

THE WORK OF JOHANN SEBASTIAN BACH – SYNTHESIS OF GERMAN TRADITIONS FROM THE 16TH TO THE 18TH CENTURIES

DIELO JOHANNNA SEBASTIANA BACHA – SYNTÉZA NEMECKÝCH TRADÍCIÍ 16. – 18. STOROČIA¹

Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Dôchodca, Slovakia

Abstract

The performance of Bach's *St. Matthew Passions* BWV 244 introduced by Felix Mendelssohn-Bartholdy on Good Friday in Berlin in 1829 played a major role in the revival of the work of Johann Sebastian Bach. This date brought increased interest in the work of Johann Sebastian Bach from the side of performers and musicologists, historians and of theologians. Everyone wants to know the main reason for the increased interest in his work. It is indisputable that in his work the composer finishes almost 200-year-old musical family tradition of the Bach family, in which the principles of the German Baroque musical language culminate. In his work culminates in the influence of Martin Luther's ideas on music. This creates an interesting historic developmental spiral of traditions starting from Johann Walter. In his work there is a synthesis of both traditions, which is reflected in his work.

Key words: Johann Sebastian Bach. Interest. Ancestral traditions. Luther's tradition. Synthesis.

Abstrakt

Pre znovuoživenie uvádzania tvorby Johanna Sebastiana Bacha zohralo veľkú úlohu znovuuvedenie jeho *Matúšových pašii* BWV 244 Felixom Mendelssohnom-Batholdym na Veľký piatok v Berlíne v roku 1829. Tento dátum znamenal zvýšený záujem o Bachovu tvorbu tak zo strany interpretov, ako aj hudobných vedcov, historikov, ale aj teológov. Všetci si kladú otázku v čom spočíva veľkosť tvorby tohto skladateľa. Je nesporné, že završuje takmer 200 ročné hudobné rodové tradície Bachovského rodu, v ktorých vrcholia princípy nemeckej barokovej hudobnej reči. Popri tom však v jeho tvorbe vrcholí vplyv Lutherových myšlienok na hudbu, vytvárajúc zaujímavú historickú vývojovú špirálu tradícií od Johanna Waltera. V jeho tvorbe dochádza k syntéze oboch týchto tradícií, ktorá sa prejavuje v jeho kompletnej tvorbe.

Kľúčové slová: Johann Sebastian Bach. Záujem. Rodové tradície. Lutherova tradícia. Syntéza.

ÚVOD

Skladateľský odkaz jedného z najväčších majstrov tónov púta pozornosť odbornej a laickej verejnosti výraznou mierou už od triumfálneho znovuuvedenia *Matúšových pašii* Felixom Mendelssohnom-Bartholdym na Veľký piatok roku 1829 v Berlíne.² Je historickou

¹ Štúdia vznikla pri príležitosti 335. výročia narodenia a 270. výročia úmrtia Johanna Sebastiana Bacha.

² Nie je určite bez zaujímavosti, že uvedeniu predchádzala veľká tlačová kampaň. Redaktor lipských novín a priateľ otca Felixa Mendelssohna-Bartholdyho Adolph Bernhard Marx uverejnil vo svojich novinách - *Leipzige*

pravdou, že toto grandiózne dielo nebolo vtedy uvedené celé, veď zaznelo v podstatne skrátenej verzii, ale aj toto torzo upriamilo pozornosť hudobnej laickej aj odbornej verejnosti na skladateľského dielo, ktorého prevažná časť bola širokej verejnosti neznáma. Od tohto významného dátumu hudobných dejín sa s úctou a pokorou skláňajú pred tvorbou Johanna Sebastiana Bacha interpreti i hudobní teoretici. Duchom Bachovho skladateľského odkazu sa nechávali a nechávajú inšpirovať ďalšie aj ďalšie generácie skladateľov,³ aby z neho čerpali nové a nové impulzy pre svoju tvorbu.⁴ S hlbokou úctou a pokorou siahajú po jeho skladbách aj muzikológovia,⁵ aby v nich nachádzali stále nové a nové riešenia skladateľských postupov, aby v nich nachádzali zašifrované stále nové a nové tajničky, a nielen tie hudobné, aby v nich nachádzali hlboké filozofické posolstvo vyvierajúce z poznania nielen časného sveta, ale aj toho duchovného, nám častokrát tak vzdialeného a nami mnohokrát nepochopeného a nie vždy aj pochopiteľného. V tejto súvislosti stojí za zmienku konštatovanie českého muzikológa Jiřího Fukača, že „*K Bachovi treba pristupovať z pohľadu jeho doby a pravdepodobne nám neostáva iná možnosť, ako Bachovu hudobnú štruktúru skúmať na základe starších, už pred ním existujúcich systémov*” (Fukač, 1988, s. 171).

