi-fa, býval ‚přeložen‘ jako *miserie* a *faim* – tedy bída a hlad...

9 Va - ter un - ser im Him - mel - reich,
Ge - hei - ligt werd' der Na - me dein,

17 Der du uns al - le hei - ßest gleich Brü - der sein__ und
Dein Wort bei uns hilf hal - ten rein, Daß auch__ wir le -

26 dich ru - fen an Und
ben hei - lig - lich, Nach

35 willst das Be - ten von uns hab'n, Gib, daß nicht bet' al - lein der
dei - nem Na - men wür - dig - lich. Be - hüt uns, Herr, vor fals - cher

40 Mund, lehr',

Hilf, daß es__ geh' von Her - zens - grund!
Das arm' ver - führ - te Volk be - kehr!

Podobně k uvedeným nástupům invokací se v taktu 19 objevuje podruhé téma nechorálních kontrapunktů, první ritornel, a to také v původně kánonickém spodním hlase. Děje se tak vzápětí po skončení první chorální invokace, jde tu tedy také o jakousi ‚druhou větu‘, druhý nádech, ještě zachovávající značnou identitu se začátkem skladby. V taktu 23 mu analogicky odpovídá tonální variantou téhož tématu vrchní hlas. V taktu 25 nastupuje druhá invokace chorálu, hlasy se začínají více klenout, sekvence jambů i triolových motivů se prodlužují. Následují rozsáhlé sekvence – zmiňované figury *congeries* a částečně i *climax* – samostatně stojící ‚žebřík‘, které ústí až do zmíněné další invokace chorálu – bez návratu k nechorálnímu tématu – formálně je zde patrné vynechání jednoho ritornelu, jde o jakousi hudební ‚stat‘ skladby, ritornel se pak znovu objevuje až v taktu 56, a to opět v té podobě, kdy nastupuje nejprve spodní z hlasů. To lze analogicky v kontextu nástupů chorálu považovat za důkaz toho, že je zde jeden ritornel vynechán, aby bylo jeho místo zaplněno svobodným rozvíjením dalšího průběhu skladby.

Po odeznění této invokace následuje v taktech 33–36 se mezi množstvím figur *pathopoeie* setkáme především s figurou *climax* – žebřík. Zdá se, jako by zde každý takt zvlášť gradoval k začátku toho dalšího a jmenovaná figura spolu s pravidelnými harmonickými změnami k tomuto dojmu přispívá. Zajímavá je analogie jmenovaných taktů s takty před poslední invokací chorálu (takty 71–74), v nichž je, patrně kvůli gradaci, postup figury *climax* zdvojit v paralelních sextách (= figura *congerie*). Podobnost obou míst (ale i ostatních ve kterých je *climax* použit – viz výše) je zřetelně patrná na přiloženém grafu průběhu hlasů. V taktu 32 lze objevit figuru *saltus duriuculus* – melodický odskok o velkou septimu. V taktu 33 se poprvé setkáváme s figurou *interrogatio* – otázkou charakterizovanou vzestupnou sekundou a ukončenou propauzováním.

Zřetelná je ve skladbě gradace v taktech 75–82, v níž se objevují a mísí takřka všechny ve skladbě exponované rytmické prvky a trioly zde přibírají velmi výrazný prvek ligatur, kterými Bach zdržuje vždy každou poslední ze skupiny.

Další ritornel úvodní nechorální melodie se objevuje na konci taktu 55 duodecimovým odskokem středního hlasu. V chorálu v tom okamžiku zní slovo *uns* – tedy my – a v tom lze spatřovat další příklad ‚dvojic‘ v této kompozici – duality témat nechorálního a chorálního podobně jako dualitu ‚lidských‘ jambů a ‚Božských‘ triol –.

Veškeré jmenované figury a jistě i některé další se v průběhu vrší na mnoha místech skladby. Otázkou zůstává, nakolik má při snaze dešifrovat obsah skladby smysl věnovat se jejich odkrývání. Tato otázka zůstává otevřena; patrně nejdůležitější zůstane tento druh analýzy pro samotné interprety jako součást jejich historického povědomí o době vzniku té které skladby.