

Univerzita Karlova v Praze
Husitská teologická fakulta

Diplomová práce

Duchovní hudba Johanna Sebastiana Bacha
Church Music of Johann Sebastian Bach

Vedoucí práce:

ThDr. Petr Tvrdek, Th.D.

Autor:

Málková Eva

2012

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci napsala samostatně s využitím pramenů uvedených v seznamu literatury.

V Praze dne 20.6.2012

Eva Málková

Poděkování:

Děkuji ThDr. Petrovi Tvrdkovi, Th.D. za vedení diplomové práce.

Dále děkuji sestře Elišce Málkové a Lukášovi Staňkovi za pomoc s grafickou úpravou.

Anotace:

Málková, Eva. *Duchovní hudba Johanna Sebastiana Bacha*.
Praha: Husitská teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2012.
Diplomová práce.

Cílem této diplomové práce je představení duchovní hudby Johanna Sebastiana Bacha a její teologické zvěsti. Vyhledáním a zhodnocením hudebně-teologických prvků v Bachově díle přibližuje práce Bachovo teologické, filosofické a mystické smýšlení. Předporozuměním a komplexním vnímáním Bachovy duchovní hudby lze hlouběji nahlédnout smysl a cíl umělcovy tvorby.

V první (teoretické) části se zabývám myšlenkovými proudy, jež mohly Bachovu duchovní tvorbu ovlivnit. Následně vymezují díla, která lze považovat za duchovní hudbu.

V druhé (praktické) části vyhledávám hudebně-teologické prvky, jež Bacha při jeho tvorbě oslovovaly. Zkoumáním Bachova uměleckého stylu se snažím nalézt propojení hudebního a teologického obsahu a zároveň se snažím upozornit na závažnost teologické zvěsti Bachova duchovního díla.

Klíčová slova: kantáta, pašije, eschatologie, cantus firmus, chorál, parodie, árie, recitativ, arioso, nebeský ženich, dychtící duše, mše, spása.

Annotation:

Málková, Eva. *Church Music of Johann Sebastian Bach*.
Prague: Hussite Theological Faculty, Charles University, 2012.
Thesis.

The aim of this thesis is to introduce church music of Johann Sebastian Bach and its theological announcement. By looking up and appraising musical-theological elements at

Bach's work this thesis brings near to the reader the theological, philosophical and mystic thinking of Bach. By pre-understanding and complexity of perception of Bach's church music is possible to see deep sense and aim of artist's work.

In the first (theoretical) part I am engaged in systems of thinking that could Bach's church work influence. Then I am specifying the pieces that are supposed to be church music.

In the second (practical) part I am looking for musical-theological elements that could Bach be influenced with. By researching of Bach's artistic style I am trying to find correlation of musical and theological contents and I am trying to point out that the message of Bach's church work is relevant.

Keywords: cantata, passion, eschatology, cantus firmus, choral, parody, heavenly bridegroom, eager soul, mass, salvation.

O B S A H:

I.	ÚVOD	9
II.	TEORETICKÁ ČÁST	10
2.	Osobnost ovlivňující dílo.....	10
2.1.	Teologem.....	12
2.2.	Filosofem.....	13
2.3.	Mystikem.....	14
3.	Endzweck.....	19
4.	Vymezení Bachova duchovního díla.....	21
4.1.	Období skladatelských začátků - Ohrdruf (1695 - 1700) a Lüneburg (1700 - 1703).....	22
4.1.1.	Chorálové partity.....	24
4.1.2.	Setkání s dílem Reinkena a Buxtehudeho.....	25
4.2.	Arnstadtské období - (1703 - 1707).....	26
4.2.1.	Varhanní skladby.....	26
4.2.2.	Varhanní chorály.....	31
4.3.	Mühlhausenské období - (1707 - 1708)	32
4.3.1.	Christ lag in Todes Banden BWV 4.....	35
4.3.2.	Gott ist mein König BWV 71.....	35
4.3.3.	Gottes Zeit BWV 106.....	36
4.3.4.	Aus der Tiefen rufe ich , Herr, zu dir BWV.....	37
4.3.5.	Der Herr denket an uns BWV.....	37
4.4.	Výmarské období - (1708 - 1717).....	37
4.4.1.	Varhanní tvorba.....	39
4.4.2.	Kantátová tvorba.....	41
4.5.	Köthenské období (1717 - 1723).....	44

4.6.	Lipské období (1723 - 1750).....	45
4.6.1.	Pašije.....	46
4.6.2.	Kantáty.....	49
4.6.3.	Magnificat BWV 243.....	54
4.6.4.	Oratoria.....	54
4.6.5.	Mše.....	56
4.6.6.	Moteta.....	58
4.6.7.	Chorály.....	59
III.	PRAKTICKÁ ČÁST.....	60
5.	Ovlivnění Bachovy duchovní tvorby.....	60
5.1.	Vliv teologie lutherských písní.....	60
5.2.	Vliv teologie pietistických písní.....	64
5.3.	Vliv teologie mystických písní.....	67
6.	Bachova tvorba písní a úpravy chorálů.....	67
7.	Přístup k varhanní tvorbě.....	68
8.	Teologické texty.....	69
8.1.	Spolupráce s libretisty.....	70
9.	Propojení textu a hudby.....	72
9.1.	Přístup Alberta Schweitzera.....	75
9.1.1.	Schweitzerův pohled na Bachovo dílo.....	76
9.1.2.	Hudební řeč chorálů podle Schweitzera.....	77
9.1.3.	Hudební řeč kantát podle Schweitzera.....	81
9.1.4.	Zhodnocení hudebně-teologických prvků v chorálech	88
9.1.5.	Zhodnocení hudebně-teologických prvků ve vybraných duchovních kantátách	90

9.2.	Porovnání hudebně-teologických prvků ve dvou dochovaných pašijích.....	96
9.2.1.	Důrazy Janových pašijí.....	96
9.2.2.	Důrazy Matoušových pašijí.....	98
9.2.3.	Sjednocující a odlišné důrazy pašijí.....	100
9.3.	Význam Mše h moll.....	101
10.	Hudebně-teologický význam gematrických postupů.....	102
IV.	Závěr.....	105
V.	Summary.....	107
VI.	Použitá literatura.....	109

I. ÚVOD

Bachova duchovní tvorba je velmi rozmanitá. Obsahuje drobné jednostránkové skladby pro varhany i rozměrné pašije, oratoria a mše.

Bach zkoušel skládat první skladby již v Ohrdrufu. Následovalo období studia a kompilování. Při působení v Arnstadtu lze mluvit o vlastním uměleckém stylu, který Bach dále vyvíjel a vybrušoval. Začátky jsou charakteristické výbušností, energičností a dravou virtuozitou varhanních improvizací, další období lze shrnout jako objevování a propracování kantátového stylu. Výmarské období přináší do Bachovy duchovní tvorby novou melodičnost, zpěvnost a tichý nádech smutku. Krátká odmlka, co se týče duchovní tvorby, přinesla významná díla světská, především formu koncertu. Bach s velkou pílí studoval a skládal veškeré dostupné formy, akustické a harmonické poznatky. Jeho duchovní tvorba díky těmto všem zkušenostem vrcholí v Lipsku napsáním pěti cyklů kantát, pašijí, oratorií, mší, motet a variací.

Bach stál u zrodu dnešního harmonického cítění. Popsal různé hudební postupy a zákonitosti, které využívají hudebníci i dnes.

Jeho smýšlení a uvažování je však dnešním hudebníkům a posluchačům poněkud vzdálené. Představy luthersky věřícího člověka, jenž byl pravděpodobně ovlivněn pietistickou zbožností a mysticismem, jsou plně spjaty s barokní kulturou a způsobem vyjadřování v jinotajích.

II. TEORETICKÁ ČÁST

2. Osobnost ovlivňující dílo

Bachovu osobnost nejlépe charakterizuje jeho početné dílo. V jeho varhanních improvizacích se zrcadlí energie, vynalézavost, píle a odvaha překonávat zažitá postupy. Bachova obliba uvádět známé chorály či starší duchovní písně svědčí o jeho úctě k tradiční liturgii lutherské církve a úctě k vlastním předkům, též i úctě k vlastní tvorbě. Snaha vytvořit novou chrámovou hudbu, jež by dokonale uctila Boží slávu, provází Bacha celým životem. Díky této ambici se stává velmi cílevědomým a disciplinovaným umělcem vzhledem ke své tvorbě. Všechny události vlastního života přizpůsobuje tvoření a interpretaci kvalitní hudby.

Vytváří nový typ chrámové opery, která vešla ve známost jako kantáta. Svě kantáty nazýval Bach *Hauptmusik*, tedy hlavní hudba. O neuvěřitelné pracovitosti vypovídá počet dochovaných kantát (200 kantát). Za vrchol Bachovy tvorby můžeme považovat skladby duchovního charakteru, jež byly vytvořeny v Lipsku. Již zmíněné chrámové kantáty, dále pašije, moteta, oratoria a části mší poukazují na Bachův niterný vztah k Bohu.

Jeho zbožnost se odráží v monumentálních, bohatě instrumentálně obsazených dílech jako spontánní silný cit. Ovšem niternost a tichou pokoru nalézáme též v každodenní interpretaci chorálů v Bachově domácnosti, kdy se umělec obracel k Bohu pomocí hudby. Hudba mu jistě posloužila jako vroucí modlitba.

Bach se proslavil svými skladebnými postupy. Neváhal několikrát přepracovávat skladby jiných autorů, ovšem i svých vlastních. Chtěl svůj styl neustále vylepšovat. Jako samouk zkoumal možné vlastnosti zvuku, harmonie a interpretace. Můžeme pozorovat jeho učenlivost, inteligenci, pohotovost,

racionální promýšlení vztahů mezi tóny, hlasy, barvami nástrojů či promýšlení akustických zákonů při interpretaci. Touha objevovat a vědomí daru geniální hudebnosti od Boha vedla Bacha k vytvoření nové podoby kontrapunktu. Právem je označován za mistra ve skládání fugy.

Kromě hudby duchovní skládal Bach rád též hudbu světskou. Sám vlastně nečinil mezi těmito dvěma styly příliš velký rozdíl. S oblibou začleňoval motivy světské hudby do duchovních skladeb. Při svém duchovním přesvědčení vlastně skládal všechnu hudbu k Boží slávě. Radoval se z možnosti provádět kvalitní hudbu kdekoliv a sdílet krásu hudby s posluchači. Ke sklonku života se pak věnoval hudbě teoretické.

Svým nadšením tvořit se přibližoval Bohu jako Stvořiteli. Skladatelskou činnost si cenil Bach nejvíce. Radost z tvorby, lásku k hudbě i láskyplný vztah k vlastní tvorbě projevoval na veřejnosti i v soukromí. Rád skládal hudbu k slavnostním příležitostem či k výuce svých žáků i vlastních dětí. V koncertech, sonátách, preludiích, fugách, tocatach, fantaziích se odráží mistrovská virtuozita, zdravé hráčské sebevědomí a potřeba využít bohatou škálu zvuku určitého nástroje. Drobné skladby určené přátelům nebo blízkým rodinným příslušníkům přibližují Bacha jako vtipného a dobrosrdečného člověka, ovšem někdy též poněkud prudkého a výbušného muže.

Pozoruhodně vtipný je i Bachův přístup k symbolům a číselným vztahům, které se v rámci komponování nabízí. Bach společně s přáteli z Mizlerovy Společnosti hudebních věd se snažil probádat vztah hudby ke kosmu. Bachovo včleňování gematrie do vlastních skladeb svědčí o jeho zálibě v mystice, v teologii a ve filosofii. Postupně se budeme zabývat Bachovým duchovním dílem podrobněji a budeme sledovat tento Bachův zájem o teologii, filosofii a mystiku v konkrétních skladbách.

2.1. Teologem

O studium teologie jevil Bach zájem už během školních let v Lüneburku. Pravděpodobně by rád studoval tento obor na univerzitě, ovšem tíživá finanční situace způsobila, že místo studia na univerzitě musel přijmout zaměstnání. Přemýšlení o Bohu je ovšem patrné v jeho duchovních skladbách. Rád pročítal Biblii a různé teologické texty. Vybíral si vhodná témata, části textů nebo žalmů. Sám někdy text přetvořil či přebásnil do podoby vhodné ke zhudebnění. Čerpal převážně z děl Martina Luthera.

Pravděpodobně si shromáždil četnou knihovnu teologických spisů, ovšem ta se nedochovala. V pozůstalosti bylo objeveno pouze třísvazkové vydání Lutherovy bible z roku 1681 s obsáhlým komentářem Abrahama Calova. O dalších titulech víme díky seznamu Bachovy pozůstalosti z roku 1750. Bach vlastnil kvalitní teologickou literaturu, a to hlavně klasické lutherské spisy (úplné vydání děl Martina Luthera, "altenburské" z let 1661 - 1664 a "jenské" z let 1555 - 1558), Lutherovy komentáře k žalmům, komentáře k Biblii od Johanna Olearia z roku 1678, komentáře významných teologů např. Augusta Pfeiffera, Heinricha Müllera a Erdmanna Neumeistera.

Při četbě si Bach rád podtrhával různé zajímavé pasáže, vpisoval poznámky. Dochovala se např. glosa z období po roce 1733, která komentuje roli krále Davida při bohoslužbě. Pro Bacha znamenal tento úryvek biblického textu důkaz, že hudba byla zřízena Duchem Božím. Další poznámka na okraji Bachovy bible zahrnuje tuto větu: „Při zbožné hudbě je vždy Bůh svou milostí přítomen.“ Výrok reaguje na komentář Abrahama Calova, jež se týká zjevení slávy Hospodina při krásné hudbě. Poznámka je připsána u verše 13, který popisuje naplnění domu oblakem při chválení Hospodina hlasem, trubkami, cimbály a jinými nástroji (2Pa 5,13). Bach jako luthersky myslící "teolog"

ztotožňoval tento důkaz Boží přítomnosti skrze oblak, jehož zjevení zapříčinila krásná hudba, s metafyzickou přítomností milosti Boží¹.

2.2. Filosofem

Bachovo filosofické pojetí světa dokázal celkem příhodně vysvětlit Johann Abraham Birnbaum, docent rétoriky na lipské univerzitě. V roce 1738 uveřejnil Birnbaum reakci na kritiku Johanna Adolpha Scheibeho, který napadl Bacha kvůli jeho "zastaralému" stylu skladby. Birnbaum označuje Bachovo umění jako snahu napodobit dokonalost přírody, její přirozenost a krásu. Birnbaum a Bach vycházeli z definice umění, kterou uveřejnil Joseph Fux ve svém spise "Gradus ad Parnassum" z roku 1725. Oba vyznávali starý aristotelský princip - ars imitatur naturam. Umění tedy podle Bacha i Birnbauma umožňovalo spojení mezi reálným světem (přírodou) a Bohem, který dává řád světu².

Bach byl tímto řádem fascinován. K přírodnímu řádu vztahuje hudební řád, tedy harmonii. Vzhledem k tomu, že přírodní řád je božského původu, je také harmonie od Boha. Skrze zkoumání hudebního řádu lze tedy poznat Boha a jeho řád. Bach se skrze toto své filosofické pojetí stal vlastně vědcem. Je připodobňován k Isaacu Newtonovi³, který stejně jako Bach hledal pravdu týkající se přírodních principů a božských principů. Oba badatelé se snažili pochopit vztah Boha a přírody, definovat hranice mezi těmito pojmy. V případě

¹ Wolff, Ch. : Johann Sebastian Bach. Vyšehrad, Praha 2011, str.325

² Butt, J. : Bach - Mass in B minor. Cambridge University press, Cambridge 1996, str.25

³ Podle Wolffa, str.33

Bachova bádání se jednalo o prozkoumání harmonie do nejmenších detailů. Bachova hudební filosofie se tedy dá vnímat jako věda o hudebních fenoménech⁴.

Tento Bachův filosofický postoj značně ovlivnil jeho tvorbu světskou i duchovní, ke sklonku života pak nejvíce tvorbu teoretickou (např. Umění fugy, Kánon triplex). Kánon Bach považoval za jeden ze stěžejních skladebných útvarů, jímž lze přiblížit fenomén času postupujícího vpřed a ubíhajícího vzad, prostoru pomocí stoupajících a klesajících not a nekonečna, neboť kánon lze neustále opakovat. Pozoruhodným fenoménem je podle Bacha trojzvuk C dur, jenž včleňuje do jednoho z kánonů. Bach objevuje možnosti vzniku trojzvuku numerickým rozdělením oktávy, přirozenou řadou alikvótních tónů nebo čistým laděním. Poukazuje na skutečnost, že trojzvuk C dur je fyzikálně-akusticky nejčistším, představující přirozenou harmonii, Bohem stvořenou a dokonalou.

2.3. Mystikem

Bachův přístup k Bohu a vlastní tvorbě je naplněn zvláštním mysticismem. Podobně jako Pythagorejci věřil Bach, že svět je uspořádán na základě čísel a vztahů mezi nimi. Bůh sám při stvoření světa jednal na základě vztahů mezi čísly, jež sám určil⁵. Bach se čísly zabýval velmi intenzivně. Např. akord C dur, který symbolizoval harmonickou dokonalost, spatřoval jako dogma o Nejsvětější Trojici. Žádná jiná kombinace tónů se tolik neprostupuje, nevytváří takový neuvěřitelný celek. Další symbolikou Bachovi blízkou je

⁴ Podle Wolffa, str.34

⁵ Bettmann, O.: Johann Sebastian Bach, jak jej znal jeho svět. Birch Lane Press Book, New York 1995, str.86

důležitost některých čísel a hodnot v Bibli. Boha symbolizuje číslo 1, Ježíše Krista číslo 2, Nejsvětější Trojici číslo 3, kříž číslo 4, číslo 5 mohlo znázorňovat ukřižování, neboť Kristus utrpěl na kříži 5 ran, stvoření symbolizuje číslo 7, apoštoly číslo 12 a vzkříšení číslo čtrnáct⁶.

Bach se snažil číselných symbolů využívat a začleňovat je do svých děl takovým způsobem, aby posluchače oslovil mocněji. Využití gematrie u Bacha zahrnuje mistrovské postupy. Bach se pravděpodobně inspiroval Starým zákonem. Gematrie je pozorovatelná ve Starém zákoně např. v kapitole o Abrahamových prapředcích od Adama k Noemu. V textu je pomocí gematrie skryto jméno Hospodinovo. Tato skutečnost mohla být Bachovi známa, neboť k jeho přátelům patřili významní teologové. Gematrii rozšířili v povědomí společnosti hlavně kabalisté.

Bach se mohl setkat s tímto postupem v Mizlerově Společnosti hudebních věd. Lorenz Christoph Mizler byl Bachovým žákem. V roce 1734 ukončil studium na lipské univerzitě disertací o vztahu hudby a filosofie. Na univerzitě dále vyučoval do roku 1743. V roce 1738 založil Mizler volné sdružení znalců hudby, kteří se zabývali hudební teorií, filosofií a estetikou. Bach vstoupil do této společnosti až v roce 1747, neboť pravděpodobně čekal na to, až se bude moci stát čtrnáctým členem po Händlovi⁷. Společnosti Bach věnoval svůj tříhlasý kánon pro 6 hlasů BWV 1076 a později Kánonické variace na píseň "Vom Himmel Hoch" BWV 769. Bach pravděpodobně hebrejštinu neovládal, ovšem velmi dobře se znal s profesory, kteří se zabývali hebraistikou, Christianem Ludovicim, Johannem Christianem Hebenstreitem, Urbanem Gottfriedem

⁶ Candé, R. de : Jean Sebastien Bach. Editions du Seuil, Paris 1984, str.266 a Geck, M.: Johann Sebastian Bach. Rowohlt, Hamburg 1993, str.109

⁷ Podle Bettmanna, str.153

Siberem, Romanem Tellerem, Christianem Weissem mladším a Christophem Wollem. Někteří z uvedených byli kmotry Bachových dětí. Bach se tedy o gematrických biblických postupech dozvědět mohl.

Bach s oblibou začleňoval svůj podpis do různých skladeb, a to světských i duchovních. Při vepsání autogramu využil not B - A - C - H. Tento motiv se objevuje v chorálových variacích, Hudební obětině, Kánonických variacích a částečně v Umění fugy. Tam ovšem zůstal motiv nedokončen, neboť autor zemřel. Bettmann uvádí svědectví Carla Philippa Emanuela a poukazuje na mystičnost celé situace⁸, ovšem Wolff přistupuje k rekonstrukci situace více realisticky. Domnívá se, že Bach mohl rozepsaný notový zápis odložit na pozdější dobu, aby si postup patřičně rozmyslel. Motiv potom nestihl v protivětě dokončit⁹. Další možnou metodou začlenění podpisu do skladby je gematrický způsob. Tento způsob je poněkud problematický vzhledem k určení. Lze pouze poukázat na možné řešení. Některé případy jsou poměrně zřetelné a jednoznačné, jiné ovšem mohou být konstruktem hudebních vědců a matematiků. Nyní si přiblížíme pomocí následujícího schématu číselné hodnoty písmen:

A = 1	E = 5	I, J = 9	N = 13	R = 17	W = 21
B = 2	F = 6	K = 10	O = 14	S = 18	X = 22
C = 3	G = 7	L = 11	P = 15	T = 19	Y = 23
D = 4	H = 8	M = 12	Q = 16	U, V = 20	Z = 14

Bach vypočítával svůj podpis různými způsoby. Např. sčítal písmena svého příjmení

$$B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 14$$

nebo sčítal písmena celého jména

⁸ Podle Bettmanna, str.38

⁹ Podle Wolffa, str.425

$$J (9) + O (14) + H (8) + A (1) + N (13) + N (13) = 58$$

$$S (18) + E (5) + B (2) + A (1) + S (18) + T (19) + I (9) + A (1) + N (13) = 86$$

$$B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 14$$

$$58 + 86 + 14 = 158 \quad (1 + 5 + 8 = 14)$$

nebo sčítal začáteční písmena křestních jmen se svým příjmením.

$$J. (9) + S. (18) + B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 41$$

Bach musel být svým jménem velmi zaujat, neboť jeho příjmení lze charakterizovat číslem 14, což je inverzně 41. Kontrapunkt bohatě využívá inverze či račí postupy při rozpracování tématu. Číselné zpracování jména přímo lákalo k vyzkoušení různých skladebných postupů. Bach z tohoto důvodu mohl ke svému jménu přistupovat jako k daru od Boha. Sám vyjádřil své poděkování Bohu za své jméno takto:

$$J (9) + S (18) + B (2) = 29 = S (18) + D (4) + G (7) / \text{Sol}i \text{De}o \text{Glor}ia/$$

Francouzský muzikolog Candé též poukazuje na předbiblickou egyptskou symboliku. Číslo 14 symbolizovalo části Osiridova těla. Těchto čtrnáct částí charakterizovalo smrt a opětovné probuzení. Candé poukazuje na propojení této symboliky s Bachovým postojem ke smrti a s eschatologickou zvěstí jeho duchovní hudby (vnímání smrti radostně). Tento příměr je zajímavý, ovšem velmi obtížně lze prokázat¹⁰.

Bach začleňoval tyto číselné kódy (1, 2, 3, 8, 14, 41 a 158) do svých děl velmi často. Je pozoruhodné, kolik možných kombinací vytvořil. Některá témata čítají 14 či 41 not, hodnoty 1, 2, 3 a 8 se objevují v počtu árií, ve formě skladby nebo v metrické hodnotě taktu. Těmito příklady se budeme podrobněji zabývat v praktické části. Smysl využití gematrie

¹⁰ Podle Candé, str.266

je obestřen tajemstvím. Někteří autoři nepřikládají těmto mystickým tendencím velký význam a zabývají se především analýzou děl po stránce hudební (např. Zavarský).