Napriek tomu, že od dátumu znovuuvedenia *Matúšových pašii* v roku 1829 sa traduje začiatok histórie renesancie Bachovho diela, je historickou skutočnosťou, že v odborných hudobných kruhoch bola jeho tvorba známa v neprerušenom časovom slede.⁶ Veď aj skladatelia obdobia viedenského klasicizmu poznali Bachovo dielo. Vo Viedni sa Bachove kompozície pravidelne uvádzali na domácich koncertoch grófa Gottfrieda van Swieten (1733 – 1803),⁷ na ktorých účinkovali významní viedenský hudobníci a kde sa stretávali významné osobnosti viedenského spoločenského a kultúrneho života. Gróf Swieten týmto spôsobom propagoval tvorbu Johanna Sebastiana Bacha, čo ovplyvnilo aj tvorbu predstaviteľov viedenského klasicizmu,⁸ Josepha Haydna,⁹ Wolfganga Amadea Mozarta¹⁰ ale aj Ludwiga van

Allgemeine Musikalische Zeitung (Lipské všeobecné hudobné noviny) od 21. februára do 28. marca 1829 v šiestich po sebe nasledujúcich číslach správu o uvedení *Matúšových pašii* (Ahrens. 2001, s. 72). Táto Marxova aktivita je o to zaujímavejšia, že ešte niekoľko rokov dozadu si podstatne vyššie cenil Händla ako Bacha (Ahrens. 2001, s. 79).

³ Veľkí skladatelia vidia v Bachovi veľkého povzbudzovateľa, povzbudil ich, aby súčasne komponovali zmyslovo a filozoficky, a tým v jeho diele nachádzajú aj kus zo seba (Geck. 2000a, s. 112).

⁴ Výpočet skladateľov priamo ovplyvnených Bachovými skladateľskými postupmi je veľký. Za všetkých spomeňme len niektorých - Max Reger, Paul Hindemith, Dmitrij Šostakovič, ale aj príslušníci II. viedenskej školy - Schönberg hovorí, že Bach je otcom „*vyvíjajúcej sa variácie*”. Tento princíp mu bol po estetickej stránke tiež veľmi blízky (Geck. 2000a, s. 112).

⁵ Bachovský výskum úspešne zastrešuje Bachov archív v Lipsku, založený v roku 1950 a Bachov inštitút v Göttingene. Ďalšie centrum bachovského výskumu, Bachov archív v Göttingene 31.12. 2006 ukončil svoju činnosť.

⁶ Podrobne sa percepciou Bachovej hudby po jeho smrti zaoberal Ernest Zavorský v monografii *Johann Sebastian Bach v kapitole Bachova hudba v priebehu dvoch storočí*. Monografia vyšla v bratislavskom vydavateľstve Opus v roku 1970.

Bachovo dielo žilo v povedomí ďalších generácií hudobných odborníkov aj vďaka jeho žiakom. Johann Philipp Kirnberger (1721 - 1783), ktorý bol v rokoch 1739 – 1741 Bachovým žiakom „*pokladal kompozičný štýl Johanna Sebastiana Bacha za jedine správny a pokiaľ sa skladatelia pohybovali v tieni tohto štýlu, Kirnberger ich hodnotil kladne*.” Vo svojom významnom teoretickom spise *Die Kunst des reinen Satzes* (1771 – 1779) píše zaujímavý názor: „*Škoda, že tento veľký človek nenapísal žiadne teoretické dielo o hudbe, a preto sa jeho učenie zachovalo iba prostredníctvom žiakov*” (Burlas. 2007, s. 76).