Většina autorů zmiňuje Bachovu zálibu v hudebních hádankách jako pozoruhodný prvek skladatelské dovednosti, a to spíš okrajově, ovšem s nádechem zvědavosti, jak postoupí další bádání v této problematice. Vnímání hudebního díla v barokní době, jež milovala hádanky, symboly, afekty, nepatrná gesta a mystiku, bylo naprosto odlišné.

V dnešní době se proto Bachovy mystické záměry velmi obtížně odhalují. Výzkum v tomto oboru se tedy někdy setkává s teoriemi, jež jsou velmi sporné. Nelze je prokázat jednoznačně, ovšem ani plně zavrhnout. Např. Houten a Kasberger se zabývali gematrickými postupy společně se špičkovými matematiky. Objevili nové způsoby začlenění Bachova autogramu do různých děl, ovšem teorie o začlenění jména Rosenkreuz do Bachových děl je velmi sporná. Mizlerova Společnost hudebních věd nebyla utajeným společenstvím. Oficiálně vydávala časopis pro členy, kteří šířili uveřejněné novinky hudební vědy mezi své žáky. Taktéž neexistuje žádný dokument či svědectví dokazující Bachův zájem o Rosenkreuziánství. Početní operace dokazující přítomnost číselné hodnoty jména Rosenkreuz jsou nápadně složité.

Podle mého názoru lze spatřovat smysl začleňování gematrických postupů do Bachovy tvorby v Bachově zbožnosti a křesťanském vnímání světa. Bach sledoval možnost skládání hudby jako své poslání od Boha. Byl si plně vědom svého nadání a snažil se ho využít k povznesení své mysli k Bohu, ovšem i k povznesení mysli ostatních lidí. V každé zákonitosti světa spatřoval působení Boží. Svým dílem se snažil pravděpodobně přiblížit Bohu. Bůh stvořil svět a vepsal své jméno lidským prostřednictvím do Písma. Bach tedy podobným způsobem tvoří neuvěřitelně kvalitní a obsáhlé hudební dílo, do kterého

pomocí gematrických postupů či užitím not B - A - C - H
vписuje svůj podpis.

3. Endzweck

Bach si již v mládí stanovil celoživotní cíl. Tímto konečným cílem bylo důstojné provádění chrámové hudby. Zůstává ovšem otázkou, co tímto prováděním chrámové hudby myslel. Bach mohl pokládat za provádění chrámové hudby dostatek vlastní umělecké svobody či volného času na kompozici vlastních děl, ovšem též kvalitní výkony hudebníků a zpěváků. V neposlední řadě mohl nepřímo upozorňovat na nehudební publikum či nevstřícnost nadřizených nebo akustickou nedostatečnost prostoru.

V roce 1708 zaznamenal tento svůj "Endzweck" v dopise pro městskou radu v Mühlhausenu. Neumann¹¹ se domnívá, že Bachova slova "regulirte kirchen Musik" se týkají hlavně provádění kantát, jež nebylo v Mühlhausenu možné. Ovšem lze se domnívat, že Bach měl na mysli jakoukoliv duchovní hudbu. Mezi jeho vrcholná díla patří pašije, oratoria, Magnificat a Mše h moll. Bach spíše hledal podmínky, kde by mohl pravidelně tvořit duchovní díla, jež by dostatečně uctívala Boží slávu. Tyto podmínky našel částečně v Lipsku. Nakonec ovšem i lipské prostředí selhalo. Bach přestal tvořit novou chrámovou hudbu asi v roce 1725 a následně se zabýval pouze hudbou teoretickou. Příčiny odmlčení neznáme, ovšem můžeme se domnívat, že Bachův nezájem psát další duchovní hudbu zapříčinily neshody s nadřizenými, nácvik s netaalentovanými žáky, nedostatek porozumění publika, napadání Bachova stylu a nedostatečné finanční ohodnocení. I přes různé obtíže, které způsobily Bachovo skladatelské odmlčení, byl jeho "Endzweck"

¹¹ Neumann, W.: Bach and his world. Viking Press, New York 1970, str.21

stále stejný - "eine regulirte kirchen Musik zu Gottes Ehren"¹². Po roce 1725 již sice kantáty neskládal, ovšem s patřičným vkusem přetvářel daný hudební materiál v nové kompaktnější celky. S využitím parodie vznikly krátké mše, Magnificat, oratoria, moteta a Mše h moll.

Bach pravděpodobně usiloval o vydání některých zajímavých částí tiskem, aby neupadly v zapomnění. Všech pět cyklů kantát by asi tiskem v té době vydat šlo velmi těžko. Jednalo se o účelovou duchovní hudbu, jež splnila své poslání. Její další uvádění bylo nejisté. Bach proto použil nejlepší části a včlenil je do prve zmíněných celků. Tyto větší celky měly větší naději na další uvedení. Smyslem Bachovy tvorby bylo skládat a uvádět nejkvalitnější možnou hudbu, jež by patřičně uctila Boží slávu. Vzhledem k tomu, že Boží sláva je věčná, snažil se Bach uspořádat svou duchovní tvorbu takovým způsobem, aby její provádění mohlo též probíhat věčně.

Fakt, že Bach věnoval vlastně všechnu hudbu Bohu, je patrný ve všech partiturách. Bach byl přesvědčen, že hudba byla zřízena Duchem Božím. O tom svědčí záznam v jeho bibli v první knize Paralipomenon ve dvacáté deváté kapitole, dvacátém prvním verši. Smyslem hudby je tedy provolávat Bohu slávu. Všechny partitury jsou zakončeny nápisem "Soli Deo Gloria". Tato duchovní hudba má být velmi kvalitní, to se týká i jejího provedení. Ohledně provedení duchovní hudby si Bach ve své bibli podtrhl verš v kapitole dvacet pět v první knize Paralipomenon. Verš popisuje povolání zpěváků (288) a hráčů na nástroje králem Davidem. Bach byl pravděpodobně touto reformou nadšen. Poznamenal si na okraj knihy: "Toto je základ veškeré chrámové hudby k Boží potěše"¹³. V podobném instrumentálním

¹² Podle Zavorského, str.46

¹³ Podle Bettmanna, str.125

obsazení si Bach ve svých představách přehrával některé z vytvořených skladeb, např. Matoušovy pašije. Realita ovšem mnohdy vypadala zcela jinak. Bach snad s provedením některých skladeb ani příliš nepočítal (např. Mše h moll).

4. Vymezení Bachova duchovního díla

Bach mnohdy příliš nerozlišoval duchovní a světskou hudbu. Pokud se mu některé téma líbilo a lákalo ho ke kontrapunktickému zpracování, neváhal začlenit téma světské písně do varhanní improvizace. Ovšem zesvětštování známých duchovních písní není běžné. Bach vždy použití určité melodie či rytmu velmi promýšlel. Přistupme nyní k vymezení duchovního díla vzhledem k nejvíce užívanému rejstříku Bachových děl.

Tento rejstřík byl uspořádán Wolfgangem Schmiederem v roce 1950 a od tohoto roku je neustále aktualizován. Je známý pod názvem "Thematisch - systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs". Postupně si přiblížíme některá nejzajímavější duchovní díla Johanna Sebastiana Bacha od nejranější tvorby po závěrečná mistrovská díla. Vzhledem k mnohým přesunům budou uvedena období Bachova života podle místa působení. U některých děl není rok vytvoření či provedení zcela jasný, budeme se tedy snažit využít pravděpodobné hypotézy hudebních vědců.

Mezi Bachova duchovní díla lze zařadit jeho skladby pro varhany, duchovní kantáty, moteta, mše, Magnificat, pašije, oratoria, chorály a duchovní písně. Podle katalogu víme o existenci dvě stě čtyřiceti šesti skladeb pro varhany, o dvou stech duchovních kantátách, o sedmi motetech, o Mši h moll, čtyřech krátkých mších, o Magnificat, o čtyřech pašijích, o třech oratoriích, o větším množství chorálů a duchovních písní. Vzhledem k početnosti tohoto duchovního díla se nebudeme zabývat výčtem všech skladeb, ovšem budeme sledovat stěžejní díla či skladby obsahující zajímavé teologické prvky.

4.1. Období skladatelských začátků - Ohrdruf (1695 - 1700) a Lüneburg (1700 - 1703)

V Ohrdrufu byl mladý Bach veden bratrem Johannem Christophem především ve hře na klávesové nástroje, hlavně na cembalo a varhany. Jméno Johann Christoph je v Bachově rodině poměrně časté. Johann Sebastian byl ovlivněn bratrem Johannem Christophem (1671 - 1721), ovšem i svým strýcem Johannem Christophem (1642 - 1703), jenž byl varhaníkem v Eisenachu. Tohoto varhaníka a skladatele považuje Boyd za nejtalentovanějšího po Johannu Sebastianovi¹⁴.

Bratr Johanna Sebastiana učil pracovat s různými typy a styly tehdejší hudby. Johann Sebastian tedy zkoušel improvizovat preludia a toccaty, psát fugy a ricercary a kompilovat skladby jiných významných skladatelů. Prvotní skladbičky se nedochovaly, ovšem lze si je představit jako zpracování či parodii skladeb Heinricha Schütze, Samuela Scheidta, Melchiora Francka, Wolfganga Carla Briegela a členů rodiny Bachových, Johanna, Henricha, Christoph a Michaela. Mladý Johann Sebastian byl ovlivněn melodiemi a duchovními texty lutherského prostředí. Byl mu znám zpěvník z roku 1673 "Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch" obsahující 612 duchovních písní.

Co se týče sborového vícehlasu, mohl být Johann Sebastian ovlivněn latinskými nebo německými motety z 16. a 17. století, dále tvorbou Josquina des Prez, Jakoba Obrechta a Johanna Waltera. Sbírký skladeb ovlivněné italskou hudbou byly Johannu Sebastianovi jistě též známy. Můžeme jmenovat např. sbírku

¹⁴ Boyd, M.: The Master Musicians Bach. Biddles & Guildford, London 1983, str.4

"Schadaeus" ze Strassburgu vydanou mezi lety 1611 - 1617 nebo sbírku "Profe" vydanou v Breslau mezi lety 1641 - 1646. Vzhledem k hudebnímu nadšení si mladý Johann Sebastian zajímavé skladby během studia u bratra v Ohrdrufu opisoval do sešitu. Bohužel tyto sešity nebyly nalezeny, ovšem velmi vzácné jsou též dva rozsáhlé rukopisy Johanna Christopha, který tyto dvě sbírky sestavil po roce 1700. Sbírkky jsou známy pod názvem "Andreas - Bach - Buch" a "Möllerische Handschrift". Lze zde nalézt skladby od Georga Böhma, Dietricha Buxtehudeho, Johanna Adama Reinkena, Johanna Kuhnau, Johanna Caspara Ferdinanda Fischera, Nicolase Antoine Le Begue, Jeana - Baptisty Lullyho, Marina Maraise, Tommase Albinoniho a Agostina Steffaniho¹⁵. Johann Sebastian se s velkou pravděpodobností se všemi autory seznámil, respektive s jejich dílem.

Do Lüneburgu se Johann Sebastian vydal před patnáctým březnem v roce 1700, aby mohl dostudovat jako stipendista. Jako zkušený zpěvák byl doporučen ohrdrufským kantorem Eliasem Herdou. Lüneburgský kantor August Braun Johanna Sebastiana společně s dalším stipendistou Georgem Erdmannem začlenil do sboru již před Květnou nedělí. Oba chlapci se tedy již pěvecky účastnili provedení vokálně - instrumentálních pašijí Joachima Gerstenbüttela a Augustina Pflögera. Během jejich následujícího studia měli za povinnost zpívat denně při ranní mši, při nešporách, při svátcích.

Repertoirem byl liturgický zpěv duchovní písně a vícehlasá moteta. Dále pak mohli někteří zpěváci vystupovat na svatbách, pohřbech a při jiných slavnostních příležitostech (tzv. kurrende). Kantor August Braun byl jistě pro Bacha inspirující osobností, hlavně pravděpodobně zprostředkoval Bachovi přístup

¹⁵ Podle Wolffa, str.46

do knihovny při kostele svatého Michaela. Tato knihovna byla jednou z nejstarších v Německu. Obsahovala sbírky skladeb od Heinricha Schütze, Wolfganga Carla Briegela, Sebastiana Küpfera, Joachima Gerstenbüttela, Claudia Monteverdiho, Giacoma Carissimiho, Caspara Casotiho a Marca Giuseppe Perandy. Vedle motet a capella se mohl Bach seznámit s vokálními koncerty a jejich bohatým instrumentálním obsazením. Bach mohl zpívat některý z 31 hlasů v "Sanctus" Samuela Capricorna nebo z 26 hlasů v "Lobe den Herrn, meine Seele" od Johanna Schelleho. Bach byl později pravděpodobně schopen zpívat kterýkoli hlas.

Vzhledem k nadání též interpretoval skladby jako instrumentalista v doprovodném tělese nebo jako varhaník. Zájem o varhanní skladby se u Bacha neuvěřitelně stupňoval. V Lüneburgu se setkal se čtyřmi varhaníky - Friedrichem Christophem Morhardtem, Johannem Jakobem Löwem z Eisenachu, Johannem Georgem Florem a Georgem Böhmem. Nejvíce Bach obdivoval tvorbu Georga Böhma. Georg Böhm nebyl Bachovým přímým učitelem, spíše se stal jeho přítelem. Umožnil Bachovi seznámit se s různými vzory pro komponování preludií a fug. Velkým přínosem pro Bacha bylo setkání s formou chorálních variací. Böhm v této formě vytvořil vynikající díla, která Bacha inspirovala k vytvoření chorálních partit.

4.1.1. Chorálové partity

Původně vznikly chorálové partity ze světských partit, jež variovaly taneční téma. Způsob tvoření variací a zpěvnost zůstaly, ovšem téma se vybíralo ze známých chorálů. Bach vytvořil tyto skladby pro cembalo. Jeho varhanní styl se zatím utvářel a byl v pozdější době těmito začátky ovlivněn, a to především začleňováním technických prvků hry na cembalo. Bach vytvořil v Lüneburgu tyto partity : "Christ, der du bist der

helle Tag" BWV 766, "O Gott, du frommer Gott" BWV 767 a "Ach, was soll ich Sünder machen" BWV 770. Zavarský ovšem o Bachově autorství u poslední partity pochybuje¹⁶. Ukázka z partity "O Gott, du frommer Gott" BWV 767 je první variací. Je harmonicky velmi zajímavá. Poukazuje na Bachovu inspiraci Böhmovým stylem.



4.1.2. Setkání s dílem Reinkena a Buxtehudeho

Böhm měl v Hamburku mnoho přátel, k nimž pravděpodobně patřil i Johann Adam Reinken, varhaník v kostele svaté Kateřiny. Böhm nejspíš Bacha Reinkenovi představil. Bach byl Reinkenovým dílem fascinován a starý mistr zase spatřoval ve hře mladého Johanna Sebastiana živoucí odkaz vlastní kontrapunktické tvorby. Bach navštívil mistra v Hamburku několikrát, ten ho seznámil s tvorbou severoněmeckých skladatelů, především s dílem Dietericha Buxtehudeho. Buxtehude byl varhaníkem v Lübecku a občas navštěvoval Reinkena v Hamburku. Bach znal velmi dobře Reinkenovu chorálovou fantazii "An Wasserflüssen Babylon". Ta ovlivnila jeho chorálovou předehru "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV 739 a ranou verzi varhanního chorálu "An Wasserflüssen Babylon" BWV 653.

¹⁶ Podle Zavarského, str.97

4.2. Arnstadtské období - (1703 - 1707)

Bach se při svém působení v Arnstadtu věnoval hlavně varhanní duchovní hudbě. Skládal delší sólová díla - např. preludia a fugy, toccaty, fantazie. Tato díla sloužila jako duchovní hudba pro svátky či jiné slavnostní církevní události. Bach vymýšlel témata podle vlastní fantazie a pravděpodobně spíše volně improvizoval. Nechal se při svých zpracováních inspirovat Buxtehudem, Reinkenem, Böhmem a Pachelbelem. Dále skládal varhanní chorály, přičemž téma chorálu bylo obecně známé. Bach improvizoval na téma chorálu nebo téma chorálu upravil a vytvořil novou verzi. Tyto verze mohl používat běžně při bohoslužbách, pokud bylo třeba mezihry. Zřejmý je vliv především severoněmeckého hudebního stylu a italského hudebního stylu.

4.2.1. Varhanní skladby

4.2.1.1. Toccata d moll BWV 565

Bach absolvoval přijetí na místo varhaníka v Arnstadtu nejspíše dvacátého čtvrtého června v roce 1703, kdy byla dokončena oprava varhan a bylo třeba odborníka, který by jejich stav prověřil. Není zcela jisté, co mohl Bach hrát jako úvodní představení vlastní tvorby pro arnstadtské publikum. Wolff se domnívá, že to mohla být efektní Toccata d moll BWV 565. Poukazuje na nutnost oslnit posluchače a předvést vlastní technické možnosti¹⁷. V Toccate d moll se střídají různá tempa, čímž skladba získává velmi dynamický nádech. Motiv působí improvizovaným dojmem, ovšem ve skutečnosti je struktura velmi dobře promyšlena. Šest úvodních not Bach využívá v dalších figurativních prvcích.

¹⁷ Podle Wolffa, str.97



Na začátku si může posluchač dobře zapamatovat motiv, jenž zazní v pomalém tempu "Adagio". Následně se objevuje motiv v obměnách v tempu "Prestissimo". Začátek fugy zpracovává stejný motiv, který se znovu objevuje v centrální části skladby. Zavorský skladbu oceňuje jako mistrovskou. Není si jistý jejím vznikem a uvažuje i o výmarském období¹⁸. Schweitzer považuje Toccatu d moll za vrcholné dílo Bachovy varhanní tvorby¹⁹. Podobně virtuózně působí většina varhanních děl z arnstadtského období.

4.2.1.2. Fuga g moll BWV 578

Vedle Toccaty d moll považuje Schweitzer za vrcholnou skladbu též Fugu g moll BWV 578, ve které se zrcadlí odraz Bachovy osobnosti²⁰. Na rozdíl od divoké, energické Toccaty d moll se jeví Fuga g moll jako promyšlené a vnitřně zaměřené dílo. Téma je poměrně jednoduché, ačkoliv je velmi výrazně členěno. Bach se neodchyluje z tóniny g moll, proto někteří Bachovi životopisci pokládali tuto fugu za nevhodnou k vydání, tedy spíše za školní cvičení²¹.

¹⁸ Podle Zavorského, str.119

¹⁹ Schweitzer, A.: Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Hartel, Leipzig 1904, str.256

²⁰ Podle Schweitzera, str.256

²¹ Forkel, J. N.: O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1952, str.35



Dnešní znalci však právě tuto skutečnost (setrvání v tónině g moll) považují za okouzující²². Jednoduchost a průzračnost je dána též harmonicky. Bach střídá tóniku s dominantou.

4.2.1.3. Preludium a fuga D dur BWV 532

Zavarský považuje za další významnou varhanní skladbu Preludium a fugu D dur BWV. Obdivuje její statickou podstatu, kdy úvodní fanfáry na způsob francouzské ouvertury nemají větší harmonický vývoj či vnitřní pohyb a podobně průzračně probíhá část "Allabreve" a fuga se zvláštním tématem rozděleným pomlčkou.



Celá skladba je ovlivněna severoněmeckou hudební tradicí směřující k Buxtehudemu.

4.2.1.4. Preludium a fuga a moll BWV 551

Geiringer pokládá tuto skladbu za virtuózní, jež sloužila k předvedení technických možností hráče²³. Zavarský vidí tuto

²² Geiringer, K.: Johann Sebastian Bach. George Allen & Unwin, London 1967, str.218

²³ Podle Geiringer, str.215

technickou náročnost spíše jako ovlivnění cembalovým stylem²⁴. Zcela patrné je ovlivnění Buxtehudem. Bach nejprve zařazuje postupy v sextách a decimách, jež jsou zpracovány v expozici. Zařazením dvou fugových témat Bach pravděpodobně sledoval větší tematické sjednocení. Témata obou fug jsou sice odlišná, ovšem jejich zpracování si je kontrapunkticky blízké.



4.2.1.5. Preludium a fuga c moll BWV 549

Geiringer určuje trojdílnou strukturu této skladby jako rapsodickou předeheru, fugu a volně improvizovaný závěr²⁵. Skladba je odrazem osobnosti autora. Některé části jsou velmi výbušné a dramatické, jiné vyzařují klid a meditativnost. V úvodní části je motiv zpracován efektivním pedálovým postupem. Motiv se znovu objevuje ve fuze, která je určena pouze pro manuál, tedy určité ztišení. Postupně fuga mohutní a v závěru fugy se objevují i sedmihlasé akordy. Volně improvizovaný závěr je opět dramatický. Zavarický se domnívá, že skladba mohla vzniknout již v Lüneburgu. V Arnstadtu nebyly varhany vybaveny tónem Es v pedálech, takže by se těžko hrálo úvodní téma v c moll²⁶.



²⁴ Podle Zavarického, str.102

²⁵ Podle Geiringer, str.215

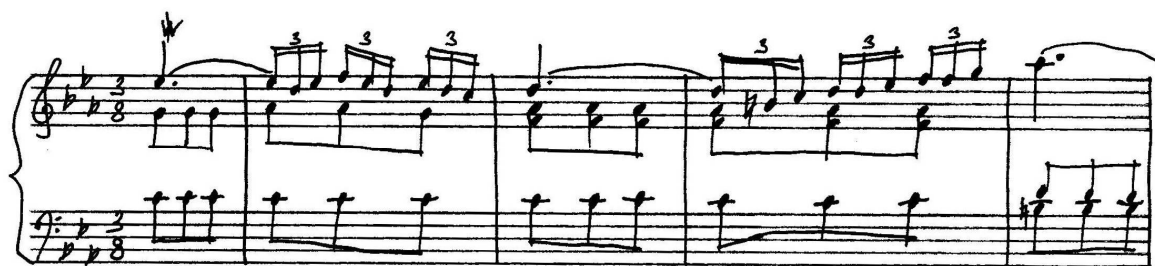
²⁶ Podle Zavarického, str.103

4.2.1.6. Pastorále F dur BWV 590

Tato čtyřdílná skladba je velmi zvláštní. Není zcela jisté, zda čtyři části zamýšlel Bach jako celek, kdy tyto celky vytvořil, ba i Bachovo autorství je sporné. Zavarský řadí tuto skladbu do tvorby napsané v Arnstadt²⁷, avšak Geiringer uvádí vytvoření skladby ve Výmaru²⁸. Většina znalců Bachových děl ovšem souhlasí s tím, že dílo je silně ovlivněno italskými autory, což je pro Bachovu tvorbu typické. V první části můžeme sledovat vliv Frescobaldiho, Corelliho, Vivaldiho a Schiassiho.



Druhá část je zvláštní. Svou dvoudílnou formou se málo podobá kterékoli jiné Bachově skladbě z raného období tvorby. Třetí část se velmi podobá árii. Tónina c moll působí uprostřed durových částí velmi teskně.



²⁷ Podle Zavarského, str.113

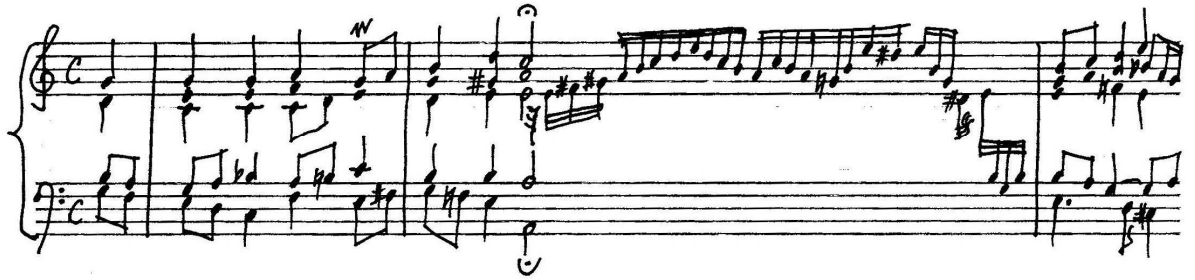
²⁸ Podle Geiringer, str.223

Čtvrtá část je fugová giga. V rychlém tempu zazní úvodní téma, které Bach rozvíjí. Druhé téma je vtipně vytvořeno obratem prvního motivu.

4.2.2. Varhanní chorály

Bach byl přijat v Arnstadtě především jako varhaník. Měl povinnost doprovázet zpěv shromáždění během bohoslužeb. V Arnstadtě bylo několik kostelů. Bach hrál čtyřikrát týdně v Novém kostele. V Arnstadtě bylo zvykem, že varhaník uváděl chorály přede hrou, mezi slokami hrál preludia. Na závěr bohoslužby se hrála postludia. Liturgie probíhala dle lutherských zvyklostí, též podle předpisů schwarzburského území (Agenda Schwarzburgica z roku 1675). Bach měl k dispozici "Neu - verbessertes Arnstadtisches Gesangbuch". Tento zpěvník uspořádal Johann Christoph Olearius podle kostelních písní Martina Luthera a jeho současníků z 16. a 17. století²⁹. Bach se nadšeně snažil vystihnout obsah strof hudebními prostředky - zajímavou harmonizací, užitím chromatických postupů, tónovou bohatostí. Při delších písních odlišoval každou sloku mezihrou, která se vztahovala k textu chorálu. Bohužel dospěl k takové originalitě, že si arnstadtská konzistoř stěžovala. Některé bravurní mezihry pletly shromážděné věřící při zpěvu. Bachův styl je zřetelný v uvedeném chorálu "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 722. Lidé zpívali osminové a čtvrté noty, náhle zahrál Bach 27 not na půlovou notu s korunou a následovaly opět osminové a čtvrté tóny zpěvu. Bach se obohacoval v improvizačním umění, ovšem zpěv shromážděných vázl.

²⁹ Podle Wolffa, str.100



Další zajímavou úpravou je chorál "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 715. Bach zde experimentoval s chromatickou škálou. V závěru chorálu užívá všech dvanácti tónů chromatické stupnice během dvou taktů. Tento harmonický postup je velmi zajímavý, ovšem pro zpěváka značně matoucí. Melodie v G dur postupuje v sekundách nahoru a zase zpět.



Bach zpracoval v Arnstadtů pravděpodobně mnoho dalších chorálů. Jmenujme např. "In dulci jubilo" BWV 729, "Wie schön leuchtet der Morgenstern" BWV 739 a 764). Některé z úprav byly zahrnuty do sbírky "Orgelbüchlein" např. "Herr Christ, der einge Gottessohn" BWV 601 a "Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ" BWV 639. Právě úpravy chorálů nejspíš zapříčinily Bachův odchod z Arnstadtů do Mühlhausenu. Bach poznal, že v Arnstadtů nemůže patřičně rozvíjet svůj skladatelský talent.

4.3. Mühlhausenské období - (1707 - 1708)

Bach složil varhanickou zkoušku v Mühlhausenu dvacátého čtvrtého dubna 1707. Wolff se domnívá, že kromě hry na varhany

předložil Bach velikonoční kantátu "Christ lag in Todes Banden" BWV 4 jako součást zkoušky³⁰. Zavorský ovšem řadí tuto kantátu do tvorby vzniklé ve Výmaru³¹. Ačkoli je program zkoušky nejistý, je zcela jisté, že Bach se snažil předvést své virtuózní umění i umění skládat vokální skladby. Bach se pravděpodobně rozhodl odejít do Mühlhausenu právě kvůli možnosti provádět kantáty.

Kantáty byly novinkou. Teprve se začaly objevovat v repertoiru duchovní hudby. Našly ovšem velkou oblibu u posluchačů pro svoji dynamičnost, oduševnělost a emocionalitu. Původně vznikla tato forma v Itálii. Do madrigalové formy začali skladatelé včleňovat árie. Vznikla tak drobnější duchovní opera, zatím nepodobná Bachovým dílům. Začátkem 17. století proslavil tuto formu Giacomo Carissimi. Následovně se forma kantáty vyvíjela a Bach dovedl její vývoj k vrcholu. Do německé bohoslužby se duchovní kantáta včlenila pozvolna. Nejprve se hrály kantáty světské, které interpretovali italští hudebníci na šlechtických dvorech, později zdokonalili kantátu hudebníci němečtí, kteří neváhali využít možnosti hudebního jazyka k vyjádření náboženských citů.

Lutherská bohoslužba zaznamenala během 17. století významné změny. Latinské části mše (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus a Agnus Dei) se sice ještě používaly, ovšem proměnlivé části se již zpívaly německy. Docházelo i k určitému zesvětštění a zlidovění bohoslužby. Luther např. nebyl proti využití světských melodií za účelem obohacení chrámové hudby. Sám prohlásil, že ďábel nemusí mít všechny pěkné melodie pro sebe³². Běžně se tedy stávalo, že duchovní kantáty obsahovaly

³⁰ Podle Wolffa, str.121

³¹ Podle Zavorského, str.140

³² Podle Geiringera, str.110

zajímavé světské písně, jež byly upraveny harmonicky a textově. Podobně přistupoval k přejímání i Bach. Např. chorály "Durch Adams Fall ist ganz verderbt", "Von Gott will ich nicht lassen", atd. Bach používá v různých kantátách, přičemž tyto chorály užívají motivu písně "O Welt, ich muss dich lassen" a "Herzlich thut mich verlangen". Duchovní píseň "O Welt, ich muss dich lassen" je úprava světské písně od Heinricha Isaaca "Inspruck, ich muss dich lassen"³³. Podobně duchovní píseň "Herzlich thut mich verlangen" je úprava písně od Hanse Leo Hasslera "Mein Gemüt ist mir verwirret".

Bachova tvorba kantát byla ovlivněna hlavně německým skladatelem Samuelem Scheidtem (1587 - 1654), Johannem Pachelbelem (1653 - 1706), Heinrichem Schützem (1585 - 1672) a Dietrichem Buxtehudem (1637 - 1707). Z uvedených dat je patrné, že kantáta se teprve rozvíjela, když se mladý Bach s touto formou seznámil. Sám Bach mluvil o svých prvních kantátách jako o motetech nebo "Kirchenmusik". Než provedl v Mühlhausenu svoje první kantáty, měl za sebou jistě určité pokusy či črty. Všechny kantáty provedené v Mühlhausenu ("Christ lag in Todes Banden" BWV 4, "Gott ist mein König" BWV 71, "Gottes Zeit" BWV 106, "Auf der Tiefe rufe ich zu dir" BWV 131 a "Der Herr denket an uns" BWV 196) již nejsou zcela začátečnická díla. Svědčí o tom i skutečnost, že posluchači vyslechli skladby s obrovským nadšením. Bach se rozhodl kantáty neustále zdokonalovat a právě tato snaha pravděpodobně způsobila, že po roce odešel do Výmaru. Tuto snahu provádět pravidelně duchovní hudbu nazývá právě v tomto momentě "Endzweck". Ve Výmaru mohl nejspíš spolupracovat s hudebně proškolenými zpěváky a instrumentalisty, což ušetřilo Bachovi čas potřebný na skládání kantát.

³³ Podle Schweitzera, str.16

4.3.1. Christ lag in Todes Banden BWV 4

Úpravu této kantáty známe až z lipského období Bachovy tvorby, kdy Bach využívá parodie k vytvoření kompaktních cyklů. Kantáta byla pravděpodobně provedena v Mühlhausenu během velikonoce v roce 1707. Bach vytvořil kantátu na motivy chorálu od Martina Luthera. Tento chorál "Christ ist erstanden" byl Lutherem přetvořen v roce 1524 ze staré velikonoční sekvence z dvanáctého století "Victimae paschali laudis". Bach využil melodii chorálu jako cantus firmus. Bach zachovává starobylost písně pomocí harmonických postupů, jež se podobají harmonickým postupům z období renesance. Kantáta obsahuje sinfonii, což je jakási slavnostní předehra hraná dechovými nástroji, a sedm strof, které jsou vždy jiným způsobem hudebně zpracovány. První strofu nechal Bach zazpívat sbor jako moteto, druhá strofa je duet sopránů a altů, třetí strofa je zpívána pouze tenorem. Čtvrtá strofa je centrální a tvoří ji moteto pro sbor. Pátá strofa je basové sólo, přičemž v šesté strofě se střídají v přednesu cantu firmu soprán a tenor. V závěru opět zaznívá chorál. Bachovi se podařilo tímto zpracováním výtečně odlišit zvěst každé strofy a ještě zvýraznit odlišnost strof užitím různého počtu hlasů. Zavorský upozorňuje na zajímavou symetrii vytvořenou rozložením hlasů a oceňuje tuto strukturu jako oživující prvek³⁴.

4.3.2. Gott ist mein König BWV 71

Bach vytvořil tuto kantátu jako světskou oslavnou hudbu, ovšem je řazena mezi duchovní kantáty, neboť její obsah může mít i teologický význam. Bach zde zpracovává téma přerodu,

³⁴ Podle Zavorského, str.141

transcendenci starého stavu do stavu nového. Bach tedy použil dvojsmyslnost. V kantátě může být zmíněn nový stav městské rady nebo eschatologická proměna. Kantáta byla provedena čtvrtého února v roce 1708 a oslavovala novou městskou radu v čele se starosty Adolfem Streckerem a Georgem Adamem Steinbachem³⁵. Bach využil slavnostní příležitost k vyzkoušení nové instrumentace. V páté části zaznělo trubkové trio, ve čtvrté části se objevily tympány uprostřed běžné instrumentace dechových nástrojů. Bach se nebál ozvláštnit též strukturu kantáty a zařadit různá tempa částí. Kantáta je protkána různými skladebnými styly. Můžeme např. slyšet árie, chorály, fugu, ciaconu, litanii. Podobně rozmanitá jsou užitá tempa od "Lenta" po "Vivace". Tato různorodost užitá v kantátě přinesla Bachovi věhlas. Jako jediná vyšla tato kantáta tiskem.

4.3.3. Gottes Zeit BWV 106

Tato kantáta je známa též pod názvem "Actus tragicus". Bach jí vytvořil jako smuteční hudbu. Boyd se domnívá, že šlo o hudbu pro pohřeb příbuzného Lammerhirta³⁶, ovšem Marggraf se domnívá, že právě zemřelým byl major Strecker³⁷. Většina znalců považuje tuto skladbu za velmi zdařilou. Alfred Dürr ji oceňuje jako dílo génia³⁸. Bachovi se podařilo dokonalou instrumentální a harmonickou stavbou vystihnout smutnou náladu události. Kantáta má čtyři části. První část je určena pro dvě flétny, dvě violy da gamba a basso continuo. Dokonale navozuje

³⁵ Podle Wolffa, str.128

³⁶ Podle Boyda, str.32

³⁷ Marggraf, W.: Bach in Leipzig. Brockhaus, Leipzig 1985, str.21

³⁸ Dürr, A.: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1971, str.67

atmosféru následujících zbylých částí pomalým tempem a obloučky ve frázování. Melodika některých úseků je ovlivněna Bachovým zájmem o varhanní hru. Bach užívá zajímavé harmonické schéma, kdy používá nezvykle tóniny od Es dur přes c moll, f moll, As dur a zpět do Es dur. Touto nezvyklou kombinací tónin překvapuje posluchače.

4.3.4. Aus der Tiefen rufe ich , Herr, zu dir BWV

Tato kantáta má podobně bolestnou náladu jako předcházející dílo. Terry se domnívá, že smutná náladba skladby reaguje na událost rozsáhlého požáru, který zastihl v roce 1707 Mühlhausen³⁹. Kantáta má pět částí, přičemž sbory se střídají s áriemi. V partituře kantáty je zápis o zkomponování na žádost faráře Georga Christiana Eilmara. Lze se tedy domnívat, že Bach byl v tvorbě kantát podporován učením.

4.3.5. Der Herr denket an uns BWV

Boyd se domnívá, že kantátu napsal Bach při příležitosti svatby svých příbuzných Reginy Wedemann a pastora Staubera⁴⁰, ovšem Wolff toto tvrzení vyvrací. Kantáta je netypická svou tichou radostí. V úvodní sinfonii hrají smyčce v slavnostním rytmu. Následují dvě árie a závěrečný sbor.

4.4. Výmarské období - (1708 - 1717)

Bach se odstěhoval do Výmaru před čtrnáctým červencem v roce 1708. Stal se dvorním varhaníkem a komorním hudebníkem

³⁹ Terry, Ch. S.: Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Hartel, Leipzig 1963, str.49

⁴⁰ Podle Boyda, str.32

sasko - v ýmarského vévody Wilhelma Ernsta, který sídlil ve Wilhelmsburgu. Synovec vévody Ernst August spoluvládl, takže též užíval Bachových služeb. Oba vévodové byli hudbymilovní. Bachovo umění obdivovali. Bach složil ve Výmaru své vrcholné varhanní skladby a začal zpracovávat chorály, které chtěl shromáždit ve sbírce "Orgelbüchlein" BWV 599 - 644. Do roku 1714 se Bach věnoval hlavně varhanní tvorbě. V roce 1714 byl jmenován koncertním mistrem a požádán vévodou o vytvoření duchovních kantát. Tyto kantáty, kterých je kolem dvaceti, jsou odlišné od kantát vytvořených v Mühlhausenu. Liší se stavbou, která obsahuje též recitativy a da capo árie, a užitím nebiblických textů. Bach již tolik nevyužívá biblických textů, ale spolupracuje s libretisty.

Bachovy nejranější duchovní kantáty z Výmaru užívají textů Erdmanna Neumeistera (např. kantáty BWV 18 a BWV 61) a Salomo Francka (např. BWV 182, BWV 12, BWV 172, BWV 21, BWV 152). Bach možná sám vytvářel vlastní verše nebo spolupracoval ještě s dalšími básníky. Bachovo v ýmarské období je charakteristické zvnitřněním jeho hudby. Niternost je patrná ve varhanních skladbách i v kantátové tvorbě. Díla již nejsou tolik bouřlivá a virtuózní, spíš obsahují vážnost, meditativnost a smutek. Témata Bach vytváří zpěvnější a pomalejší, pak je složitěji zpracovává. Lze předpokládat, že Bacha mohla niterně zasáhnout smrt jeho dětí nebo neshody s vévodou, které vyvrcholily uvězněním.

Vévoda Wilhelm Ernst byl poměrně konzervativní a nelibě nesl velmi světský životní styl na dvoře synovce Ernsta Augusta. Bach se s vévodou Ernstem Augustem pravděpodobně přátelil. Rád přijímal pozvání k účinkování během slavnostních událostí. Vzhledem k oblibě italské hudby mohl Bach provádět úpravy skladeb např. Vivaldiho, Torelliho nebo Albinoniho. Studium tvorby italských skladatelů bylo pro Bacha velkým přínosem. Špatné vztahy s vévodou Wilhelmem Ernstem

vyvrcholily v momentě, kdy Bach nebyl zvolen dvorním kapelníkem. Bach požadoval propuštění, ovšem žádal vévodu Wilhelma Ernsta dost nevybíravým způsobem, takže byl uvězněn. V prosinci v roce 1717 potom mohl nastoupit na místo dvorního kapelníka v Anhalt - Köthenu. Kníže Leopold z Anhalt - Köthenu Bacha velmi obdivoval. Pravděpodobně kvůli tomuto přátelskému přístupu byl Bach ochoten opustit možnost komponovat kantáty, neboť na kalvínském dvoře knížete Leopolda se bohoslužby konaly prostým způsobem a bez nádhery provádění duchovních kantát.

4.4.1. Varhanní tvorba

Bach jako varhaník působil v zámeckém kostele, též byl zván k posouzení varhan či jako virtuóz do okolních měst. Jeho varhanní styl se přetváří. Tempa jsou pomalejší, melodie zpěvnější a skladby nepřekypují množstvím technických prvků cembalové hry. Bach opouští pozvolna formu toccaty a přiklání se k formě preludia a fugy.

4.4.1.1. Preludium a fuga A dur BWV 536

Preludium se značně podobá Bachovým toccatám z raného období, proto se Zavorský domnívá, že mohlo vzniknout ještě v Arnstadtu⁴¹. Toto preludium vyjadřuje vnitřní klid. Podobá se pastorálním písním. Téma fugy se blíží instrumentálnímu úvodu kantáty "Tritt auf die Glaubebahn" BWV 152 z konce roku 1714. Toto téma je velice zpěvné a vesměs předznamenává nové období v Bachově varhanní tvorbě, kdy fugová témata pravděpodobně vychází z písní a nikoliv z instrumentálních motivů.

⁴¹ Podle Zavorského, str.124



4.4.1.2. Preludium a fuga f moll BWV 534

Schweitzer poukazuje na zlom, kdy Bach přestává vyjadřovat nadšení a bouřlivost ve svých varhanních skladbách a do fugových témat vkládá tragičnost. Schweitzer nachází v tématu fugy f moll velkou bolest a hlubokou tragiku⁴². Preludium je inspirováno Pachelbelovými pedálovými toccatami, ovšem Bach nepoužívá pedálů běžně. Vkládá do pedálových úseků mezihry a nachází tak nové zajímavé hudební možnosti.



4.4.1.3. Orgelbüchlein BWV 599 - 644

Varhanní knížka obsahuje 164 chorálů, ovšem pouze 45 chorálů Bach dokončil. Bach se pravděpodobně při výběru chorálů inspiroval dvěma výmarskými zpěvníky. "Auserlesenes Weimarisches Gesang - Buch" byl vydán v roce 1713. Bach si vybral různé písně podle vlastního vkusu. Upravoval je přímo z paměti. Podařilo se mu vytvořit krásné dílo plné symbolů a teologicko - hudebních hříček. Chorály jsou sestaveny systematicky podle církevního lutherského roku. Převažují chorály týkající se Adventu, Vánoc, Očišťování Panny Marie a Velikonoc. Bach především upravoval chorály do čtyřhlasu. Můžeme pozorovat, jak zajímavě zpracoval střední hlasy, neboť melodie byla vždy ve vrchním hlase. Někdy se střední hlasy pohybují více než melodie, jindy pouze harmonicky dotváří

⁴² Podle Schweitzera, str.238

ozdobenou melodií. Bach využíval sbírku též k výuce. Žáci se učili různým možnostem, jak upravovat hlasy, přičemž Bach nabízí úpravy blízké Buxtehudemu, Böhmovi a Pachelbelovi. K popisu obsahu chorálů a významu jednotlivých chorálů přistoupíme v následujících kapitolách. Nyní pouze jmenujme nejznámější tituly - "Vom Himmel hoch" BWV 606, "Jesu, meine Freude" BWV 610, "Durch Adam Fall" BWV 637, "Puer natus" BWV 603 a další. Velmi zajímavé jsou kánonické úpravy chorálů, kterými se Bach později proslavil.

4.4.2. Kantátová tvorba

Bach napsal ve Výmaru asi dvacet kantát. Tyto kantáty již neobsahovaly pouze biblické texty, ale spíše texty libretistů, kteří se zabývali duchovní poezií. Jedním z prvních libretistů německých duchovních kantát byl Erdmann Neumeister. Dále Bacha inspirovaly texty Salomo Francka, Georga Christiana Lehmse a dalších. Nová libreta užívala jako základ madrigalové texty, z nichž se vyvinula forma takzvaného secco recitativu a da capo árie. Tyto formy umožňovaly Bachovi větší strukturální volnost. Bach tuto volnost využil k vytvoření hudební mluvy. Teologický obsah Bach dotváří velmi nápaditými hudebními prvky. K Bachovým raným kantátám, jež byly vytvořeny podle textů Erdmanna Neumeistera, patří kantáty BWV 18 a BWV 61. Mystická poetická nálada textů Salomo Francka se Bacha hluboce dotýkala. Použil Franckovy texty v kantátách BWV 182, BWV 12, BWV 172, BWV 21 a BWV 152. Podobně jako ve varhanní tvorbě je patrná i v kantátách větší zpěvnost a nově se objevující hluboká tragika. Nyní si přibližme některé z kantát.

4.4.2.1. Himmelskönig, sei willkommen BWV 182

Bach byl pověřen komponováním kantát vévodou Wilhelmem Ernstem v roce 1714. Začátkem března povýšil vévoda Bacha na

koncertního mistra. Tímto byla Bachovi též svěřena pravomoc skládat pravidelně duchovní kantáty ("eine regulirte kirchen Musik"). O tuto pravomoc Bach velmi usiloval, takže si nechal záležet hned na uvedení první kantáty. První kantáta je mimořádná. Bach provedl tuto kantátu v době dvou svátků - Květné neděle a Zvěstování Páně dvacátého pátého března v roce 1714. Kantáta měla velký úspěch vzhledem ke své osmivěté struktuře a vzhledem k vokálnímu a instrumentálnímu obsazení. Bachovi se plně podařilo vystihnout náladu obou svátků. Nádech intimity vytvořil Bach užitím fléten a smyčcových nástrojů, pocit radostné nálady pak užitím deseti hlasů ve sborech. Úvodní sonáta se podobá svou formou francouzské ouvertuře. Druhá část pro sbor obsahuje všechny hlasy a instrumenty. Pátá a šestá část jsou jediné v mollových tóninách - e moll a h moll. Závěrečné části jsou opět radostné v G dur, určené sboru i instrumentalistům.

4.4.2.2. Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21

Tato kantáta byla provedena třetí neděli po svaté Trojici v roce 1714. Bach zde použil širší instrumentaci. Kromě čtyřhlasu a obvyklých smyčcových nástrojů se objevují tři trubky, tympány a hoboj. Jako jedna z prvních se kantáta dělí na dva díly, přičemž mezi oběma díly zaznělo kázání. Zavorský považuje úvodní sinfonii za jednu z nejkrásnějších instrumentálních částí kantát⁴³, zatímco Geiringer obdivuje brilantnost závěrečné části "Das Lamm, das erwürget ist"⁴⁴. Kantáta má silný emocionální náboj, který Bach vytvořil náhlými změnami sólových partů a sborů, změnami rychlých temp

⁴³ Podle Zavorského, str.143

⁴⁴ Podle Geiringerera, str.149

na pomalá a změnami dynamiky. Milostný duet duše a Ježíše překvapuje svou vroucností blížící se operním milostným duetům.

4.4.2.3. Nun komm der Heiden Heiland BWV 61

Kantáta je inspirována chorálem Martina Luthera "Veni redemptor gentium". Bachovi se podařilo mistrovsky zpracovat téma chorálu v úvodní části pro sbor jako francouzskou ouverturu. Ouvertura začíná v pomalém tempu a v tečkovaném rytmu, který je převzat od Lullyho, pokračuje potom ve spojení se sopránem, který vnáší do tečkovaného rytmu chorál ve zcela odlišném rytmu. Další čtyři části jsou určeny pro sólisty (tenor, bas a soprán). V závěru se ozývá radostný dvojhlas na téma chorálu "Wie schön leuchtet der Morgenstern". Tento dvojhlas je doprovázen sborem a orchestrem, přičemž zvuk orchestru v obsazení dvoje housle, dvě violy a basso continuo je velmi komorní. Zavorský upozorňuje na nádheru zvukomalby a nalézá v hudbě svěží radost z nastávajících Vánoc⁴⁵. Kantáta byla složena pro první adventní neděli a byla provedena druhého prosince v roce 1714.