⁷ Gróf G. van Swieten bol pravdepodobne medzi 1770 – 1777 v Berlíne žiakom Johanna Philippa Kirnberga (1721 – 1783) – žiaka J. S. Bacha (Zavorský. 1970, s. 416). Swieten mal kontakty aj na Carla Philippa Emanuela Bacha, syna J. S. Bacha. (Seeger. 1981, s. 785).

⁸ Besseler vidí vnútorné myšlienkové súvislosti medzi Bachovou *Chromatickou fantáziou* a Mozartovou

Beethovena.¹¹ Stojí za zmienku, že L. van Beethoven¹² poznal oba diely *Temperovaného klavíra* ešte z mladosti¹³ a aj ich často hrával.¹⁴

Dátum znovuuvedenia Bachových *Matúšových pašii*, má však význam aj v tom, že od neho začína stúpať záujem o hudbu minulosti a o diela takmer zabudnutých skladateľov, začína sa nová éra záujmu o „*Starú hudbu*“.¹⁵

V čom spočíva veľkosť Bachovej osobnosti, že aj desaťročia a stáročia po svojej smrti svojím dielom ovplyvňuje naďalej hudobné dejiny, je naďalej ich spoluformovateľom, ovplyvňuje dokonca interpretačné smerovania od polovice 19. storočia až do súčasnej doby. Nesporne je to aj tým, že svojou tvorbou Bach zosobňuje tradíciu. Dlhoročnú rodovú hudobnícku tradíciu, kde sa povolanie hudobníka v mnohorakosti jej dobovej podoby dedilo po mnohé generácie, tradíciu durínskeho regiónu, kde tento rod pôsobil celé desaťročia a absorboval do svojej tvorby jeho kultúrnu a mentálnu klímu, tradíciu religionizmu, ktorá bola neoddeliteľnou súčasťou Bachovského rodu. Johann Sebastian Bach je zavŕšiteľom týchto tradícií vychádzajúcich z podstaty barokového myslenia, vysielajúc inšpiratívne impulzy ďalším nasledujúcim generáciám.

Cieľom našej štúdie je dokázať vplyv rodovej hudobníckej tradície, ako aj nemeckej hudobnej tradície vychádzajúcej z podstaty Lutherových myšlienok na tvorbu Johanna Sebastiana Bacha. Opieral sa pritom o tvorbu niekoľkých generácií nemeckých skladateľov od 16. po koniec 17. storočia. Pri našom výskume sa budeme využívať predovšetkým historickú a komparatívnu metódu. Vo výskume sa budeme opierať predovšetkým o vynikajúci Bachov životopis z pera Ernesta Zavorského (1913 – 1995), ako aj o naše niektoré predchádzajúce štúdie venujúce sa príbuzným témami. Veľmi významnými zdrojmi, o ktoré sa budeme opierať sú hlavne odborné a vedecké práce nemeckých muzikológov Rolfa Dammanna (1929 – 2012), Martina Gecka (1936 – 2019) a Martina Petzolda (1946 – 2015). Dôležité je však vychádzať aj

Fantáziou c moll KV 475 (Besseler. 1978, s. 314)

⁹ Joseph Hydn (1732 – 1809) vlastnil Nägelihov vydanie *Temperovaného klavíra* z roku 1801, dva zošity motet, rukopis *Omše h mol*, pravdepodobne od viedenského nakladateľa Johanna Trega, ktorý ponúkal vo svojom katalógu na predaj alebo na zapožičanie Bachove diela v opisoch (Zavorský. 1970, s. 416).