4.4.2.4. Der Himmel lacht, die Erde jubilieret BWV 31

Tato kantáta byla napsána pro Hod Boží velikonoční a je opravdu slavnostní. Bach ji určil pro větší orchestr obsahující tři trubky, tři hoboje, hoboje da caccia, tympány, smyčcový orchestr a basso continuo s fagotem. V úvodní rozměrné sonátě zní radostná slavnostní nálada dovršená kánonicky nastupujícím sborem. Zvláštní je pomalé tempo, jež Bach obvykle nepoužíval, "molto adagio". Též závěrečná část

⁴⁵ Podle Zavorského, str.145

"Wenn mein Stüdlein vorhanden ist" pro sbor a orchestr je netypická. Party pro trubku vyžadují zvláštní brilantní techniku interpretů.

4.4.2.5. Komm du süsse Todesstunde BWV 161

Téma smrti je oblíbeným a častým motivem v Bachově tvorbě. V této kantátě se objevuje tiché očekávání vyjádřené komorním obsazením orchestru. Bach nechává zaznít podobné obsazení jako v kantátě "Actus tragicus" BWV 106. Mezi šesti částmi převažují sólové party, přičemž árie a recitativy se střídají. V závěru hrají chorál "Der Leib zwar in der Erden" pouze dvě flétny. Bach napsal kantátu pro šestnáctou neděli po svaté Trojici, ovšem téma je univerzální a lze je použít pro jakoukoli smuteční událost. Dürr se domnívá, že dílo bylo provedeno šestého října v roce 1715 poprvé⁴⁶.

4.5. Köthenské období (1717 - 1723)

Kníže Leopold von Anhalt - Köthen nabídl Bachovi místo kapelníka a Bach rád nabídku přijal. Vzhledem k neshodám s vévodou Wilhelmem Ernstem a vzhledem k podporování hudby knížetem Leopoldem, Bach očekával nové hudební možnosti. Ovšem omezení duchovní hudby na minimum se dalo předpokládat. Kníže Leopold se hlásil ke kalvinismu. Kalvínská bohoslužba nezačleňuje kantáty do svého programu. Bach byl proto nucen opustit pravidelné psaní kantát. Jedinou dochovanou duchovní kantátou, kterou Bach složil a provedl v Köthenu, je kantáta "Lobet der Herrn, alle seine Heerscharen" BWV Anh. 5. Byla provedena desátého prosince v roce 1718 během reformované bohoslužby v köthenském zámeckém kostele. Kantátu Bach napsal

⁴⁶ Podle Dürra, str.162

při příležitosti oslavy Leopoldových narozenin. Měla šest částí. Úvodní část zpíval sbor na text žalmu 103 a verše 21, dále se střídají árie a recitativy. Varhany měl Bach k dispozici v Agnuskirche. Pravděpodobně někdy hrával místo varhaníka Christiana Ernsta Rolleho, ovšem hlavní Bachův úkol byl pěstovat a psát instrumentální hudbu pro dvorní kapelu. Před odchodem do Lipska Bach pravděpodobně shromáždil množství hudebního materiálu, které by se dalo použít k vytvoření duchovních kantát. Ještě v Köthenu si Bach připravil dvě kantáty, které předvedl v Lipsku při přijímacím řízení. Kantáta "Jesus nahm zu sich die Zwölfe" BWV 22 se podobá raným Bachovým kantátám z Lipska, zatímco kantáta "Du wahrer Gott und Davids Sohn" BWV 23 vychází nejspíš z gratulačních kantát. Zavarský se přiklání k názoru, že v Köthenu mohly vzniknout též Janovy pašije⁴⁷.

4.6. Lipské období (1723 – 1750)

Bach se stal kantorem a hudebním ředitelem v Lipsku pátého května v roce 1723. Složil úspěšně zkoušku z teologických znalostí v latině a zavázal se k plnění povinností spojených s jeho postem. Rozhodl se k přijetí tohoto prestižního místa vzhledem k možnosti provádět rozsáhlá duchovní díla, vzhledem k možnosti univerzitního vzdělání synů a vzhledem k omezení provádění hudby na dvoře knížete Leopolda. V Lipsku vytvořil Bach vrcholná díla duchovní hudby, k nimž patří především Janovy pašije, Matoušovy pašije, oratoria, Magnificat a Mše h moll. Sestavení pěti ročníků kantát, přičemž jsou kantáty seřazeny podle církevního roku, aby dostatečně odpovídaly svým teologickým i hudebním obsahem příslušnému církevnímu svátku.

⁴⁷ Podle Zavarského, str.215

Bachovy parodie, tedy způsob přejímání a úpravy již vzniklého hudebního materiálu, jsou sporné. V dnešní době sledující pozorně autorská práva by se dal Bachův způsob parodie považovat za neoriginální. Barokní doba ovšem nepokládala tento způsob převzetí za něco zvláštního a podivného, ba dokonce uvedení kvalitní hudby znovu bylo žádané. Bach seskupením vybraných částí kantát do větších celků umožnil častější provádění děl, která sám považoval za nejzajímavější.

4.6.1. Pašije

Hudební forma pašijí se postupně vyvinula z latinských liturgických zpěvů. Tyto zpěvy obsahovaly též narativní prvky, ovšem jinak mohly být i vícehlasé. Byly prováděny během velikonočního týdne, tedy na Květnou neděli, potom v úterý, ve středu a v pátek. Německy se začaly pašije tradovat během šestnáctého století. O povznesení hudební formy pašijí se zasloužil Heinrich Schütz. Ve svých dílech "Historie zmrtvýchvstání" začíná používat recitativ, sbory a instrumentální části se závažným, hudebně dramatickým obsahem. Bach formu pašijí pozvedl k vrcholu možného hudebně-teologického zpracování. V pašijích použil známých chorálů, kterými se mohlo aktivně zapojit shromáždění. Evangelista jako vypravěč zpívá motivy, které přímo svou hudební strukturou popisují teologický význam událostí. Podobně zvukomalebně působí árie a sbory. Známé turbae-úseky zobrazují křičící dav dožadující se ukřižování. Bach vytvořil pravděpodobně pět pašijí. Lze tak usuzovat z existence pěti cyklů kantát⁴⁸. Dochovaly se Janovy a Matoušovy pašije. Větší část Markových pašijí je ztracena. Z Lukášových pašijí se dochovaly pouze

⁴⁸ Podle Geiringer, str.154

zlomky, které nejsou hudebně závažné, proto je nelze samostatně provádět. O pátých pašijích není dosud nic známo, ovšem Bach pravděpodobně uváděl o hlavních církevních svátcích především svá vlastní díla.

4.6.1.1. Janovy pašije BWV 245

Bach provedl Janovy pašije nejspíš sedmého dubna v roce 1724 v kostele svatého Tomáše⁴⁹. Jednalo se o velmi rozsáhlé dílo rozdělené do dvou částí. Jedna část se hrála před kázáním a druhá po kázání. Jako libreto použil Bach texty Bartholda Heinricha Brockese, Christiana Weiseho a Christiana Heinricha Postela. Vzhledem k požadavkům městské rady byly užity i biblické texty Janova evangelia. Bach pravděpodobně sám prováděl textové úpravy. Hudební rozvržení svědčí o Bachově snaze vyjádřit i vlastní intimní výpověď. Často se objevuje jednohlas doprovázený jen *bassem continuo*. Narativy jsou svěřeny tenoristovi, který představuje evangelistu. Sólisti zpívají dále např. Ježíše, Petra, Piláta. Árie velmi tklivě vyjadřují rozpoložení duše jednotlivce, což je patrné v áriích "Von den Stricken meiner Sünden", "Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten" nebo "Ach, mein Sinn". Sbory se přibližují shromáždění interpretací známých chorálů "O Herr, lass dein lieb Engelein" nebo "O grosse Lieb". Někdy sbory vyjadřují křik davu např. v momentě, kdy se ptá Pilát davu a sbor odpoví "Ware dieser nicht ein Übeltäter". Bach promyslel důkladně celou harmonickou strukturu pašijí. Vrcholem je část č. 40. K tomuto vrcholu spěje harmonizace částí, přičemž děj se dramatizuje. Bach vyjádřil tuto dramatizaci střídáním tónin částí (část č. 19 obsahuje tři bé, část č. 22 má čtyři křížky,

⁴⁹ Podle Wolffa, str.285

část č. 24 pouze dvě bé, část č. 28 obsahuje tři křížky a část č. 35 čtyři bé). Bach provedl Janovy pašije ještě několikrát. Druhé znění bylo provedeno v roce 1725. Bach změnil strukturu výměnou úvodu za chorál "O Mensch, bewein dein Sünde gross" a výměnou závěru za chorál "Christe du Lamm Gottes". Dále došlo ke změně tří árií, přičemž jedna byla nahrazena chorálem "Jesu deine Passion". Třetí verze s menším přepracováním, respektive vyškrtnutím Petrova nářku a puknutí chrámové opony po smrti Ježíše, je z roku 1730. Ve čtvrté verzi z roku 1749 se Bach k částem opět vrátil. Konečná verze bohužel neexistuje, neboť Bach nestihl konečné úpravy dokončit.

4.6.1.2. Matoušovy pašije BWV 244

Bach provedl Matoušovy pašije patnáctého dubna v roce 1729 v kostele svatého Tomáše. Jde o gigantické dílo, lze tedy předpokládat, že Bach pracoval na kompozici delší dobu. To je zcela patrné na vytvoření smuteční hudby pro uctění zemřelého knížete Leopolda z Anhalt - Köthenu. Leopold zemřel devatenáctého listopadu v roce 1728, to znamená, že Bach už pašije komponoval, neboť užil části pašijí k vytvoření smuteční kantáty "Klagt, Kinder" BWV 244a. Tato kantáta zazněla v Köthenu dvacátého čtvrtého března v roce 1729, tedy předznamenávala provedení pašijí. Matoušovy pašije jsou napsány podle Picanderova libreta a podle textu Matoušova evangelia. Struktura je rozsáhlá, i přesto velmi promyšlená. Bach volil témata, tóniny, obsazení zpěváků a instrumentalistů či hudební výrazové prostředky zcela úmyslně. 78 částí je rozděleno opět do dvou částí. Picanderova madrigalová poezie je zpracována převážně v ariosech a áriích. V chorálech skryl Bach pro pozorné posluchače různé skladebné techniky např. polyfonní motetový styl. Bach vůbec užil v těchto pašijích neuvěřitelné množství forem a stylů. Bach se též nebál

chromatických postupů, střídání tónin, neobvyklých akordických spojení. Pašije jsou určeny pro dva sbory, dva orchestry a skupinu chlapců zpívajících cantus firmus. Ve své době muselo toto obsazení vzbuzovat mocné hudební zážitky. Matoušovy pašije se hrály v Lipsku ještě několikrát. Bach provedl později jen drobné úpravy.

4.6.2. Kantáty

Bach začal uvádět duchovní kantáty hned po přestěhování do Lipska. Kantáty se prováděly v kostelích svatého Mikuláše a svatého Tomáše, takže třicátého prvního května v roce 1723 zazněla v kostele svatého Mikuláše kantáta "Die Elenden sollen essen" BWV 75 a následující týden připravil Bach v kostele svatého Tomáše pro věřící kantátu "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76. Z počátku přetvářel Bach starší díla, později rád experimentoval s novými strukturami, formami a obsazením. Po vytvoření pěti ročníků kantát přestal Bach kantáty psát. Poslední kantáta zazněla dvacátého pátého března v roce 1725. Není úplně zřejmé, proč se tak stalo. Boyd se domnívá, že nejpravděpodobnější jsou tři důvody. Bach se přestal o tento žánr zajímat, nebo nenalezl vhodného libretistu pro spolupráci, nebo neměl kvalitní pěvecký sbor⁵⁰.

4.6.2.1. Rané kantáty

Bach používal nejprve kantáty, které napsal ještě v Köthenu. Byly to kantáty "Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiss" BWV 134, "Erhöhtes Fleisch und Blut" BWV 173 a "Erwünschtes Freudenlicht" BWV 184. Potom přepracoval některé kantáty napsané ve Výmaru. Struktura a obsazení záležela na

⁵⁰ Podle Boyda, str.124

datu církevního kalendáře a na technických možnostech zpěváků a instrumentalistů. Struktura delších kantát je dvoudílná obsahující i čtrnáct částí. Takové kantáty byly určeny pro slavnostní církevní události. Vzhledem ke kvalitnímu hráči na trubku neváhal Bach napsat složité pasáže např. v kantátě "Preise Jerusalem, den Herrn" BWV 119. Velmi zajímavá je kantáta "Schauet doch und sehet" BWV 46, v níž v druhém díle Bach zajímavě zpracoval fugu pro sbor. Ke sboru se postupně přidávají instrumentalisté. Téma smrti se objevuje v kantátě "Christus, der ist mein Leben" BWV 95. Kantáta "O Ewigkeit, du Donnerwort" BWV 60 je založena na dramatické roli recitativů.

4.6.2.2. Sólové kantáty

Sólové kantáty vznikaly převážně během Bachových začátků v Lipsku. Bach napsal sólové kantáty poněkud kratší. Dalo by se tedy usuzovat, že sólové kantáty byly zařazeny k provedení vzhledem k nedostatku času vytvoření či nacvičení delší kantáty. Tak vznikla pravděpodobně kantáta "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" BWV 59. Wolff se domnívá, že Bach vytvořil tuto kantátu již v Köthenu, neboť byla vytvořena k příležitosti svatodušních svátků, kdy měl Bach nastoupit do nového zaměstnání⁵¹, ovšem po odložení nástupu přerušil Bach práci na kantátě a uvedl ji až v roce 1724. Dalším důvodem vzniku sólových kantát mohl být zkouškami zatížený sbor. Zavorský se domnívá, že právě tato skutečnost nastala na jaře v roce 1724, kdy se sólové kantáty objevují ve větším počtu. Sólové kantáty nezačínají obvyklým sborem, nýbrž sólovou árií. Sbor se účastní pouze závěrečné části, kterou lze zpívat bez nácvičku. Kantáta "Wer mich liebet, der wird mein Wort halten"

⁵¹ Podle Wolffa, str.23

BWV 59 obsahuje úvodní duet a sbor asi z köthenského období. Celé obsazení tvoří pouze soprán, bas, dále instrumentalisté hrající na smyčcové nástroje, trubky a tympány. K sólovým kantátám patří též kantáta "Wo gehst du hin?" BWV 166, kterou Bach provedl sedmého května 1724. Kantáta "Sie werden euch in den Bann tut" BWV 44 napsal Bach k příležitosti Exaudi dvacátého prvního května. Motiv kantáty "Erhöhtes Fleisch und Blut" BWV 173 byl přejat z gratulační kantáty pro knížete Leopolda. Bach si tuto kantátu společně s kantátou "Erwünschtes Freudenlicht" BWV 184 připravil již pro svatodušní svátky v roce 1723, ovšem zařadil je k provedení až o rok později dvacátého devátého a třicátého května v roce 1724. Kantáta "O heilges Geist und Wasserbad" BWV 165 byla určena pro svátek Nejsvětější Trojice, ovšem nelze s jistotou tvrdit, kdy byla uvedena.

4.6.2.3. Chorálové kantáty

Druhý ročník Bachových duchovních kantát tvoří převážně chorálové kantáty. Tyto kantáty tvoří jednotný celek, který je spojen s texty libretisty Andream Stübela. Bach používá těchto teologicky kvalitních básní od jedenáctého června roku 1724 do dvacátého pátého března roku 1725. Kantáty obsahují jednotlivé chorály, které zpívá sbor v úvodu i závěru. Všechny sloky jsou vhodně upraveny pro árie a recitativy. Bach včleňuje do každé části hudební motiv chorálu a rozpracovává jej do neuvěřitelných hudebních podob. Linie teologické výpovědi je v průběhu slok zachována a hudebně dokreslena. V kantátě "Ach Herr, mich armen Sünder" BWV 135, která byla uvedena dvacátého šestého v roce 1724, Bach experimentuje s cantem firmem. Motiv chorálu "Herzlich tut mich verlangen" se objevuje jako cantus firmus v basu. Kantáta "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" BWV 101 obsahuje cantus firmus na motivy

chorálu "Vater unser im Himmelreich" skoro ve všech částech. Podobně je tomu v kantátě "Ich hab in Gottes Herz und Sinn" BWV 92, kde se objevuje téma chorálu "Was mein Gott will". Zajímavý sbor obsahuje kantáta "Unser Mund sei voll Lachens" BWV 110, kterou Bach provedl o Vánocích v roce 1725. Bach použil slavnostní doprovod orchestru vytvořený ze smyčcových nástrojů, tři trubek, tympánů, dvou fléten a tři hoboje. Kantáta "Was mein Gott will, das gescheh allzeit" BWV 111, uvedená dvacátého prvního ledna v roce 1725, má zajímavě zpracovaný motiv chorálu hned v úvodu. Chorál je uveden v poněkud odděleném hlase od orchestru a zvýrazněn tečkovaným rytmem.

4.6.2.4. Varhanní kantáty

Pro tyto kantáty je typický velmi náročný part pro varhany, které jsou obligátním doprovodným nástrojem. Wolff se domnívá, že Bach psal tyto koncertní doprovody pro svého syna Wilhelma Friedemanna nebo pro sebe⁵². Kantáta "Geist und Seele wird verwirret" BWV 35 je dvoudílná. Byla uvedena osmého září v roce 1726. V úvodu obou částí si lze všimnout náročné sinfonie, která byla pravděpodobně transkribována z některého instrumentálního koncertu. Podobně obsahují transkripce další dvě kantáty. Do kantáty "Gott soll allein mein Herze haben" BWV 169 je zařazena přepracovaná část Koncertu E dur pro cembalo a orchestr BWV 1053. V kantátě "Wir müssen durch viel Trübsal" BWV 146 můžeme nalézt upravenou část Koncertu d moll BWV 1052. Hudebně velmi zajímavou je kantáta "Wir danken dir Gott" BWV 29, ve které použil Bach transkripci sólové partity

⁵² Podle Wolffa, str.277

pro housle. Varhanní part je tedy brilantní a svěží podobně jako náročné party pro housle.

4.6.2.5. Pozdní kantáty

Kantáty po roce 1726 mají zvláštní nádech smutku, jsou velmi propracované. Bach neskládá již kantáty pravidelně. Používá i díla jiných autorů. Zavarský považuje kantáty "Vergnügte Ruh beliebte Seelenlust" BWV 170 a "Ich will den Kreuzstab gerne tragen" BWV 56 za nejkrásnější, tedy za vrcholná díla Bachových duchovních kantát⁵³. První z těchto dvou kantát je určena především pro alt a menší obsazení orchestru. Užití hoboje d'ámore, dvou houslí, violy a varhan navozuje poklidnou náladu celé kantáty. Druhá kantáta je naprostým protikladem. Dramatičnost navozuje Bach virtuózním zpracováním partu sólového basu, střídáním rytmů a použitím nesourodých rytmů dohromady. Kantáta "Ich habe genug" BWV 82 byla provedena druhého února v roce 1727 na svátek Očišťování Panny Marie. Bach zde ztvárnil životní melancholickou náladu měnící se v závěru v radost eschatologicky pojímající smrt jako vysvobození. Podobně radostně přistupuje Bach k eschatologické vizi smrti v kantátě "Ich lasse dich nicht, du segrest mich denn" BWV 157. Wolff se domnívá, že kantáta byla vytvořena jako pohřební hudba⁵⁴. Kantátu "Jauchzet Gott in allen Landen" BWV 51 psal Bach pravděpodobně pro velmi nadaného chlapce nebo falsetistu. Hlavní sopránový part je velmi náročný. Virtuózní je též part pro trubku. Oba party se prolínají za doprovodu smyčců.

⁵³ Podle Zavarského, str.242

⁵⁴ Podle Wolffa, str.280

4.6.3. Magnificat BWV 243

Bach vytvořil tento chvalozpěv Panny Marie na latinský text v roce 1723, pak přidal čtyři nezávislé kusy německy, ovšem při revizi v roce 1730 je opět vynechal. Skladba působí velmi kompaktně. Byla napsána v Es dur, ale potom se Bach rozhodl pro D dur kvůli trubkám a flétnám. Zvláštností jsou pětihlasé části pro sbor a instrumentace. Bach použil tři trubky, tympány, dvě flétny, dva hoboje, smyčce a basso continuo. Skladba má dvanáct částí, přičemž Bach se drží struktury textu. Význam textu je plně dokreslen zajímavými hudebními prostředky. Bach skladbu koncipoval tak, aby mohla zaznít během větších svátků.

4.6.4. Oratoria

Vzhledem ke skutečnosti, že kantáty mohly být prováděny pouze v určité neděli spojenou s církevním kalendářem, rozhodl se Bach vytvořit z nejkrásnějších částí kantát větší celky, které by se daly provádět častěji. Tím způsobem vznikla kolem roku 1735 tři oratoria - Vánoční, Velikonoční a Nanebevstoupení Páně. Bach načerpal četné zkušenosti ohledně úprav či harmonizace chorálů, využití parodie tedy dílo nepoškodilo, spíše ještě pozvedlo k hudební dokonalosti. Na rozdíl od kantát je v oratoriích v recitativích obsažen děj, dále se nalézají v oratoriích "turbae sbory".

4.6.4.1. Vánoční oratorium BWV 248

Bach začal koncipovat strukturu oratoria již v roce 1734. Do šesti dílů Bach rozčlenil části kantáty "Lasst uns sorgen, lasst uns wachen" BWV 213 a kantáty "Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!" BWV 214. Bylo nutné dotvořit recitativy a chorály, potom jimi umně spojit již existující části. Vzhledem k rozsáhlým parodiím bylo třeba respektovat

daktylské metrum, důrazy na slabikách a rýmy. Textová úprava byla tedy poměrně náročná. Tóninovou strukturu změnil Bach úplně. První až třetí díl spolu tóninově souvisí. Začátek je v D dur, pak následuje G dur a vrací se opět D dur. Mají též podobné instrumentální obsazení. Části se prováděly na Hod Boží, na svatého Štěpána a třetího dne o Vánocích. Čtvrtá část je v F dur, tedy nejvíce odlišná. Odlišnost potvrzuje i zařazení lesních rohů. Tento slavnostní díl se hrál na Nový rok. Pátý díl je poklidný, pastorálního charakteru v A dur. Též menší obsazení dvou hobojů, smyčcových nástrojů a bassa continua vytváří intimní náladu. Závěrečný díl se vrací do D dur k obsazení orchestru s trubkami a tympány. Slavnostní zakončení proběhlo na svátek Tří králů.

4.6.4.2. Velikonoční oratorium BWV 249

Toto dílo bylo pravděpodobně uvedeno prvního dubna v roce 1725 a je parodií pastorální kantáty "Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen" BWV 249a. Tato kantáta byla určena původně k oslavě narozenin vévody Christiana z Weisenfelsu. Celé oratorium má tedy velmi radostný charakter. I svou strukturou se podobá kantátě. Texty přetvářel umně Picander. Došlo dokonce k třetí parodii, kdy dílo Bach přetvořil ještě pro srpnovou oslavu narozenin generála von Fleminga. Tato oslavná kantáta je známá pod názvem "Verjaget, zerstreuet, zerrüttet, ihr Sterne" BWV 249b. Oratorium je psáno lehkým italským stylem. Neobsahuje chorály a vypravěčský part. V závěru zpívá sbor dvoudílnou sinfonií.

4.6.4.3. Oratorium k Nanebevstoupení Páně BWV 11

Premiéra tohoto díla proběhla devatenáctého května v roce 1735. Hlavní part evangelisty je svěřen tenoru. Bach napsal oratorium pro větší obsazení orchestru, tedy pro trubky,

tympány, flétny, hoboje a smyčcové nástroje. V oratoriu jsou opět obsaženy parodie. Bach včlenil do oratoria části kantáty "Lobet Gott in seinen Reichen" BWV Anh. 18, ovšem tato kantáta se nedochovala.

4.6.5. Mše

Bach psal díla na latinské texty spíš ojediněle, ovšem v Lipsku bylo zvykem stále včleňovat do bohoslužeb latinské části. Pro Bacha byla velmi atraktivní díla katolických autorů Palestriny, Pergolesiho, Lottiho a Caldary. Vzhledem k uvádění děl těchto autorů a úpravám pro lipský sbor a orchestr, měl Bach možnost seznámit se s frázováním latinských textů. Bach napsal čtyři krátké mše v F dur BWV 233, v A dur BWV 234, v g moll BWV 235 a v G dur BWV 236. Nejznámější a nejuznávanější je však Mše h moll. V této mši je zahrnuto Sanctus D dur BWV 238, které vzniklo již v roce 1724 a bylo uvedeno samostatně o Vánocích.

4.6.5.1. Mše h moll BWV 232

Toto dílo vznikalo postupně. Pravděpodobně úvodní Kyrie a Gloria tvořil Bach během roku 1733, aby mohl tyto části zaslat s věnováním novému polskému králi. Friedrich August II. dílo přijal a v roce 1736 jmenoval Bacha svým dvorním skladatelem. Bach mši vlastně přepracovával do konce života, takže mše nebyla za jeho života provedena. Interpretace se ovšem setkávala i s jinými problémy. Bettmann poukazuje na nemožnost začlenění mše do protestantské bohoslužby pro oficiální věnování katolickému králi, ovšem provedení mše během katolické bohoslužby zase znemožňuje luthersko-teologický

obsah Bachova cítění a způsobu hudební symboliky⁵⁵. Podobně o díle uvažuje Göllner, který srovnává Bachovu Mši h moll s Beethovenovou Missou solemnis. Obě díla považuje za mezník duchovní hudby, za nadkonfesní umělecká díla. Poukazuje na nutnost provádět díla kvůli zvláštnímu charakteru na koncertních pódiích⁵⁶. Mše obsahuje čtyři části: Missa (Kyrie a Gloria), Symbolum Nicenum (Credo), Sanctus a poslední část obsahující Hosanna, Benedictus a Agnus Dei. Mši lze považovat za vrcholné duchovní dílo, neboť Bach střídá lehce vokální a instrumentální kontrapunktické části a různé skladebné styly. Dominantními jsou rozsáhlé kontrapunktické fugy určené pro sbor.

4.6.5.2. Krátké mše

Boyd shrnuje názory znalců (Spitty, Schweitzera, Terryho) a dochází k závěru, že krátké mše jsou oprávněně málo obdivované⁵⁷. Tyto protestantské mše obsahující Kyrie a Gloria jsou protkány četnými parodiemi. Mše F dur BWV 233 obsahuje parodii kantáty "Froher Tag, verlangte Stunden" BWV Anh. 18. Mše A dur BWV 234 je složena z částí čtyř kantát, Mše g moll BWV 235 je složena z částí tří kantát a Mše G dur BWV 236 opět z částí čtyř kantát. Všechny mše mají šest částí, přičemž tóniny částí se různě mění. Znalci se též velmi různí v názorech, proč vznikly krátké mše. Někteří uvádí možnost provádět mše na koncertech v Lipsku⁵⁸, jiní uvádí možnost

⁵⁵ Podle Bettmanna, str.121

⁵⁶ Göllner, T.: "Et incarnatus est" in Bachs h-moll Messe und Beethovens Missa solemnis. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1996, str.4

⁵⁷ Podle Boyda, str.171

⁵⁸ Podle Boyda, str.171

věnování skladeb drážďanskému dvoru⁵⁹. Dalším názorem je vytvoření mši pro hraběte Františka Antonína Šporka z Lysé, jenž byl velkým milovníkem umění⁶⁰. Mše vznikly pravděpodobně v letech 1736 až 1738.

4.6.6. Moteta

Moteta neobsahovala tak závažnou teologickou výpověď. Bach neskládal moteta příliš často. Dochovalo se jich pouze šest. Bach spíše uváděl moteta jiných autorů, např. ze sbírky "Florilegium Portense" od Erharda Bodenschätze z let 1603 až 1621. Tato sbírka čítá 270 motet od různých autorů z Německa, Itálie a Vlámka. Bachovi žáci zpívali moteta každou neděli v úvodu bohoslužby a pravděpodobně i během pohřebních bohoslužeb. První Bachovo moteto "Ich lasse dich nicht" BWV Anh. 159 pochází nejspíše z let 1712 až 1713. Moteto má strukturu francouzského rondeau a je tematicky inspirováno Lullym. Osmihlasé moteto "Singet dem Herrn ein neues Lied" BWV 225 z let 1726 až 1727 mohlo podle Wolffa⁶¹ sloužit k pedagogickým účelům. Struktura moteta obsahuje různé vokální formy např. osmihlasý koncert, čtyřhlasou árii či čtyřhlasou fugu. Toto dvojsborové moteto obdivoval v roce 1789 v Lipsku Mozart⁶². Moteto "Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" BWV 226 vytvořil Bach jako smuteční hudbu k pohřbu rektora Ernestiho staršího v roce 1729. Vzhledem k významné události použil Bach k zvýraznění jednoho sboru smyčcové nástroje a

⁵⁹ Spitta, P.: Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Hartel, Wiesbaden 1970, str.372, podle Schweitzera, str.655

⁶⁰ Podle Geiringer, str.205

⁶¹ Podle Wolffa, str.247

⁶² Podle Zavorského, str.276

k zvýraznění druhého sboru hoboje s continuum. V motetu "Fürchte dich nicht" BWV 228 na sebe sbory zajímavě navazují a v závěru vytváří tříhlasou dvojitou fugu se začleněným chorálem. Dalším smutečným motetem je osmihlasé moteto "Komm, Jesu, komm!" BWV 229. Podle Geiringer⁶³ bylo možná napsáno k oslavě narozenin Friedricha Augusta II. v roce 1727. Pětihlasé moteto "Jesu, meine Freude" BWV 227 má jedenáct částí. Tyto části jsou seřazeny do zajímavé struktury.

Převážně polyfonní moteto "Lobet den Herrn, alle Heiden" BWV 230 napsal Bach pro čtyřhlasý sbor. V úvodu se objevuje dvojitá fuga a v závěru Alleluja upravené též jako fuga. Party zpěváků ve všech motetech se blíží instrumentální hře, pro interpretaci jsou nutně potřeba značné pěvecké zkušenosti.

4.6.7. Chorály

V závěru života se Bach zabýval převážně úpravami chorálů. Snad pocítoval blízkost smrti, kterou opěvoval v celé své duchovní tvorbě. Chorály měly velký význam pro lutherské společenství, neboť zpěvem chorálů se zapojovalo do běhu bohoslužby celé společenství. Bach jako varhaník získal během svého působení k chorálům zvláštní vztah. Chorály jsou včleněny do různých forem v jeho díle. Sám potom cítil skrze intimní vyznání v chorálu vroucí vztah k Bohu podobně jako Martin Luther. Chorály z posledních let Bachova života lze rozdělit na 17 chorálů BWV 651 - 667, které se podobají tvorbě z let ve Výmaru, dále jmenujme kánonické variace "Vom Himmel hoch" BWV 769, Schüblerovy chorály BWV 645 - 650 a chorál "Vor deinem Thron" BWV 668.

⁶³ Podle Geringera, str.179

III. PRAKTICKÁ ČÁST

5. Ovlivnění Bachovy duchovní tvorby

Duchovně byl Bach pevně spjat s lutherskou vírou svých předků. Odkaz lutherského vnímání a myšlení je patrný ve většině duchovních děl, ba i v dílech, která měla přesahovat konfesní příslušnost (např. Mše h moll). Bach žil v době, kdy si lidé ještě pamatovali hrůzy třicetileté války. Německo bylo za Bachova života rozdrobeno na menší knížectví, kterým vládli panovníci s absolutní mocí. Zajímavým momentem bylo respektování náboženství, které vyznával kníže. V praxi se poddaní knížete hlásili ke stejnému vyznání jako pán. Ovšem nedocházelo k náboženským bojům. Bach např. neměl problémy se svou příslušností k lutherství na dvoře knížete z Anhalt-Köthenu. Dále mohl Bacha ovlivnit pietismus, jehož hlavními zástupci byli Philipp Jacob Spener a August Hermann Francke. Spener působil ve Frankfurtu nad Mohanem jako farář v roce 1670. V roce 1675 vydal spis *Pia desideria*, kterým vybízí k domácí zbožnosti a citové niternosti. Francke působil v Halle. Vlivem pietismu docházelo k posunu lutherské víry, která se po působení Luthera institucionalizovala. To vedlo k určité formě ortodoxie.

5.1. Vliv teologie lutherských písní

Bach se setkal s množstvím písní Martina Luthera. Luther přikládal písním zvláštní důležitost. Vkládal do nich svou víru v Boha a naději na spásu. Jeho písně jsou naprosto osobní, ovšem přesto nesklouzávají k subjektivnímu zabarvování. Většina textů písní je naplněna odhodláním a energií. Mají svéráznou stavbu vět, zvláštní slovní vybavenost

a neobvyklé rýmy. Výpověď písní je velmi výstižná a přesná, týká se především služby Bohu a katechetického poučení.

Bachův vnitřní svět mohl být Lutherovými texty velmi ovlivněn. Vzhledem k zapojení do hudebního bohoslužebného doprovodu jako zpěvák, znal Bach všechny texty pravděpodobně již v dětském věku nazpaměť. Též mohl sympatizovat se stylem a energičností výpovědi o víře podobající se jeho výbušné a zásadové povaze. Podobně jako Luther zastával Bach stanovisko, že sbor věřících by se měl bohoslužby účastnit zpěvem. Účast společenství na bohoslužbě byla jednou ze základních předpokladů evangelijní zvěsti.

Jmenujme některé z Lutherových písní, které Bach několikrát zpracoval. Píseň "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" čerpá textově hodně z žalmu č. 130 a předznamenává typickou slovní zásobu luterských písní. Večerní píseň "Der du bist drei in Einigkeit" má starší původ. Luther ji upravil z hymnu papeže Řehoře "O lux beata trinitas" a dal jí katechetický ráz. Další Bachovi známou katechetickou písní je "Dies sind die heiligen zehn Gebot". Píseň vyznávající víru "Vater unser im Himmelreich" má dosud stěžejní význam vzhledem k vyznání víry společně v obecenství církve. Zvláštní biblický narativní způsob a dogmaticko-katechetickou zvěst obsahuje křestní píseň "Christ unser Herr zum Jordan kam". Pro Bacha měla velkou důležitost pašijní doba. Podobnou důležitost můžeme pozorovat ve výpovědi pašijních textů u Luthera. Luther poukazuje vždy na utrpení Krista. K této tematice se neustále vrací a vnímá důležitost svědčit o této události zpěvem o Velikonocích, ba i během bohoslužeb po celý rok. Radost zvěsti šíří Luther např. v písní "Christ lag in Todesbanden". Bach nazval stejně jednu ze svých kantát, ovšem text Bachovy kantáty je odlišný. Luther vyzdvihuje Kristovo vítězství v bitvě se smrtí s vroucí radostí. Zobrazuje své niterné pocity a chce je sdílet se

zpěváky. Ve čtvrté sloce písně popisuje tuto bitvu přímo drasticky bez vznešených básnických obrátů:

„Es war ein wunderlich Krieg,
da Tod und Leben rungen,
das Leben behielt den Sieg,
es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündet das,
wie ein Tod den anderen fraß,
ein Spott aus dem Tod ist worden.
Halleluja.“⁶⁴

Vzhledem k ráznému stylu básnění, který Luther používal, nedocházelo k využívání doslovného textu. Lze pozorovat, že Lutherův básnický styl je zvláštní. Luther používá dlouhé konstrukce vět, rýmy nejsou zcela čisté (např. konnt - Sünd, Sohn - abgetan). V Bachově době se již přihlíželo k přísnějším básnickým formám. Bach sám velmi dbal na výběr vhodných libretistů, kteří by se shodovali s jeho způsobem práce s textem a kteří by umožnili dotvoření výpovědi celé skladby. Ovšem v oslavování vzkříšení Krista a radostném vnímání pašijního příběhu se Bach s Lutherem zcela shoduje. Jmenujme další Lutherovy písně, jež Bach často upravoval. I v dnešní době se v lutherských společenstvích zpívají písně "Nun komm, der Heiden Heiland", "Gelobet seist du, Jesu Christ", "Vom Himmel hoch da komm ich her", "Vom Himmel kam der Engel Schar", "Jesus Christus, unser Heiland", "Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist", "Ein feste Burg ist unser Gott" a "Mit Fried und Freud ich fahr dahin". Luther měl spoustu následovníků, kteří se věnovali skládání duchovních písní v lutherském stylu.

⁶⁴ Albrecht, Ch.: Einführung in die Hymnologie. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1973, str.17

Bach znal tvorbu některých následovníků a často využíval motivy písní těchto následovníků ve svých skladbách. Např. zpracoval píseň "Herr Christ, der einig Gotts Sohn" s textem od Elisabeth Kreuziger (1505 - 1535), píseň "Wachet auf, wachet auf" s textem Johanna Waltra (1496 - 1570). Dva chorály vytvořil Bach podle písní "Erschienen ist der herrlich Tag" a "Wir danken dir, Herr Jesu Christ" s texty Nikolause Hermana (1500 - 1561).

Výraznou osobností písňové tvorby na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století byl Philipp Nicolai (1556 - 1608). Bach znal jeho písně "Wie schön leuchtet der Morgenstern" a "Wachet auf, ruft uns die Stimme". Nikolai byl farářem v době morových epidemií. Někdy pohřbíval i třicet farníků ve stejný den. Tato zkušenost ho hluboce ovlivnila. Tvorbou písní se snažil dodat věřícím odvahu k životu a naději věčného života. Často mluví o Kristu jako o knížeti, raduje se z příchodu Krista. V písni "Wie schön leuchtet der Morgenstern" se setkáváme s hodně silnou představou společenství s Kristem na věčnosti. Objevuje se zde motiv svatby. Kristus je líčen jako nebeský ženich a církve nebo duše jednotlivce jako nevěsta. Mezi ženichem a nevěstou panuje láska. Nikolai byl sice konfesijně značně vyhraněn, přesto prostupovala jeho tvorbu snaha přiblížit nebeskou lásku na zemi. Tuto lásku symbolizoval Kristus. Bach užívá tohoto příměru hlavně v pašijních. Jitřní píseň znal Bach pravděpodobně již v přetvořené verzi, tedy obohacenou o barokní prvky.

Nejvýznačnějším skladatelem duchovních písní po Lutherovi byl Paul Gerhardt (1607 - 1676). Absolvoval studium teologie ve Wittenbergu, stal se farářem a plodným autorem duchovních písní. Jeho styl tvorby byl zvláštní neustálým výhledem k věčnosti. Tento výhled lze najít ve vánočních, novoročních, pašijních, velikonočních i svatodušních písních. Jako kdyby celý život Paula Gerhardta probíhal "sub specie aeternitatis".

To se odráželo i v užívané tematice písní. V písních je patrný průlom subjektivity, ovšem vždy konfrontovaný v rámci evangelijního myšlení, tedy při účasti společenství věřících. Písně opěvují ospravedlnění hříšníků skrz Boží milosrdenství. Zpívající může pociťovat velkou vroucnost a niternost ukrytou v písních. Gerhardt využíval často výrazů, jež by tyto pocity mohly navodit (např. Herz, Schmerz). Využívání podobných výrazů bylo vlastní i Bachovi.

5.2. Vliv teologie pietistických písní

Vliv pietismu v písňové tvorbě můžeme pozorovat v Německu mezi lety 1680 a 1750. V písních se objevuje prožívání zbožného citu. Považuje se za důležité zřetelné obrácení k Bohu, žití posvěceného života. Pietisté nebaží po smyslovém prožívání pozemského života, spíš svět odmítají. Jsou plně oddáni Kristu jako nebeskému ženichovi. Příklad o Kristu jako ženichovi a jeho církvi jako nevěstě prožívají pietisté velmi intenzivně. Vlastně jediným smyslovým naplněním může být láska ke Kristu a toužebné očekávání života ve společenství s ním v království nebeském. Bachovi mohlo být uvažování o společenství s Kristem v království nebeském blízké. Ovšem hudbu Bach vždy považoval za pozemský dar od Boha, tedy za možnost oslavovat Boha zde na zemi. Hudbu lze prožívat jen smyslově a smyslovost je nutné pěstovat poslechem kvalitní hudby. Bach hodlal realizovat tu nejkvalitnější hudbu hned. Požadoval to stejné po duchovních a věřících. V tomto smyslu se Bach s pietistickými představami rozchází.

Nejbližší setkání s pietismem absolvoval Bach pravděpodobně v Mühlhausenu, kde se k tomuto myšlenkovému proudu hlásil Johann Adolf Frohne. Vzhledem k tomu, že Frohne ovlivňoval průběh bohoslužeb a jako stoupenec pietismu zastával názor jednoduchého doprovodu písní pouze na varhany,

mohl právě tento důvod rozhodovat o Bachově odchodu z Mühlhausenu. Pietistické písně se vyznačovaly nejprve silnými misijními tendencemi. Pietisté chtěli zachránit většinu věřících pro království nebeské, proto šířili zvěst odklonu od církve jako instituce, stranili se světských radostí a vezdejšího světa vůbec. Jejich písně mají až bojovný charakter hlásající záchranu křesťanů v pozemském světě. Jazyk těchto písní je velmi sentimentální, někdy až nabubřelý. Písně jsou určeny pro menší společenství věřících. Hlavním tématem je láska ke Kristu. Láska ke Kristu je též obsažena v Bachových dílech. Bach též prakticoval setkávání v menší skupině ve své domácnosti, kdy byly společně provedeny modlitby a chorály věnované Boží slávě.

Bacha mohli ovlivnit svými písněmi Johann Scheffler (1624 - 1677), jemuž se později říkalo Angelus Silesius, Johann Jakob Schütz (1640 - 1690), Johann Heinrich Schröder (1667 - 1699) a Joachim Neander (1650 - 1680). V písních těchto autorů se zcela odrážely pietistické představy. Schütz začal jako jeden z prvních zakládat "Collegia pietatis", menší společenství, která se scházela doma a modlila se v tichosti. Schütz se dokonce přestal účastnit Večeře Páně a vybízel ke stejnému přístupu ostatní stoupence pietismu. Pokládal účast na bohoslužbách v kostele za příliš oficiální provozování zbožnosti, které by mohlo sklouznout k pokrytectví. Ve Schröderových písních jsou patrné myšlenky útěku ze světa. Věřící se pomocí těchto písní obrací plně k Ježíši. Tvorba pozdější generace pietistických autorů písní byla Bachovi jistě známa. Bach si shromažďoval dostupný notový materiál ve svém hudebním archivu.

K autorům pozdější generace patřili Gerhard Tersteegen (1697 - 1769), Benjamin Schmolck (1672 - 1737) a Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf (1700 - 1760). Tersteegenovy písně též upozorňují na nutnost odloučení od kostela, pokud chce

věřící prožívat opravdový posvěcený život a prožívat zbožně lásku k Bohu. Schmolck byl velmi plodným autorem. Napsal asi 1200 duchovních písní. Hrabě Zinzendorf je známý svou pomocí exulantům z Moravy a Čech. Založil komunitu Ochránov, kde poskytoval útočiště věřícím. Zde se zpívaly i Zinzendorfovy písně. Hraběti záleželo na misijní činnosti společenství. Vyškolení ochranovští misionáři odcházeli působit do celého světa. Pietistické myšlenky se tímto způsobem značně rozšířily. Zinzendorf zastával názor, který mohl být Bachovi blízký. Píseň chápal jako nejlepší metodu, jak může věřící vepsat Boží pravdu do svého srdce.

Bach se mohl tvorbou všech autorů inspirovat. Jeho vnímání světa byla určitě blízká praxe domácí zbožnosti, opravdové prožívání lásky ke Kristu hlavně v soukromí, ovšem nemohl mu vyhovovat pietistický odklon od světa, neboť to by znamenalo nerealizovat "Endzweck", který si Bach vytyčil. Pro pietismus byla hudba světskou záležitostí, věcí, která odpoutává mysl člověka od Boha. Pietisticky pojatá hudba stála ve služebné funkci liturgie. Nenabízela se příležitost vytvářet skladby rozsáhlejších hudebních forem. Bach na takovém pojetí hudby nemohl mít zájem. Velmi výstižně se o Bachově vztahu k pietismu vyjadřuje Spitta: „Bach se nejednou vyjadřoval tak, že jeho projev se úzce dotýkal jistých stránek pietismu. Mystika, s jakou se zahloubal do vlastních textů, a hlavně do slov Bible, je velmi příbuzná vroucnosti, s jakou četli Písmo pietisté. Transcendentální vznět, s jakým se rád zastavuje u myšlenky na zánik života i smrt a na slasti nebeské blaženosti, odpovídá stanovisku speneriánů, kteří zavrhnou svět a čekají na slavnou Kristovu říši“⁶⁵.

⁶⁵ Podle Spitty, str.384

5.3. Vliv teologie mystických písní

Bach se pravděpodobně seznámil i s písněmi starších autorů, i když vliv těchto autorů oproti autorům lutherských a pietistických písní na Bachovu tvorbu je poměrně malý. Z doby předreformační se dochovalo asi 1500 německých duchovních písní. Jejich texty ovšem nejsou příliš poetické. K nejzajímavějším patří písně německých mystiků.

Nejznámějšími mystiky byli Johannes Tauler a Heinrich von Laufenberg. Spis Johanna Taulera se dochoval v Bachově pozůstalosti. Johannes Tauler (1300 - 1361) byl dominikánským mnichem a žákem mistra Eckharta. Podle jeho písně "Es kommt ein Schiff, geladen" se vyvinula základní forma písní následujících. Tato píseň se krátce po roce 1600 objevila v katolických zpěvnících jako mariánská píseň, později ovšem píseň znovuobjevil Friedrich Spitta v roce 1899. Uchovala se tedy i v evangelických zpěvnících. Stala se oblíbenou v katolických i evangelických společenstvích. Heinrich von Laufenberg (1390 - 1460) byl jedním z nejznámějších duchovních lyriků patnáctého století. Pozoruhodné jsou jeho mariánské antifony. V evangelických zpěvnících lze dosud najít píseň "Ich wollt, daß ich daheime wär" žalostivého, poklidného ladění. Píseň je naplněna touhou po nebi a rozpomínáním na nebeskou blaženost. Tento motiv mohl být blízký pozdějším pietistickým autorům i Bachovi.

6. Bachova tvorba písní a úpravy chorálů

V Bachově době se provedení písní poněkud změnilo. Písně přestali zpívat pouze školení zpěváci, jak tomu bylo vždy při přednesu latinských textů písní. Bohoslužebného zpěvu se mohli účastnit všichni věřící. To vedlo ke značnému zvolnění tempa. Se zvolněním tempa zpěvu došlo též k zploštění rytmizace chorálů. Principiálně dospěly písně k izometrické melodice.

Používaná šestitónová řada získala zvláštní výraz sentimentality, neboť různými novými kombinacemi tónů docházelo k vytvoření sextových a septimových skoků. Tyto skoky vytvářely v melodiích větší napětí a celkový dynamičtější průběh. Bach potom přivedl melodiku k vrcholnému období použitím temperovaného ladění, přičemž se nebál experimentovat s chromatickými postupy. Ovšem některé užití septim vyžadovalo značnou pěveckou zkušenost. Např. melodie písně "Jesus ist kommen, Grund ewiger Freude" obsahuje množství větších intervalů, z nichž nejtěžší je septima. Rozsah melodie se pohybuje v undecimě. Některé písně tedy stojí na pokraji použitelnosti v rámci společenství. Bach vytvořil několik písní, z nichž se nejvíce používají tyto: "Ich steht an deiner Krippe hier", "Es glanzet der Christen inwendiges Leben" a "Morgenglanz der Ewigkeit". Vnímání písní již v dětském věku a přemýšlení o významu teologických textů dává pevný základ Bachovy práce s melodií a textem. Četnými úpravami chorálů a improvizováním na dané téma se Bach neustále zdokonaluje v umění hudebním a v umění posuzovat vhodnost teologického textu. Vzhledem k obraznému vyjadřování v době baroka došlo v Bachově stylu k zajímavému propojení hudebních motivů, symbolů a teologické zvěsti. Tento jev se patrně nejvíce odráží v chorálech. Na používání chorálů je postavena většina Bachových významných děl.