¹⁰ Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) sa oboznámil s Bachovou tvorbou tiež u grófa Swietena, u ktorého bol častým hosťom od roku 1782. Bachovo dielo vplývalo na Mozarta do tej miery, že pre sláčikové kvarteto prepísal päť fúg z II. dielu *Temperovaného klavíra* (Zavorský. 1970, s. 416): č. 2, 5, 7, 8, a 9 - KV 405. Pre sláčikové trio KV 404 prepísal č. 8 z I. dielu, 13 a 14 z II. dielu, ako aj 2. časť *Adagio* a 3. časť *Vivace* z III. *organovej sonáty - BWV 527* a z II. *organovej sonáty BWV 526* 2. časť *Largo* a 3. časť *Allegro*, (Köchel. 1975, s. 511 – 513), pričom obe časti usporiadal na rozdiel od originálu ako prelúdium a fúga.

¹¹ Martin Geck vidí súvis medzi Bachovými *Goldbergovými variáciami BWV 988* a Beethovenovými *33 variáciami na Diabeliho valčík op. 120* - nielen po technickej stránke, ale hlavne po vnútornej filozofickej (Geck. 2000a, s. 114)

¹² Beethovenov obdiv k Bachovi najvýstižnejšie charakterizuje jeho výrok, kde sa pohral s menom Bach = potok: „*Nicht Bach – Meer soll er heißen*“ – nie potok – more malo byť jeho meno (Navrátil. 1996, s. 144).

¹³ Beethoven (1770 – 1827) oboznámil s Bachovou tvorbou už jeho učiteľ Gottlob Neefe (1748 – 1798), ktorý mu ako 12-ročnému dal študovať *Temperovaný klavír* (Zavorský. 1970, s. 416).

¹⁴ Beethoven bol tiež častým hosťom nedeľných matiné – koncerty začínali o 12. hodine – u baróna van Swietena, „*kde aj hrával Bachove fúgy*“ (Zavorský. 1970, s. 416).

¹⁵ Skutočnosťou však je, že mnohé diela skladateľov prvej polovice 18. storočia, či ešte staršej vývojovej epochy hudby stále hrávali v nepretrzenom slede až hlboko do 19. storočia. Nebol to len prípad cirkevných skladieb cisára Leopolda I. (1640 – 1705), ktoré sa vo Viedni hrávali ešte začiatkom 20. storočia, ale napríklad aj oratória Carla Heinricha Grauna (1701 – 1759) *Der Tod Jesu*, ktoré sa v Berlíne takmer pravidelne hrávalo na Veľký piatok až do roku 1884 (Seeger. 1981, s.293).

z traktátov 16. – 18. storočia z pera Michaela Pretoria (1571 – 1621), Andreea Werckmeistra (1645 – 1706), či Johanna Matthesona (1681 – 1764) a ďalších.

1 Vplyv rodinných tradícií na jeho tvorbu

Hudobné tradície previazanosť Bachovskej rodiny sledujeme predovšetkým v ich domovskom regióne – v Durínsku, kde mali významné hudobnícke postavenie po dobu 200 rokov,¹⁶ pričom sa výrazne presadili vo všetkých oblastiach hudby – svetskej, mestskej,¹⁷ duchovnej i cirkevnej. Zaujímavá je aj posledná väzba dotýkajúca sa štúdia samotného Johanna Sebastiana Bacha, ktorý študoval v Ohrdrufe u svojho najstaršieho brata¹⁸ Johanna Christopa (1671 – 1721), ktorý bol žiakom Johanna Pachelbela (1653 – 1706), vynikajúceho organistu a skladateľa. Johann Sebastian Bach svojím dielom nadviazal na myšlienkovú podstatu tvorby svojich významných predkov, predovšetkým na najvýznamnejšieho z nich Johanna Christopa Bacha (1642 – 1703), ktorý pôsobil od roku 1665 v Eisenachu ako organista a neskôr aj ako čembalista, dvorný kapelník a skladateľ.¹⁹ Johann Sebastian Bach takýmto spôsobom „nadviazal na najvyšší štandard hudobného myslenia“ (Bukofzer. 1986, s. 384), ktorý sa výraznou mierou prejavil v jeho dielach. Na myslenie, skladateľský vývoj a teologické cítenie Johana Sebastiana Bacha v značnej miere vplývalo durínske prostredie, ako centrum reformácie. Nie je bez zaujímavosti, že v Eisenachu navštevoval tú istú latinskú školu, do ktorej približne 200 rokov pred ním chodil aj Martin Luther. Významná je aj skutočnosť, že podobne v Ohrdrufe študoval aj ortodoxnú Lutherovskú teológiu. Pre rozvoj Bachovej osobnosti majú veľký význam roky štúdií v Lüneburgu, kde študoval popri humanistických a teologických odboroch aj matematiku, logiku, rétoriku, fyziku, dejiny a nemeckú literatúru.

Bachov skladateľský vývoj nadväzuje nielen na predchádzajúce generácie, ale absorbuje aj tvorbu jeho súčasníkov. Žiadny z jeho súčasníkov neprekonal taký veľký skladateľský vývoj ako J. S. Bach. Väčšina jeho súčasníkov dosiahla okolo 20. – 25. roku života skladateľský štýl, ktorý už v ďalšom priebehu skladateľskej tvorby veľmi nemerili. Bach bol hudobne podstatne vzdelanejší, ako mnohí jeho súčasníci. Poznal nielen diela hudobnej histórie,²⁰ ale aj svojich súčasníkov, pričom neváhal kvôli ich hlbšiemu poznaniu podniknúť dlhodobé študijné cesty. Z nich je najvýznamnejšia cesta do Lübecku, kde študoval u vtedajšej významnej hudobnej autority Dietricha Buxtehudeho (1637 – 1707), ktorý jeho ďalší vývoj ovplyvnil najvýznamnejším spôsobom (Medňanský, 2010, s. 10).

Bach počas celého svojho aktívneho života hľadal nové možnosti svojho hudobného vyjadrenia sa v zmysle cieľa, ktorý si stanovil už počas svojho pôsobenia v Mühlhausene – v

¹⁶ Sám J. S. Bach sledoval genealógiu svojho rodu a jeho syn C. Ph. E. Bach v tom pokračoval – Ursprung der musicialisch-Bachischem Familie (Navrátil. 1996, s. 121).

¹⁷ Rod Bachovcov mal v 18. storočí v Erfurte takú významnú tradíciu ako mestskí trubači, že všetkých trubačov volali „Bach“ (Seeger. 1981, s. 49).

¹⁸ Johann Sebastian Bach mal dvoch bratov, okrem Johanna Christopa, to bol Johann Jakub (1682 – 1722), hobojsista, pôsobiaci od roku 1706 vo Švédsku. Pri jeho odchode napísal Johann Sebastian vtipné *Capriccio*.

¹⁹ V rodinnej kronike ho označujú ako „veľký a expresívny skladateľ“.

²⁰ S hudobnými dielami histórie sa Bach oboznámil hlavne v Lüneburgu, kde bola veľká hudobná knižnica s dielami skladateľov od obdobia nizozemskej školy až po jeho súčasníkov. Friedrich Blume tvrdí, že táto knižnica bola hlavným prameňom pre Bachove rozsiahle znalosti staršej hudby a pre vlastné kompozičné umenie (Navrátil. 1996, s. 125).

zmysle Endzwecku²¹ – konečného cieľa²² – „nemlich eine regularte kirchen music zu Gottes Ehren“ – „totiž regulovaná cirkevnú hudbu k Božej sláve“ (Bukofzer, 1986, s. 386).