7. Přístup k varhanní tvorbě

Poněkud slabší odraz barokních afektů či hudebně-teologických prvků lze pozorovat v sólové varhanní tvorbě. Pouze některé motivy mohou připomínat teologické významy, kdy např. mezihra vyjadřuje náladu předešlé sloky nebo zvláštní motiv připomíná satana (Preludium a fuga D dur BWV 532). Vlastně pomocí sólových skladeb Bach vyjadřuje hlavně své pocity, nálady a vnitřní pnutí. Jako zbožný člověk pak otevírá

posluchači své nitro a odhaluje duši. Vzdává tímto způsobem slávu Bohu.

8. Teologické texty

Bach velmi rád četl a činil si četné poznámky k textům. Nejčtenější jeho knihou byla Bible, takže celá jeho textová tvorba vychází z biblických textů. O textové tvorbě lze též mluvit v případě, kdy spolupracoval s libretisty. Je zřejmé, že svoje názory a připomínky k textům vždy konzultoval. Bachovi vyhovovali básnické konstrukce pouze některých libretistů, proto si velmi pečlivě vybíral textaře, se kterými by mohl spolupracovat.

Bachovi se nejednalo o nezměrnou vznešenost básní, ale spíš o rytmický základ veršů a srozumitelnost zvěsti. Z předchozího přiblížení ovlivňujících faktorů jeho hudebního a duchovního myšlení je zřejmé, že Bach potřeboval libretisty, kteří by vnášeli do své tvorby prvky lutherského teologického způsobu přemýšlení, vroucnost pietistických soukromých modliteb a až mystickou lásku ke Kristu. Též včlenění radostného prožívání eschatologie bylo pro Bacha velmi důležité. Vzhledem ke skutečnosti, že Bachova tvorba je založena na melodičnosti chorálů, má zpěvnost textů velkou důležitost.

Bach se plně shoduje s písňovou zvěstí prvotní církve. Prvotní církve přejala židovské pojetí liturgického zpěvu, které chápalo zpěv jako výraz chvály, děkování a proseb. Zpěv byl odpovědí na Boží činy spásy v dějinách. Text písní měl proto velký význam při bohoslužebném shromažďování. Text písní byl vlastně zhudebněným Slovem o Bohu. Věřící se skrze zpívání chorálů ujišťovali o skutečnosti, že věří, jak věří (kvalita hudby), komu věří a co věří (kvalita textu). Zpěv je tedy nezaměnitelný projev víry. Kunetka výstižně cituje Ratzingera: „To, že víra je vyjadřována, "zviditelňována" slovem a hudbou,

je obdobou procesu vtělení Slova". Bach vnímal důležitost zvěsti právě tímto způsobem⁶⁶.

8.1. Spolupráce s libretisty

Bach zaznamenal nutnost spolupráce s libretisty v momentě, kdy potřeboval vytvořit velké množství kantát a kdy nemohl osobně sestavovat parafráze biblických textů z časových důvodů. Spolupráce s libretisty využíval tedy především při vytváření pěti cyklů kantát, při tvorbě pašijí a oratorií. Bachovy první kantáty jsou textovou sbírkou biblických textů. Vzhledem k tomu, že první kantáty vytvořil Bach v Mühlhausenu, mohl spolupracovat při sestavování biblických textů do libret s Georgem Christianem Eilmarem.

Eilmarm byl později požádán, aby se stal kmotrem Bachových dětí, což znamená, že s Bachem udržoval přátelství. V partituře kantáty "Aus der Tiefe rufe ich zu dir" BWV 131 je poznámka, že kantáta je zkomponována na žádost pana Eilmara. To může znamenat, že nejprve sestavil Eilmarm libreto a potom požádal Bacha o zhudebnění. Eilmarm byl farářem mühlhausenského kostela Panny Marie a pravděpodobně usiloval o pozvednutí chrámové hudby v Mühlhausenu⁶⁷. Pravděpodobně došlo ke spolupráci na libretu i v případě kantáty "Gottes Zeit" BWV 106.

Při tvorbě výmarských kantát se nechal Bach ovlivnit novým přístupem k textu kantát, jež zastával Erdmann Neumeister (1671 - 1756). Tento lutherský teolog působil ve středním Německu a později se stal hlavním pastorem kostela svatého Jakuba v Hamburku. Neumeister ovlivnil vývoj kantátové tvorby

⁶⁶ Kunetka, F.: Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii. CMBF, Olomouc 1989

⁶⁷ Podle Wolffa, str.129

v Německu zhudebněním sbírky textů "Geistliche Kantaten statt einer Kirchen-Musik". Neumeister zde pracoval s typy metrického a rýmovaného básnictví, jež se inspirovalo italskými madrigaly. Recitativy a árie umožnili prohloubení výrazového vztahu slov a hudby. Kantáta tedy nabízela textařům a skladatelům vytvořit dokonalou hudební meditaci. K Neumeisterově poezii, jež obsahovala recitativy a árie, byly později přidány dva další typy úpravy textů. Biblický citát a strofická kostelní píseň umožňovaly zpřesnění biblické výpovědi a účast věřících aktivně v bohoslužbě vzhledem k obecné znalosti již zmíněných písní. Bach vytvořil na motivy Neumeisterovy poezie kantáty "Nun komm der Heiden Heiland" BWV 61 a "Gleichwie der Regen und Schnee" BWV 18.

V roce 1711 převzal novou formu kantáty básník Georg Christian Lehms. Používaly se tedy nadále tři textové prvky (biblická próza, volná próza obsahující recitativy a árie, chorály). Bach spolupracoval též s Lehmsem. Na motivy Lehmsovy básnické sbírky "Gottgefälliges Kirchen-Opffer" vznikly kantáty "Widerstehe doch der Sünde" BWV 54 a "Mein Herze schwimmt im Blut".

Při tvorbě Janových pašijí použil Bach již existující libreto Bartholda Heinricha Brockese "Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus". Brockes byl hamburským konzulem a jeho dílo bylo uznáváno známými skladateli tehdejší doby. Brockes vytvářel texty tím způsobem, že nahrazoval biblické slovo rýmovanými parafrázemi.

Bachova spolupráce se Salomo Franckem (1659 - 1725) byla velmi plodná. Franck byl tajemníkem konzistoře ve Výmaru a dvorním knihovníkem. První operní libreto napsal v roce 1697. V básních Salomo Francka se objevovala hluboká mystika, která Bacha velmi přitahovala. Jen ve Výmaru vytvořil Bach dvanáct kantát s Franckovým textem, a to na sbírky "Evangelisches

Andachts-Opffer“ a „Evangelische Sonn- und Festtages-Andachten.

Spolupráce s Johannem Christophem Gottschedem (1700 - 1766) proběhla až v roce 1728. Gottsched si Bacha velmi vážil a jeho hudbu obdivoval. Vytvořil libreta ke dvěma kantátám. Byl profesorem logiky, uznávaným filosofem a několikrát rektorem. V Lipsku chodil na bohoslužbu do kostela svatého Tomáše a mohli se s Bachem potkávat u stejného zpovědníka.

Významným libretistou Bachových děl byl též Picander, vlastním jménem Christian Friedrich Henrici (1700 - 1764). Zasloužil se o vytvoření libreta Matoušových pašijí, kde plně využil lyrickou reflexi madrigalové poezie. Picander byl lipským poštovním komisařem. Spolupracoval s Bachem od roku 1725 a v roce 1728 vydal „Kantáty na neděle a svátky“ celého roku. O spolupráci Bacha s dalšími autory se nedochovaly žádné zmínky, ovšem lze se domnívat, že Bach spolupracoval s význačnými literáty ve svém okolí. Též je pravděpodobné, že sám skládal některé verše nebo je aspoň upravoval a přepracovával.

9. Propojení textu a hudby

O Bachově propojování textové složky a hudební složky se vedou značné spory. Znalci barokní literární tvorby, pravidel barokní kultury, básníci a teoretici studující význam starých barokních textů upozorňují na fakt, že nelze k odkazu Bachovy textově-hudební práce přistupovat z pohledu dnešního posluchače. Moderní doba neposkytuje posluchačům tradici vnímat všechny detaily barokních afektů, kterými autor vyjadřuje a dokresluje mimoslovný obsah díla. Právě hudba nabízí spoustu možností, kdy skladatel může naznačovat další skutečnosti např. číselnou symbolikou, užitím zvláštních skladebných postupů, užitím různých intervalů, užitím durově či mollově zbarvených akordů, užitím modulací či zvláštní

struktury, formy nebo instrumentace. Proti tomuto názoru vystupují hudebníci a muzikologové. Vnímají plynulost a dynamičnost Bachovy tvorby. Odmítají Bachovu hudbu jako programní hudbu, kdy Bach by při skládání nutně včleňoval do formy všechna témata, jež se objevují v textu. Zvláště v případě složitějších forem (např. fugy) je nepředstavitelné, že by se Bach kromě co nejdokonalejším vedením hlasů ještě zabýval řazením všech afektů vedle sebe. Hudebníci a muzikologové se obdivují vznešenosti Bachovy hudby, takže představa, že by tato hudba byla podřízena textu a vlastně v hudebním díle působila jako druhotný prvek, je pro ně naprosto nepřijatelná. Bohužel tento spor nelze zcela vyřešit, neboť záleží na orientaci a zájmu posluchače, jakým způsobem je ochoten Bachovu tvorbu vnímat. Podle mého názoru je ovšem komplexní přístup k Bachovu dílu výhodou. Vytvořením určitého pohledu prostoupeného předporozuměním a vzhledu do různých souvislostí může vnímání Bachovy tvorby velmi obohatit. Právě pro zorný pohled teologa může být poslech Bachovy hudby poměrně zajímavý.

Pohled na způsob, jak přistupovat k vnímání uměleckého díla nabízí Marin Mersenne se svým díle "Harmonie Universelle" z roku 1636. Hudbu vidí podobně jako poezii. Obě umění se snaží o imitaci nebo reprezentaci přírody. Tak jako básník píše báseň s představou zvuku a výrazu, hudebník přemýšlí o kompozici, interpretaci a instrumentaci. Podobně vyjadřuje obsah díla herec svými gesty nebo malíř zobrazením světla, stínu a kombinací barev⁶⁸. Ovšem slovo imitace má spoustu významů a proto se vedly spory, co rozumět pod tímto pojmem. Pro hudebníky primární imitace nebyla příliš zajímavá (např.

⁶⁸ Mersenne, M.: Harmonie Universelle. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1963, str.93

napodobení ptačího zpěvu). Bylo třeba vytvořit nové postupy a metody, jak imitovat přírodu.

Velmi přínosné bylo sepsání postupů ve skladebném způsobu "stile antico". Sepsáním vznikla sbírka "Gradus ad Parnassum" byla uspořádána Johannem Josephem Fuxem v roce 1725, ovšem všechny postupy ovlivnily Bachovu tvorbu již dříve. Bach mohl vycházet ze starých principů a vymýšlet nové možnosti. Pomocí nových metod pak Bach včlenil do děl mnohem větší množství hudebních informací. Imitace byla tedy určitým abstraktním principem melodické konstrukce skladby. U skladeb s textem se nabízela ještě další technika pocházející z renesance. Winn o této technice mluví jako o slovním malířství⁶⁹. Bach využívá této další techniky k vylepšení svých děl, nepopisuje otrocky každou dějovou zápletku, ovšem v případě možnosti propojení textu s hudbou neváhá vtipně obě složky propojovat. V barokní hudbě se přibližoval posluchači hlavně citový náboj. Důležité bylo nepřerušit harmonickou ucelenost díla. Bach někdy používá slov jako základního rytmického elementu a potom prvky stmeluje do celku. Pomocí včleňování prvků mohl Bach použít techniku zrcadla, jež byla v baroku velmi populární. Nastavením zrcadla mohl barokní skladatel vykreslit lidskou povahu a prožít setkání s osobností tohoto člověka společně s posluchači.

Ustálením určitého charakterového rysu se vytvořil systém tzv. "Affektenlehre", kdy tonalita, metrum, rytmus a harmonie nabývaly automaticky určitého významu. Podrobnou studii afektů nabízí Mattheson ve svém díle "Vollkommene Capellmeister" z roku 1739.

⁶⁹ Winn, J. A.: *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*. Yale University, Westford 1989, str. 195

Z hudebních afektů, jež používal Bach, uvádí Boyd např. užití specifických tónin, užití hlubokých či vysokých tónů, užití melismat, užití intervalů, užití rytmu a užití speciální instrumentace. Pro slavnostní okamžiky používal Bach tóniny C dur a D dur. Zobrazení loveckých či přírodních motivů náleželo tónině F dur. Bach přibližoval temné pocity posluchačům pomocí tóniny g moll. K zobrazení pasivního utrpení používal Bach tóniny h moll. V této tónině se často pohybují pašije, též Mše h moll. Pocit něhy zobrazuje Bach pomocí tónin A dur a E dur. Hluboké tóny symbolizují hrob a smrt. Vysoké tóny připomínají vzlet duše. Melismata přibližují někdy význam slova nebo utrpení, bolest. Intervaly většinou používal Bach k vytvoření napětí např. v případě utrpení nebo dramatické situace včleňoval septimy a zvětšené kvarty. Triolový rytmus symbolizoval meditaci, trojiční teologii, pastorální téma nebo klid. Tečkovaný rytmus symbolizoval radost. Pomocí instrumentace se dalo vypoodobnit mnohé. Bach užíval množství nástrojů pro slavnostní nebo dramatické chvíle, užitím pouze několika nástrojů (např. pouze gamby nebo flétny) vyjadřoval smutek a melancholii. Zvláštní je vyobrazení některých momentů děje, kdy Bach využil pizzicato nebo nástupů nástrojů. Pomocí pizzicata houslí zobrazil Bach např. klepání na dveře nebo úder zvonů. Nástupem hoboje zobrazuje Bach v kantátě "Kreuz und Krone" BWV 12 utrpení. Hoboj se pak ozve v mollové tónině ještě šestkrát během kantáty.

9.1. Přístup Alberta Schweitzera

Schweitzer přistupuje k Bachovu dílu jako teolog a hudebník. Jeho pojetí je v dnešní době pokládáno za poněkud romantizující a patetické. Schweitzer se nebojí své představy a postřehy interpretovat jako skutečnost. Ve své době jeho zpracování Bachova životopisu bylo ovšem převratnou událostí.

Dnes přistupují znalci Bachova díla k interpretaci biografických dat opatrněji. Též názory na Bachovu hudební mluvu, interpretaci motivů a interpretaci děl hudebníky jsou mnohem kritičtější. Některé ze Schweitzerových postřehů ohledně Bachových hudebních motivů však mohou upozornit na dynamický vztah mezi hudbou a textem. Též mohou zvýraznit zvěst díla. Přibližme si nyní některé z nich.

9.1.1. Schweitzerův pohled na Bachovo dílo

Schweitzer viděl v Bachově stylu absolutní propojení textu a hudby. Nazýval proto Bachovu hudbu jako nejenom melodickou, ale hlavně deklamační⁷⁰. Podle Schweitzera Bach hudebně již přemýšlí právě v deklamačním stylu, nic nepíše bez ohledu na text. Téma skladby je proto již deklamačně vhodné vzhledem k hláskám ve slovech. Může potom tedy lehce zvolit formu recitativu, ariosa, árie nebo sborové provedení. Texty libretistů netvořily podle Schweitzera úplně nejlepší materiál, neměly vnitřní jednotu, proto je Bach sám uzpůsoboval pro vlastní potřeby⁷¹. Schweitzer vidí někdy Bachovo formování vět uprostřed hudby jako nepřirozené. Poukazuje na odlišnost rytmu, struktury, akcentace a zdůraznění slabik⁷². Schweitzer přisuzuje Bachovi úlohu deklamátora a malíře. Některá vyobrazení nám dnes mohou připomínat malířskou tvorbu, ovšem deklamaci v Bachově tvorbě dnešní muzikologie nepřikládá velký význam. Někteří hudební vědci jsou přímo proti tvrzení, že by byl Bach deklamátorem.

⁷⁰ Podle Schweitzera, str.398

⁷¹ Podle Schweitzera, str.399

⁷² Podle Schweitzera, str.402

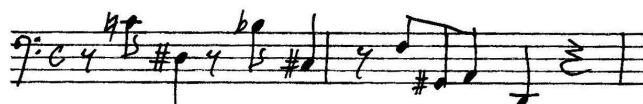
Např. Zavorský se vyslovuje k tomuto Schweitzerově tvrzení dosti kriticky: „Autoři, především Schweitzer, ale i Keller, v protikladu ke Spittovi, připisují zobrazování značný význam a stavějí je do popředí v estetice Bachovy hudby. Hudební zobrazování a symbolika, někdy dokonce přímo ilustrování textu, je častým zjevem v barokní hudbě, ale pro Bachovu hudbu je přece nepodstatné, i když se s ním střetneme velmi často především v kantátách a pašijích. Je těžko říci, co ta či jiná figura nebo motiv znamenají, především ve smyslu slovníku Bachovy hudební řeči, jak tuto sbírku označil Schweitzer“⁷³.

Schweitzer je i přes své romantizující názory často citován. Jeho sledování teologicko-hudebních motivů značně přispělo k rozvoji zájmu teologie o Bachovu duchovní tvorbu. Dnes se výzkumu teologie Bachových děl věnuje „Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung“. Tato společnost byla založena v roce 1976 a zabývá se především interpretací Bachových teologicko-hudebních motivů. Též zkoumá provázanost hudebních a teologických aspektů.

9.1.2. Hudební řeč chorálů podle Schweitzera

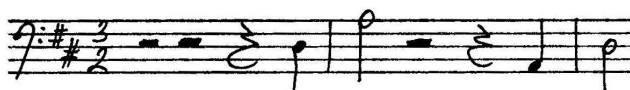
Schweitzer spatřuje v chorálech biblické a symbolické motivy, motivy kráčení, motivy duševního klidu, motivy bolesti, motivy radosti, mluvené motivy a motivy zvýrazňující obsah.

Biblicko-symbolický motiv spatřuje Schweitzer v chorálu „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ BWV 637



⁷³ Podle Zavorského, str.132

a ve velikonočním chorálu "Erstanden ist der heilige Christ" BWV 628.



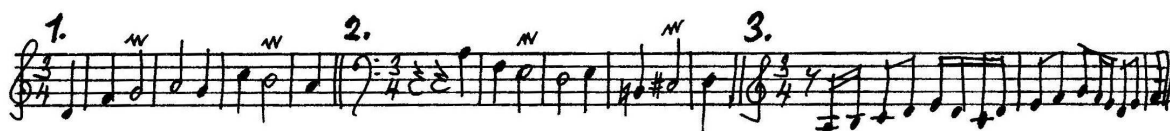
Zde nalézá hned motivy dva.



Dále uvádí Schweitzer motiv stoupajících andělů k nebi v chorálech "Vom Himmel hoch" BWV 606 a "Vom Himmel kam der Engel Schar" BWV 607. V chorální předehře "Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" BWV 644 se přibližuje posluchači pomíjivost života oblak.



Vlnky plynoucí vody jsou podle Schweitzera zobrazeny ve fantazii "Christ, unser Herr, zum Jordan kam" hned několika motivy.



V chorálu "Dies sind die heiligen zehn Gebot" BWV 635 motiv objevující se desetkrát považuje Schweitzer za primitivní. Za zajímavé považuje pokračování Bachovy práce s deseti hlasy. Hlasy se proplétají bez rytmu, řádu, směru a tématu. Schweitzer poukazuje na Bachovo dogmatické a morální poučení, jak by svět vypadal bez zákona⁷⁴. Motiv kráčení zobrazuje podle

⁷⁴ Podle Schweitzera, str.428

Schweitzera v chorálu "Wir Christenleut han jetzund Freud" BWV 612 pevnost víry ve vánoční události. Je to zřejmé z neustále se opakující figury v basu.



V chorální předehře chorálu "Wir glauben all an einen Gott" vidí Schweitzer Bachem zobrazené "Credo".



Za další dogmatické zobrazení považuje Schweitzer kráčení v chorálu "Jesus Christus unser Heiland" BWV 626. Motiv vypovídá o pojetí Večeře Páně v rámci lutherství.



Motiv kráčení je patrný v chorále "Herr Gott nun schleuss den Himmel auf" BWV 617. Poutník kráčí zemdlen k bráně věčnosti.



V chorálu "Da Jesus an dem Kreuze stund" BWV 621 jsou zobrazeny unikající Ježíšovy síly.



Zajímavá je Schweitzerova představa tří králů, jež se klaní v Betlémě. Motiv lze sledovat v chorálu "Puer natus in Bethlehem" BWV 603.



V chorálu "Heut triumphieret Gottes Sohn" BWV 630 spatřuje Schweitzer velikonoční tematiku. Vítězství Mesiáše podle starozákonních zvěstí se ukazuje v obraze lisování vína.



Hloubka basu by měla podle Schweitzera znázorňovat v chorálu "Christ lag in Todesbanden" BWV 625 hlubokost smrti a svázanost člověka smrtí.



Motivy duševního pokoje spatřuje Schweitzer ve dvou Bachových chorálech. V chorálu "Herr Gott nun sei gepreiset" BWV 601 se objevuje duchovní mír v rytmickém motivu, jež se neustále opakuje.



Podobně jsou rytmizovány též chorály "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 604 a "Vater unser im Himmelreich" BWV 636. Rytmus chorálu "Jesu, meine Freude" BWV 1105 označuje Schweitzer za mystickou modlitbu.



Motivy bolesti zapisuje Bach pomocí opakujících se not nebo pomocí chromatických postupů. V chorálu "O Lamm Gottes" BWV 618 si lze povšimnout obloučků, opakujících se not a sekundových intervalů.



Bolest, jež je zobrazena chromaticky, se objevuje v chorálu "O Gott, du frommer Gott" BWV 767.



Radost zobrazuje Bach hlavně pregnantním rytmem. Schweitzer poukazuje na rytmus -../-../-../-../, který se vyskytuje v chorálech "Erstanden ist der heilige Christ" BWV 628, "Es ist das Heil uns kommen her" BWV 638, "Gottes Sohn ist kommen" BWV 600, "In dir ist Freude" BWV 615, "In dulci jubilo" BWV 608, "Lobt Gott ihr Christen allzugleich" BWV 609 a "Puer natus in Bethlehem" BWV 603. Motiv radosti můžeme pozorovat též v jiném provedení, např. v chorálu "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" BWV 616. Takzvané mluvené motivy jsou motivy, které zdůrazňují určitou skutečnost opakováním. Např. v již zmíněném chorálu "Dies sind die heiligen zehn Gebot" BWV 635 se opakuje motiv desetkrát, aby byla vyzdvižena důležitost Zákona. Volající hlasy opakují název chorálu "Helft mir Gottes Güte preisen" BWV 613 silněji a silněji, aby byla vystižena pokora volajícího. Podobně se v chorálu "Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" BWV 632 opakuje Kristovo jméno a v chorálu "Vater unser im Himmelreich" BWV 636 slovo "Vater". Zdůrazňující motivy se nalézají v závěru nebo v části, která vypovídá důležitou zvěst. V chorálu "O Mensch beweine deine Sünde groß" BWV 622 je pomocí chromatického postupu zvládnutě "daß er für uns geopfert würd". V chorálu "Allein Gott in der Höh sei Ehr" BWV 715 je v závěru první sloky zvládnutě věta "Nun ist groß Fried ohn Unterlaß, all Fehd hat nun ein Ende".