2 Tradícia nemeckej hudby a jej vplyv na Bachovu tvorbu

Tradícia nemeckej hudby vplývala na Johanna Sebastiana Bacha už počas jeho štúdií a vychádzala priamo z podstaty evanjelického vzdelanostného princípu, o ktorého reformu sa výraznou mierou zaslúžil najvýznamnejší spolupracovník a priateľ Martina Luthera (1483 – 1546) Filip Melanchton.²³ Bachove gymnaziálne vzdelanie vychádzalo z princípu trivium a quadrivium, na základe čoho mal vedomosti nielen z oblasti gramatiky, dialektiky a rétoriky, ale aj z aritmetiky, geometrie, astronómie a aj hudby.²⁴ Zaradil sa tým do prúdu nemeckých skladateľov vychádzajúcich z dobových špecifických estetických princípov charakterizujúcich vývoj stredo- a severonemeckého baroka.²⁵ Bach absorbuje do svojho diela všetky prúdy nemeckého hudobného myslenia, ktoré je priamo závislé na teológii a je jej priam podriadené. Je ovplyvnené Lutherovými myšlienkami a názormi na hudbu a jej miesta v živote človeka a spoločnosti (Medňanský, 2010, s.10).

Významné miesto v nemeckom barokovom myslení zohráva matematika a číslo, pričom sa opiera o základnú teologickú tézu, že „Boh stvoril svet na základe čísel, mier a váh“ (Dammann. 1984, s. 18). Matematika a jej zákonitosti dodávajú hudobným dielam vnútorný poriadok a logiku výstavby,²⁶ podporujúc častokrát štylistické protiklady.²⁷ Matematickým zákonom a významovému postaveniu čísla²⁸ je podriadená harmónia obdobia baroka.²⁹ V

²¹ Jeho cesta k Endzwecku sa dotýka v zmysle Lutherovho pohľadu na hudbu, tak cirkevnej ako aj svetskej hudby. O naplnenie svojho cieľa sa snaží J. S. Bach vo všetkých oblastiach svojej tvorby na všetkých miestach svojho pôsobenia.

²² Bachov život a tvorba sú podriadené konečnému cieľu – Endzweck, objaviť bohatstvo hudby vo všetkých smeroch a si ho podmaniť, zachovávať staré a objavujúce nové. Celé toto snaženie viedlo k objavovaniu imaginárneho sveta hudby a jej vnútorných zákonov a nevedlo k oslave človeka ako jej tvorcu. Bach hľadá, rešpektuje a naplňa vnútorné zákony hudby (Geck. 2000a, s. 54). V tomto smere sa mu priblížil vari iba Beethoven.

²³ Filip Melanchton (1497 – 1560) bol jedným z najvýznamnejších spolupracovníkov Martina Luthera. Výraznou mierou sa presadzoval predovšetkým o reformu školstva. Bol jedným z formovateľov osobností Leonarda Stöckela (1510 – 1560) počas jeho štúdií na univerzite vo Wittenbergu, neskoršieho rektora mestskej školy v Bardejove, znamenitého pedagóga a širiteľa reformácie na východnom Slovensku.

²⁴ Bachovo vzdelanie vychádzalo z tradície vzdelania skladateľa, ktorému sa v oblasti Nemecka prikladal veľký význam. Vychádzalo v podstate zo štyroch základných odborov: matematika, prírodné vedy, hudobná rétorika a teológia.

²⁵ Danej problematike sme sa podrobnejšie venovali už v niektorých predchádzajúcich zverejnených prácach.

²⁶ Bachove neskoré polyfonické diela – *Hudobná obeť* (1747), *Umenie fúgy* (1750) sa svojím matematickým poriadkom blížia ku kráse a dokonalosti, s akou Stvoriteľ stvoril svet. Naplňa sa v nich Bachova celoživotná myšlienka – Vollkommenheit (Dammann. 1984, s. 88 – 89), vychádzajúcej z jeho náboženského presvedčenia znamenajúcej dosiahnutie dokonalosti hudobného diela v zmysle objektivity viery, nie subjektivity jeho tvorcu.

²⁷ Typickým príkladom je štylistický protiklad: stylus phantasticus – prelúdium, stylus canonicus – fúga (Dammann. 1984, s. 35).

²⁸ Význam čísla v harmónii charakterizuje téza, že „základné harmonické čísla reprezentujú poriadok prírody v hudbe“ (Dammann. 1984, s. 29). Treba však dodať – Bohom stvorenej prírody, čím reprezentujú Božie zákony stvorenia sveta. Prepojenie harmónie priamo na prírodu zohráva v barokovom harmonickom čítení významnú úlohu.

²⁹ Krásnym príkladom potvrdenia matematického poriadku v Bachovom diele sú oba diela Temperovaného klavíra. Vychádzajú z matematických zákonitostí a vo svojom usporiadaní – dur, mol – stoja vedľa seba oba základné barokové významy 3-hlasu: Trias musica perfecta – 4:5:6 – a imperfecta – 10:12:15 (Dammann. 1984, s. 35).

nemeckom barokovom myslení významnú úlohu zohráva harmónia v štyroch rovinách hudobného myslenia:

1. Kozmologickom – harmónia je určená poriadkom, proporciami, číslami a kvantitou;
2. Rétorickom – harmóniu určuje význam slova;
3. Prírodno-filozofickom – harmónia je určená silami, ktoré hýbu duševnými stavmi človeka, je závislá od afektov a od teórie o temperamente človeka;
4. Teologickom – harmónia sa odvíja od základov teórie o „Trias harmonica“, ktorej význam súvisí s významom sv. Trojice (Medňanský, 2010, s. 11).³⁰

V Bachovom hudobnom myslení významnú úlohu zohráva číslo a jeho symboly podstatne vo väčšej miere ako je tomu u iných skladateľov. Táto súčasť Bachovho skladateľského myslenia je veľmi komplikovaná a je podrobená sústavnému muzikologickému bádaniu prinášajúc stále nové výsledky a závery. Názory na vplyv čísla a jeho symbolov na tvorbu Johanna Sebastiana Bacha sa diametrálne líšia a stoja častokrát v protiklade proti sebe. Johann Sebastian Bach si v mnohých prípadoch vytváral vlastné symboly, ktoré poslucháč ani nepostrehne. Je nevyhnutné sa nimi zapodievať kvôli lepšiemu pochopeniu organizácie hudobného materiálu v jeho dielach. Poslucháč v podstate ani nebol adresátom rôznych symbolov. „*Ich zmysel nebol abstraktný, ale vo význame <solī deo gloria>*” (Dammann. 1984, s. 92). J. S. Bachovi slúžili ako jeden z prostriedkov oslavy Božej Prozreteľnosti.

V nemeckom hudobnom baroku je významný vzťah medzi architektúrou a hudbou, pričom sa používa pojem architektúra hudby.³¹ Johann Mattheson priamo hovorí o geometrických a aritmetických vzťahoch vo výstavbe skladieb (Mattheson. 1739, 6. vydanie 1995, s. 224). Súčasný významný znalec Bachovho diela Martin Geck tiež porovnáva výstavbu *Goldbergových variácií* k organizácii absolutistického štátu, či k barokovej zámočkej záhrade (Geck. 2000b, 173). Nezanedbateľnou skutočnosťou je, že výstavba nemeckých barokových diel plne vychádza z podstaty druhého pracovného postupu Aristotelovej rétoriky – *dispositia*. Nemecké barokové myslenie v plnej miere rešpektuje rétorické koncepcie³² a afektívnu teóriu,³³ ktoré však zohrávajú v nemeckej skladateľskej praxi stredo- a severonemeckého baroka podstatne väčšiu úlohu ako v iných hudobných centrách európskej hudby obdobia baroka (Medňanský, 2010, s. 11).³⁴

³⁰ Pri posudzovaní harmonického myslenia Johanna Sebastiana Bacha sa hodno pridržiavať skutočnosti, že na neho nemala žiadny vplyv funkčná harmónia koncipovaná až Jean-Philippom Rameauom (1683 – 1764) v 30. rokoch 18. storočia. Podobne je tomu aj s pojmom „*obrat akordu*”, ktorého význam je zdôraznený vo funkčnej harmónii. Johann Sebastian Bach sa vo svojom harmonickom stvárnení hudobného textu pohyboval výlučne v rovinách načrtnutých intencií harmonického myslenia v nemeckom hudobnom baroku.