9.1.3. Hudební řeč kantát podle Schweitzera

Schweitzer vypracoval též velmi podrobnou typologii motivů obsažených v duchovních kantátách, ovšem pro účely této práce

postačí shrnutí. Kromě motivů popsaných v souvislosti s chorály poukazuje Schweitzer ještě na Bachovy motivy nepokoje, zemdlenosti specifika rytmu a motivy strachu. V kantátě "Christ unser Herr zum Jordan kam" BWV 7 je pomocí obloučků, opakujících se tónů a sekundových intervalů zobrazen klidný pohyb vody.



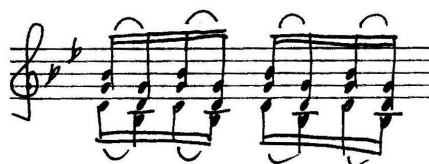
V kantátě "Weichet nur betrübte Schatten" BWV 32 se objevuje motiv vody v basu v árii na text "Hier quellen die Wellen", přičemž v recitativu "Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" se motiv vody vrací.



Podle Schweitzera zobrazuje Bach představu chodícího Ježíše po vodě Genezaretského jezera v kantátě "Siehe, ich will viel Fischer aussenden" BWV 88.



Dále si Schweitzer všímá motivu vody v kantátě "Von der Vergnüsamkeit" BWV 67, kde Bach motivem zdůrazňuje slovo "Weltmeer". Zajímavým postřehem je motiv vody v kantátě "Meine Seel erhebt den Herrn" BWV 10 v momentě, kdy dochází k zaslíbení. Bůh Abrahamovi přislíbujе rozmnožení jeho potomků, přičemž počtem se má potomstvo blížit počtu zrněk písku v moři.



V kantátě "Mein liebster Jesus ist verloren" BWV 154 jsou podle Schweitzera slyšet vlny, které symbolizují lidské hříchy. Ježíšova řeč je vedena skrze tyto temné vlny, jež hrají smyčce.



Symbolika pohřebních zvonů či přiblížení posluchačům hodiny smrti je velmi výstižná. Výrazný rytmus a pizzicato smyčců nalézáme v kantátách "Liebster Gott, wann werd ich sterben" BWV 8 a "Christus, der ist mein Leben" BWV 95.



V recitativu "Siehe ich stehe vor der Tür und klopfe an" kantáty "Nun komm, der Heiden Heiland" BWV 61 se Bachovi výborně podařilo vystihnout obraz klepajícího člověka pomocí smyčcového doprovodu.



V kantátě "Wo gehest du hin" BWV 166 zobrazuje Bach smích střídáním stejných not.



Đábel je podle Schweitzera oblíbený Bachův motiv. Ve starozákonním kontextu chápe Bach jako prostředek ďábla hada. Teologicky propojuje Bach satana, ďábla, vlnění hada a projevy zlých činů. Tento motiv nalézáme v kantátě "Dazu ist

erschienen der Sohn Gottes" BWV 40. Schweitzer poukazuje na znázornění vlnění hada a dusot paty, která má hadovi rozdrtit hlavu podle starozákonní zvěsti (Ge 3, 15).



Andělský motiv je charakterizován zvláštním rytmem obsahujícím třídobé metrum. V sinfonii Vánočního oratoria se objevuje tento motiv vznášejících se andělů v oblacích v partu pro smyčcové nástroje podobně jako v kantátě "Es erhub sich ein Streit" BWV 19. V oratoriu jsou andělé doplněni pastýřskými zpěvy, jež jsou svěřeny partu hobojů.



V kantátě se objevuje motiv andělů v árii "Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir!"



Motiv pádu je u Bacha vyjádřen sestupem not od vysokých poloh k hlubokým. Tento motiv můžeme pozorovat v kantátě "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" BWV 76. Pomocí sestupných septimových intervalů se motiv pádu několikrát opakuje v basové figuře chorálové přede hry "Durch Adams Fall".



Velmi zajímavou hříčkou je řeč Ježíšova v kantátě "Wer sich selbst erhöhet" BWV 47. Můžeme si všimnout, že v momentě, kdy Ježíš mluví o povyšování melodie neustále stoupá, ovšem v momentě, kdy mluví o ponížení a pokořování melodie náhle klesá.



Motiv kráčení je patrný v kantátě "Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem" BWV 159. Ježíš jako kdyby předcházel učedníky. Motiv kráčí až ke slovu "Leiden". Zde se zastaví a znovu se několikrát opakuje. Učedníci dosud Ježíšova slova nepochopili.



Zajímavý je motiv kráčení v kantátě "Wo gehest du hin?" BWV 166. V předehře "Tritt auf die Glaubensbahn" může posluchač vnímat stupňovité zanořování do hlubokosti myšlenek.



Motiv hlučného davu či křičících lidí je v kantátách oproti chorálům nový. Bach se jím pravděpodobně snažil zdramatizovat děj. Používal tento motiv v případě vyjádření boje nebo nepokojů. To je patrné v kantátě "Ein feste Burg" BWV 80, kdy pozadí textu "Mit unsrer Macht ist nichts getan...es streit für uns der rechte Mann" je vytvořeno množstvím šestnáctinových not.



Dramatický náboj má motiv též v kantátě "Wachet, betet" BWV 70 v závěrečné části.



Motiv zemdlenosti nebo únavy se dá též označit za dramatický. Autor jako kdyby chtěl posluchače úplně konfrontovat s dějem a nechat posluchače spoluprožívat daný moment. Motivy jsou typické dlouhými hodnotami not, sestupem melodie, sekundovými intervaly a v některých případech obloučky. V kantátě "Ich steh mit einem Fuß im Grabe" BWV 156 je zobrazena únava poutníka kráčejícího po zemi, směřujícího k hrobu.



Podobným způsobem vyjadřuje únavu ke spánku árie "Schlummert ein, ihr matten Augen" v kantátě "Ich habe genug" BWV 82.



Zajímavé jsou specifické rytmy vyjadřující určitou náladu nebo dějovou linku. Rytmus $\underline{\cdot}/\underline{\cdot}/\underline{\cdot}/\underline{\cdot}$ líčí slavnostní náladu. To lze pozorovat v kantátě "Himmelskönig, sei willkommen" BWV 182.



Podobně slavnostní okamžik je vyobrazen v kantátě "Gelobet seist du, Jesu Christ" BWV 91, kdy člověku pomáhá nést jeho bídu Hospodin.



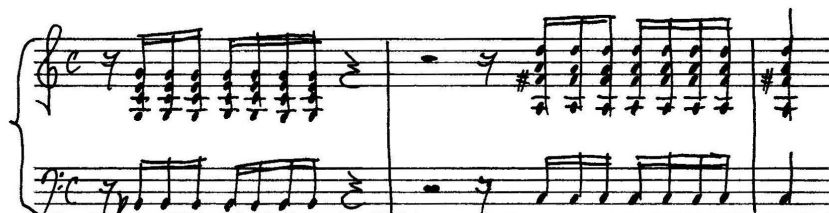
Motiv blaženosti podle Schweitzera popisuje Bach rytmem x...--/x...--/x...--/x...--/ V basu je užito tohoto motivu v kantátě "Erschallet ihr Lieder" BWV 172 v duetu "Komm, laß mich nicht länger warten, komm, du sanfter Himmelswind".



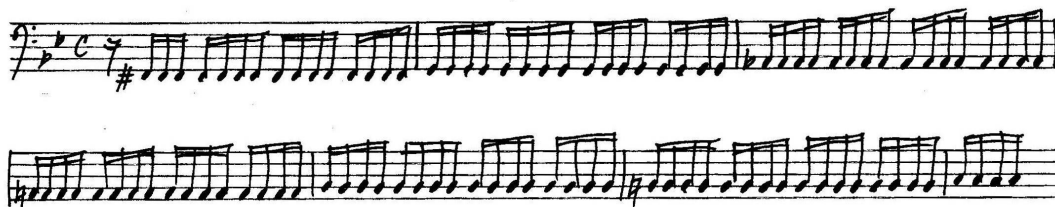
Podobný rytmus můžeme sledovat v kantátě "Weinen, Klagen" BWV 12.



Motiv strachu je zřetelný v kantátě "Wachet, betet" BWV 70. Rychlé opakování šestnáctinových not akordů ve větě "Erschrecket, ihr verstockten Sünder" vyvolává přesně tyto pocity.



V kantátě "Schauet doch und sehet" BWV 46 je motiv strachu ještě dokreslen chromatickým postupem. Bas se hrůzyplně chvěje při představě konce věcí.



Motiv bolesti je vytvořen chromatickými postupy a někdy též opakováním not. V kantátě "Christen, ätzt diesen Tag" BWV 63

se objevuje motiv ve větě o soužení satanem: "Aber niemals nicht geschehen, daß uns Satan möge quälen".



Velmi bolestná je hudba kantáty "Meine Seufzer, meine Tränen" BWV 13 na text "Ächzen und erbärmlich Weinen".



Motiv radosti podle Schweitzera vystihl Bach rytmem -../-../-../-... nebo ..-/...-/...-/...- Rytmus je patrný v kantátě "Meine Seel erhebt den Herren" BWV 10.



Objevuje se taktéž v prvním sboru kantáty "Herr Gott, dich loben wir" BWV 16.



9.1.4. Zhodnocení hudebně-teologických prvků v chorálech

Schweitzer se zabýval hudebně-teologickými motivy velmi podrobně a dalo by se říci, s velkým nadšením. Jeho představivost možná zapříčinila zveličeni některých hudebních obsahů. Možná se setkáváme v některých případech se subjektivním odkazem Alberta Schweitzera, kde se ovšem předpokládá spíše myšlenkový vklad Johanna Sebastiana Bacha. Podle mého názoru ovšem je Bachovo dílo natolik zásadní, že vlastně pohled nebo nová interpretace nabízí posluchači nové možnosti, jak vnímat dílo a třeba postupem času objevovat nové obsahy. Schweitzerova osobnost je právě natolik obohacující, že i přes snahu dovysvětlit skoro každý takt je nutno k jeho

práci přistupovat se zájmem. Někteří autoři přistupují k Schweitzerově pojetí velmi kriticky (např. Zavorský), ovšem přesto v některých případech z jeho díla čerpají. Poměrně vtípně se Bachovi podařilo vyjádřit Adamův pád pomocí sestupných septimových intervalů a podobným způsobem zmrtvýchvstání pomocí čistých kvart a kvint. V případě pohybu tedy Bachovy biblické motivy jsou naprosto věrohodné. V případě pohybujících se andělů vzhůru vzniká menší potíže, zda lze přistupovat k vzestupnému pohybu melodie s jednoznačností. Pravděpodobně by se názory mohly různit. Představa vlnek může být posluchačům blízká, ovšem pokud bychom se zamýšleli nad symbolikou vody v rámci novozákonní zvěsti, bylo by třeba určitého teologického předporozumění, které ovšem Bach mohl předpokládat, ale také nemusel. Dogmatické pojetí či morální naučení je velmi těžko prokazatelné. Zobrazení Desatera se nedá popřít, ovšem záměr vyložit pomocí spleti deseti hlasů ne-řád ve světě není zcela doložitelný. Podobně je tomu s pevností víry. Málo prokazatelná je též spojitost motivů s Credem nebo Večeří Páně. Představa klanějících se tří králů se mi osobně velmi líbí, ovšem Zavorský se k tomuto motivu staví velmi kriticky: „ Je odvážné tvrdit, že např. stupňovitě klesající basy ve zpracování chorálu "Lob sei dem allmächtigen Gott" BWV 602 znamenají sestupování božího majestátu k lidem. Podobně je těžko přijatelné vysvětlení Alberta Schweitzera, který v postupech basů v chorálu "Puer natus" BWV 603 vidí sled hlubokých poklon tří králů před dítětem Ježíšem"⁷⁵. Vyobrazení mesiášské zvěsti může být taktéž problematické, ovšem vyobrazení svázanosti člověka se smrtí může podpořit zamyšlení nad eschatologií u posluchačů. Motivy duševního pokoje a

⁷⁵ Podle Zavorského, str.133

bolesti jsou naprosto věrohodné. Posluchač má možnost prožívat pocity, jež mu Bach svou hudbou zprostředkovává. Pocity radosti vnímá dnešní posluchač podobně: ve veselém, rychlém a zřetelném rytmu. Mluvené motivy, jež umocňují zvěst chorálu, jsou poměrně logicky vystavěny a opakující se slovo nebo slovní spojení tak může posluchači zůstat v mysli delší okamžik. Zdůrazňující motivy přispívají k povšimnutí závažných slov textu. Posluchač má možnost zareagovat na zvýrazňující se pasáž a konfrontovat sebe sama s jejím obsahem. Vzhledem k náročnosti vnímání všech akcentů skrytých v chorálech je pro posluchače důležité a velmi přínosné realizovat opakování poslechu a nejlépe absolvovat prohlédnutí notového zápisu či partitury.

9.1.5. Zhodnocení hudebně-teologických prvků ve vybraných duchovních kantátách

Duchovní kantáty obsahují celkem podobné hudební motivy jako chorály. Je ovšem nutné zdůraznit, že vzhledem k dramatickosti dějových linek je užití afektů velmi příhodné. Bachovi se daří vyvolat v posluchačích velkou škálu pocitů a obohatit tím způsobem jejich duchovní emocionální život. Některé motivy vyvolávají až sporné pocity, zda patří taková intenzita citů do chrámového společenství a bohoslužebného řádu. Jedná se především o motivy strachu nebo intenzivní milostné motivy, kdy něha a milostné planutí připomínají až operní vyjadřování. Tyto motivy mohly vyvolávat v posluchačích pohoršení. Podobně jako v chorálech je symbolika vody výstižná. V kantátě "Weichet nur betrübte Schatten" je pozoruhodné, že motiv vody se vrací v recitativu "Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" jako kdyby právě Ježíš a modlitba k němu byl pramen vody živé. V kantátě "Siehe, ich will viel Fischer aussenden" BWV 88 může symbol vody vyjadřovat

skutečnost, že evangelium je živá voda pro všechny, kteří chtějí slyšet. Ježíš je zde zobrazen chodící po vodě a ukazující cestu učedníkům, kteří mají radostnou zvěst šířit a tak se stát rybáři lidí. Motivy spojené se smrtí vyjadřují vždy základní eschatologickou zvěst, kterou Bach vnímal velmi intenzivně. Smrt je předěl, který symbolizuje moc hříchu. Vzkříšením skrz Ježíše Krista lze dojít blaženosti a života věčného. Proto může překvapit po vylíčení smrti pomocí motivů pohřebních zvonů optimistický závěr, kdy vítězstvím Krista dochází Bach k durovým tóninám a radostnému optimismu. Motiv smíchu a motiv ďábla mohou posluchači v některých případech připadat velmi podobné. Lze je odlišit leda pomocí kontextu. Kantáta "Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" BWV 40 může obsahovat motivy vlnění hada a dusot paty, ovšem nemůžeme potvrdit tuto představu s úplnou jistotou. Andělský motiv je v kantátách sporný stejně jako v případě chorálů. Zobrazení pádu, vyvýšení a ponížení se Bachovi velmi povedlo. Motivy kráčení jsou v kantátách více propracovány, neboť poukazují na skrytý význam. Také měl v kantátách Bach mnohem více prostoru včlenit teologickou zvěst do dějové linky a struktury hudební formy. Motivy zobrazující hlučící dav nebo strach jsou velmi aktuální. Dnešnímu posluchači určitě připomenou vypjaté okamžiky v hororových filmech. Bach jako kdyby se blížil v některých momentech dnešní filmové hudbě. Vzhledem k duchovnosti kantát je zřejmé, že motiv strachu měl ve věřících vyvolávat pokání a lítost nad vlastními hříchy. Bach dokázal velmi přesvědčivě upozornit na hrůzy života bez pokory a bez usilování o Boží milost. Motivy zemdenosti dokreslují zajímavě náladu části kantát. S rytmem pracuje Bach podobně jako současní autoři, co se týče slavnostní a radostné nálady. Motiv blaženosti je méně typický a proto může působit poněkud nevěrohodně. Motiv bolesti se objevuje v Bachových kantátách poměrně často. Jako kdyby chtěl Bach zdůraznit, že věčného

života může věřící dojít jedině skrze utrpení a skrze Ježíše Krista. Kromě motivů, o nichž hovořil Schweitzer, je důležitým hudebně-teologickým prvkem struktura kantát. Bach velmi přemýšlel, jakým způsobem uchopit dané téma a přiblížit teologickou zvěst pomocí hudebních prostředků. Významnou roli hrála dějová linie a instrumentace. Přiblížme si nyní některé struktury vybraných kantát z různých etap Bachovy kantátové tvorby.

Kantátu "Gottes Zeit" BWV 106 napsal Bach pravděpodobně v Mühlhausenu a jedná se o jednu z jeho prvních kantát. Základní ideou je skutečnost, že kletba smrti a potrestání uvedená ve Staré Smlouvě je překonána skrz intervencí Krista. Vede k zaslíbení a blaženosti v Nové Smlouvě. Pomocí fléten a violy da gamba přivádí Bach v předehře posluchače do prostoru požehnaných duší, kde není bolest a utrpení. Těžkopádnost fugy v prostřední části kantáty symbolizuje přísnost Zákona. Tři hlubší hlasy představují slova zastánců Zákona "Es ist der alte Bund, Mensch du musst sterben". Tuto zvěst překonává zjevení, jež zpívají chlapci soprány a přerušují tak fugu slovy "Ja komm, Herr Jesu". Intenzita zpěvu chlapců se stupňuje a poslední noty jsou svěřeny jen sopránům na znamení přemožení hrůzy smrti. Chorál "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" zpívá celé společenství věřících jako výpověď a též každý jednotlivec sám za sebe. V duetu kontraaltu a basu je možno spatřovat rozhovor jednoho ze zločinců na kříži a Vykupitele, který slibuje duši zloděje vstup do nebe pro projevenou lítost. Zvěst a struktura v této kantátě se shodují ve své jednoduchosti a síle. Ve Výmaru psal Bach kantáty s obsahem, jež byl více emocionálně a eschatologicky zaměřen. Kantáta "Ich hatte viel Bekümmernis" BWV 21 vypovídá o bezúspěšné opuštěnosti a je v ní patrné subjektivní zbarvení. Bach uvádí v předehře dlouhé disonantní akordy a smutný nářek

hoboje. Zvolání opakované třikrát "ich, ich, ich" působí zoufale.



V průběhu kantáty se neustále mění různé nálady a pocity. Jako kdyby Bach ventiloval vlastní niterná bouřlivá hnutí. Milostný rozhovor duše a Ježíše obsahuje tolik smyslné touhy, že mohl leckteré věřící překvapovat. Bach směřoval svůj zájem k utrpení a bolesti jako nutnosti, kterou hříšný člověk podstupuje, aby se následně mohl radovat z vykoupení Ježíšem Kristem z hříšnosti.

Tímto motivem se zabývá kantáta "Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" BWV 31. Začátek kantáty je radostný a oslavující, ovšem brzy se obrací Bachovy myšlenky k smrti a utrpení. Pro Bacha byla představa zmrtvýchvstání neodlučitelně spjata se základní zvěstí křesťanství. Bach viděl ve smrti cíl, který mají křesťané dychtivě očekávat. Smrt nahrazuje zmrtvýchvstání, které křesťany osvobozuje z otroctví smrti. Kantáta má tedy vrchol na konci a vše ke konci směřuje. Árie "Letzte Stunde, brich herein" přináší základní zvěst. Zde soprán za doprovodu hoboje a instrumentálního basu představuje trio v tanečním rytmu a v neodolatelně sladké melodice. Celé trio vplouvá do závěru, kdy se přidávají housle a violy přinášejíce motiv chorálu "Wenn mein Stündlein vorhanden ist". Do tohoto chorálu se zapojí později celý sbor a orchestr, ve kterém trubky troubí nejvyšší tóny. Celý závěrečný postup vypovídá o Bachově pojetí smrti. Sladce znějící trio představuje posluchačům radostnou událost příchodu smrti. V chorálu je označena smrt pomocí zdrobněliny skoro něžně jako hodinka. V úplném závěru znějí slavnostně nejvyšší tóny trubek

jako hlásání Boží slávy a blaženosti. Skrz smrt tedy přichází radostné sjednocení duše s Kristem.

Podobným způsobem oslavuje smrt a následný věčný život kantáta "Komm du süsse Todesstunde" BWV 161. Základní zvěst vypovídá opět v závěru chorál "Herzlich tut mich verlangen". Celá konstrukce kantáty k tomuto závěru spěje. V první árii upozorní kontraalt doprovázený flétnami na zaslíbení věčného života. Tento motiv začátku je převzat a na konci zazní v provedení celého sboru jako vize Boží blaženosti. Ve středu dopřává Bach posluchačům hluboce burcující ilustraci spánku a neprobuzení, které má varovat před nepochopením zvěsti. Část vypovídající o touze zbavit se zemských pout obsahuje vrchol zbožného vytržení. Flétny zde opakují vysoké tóny, housle hrají pizzicato a bas majestátně přeskakuje v oktávě. Vše představuje zvuk tajuplného zvonění smutečních zvonů.

Pro vytvoření kantáty "O Ewigkeit du Donnerwort" BWV 60 posloužilo Bachovi literární dílo Johanna Rista, jež popisuje smrt a potrestání. Kantáta má formu dialogu Strachu a Naděje. V protestantských společenstvích s oblibou docházelo k propojení biblických charakterů s abstraktními charaktery. Obě postavy vyjadřují vlastní emoce. Naději vykreslují měkce hoboje, Strach je představen rychlými tóny smyčců. Obě postavy jsou postaveny do konfrontace proti sobě a jejich spornost vytváří neustálé napětí. Basový hlas charakterizuje Ježíše a oznamuje zvěst zjevení: Blažení jsou mrtví, kteří zemřeli v Bohu. Strach je v závěru přesvědčen, že smrt v Bohu vede k věčnému životu. V zápasu Naděje a Strachu lze vidět svázanost a utrpení pozemské existence proti ohromujícímu, trvajícím osvobození z pout světa.

Podobnou zvěst o osvobození obsahuje kantáta "Herr, gehe nicht ins Gericht" BWV 105. Je napsána na motivy žalmu 143. Začíná "Adagiem" v g moll chromatickými postupy. Přibližuje posluchačům pocity viny. Bach upozorňuje na skutečnost, že

hříšník nemá pod nohama pevnou půdu. Až v druhé části je dána hříšníkům naděje skrze Ježíše. V závěrečném chorálu "Jesu, der du meine Seele" vkládá Bach do kantáty naději, že se lze na Boží milosrdenství spolehnout.

Obraz nebeské radosti setrvávající duše v Ježíši vytvořil Bach v kantátě "Wachet auf" BWV 140. Nejen strach z promeškání zvěsti Ježíše Krista, ale i slávu a spásu mohlo zažít společenství věřících při poslechu Bachových kantát. Kantáta je inspirována podobenstvím o družičkách. Orchester vykresluje nebeského ženicha a dychtivost duše pomocí hudebních motivů takto:



Kombinací těchto motivů vzniká ohromující krása. Něha, jaká se objevuje v této kantátě, je pro Bachovy ostatní kantáty netypická. Milostnou melodiku dobře vykresluje zvuk speciálních malých houslí, jež jsou laděny o malou tercii výš než běžné housle. Geiringer upozorňuje na Bachovu zálibu zobrazení ďábla⁷⁶.

Tento motiv můžeme nalézt v kantátě "Ein feste Burg" BWV 80. Kantáta je inspirována Lutherovou písní a má bojovný náboj. Její základní zvěst provolává bas: "Alles, was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren". Kontrapunktické umění užitá v kantátě symbolizuje pravidla Božího zákona v kosmu. Zvěst je zpívána mocným jednohlasem, zatímco orchestr vytváří divokými zvuky působení ďábla.

⁷⁶ Podle Geiringer, str.196



Ten je ovšem v závěru překonán a vítězství umocňuje společenství věřících jednoduchým zpěvem vyjadřujícím víru ve věčné trvání Božího zákona.

9.2. Porovnání hudebně-teologických prvků ve dvou dochovaných pašijích

Janovy pašije a Matoušovy pašije se liší už svou rozměrností. Janovy pašije působí spíš intimním dojmem, zatímco Matoušovy pašije jsou známy svou monumentálností. Přibližme si nyní jejich hudebně-teologické poselství posluchači.

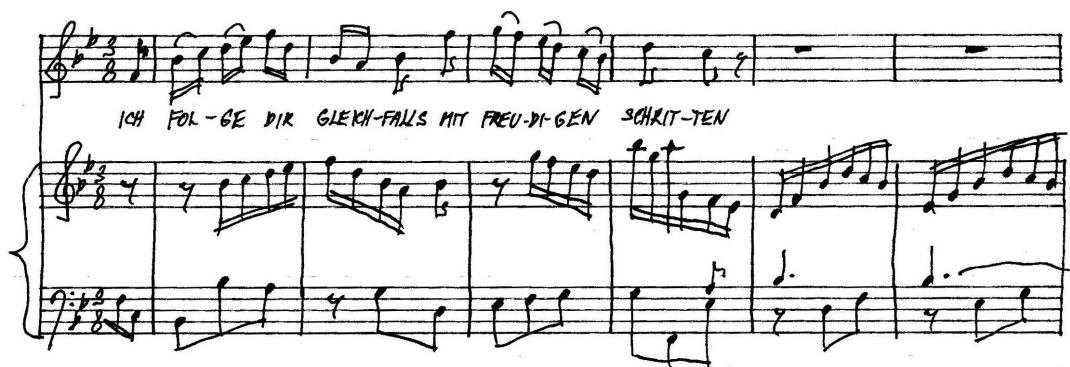
9.2.1. Důrazy Janových pašijí

Bach vychází z libreta hned několika autorů, a to z textů Bartholda Heinricha Brockese, Christiana Weiseho a Christiana Heinricha Postela. Další úpravy provedli neznámí básníci. Do libreta vložil Bach ještě jedenáct strof církevních písní. Akcenty Pašijního příběhu podle Jana (zatčení, modlitba, Petrovo zapření, soud, ukřižování) se Bachovi podařilo zdůraznit hned několikrát. V úvodu představuje Bach Ježíše jako Syna Božího pomocí písně zpívané sborem. Postupuje stejně jako evangelista, který v prologu ztotožňuje Ježíše se Slovem. Sbor tedy uvádí pašije zpěvem: „Pane, náš vládče, jehož sláva se skví ve všech zemích! Ukaž nám skrze své utrpení, že Ty, jakožto pravý Syn Boží, jsi oslavován i v okamžicích

největšího svého ponížení“⁷⁷. Následuje hned scéna zatčení, kdy Ježíš se dává dvakrát poznat. Dalším důrazem pašijí jsou soudní scény, kdy Ježíš je souzen veleknězem a následně Pilátem. Pilát neshledává vinu na Ježíši. Vystupuje jako hledač pravdy, avšak přesto Ježíše odsuzuje. Zde je patrná janovská ironie. Proces má velmi dynamický spád. Bach tento spád umocňuje voláním davu po Ježíšově ukřižování. Po ukřižování zdůrazňuje Bach zvěst evangelia pomocí árie s chorálem. Baryton se neustále dotazuje po významu Ježíšova ukřižování a v závěru se radostně ujišťuje: ano. Dotazy jsou protkány nosnými ujištěními sboru: „Ježíši, který jsi byl mrtvý, žiješ nyní na věky. Ve své poslední chvíli neobracím se nikam jinam. Jen k Tobě, milý Pane, jako k tomu, který mě usmíří! Dej mi nyní, o co ses zasloužil. Po ničem více netoužím!“⁷⁸. Dramatické prvky příběhu jsou reflektovány osmi áriemi, které vyjadřují zamyšlení jednotlivce a umožňují individuální meditaci. Díky áriím dochází k menšímu pozastavování děje. Včleněné chorály potom vkládají věřícím do úst teologickou zvěst a slouží k upevnění víry pomocí zpěvu a znovu prožívání pašijového příběhu. Bach výborně vystihl hned v úvodu kontrast dramatičnosti příběhu a klidného meditativního usebrání ve scéně, kdy sbor vojáků chce zatknout Ježíše. Ten klidně odpovídá: „Ich bin´s“ a nechává se zatknout. Výpověď o následování Krista je obsažena v reakci odhodlané věřící duše na Petrovo zapření.

⁷⁷ Bach, J. S.: Johannes-Passion BWV 245. Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1983, str.5

⁷⁸ Podle Bacha : Johannes-Passion BWV 245, str.136



Bach ztvárnil neuvěřitelně zdařile tvrdost zákona pomocí fugy. Tento soud lze považovat za vrchol pašijí a současně za jednu z nejdramatičtějších scén. Poslední Ježíšova slova a smrt vyjadřuje árie "Es ist vollbracht" tichým smutkem za doprovodu violy da gamby. Bachův smutek je zde zobrazen velmi upřímně. Nemá teatrální nádech, působí důstojně a ušlechtilé. Závěr pašijí probíhá poklidně uvedením chorálu "Ruht wohl", jež symbolizuje pohřební rozloučení.

9.2.2. Důrazy Matoušových pašijí

Matoušovy pašije pojal Bach velkolepě. Svědčí o tom již zápis partitury pomocí různých barev. Rozsáhlé dvojsborové dílo s chlapeckým sborem a doprovodem velkého orchestru viděl Bach jako možnost vyzkoušet různé styly, skladebné postupy a barvy instrumentace. Kompozice měla posloužit zvěstování Boží slávy a přiblížení Ježíše věřícím jako Beránka, který trpěl za hříchy všech lidí. V libretu jsou obsaženy dvě kapitoly z Matoušova evangelia (kapitoly 26 a 27), poezie Friedricha Henriciho a dalších autorů. Bach plně zachoval zvěst Matoušova evangelia, kdy Ježíš je líčen jako naplnění Starého Zákona a ustanovitel Nového Zákona. Bach dojemně vykresluje nářek nad beránkem Božím již v úvodu. Postupně přibližuje posluchačům odkaz Večeře Páně a skutečnost vykoupení Ježíšem z poddanství hříchu. Vzhledem k obsazení jsou scény neuvěřitelně dramatické a dynamické. Recitativy posunují děj a árie vroucně svědčí o

lásce věřící duše. Recitativy a árie jsou maximálně provázané. Pozoruhodně přechází hudební motiv bičování do árie "Können Tränen". Radostnou zvěst evangelia přináší árie "Ich will dir mein Herze schenken". Je pozoruhodné, jakým způsobem Bach přecházel z bolestné nebo dramatické nálady do radostného dychtění věřící duše. Odstíny vykreslené Bachem ujišťují posluchače o zbožnosti autora. Bach se nebojí odhalit své niterné pocity. Vroucí promluvy věřící duše „ dcery Sionu“ jsou prostoupeny Bachovým subjektivním vnímáním světa. Bach opět přistupuje v pašijích k eschatologickým představám a poukazuje na nádheru vysvobození z útrap vezdejšího světa. Radostně tuto nádheru nebeského království očekává. Velmi zdařile zakončuje mollově laděný chorál durovým akordem, jako kdyby chtěl již předem upozornit na radostný závěr. Celá struktura pašijí je Bachem zaměřena na zvěst radostného očekávání, proto působí pašije velmi emocionálně na posluchače. Bach užívá k umocnění pocitů opět různých hudebních motivů podobným způsobem jako v kantátách. Symbolizuje hudbou pohyby (vtipným způsobem je vylíčen útěk ovcí v podobenství o pastýři), směry, gesta, ovšem i hnutí duše, pocity radosti a smutku⁷⁹. Text a obsah jsou Bachem promyšleny tak, aby posluchač pocítil smysl celku, prožil všechny emocionální vzruchy a napětí. Postavy nejsou v těchto pašijích příliš charakterizovány specifickými afekty, pouze postava Ježíše je odlišena ariosní melodikou a doprovodem smyčců. Ježíšovo zatčení a odsouzení je vylíčeno Bachem velmi dramaticky. Zvláště sbory vykřikujících Židů prosazujících ukřižování působí zlověstně. Bachovi se velmi povedl zvukový efekt překřikování pomocí dlouhých držených tónů. Výběr chorálů korespondoval se stanoviskem církve. V závěru

⁷⁹ Podle Zavorského, str.255

začleňuje Bach chorál "Wir setzen uns mit Tränen nieder", který dokonale zklidňuje děj po ukřižování Krista a nabízí tichou meditaci nad smyslem Kristovy oběti.

Promyšlená a složitá architektura díla předznamenává rozsáhlá díla Wagnerova a právem se řadí k největším skvostům duchovní hudby vůbec⁸⁰.

9.2.3. Sjednocující a odlišné důrazy pašijí

Bach zpracoval stejný příběh různými způsoby s přihlédnutím k odlišným teologickým důrazům v textech evangelistů. Oba pašijové příběhy u Bacha obsahují formu dialogu duše a Ježíše. Podle barokní tradice "Affektenlehre" představuje Ježíš nebeského ženicha a lidská duše nebo církve nevěstu, která dychtí po společenství s Kristem v nebesích⁸¹. V obou pašijích je zobrazena touha duše velmi emocionálně. Subjektivnost nařikání, radosti a meditace duše Bach vyjádřil vroucím způsobem sobě vlastním. V obou pašijích Bach využívá hudební řeči motivů především při scéně bičování, zatčení a

⁸⁰ Platen, E.: Johann Sebastian Bach: Die Matthäus-Passion. Bärenreiter, Kassel 199, str.222

⁸¹ Haselböck, L.: Bach - Textlexikon: ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach. Bärenreiter, Kassel 2004, str.13

křiku davu. Odlišnými prvky je určitě rozměrnost pašijí. Matoušovy pašije mají mnohem propracovanější osnovu. Nálada pašijí je naprosto odlišná. Janovy pašije jsou intimní zpovědí, kde Bach zdůrazňuje osobní postoj a individuální zbožnost. Působí na posluchače svou vroucností, procítěností a pravdivostí hudebně-teologické zvěsti. Matoušovy pašije vyjadřují dramatickosti a hluboké emocionální prožívání zbožnosti. Maximalizace zvuku a propracování detailů staví posluchače v nutnost úžasu a obdivu propracovaného díla. Dojem v Bachově době musel být mnohem plnější vzhledem k největšímu možnému obsazení. Posluchači museli nutně prožít něco neobvyklého, co zanechalo mocné dozvuky v jejich duších.

9.3. Význam Mše h moll

Bach chtěl touto svou rozsáhlou závěrečnou čistě duchovní skladbou vyjádřit slávu Boží. Pomocí imitační techniky shromáždil a upravil nejlepší melodie svých předcházejících děl. K částem dotvořil vhodná propojení. Ve mši lze pozorovat určitou nadkonfesnost, neboť zpracovává latinský text a podobá se mši katolické, ovšem vyrůstá z odkazu lutherství. Sbor hned v úvodu hlásá mohutným způsobem: "Kyrie".

Následuje fuga, jež zobrazuje naléhavou prosbu. "Christe eleison" obsahuje úplně odlišnou náladu. Bach zde vyjadřuje

radost pomocí dvojhlasu. Druhé "Kyrie" se opět vrací k formě fugy. "Gloria" připomíná vánoční atmosféru a je poněkud meditativnější. V části "Laudamus" se opět vrací radostná nálada. "Gratias agimus" je zobrazeno zcela jiným hudebním stylem, jež připomíná středověkou melodiku. "Qui tollis" je krásnou a hlubokomyslnou částí. Bach jako kdyby vyjadřoval neúprosnost. Dogmatický obsah má "Credo". Bachovi se podařilo propojit subjektivní postoj věřícího s objektivním postojem církve. "Credo" je velmi spletité a propracované. Zavorský ho považuje za nejkrásnější část mše⁸². Velmi vroucí je část "Et incarnatus". Lyrické meditace "Et in unum Dominum" a "Et in Spiritum" jsou ztvárněny Bachem kontrastně kvůli subjektivně viděnému obsahu. V části "Et incarnatus est" si můžeme všimnout ostinatní figury, kterou Bach podtrhuje hlubokost významu ukřižování. V části "Crucifixus" je potom vykreslen nekonečný smutek. Nářek se stupňuje postupným přidáním nástrojů, které je patrné až ke slovům "pasmus et sepultus est". V závěru Bach posluchačům dodává naději, že smrtí život nekončí pomocí durové tóniny. "Benedictus" a "Agnus Dei" mají nádech subjektivní zbožnosti. Celá struktura skladby znázorňuje svojí trojdílností Boží Trojici. V některých taktech je užito triol, které rovněž symbolizují Trojici⁸³.

10. Hudebně-teologický význam gematrických postupů

O provázanosti symbolů hudebních, teologických, číselných, filosofických a kulturních hovoří Ulrich Meyer a upozorňuje na nutnost brát tuto provázanost v potaz a přistupovat tak

⁸² Podle Zavorského, str.272

⁸³ Meyer, U.: J.S.Bachs Musik als theonome Kunst. Johannes-Gutenberg-Universität, Mainz 1976, str.64

k Bachově tvorbě komplexně⁸⁴. Vzhledem k nedostatku biografických materiálů je nejtěžším momentem začlenění symbolů číselných. Autoři váhají rozvíjet spekulace o důležitosti číselných symbolů pro nedostatek věrohodných důkazů. S přihlédnutím k Bachově tvorbě a osobnostním rysům však je zřejmé, že Bach své dílo vždy podrobně promýšlel, takže včlenění číselných symbolů určitý význam mohlo mít. Nyní si přibližme některé včleněné číselné symboly v Bachově duchovní tvorbě.

Bach s oblibou používá začlenění čísel 1, 2, 3, 8, 9, 14, 18, 41, 158. Tato čísla symbolizují jeho jméno. Čísla se objevují např. ve struktuře skladeb nebo jako počet not. Např. v chorálech "Wer nun den lieben Gott" BWV 647, "Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ" BWV 649 a "Vor deinem Thron tret ich" BWV 668 je užito těchto hodnot jako počet taktů v určité části. V posledně jmenovaném chorálu je užito právě 41 not. Podobně je rozeznatelné 158 not v případě opakování slova a not výrazu „Freude“ v chorálu "In dir ist Freude" BWV 17. V chorálu "Vater unser in Himmelreich" BWV 636 je náhle tečkovaný rytmus ve čtyřicátém prvním taktu, též je v chorále obsaženo 41 motivů. Podobně je 41 různých skladebných forem v Matoušových pašijích, a to 14 chorálů, 27 volných část, 18 částí ve dvojici a 9 částí samostatných. Z těchto čtrnácti chorálů obsahují 2 zvláštní cantus firmus, 1 obsahuje nezávislou úpravu, 3 chorály jsou řazeny před část se zvláštní formou a 8 chorálů je řazeno po zvláštní formě. Podobně v Janových pašijích je v padesáté osmé části obsažena symbolika čísel 9, 18, 14 vzhledem k rozčlenění taktů. Velmi zajímavým postřehem je rozčlenění struktury Mše h moll,

⁸⁴ Podle Meyera, str.101

příčemž sečtením počtu not vždy vychází číslo zapsané pomocí čísel 1, 2, 3 a osm⁸⁵.

⁸⁵ Houten, K., Kasberger, M.: Bach et le nombre. Mardaga, Liege 1992, str.65

IV. Závěr

Tato diplomová práce je obrazem Bachovy duchovní tvorby. Snaží se porozumět myšlenkovým postupům, představám a záměrům umělce. Sleduje jeho tvůrčí vývoj, postupné změny nálady, zrání stylu. Upozorňuje na Bachův záměr chválit svým dílem Boha a vzdávat mu hudbou slávu. Bach měl zvláštní zálibu v teologii, filosofii a mystice, proto se hned v úvodu zabývá úvahami, do jaké míry mohla tato záliba ovlivnit jeho duchovní dílo.

Též se zmiňuji o konečném cíli, neboť na počátku duchovní tvorby bylo Bachovo odhodlané rozhodnutí tvořit kvalitní duchovní hudbu. Již v mládí získal Bach potřebnou průpravu ve hře na nástroje, ve zpěvu, skladbě a dirigování. Varhanní tvorba směřuje k prozkoumání harmonických možností a k experimentování se zvukem. Bach tvoří spontánně a radostně. Je ovlivněn lutherskou tradicí, která klade důraz na pevnost víry a naději na spásu. Záhy se však začne v Bachově tvorbě objevovat téma smrti. Smrt je radostně očekávána. Jako kdyby Bacha ovlivnil pietismus, který hlásal následování Krista v nebesích. To lze niterným způsobem a domácí zbožností. Náměty všech vybraných kantát napsaných v Mühlhausenu plně s eschatologií souvisí. Výmarské Bachovo období nese znaky melancholie, náhlých změn nálady. Některé kantáty jsou velmi bolestné, jiné velmi radostné. Vliv mystiky je patrný v kantátě "Ich hatte viel Bekümmernis", kde duše miluje Krista a touží po společenství s ním. Vrcholná lipská tvorba obsahuje neuvěřitelné hudební i teologické bohatství. Janovy pašije vykreslují dramatický příběh Ježíšova zatčení, soudu a ukřižování. Ovšem dramatické scény kontrastují s tichými meditacemi. Matoušovy pašije svědčí o Beránku božím, který přišel naplnit Smlouvu. Sbory teskní nad Ježíšem a někdy je

možno zaslechnout zvěst radostného budoucího vykoupení. Evangelium umocňuje Večeře Páně. Závěrečné parodie zpracovávají vybrané motivy pro budoucí generace. Mše h moll nese zvěst o Trojici, obsahuje vyznání a je směřována všem konfesím.

Odkaz Bachovy duchovní hudby se mne hluboce dotkl. S opakovaným poslechem či interpretací skladeb se vynořují nové motivy, představy, o nichž tolik napsal Albert Schweitzer a úvahy o věcech posledních.

V. Summary

This thesis is a picture of Bach's church work. It is trying to understand way of thinking, ideas and aims of artist. It follows his development of creation, his changing moods and maturity of style. It points out his aim to praise the Lord by his work and to tribute the glory by music. Bach was interested in theology, philosophy and mystics. That is why i am thinking at the beginning about how much could these interests influence his church work.

I am mentioning "Endzweck", because there was the decision at the beginning to create church music of high quality. In childhood Bach got the music education - playing instruments, singing, composing and conducting. Bach's organ work seems to find possibilities of harmony and trying to find new sound. Bach creates spontaneously and joyfully. He was influenced by lutheran tradition, which points out the believe and the hope of salvation. Suddenly there is a new theme in Bach's work - the death. It is expected with joy. May be Bach was influenced by pietism which wanted to follow the Christ in paradise. It is possible by inner piety and piety at home. Themes of cantatas written in Mühlhausen are connected with eschatology. Weimar period is melancholic and sudden changing moods happen. Some cantatas are very sad and some cantatas are very happy. Influence of mystics is visible in cantata "Ich hatte viel Bekümmernis", where the soul loves Christ and eager to be in company with him. The last great period in Leipzig contents unbelievable musical and theological richness. St. John Passion creates dramatic story of Jesus, his justice and crucifixion. The dramatic moments are in contrast with moments of quiet meditation. St. Matthew Passion is about the Agnus Dei which has come to full the Old Testament. People are sad

about Jesus and sometimes it is possible to hear the message of joyful future. Evangelium has in the centre the Supper. Ending parodies works with the motives for future generations. The Mass B minor has the message of Trinity. The centre is the confession and it is for all churches.

The heritage of Bach's church music touched me very closely. With the repeating of listening and interpretation the new motives are coming, new ideas, as Albert Schweitzer wrote about them, and thinking about eschatology.

VI. Použitá literatura

1. ALBRECHT, CH. : Einführung in die Hymnologie. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1973
2. BACH, J. S. : Johannes-Passion BWV 245. Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1983
3. BACH, J. S. : Matthäus-Passion BWV 244. Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1982
4. BAMBERG, J. : Die Botschaft der Kantate : eine musikotheologische Analyse der Kantaten Johann Sebastian Bachs zum 6. Sonntag nach Trinitatis. Eberhard-Karls-Universität, Tübingen 2004
5. BETTMANN, O. : Johann Sebastian Bach, jak jej znal jeho svět. Birch Lane Press Book, New York 1995
6. BITTER, C. H. : Johann Sebastian Bach. Wilhelm Baensch Verlagshandlung, Berlin. 1881
7. BOYD, M. : The Master Musicians. Biddles and Guildford, London 1983
8. BUTT, J. : Bach - Mass in B minor. Cambridge University Press, Cambridge 1996
9. BRINKMANN, R. : Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog. Universität Marburg. Kassel 1981
10. CANDÉ, R. de : Jean Sebastien Bach. Editions du Seuil, Paris 1984
11. DÜRR, A. : Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1971
12. FORCHERT, A. : Johann Sebastian Bach und seine Zeit. Laaber Verlag, Laaber 2000
13. FORKEL, J. N. : O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1952
14. GECK, M. : Johann Sebastian Bach. Rowohlt, Hamburg 1993
15. GEIRINGER, K. : Johann Sebastian Bach. George Allen and Unwin, London 1967
16. GÖLLNER, T. : "Et incarnatus est" in Bachs h-moll Messe und Beethovens Missa solemnis. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1996
17. HANHEIDE, S. : Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers. Emil Katzwichler, Berlin 1990

18. HASELBÖCK, L. : Bach - Textlexikon: ein Wörterbuch der religiösen Sprachbilder im Vokalwerk von Johann Sebastian Bach. Bärenreiter, Kassel 2004
19. HIRSCH, A. : Die Zahl im Kantatenwerk Johann Sebastian Bach. Hänssler, Neuhausen 1986
20. HOFFMANN, W. : Johann Sebastian Bach. Bibliographisches Institut, Leipzig 1988
21. HOUTEN, K., KASBERGER, M. : Bach et le nombre. Mardaga, Liege 1992
22. KUNETKA, F. : Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii. CMBF, Olomouc 1989
23. KÜSTER, K. von : Bach - Handbuch. Bärenreiter, Kassel 1999
24. MARGGRAF, W. : Bach in Leipzig. Brockhaus, Leipzig 1985
25. MERSENNE, M. : Harmonie Universelle. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1963
26. MEYER, U. : J.S.Bachs Musik als theonome Kunst. Johannes-Gutenberg-Universität, Mainz 1976
27. NEUMANN, W. : Bach and his world. Viking Press, New York 1970
28. PLATEN, E. : Johann Sebastian Bach: Die Matthäus-Passion. Bärenreiter, Kassel 1999
29. SCHWEITZER, A. : Johann Sebastian Bach. Breitkopf und Hartel, Leipzig 1904
30. SPITTA, P. : Johann Sebastian Bach. Breitkopf und Hartel, Wiesbaden 1970
31. TERRY, CH. S. : Johann Sebastian Bach. Breitkopf und Hartel, Leipzig 1963
32. WALTER, M. : Musik-Sprache des Glaubens: zum geistlichen Vokalwerk Johann Sebastian Bach. Knecht, Frankfurt am Main 1994
33. WERTHEMANN, H. : Johann Sebastian Bach, Leben-Glauben-Werk. Evangelische Verlagsanstalt, Berlin 1989
34. WINN, J. A. : Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music. Yale University, Westford 1981
35. WOLFF, CH. : Johann Sebastian Bach. Vyšehrad, Praha 2011
36. ZAVARSKÝ, E. : Johann Sebastian Bach. Supraphon, Praha 1979