³¹ Johann Sebastian Bach dosiahol v aplikácii architektonických prvkov do hudby vrchol. Výstižne ho vystihuje Dammannova charakteristika: „*Na rozdiel od Händla, Telemanna, Couperina, etc. je Bach stavebný majster hudby neskorého baroka*” (Dammann. 1984, s. 21). Doplňme však, že podľa najnovších výskumov z Telemannovho centra v Magdeburgu, sa mu G. Ph. Telemann vo svojich duchovných a cirkevných dielach v značnej miere približuje.

³² Bachove využitie rétorických vzťahov je také hlbokomyseľné, že vyžaduje až vedecké štúdium, rétorickým figúram dodáva aj číselné poslanie a využíva ich na stvárnenie cirkevných číselných symbolov. Podľa profesora rétoriky na lipskej univerzite Johannesu Abrahama Birnbauma (1702 – 1748) poznal Bach pravidlá rétorickej výstavby tak dokonale ako málokto iný.

³³ Afektívna teória sa dotýka všetkých prvkov hudobnej reči. Pod jej vplyvom skladateľa zostavovali intervalové štruktúry melódií, volili harmonické štruktúry, či tóniny. Bach však išiel nad rámec zaužívaných postupov a vytváral si v mnohých prípadoch vlastné výklady afektívnych stavov v hudbe.

³⁴ J. S. Bach však spôsob nemeckého barokového hudobného myslenia obohacuje o prvky, ktoré sa u iných skladateľov v takej veľkej miere nevyskytujú ako u neho, a to sú symboly a alegória. Medzi základné možno

Stredo- a severonemecký barok je v značnej miere spojený s teológiou³⁵ a mnohé skladateľské postupy jeho tvorcov sú jej priamo podriadené. Prepojenie teológie a hudby vrcholí v diele Johanna Sebastiana Bacha a pri hodnotení jeho tvorby to treba plne rešpektovať. V čase skladateľského pôsobenia veľkého tomášskeho kantora sa začína výrazným spôsobom stierať rozdiel medzi cirkevnou a svetskou hudbou berúc do úvahy Lutherovu myšlienku, že všetka hudba vzniká z Božej vôle.

3 Lutherova reformácia a jej vplyv na duchovný svet Johanna Sebastiana Bacha

Vplyv názorov Martina Luthera na hudbu možno badať v nemeckej hudbe na akejsi pomyselnej vývojovej osi spájajúcej skladateľské osobnosti ako sú Johannes Walter, Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Johann Rosenmüller, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Georg Böhm, Johann Schelle, Johann Kuhnau, Georg Philipp Telemann. Lutherove názory na hudbu a vplyv reformácie na ňu vyvrcholili v diele Johanna Sebastiana Bacha. Je zavŕšiteľom týchto myšlienok, je posledným skladateľom,³⁶ v diele ktorého sa zásadným spôsobom uplatňujú Lutherove myšlienky, je posledným skladateľom, v diele ktorého tvoria Lutherove myšlienky a hudba absolútnu a dokonalú jednotu.³⁷ Bachova hudba absorbuje v sebe celé dejiny evanjelickej hudby, je ich vyvrcholením a v zmysle dodržania ortodoxie ich aj uzatvára.

V nemeckom baroku sa výraznou mierou presadzuje Lutherova téza o jednote slova a hudby,³⁸ ktorá sa v mnohých smeroch prejavuje aj v neskorších vývojových obdobiach hudby. Myšlienkou, ktorá vari najvýraznejšie ovplyvnila myslenie skladateľov nemeckého baroka, je nesporne Lutherova myšlienka o identite teológie a hudby. Prvý raz tieto myšlienky definoval v roku 1538 J. Walter a prevzal ich aj Andreas Werckmeister (1645 – 1706), keď hovorí: „...also sehen wir, wie die Theologie mit der Music verbunden und vereinigt ist” - ...vidíme teda ako je teológia s hudbou previazaná a zjednotená (Dammann. 1984, s. 467.). Táto identita teológie a hudby ide až tak ďaleko, že dobrý hudobný skladateľ je dávaný na roveň kazateľa (Leisinger. 1996, s. 209). Nemecký barok absorbuje aj ďalšie Lutherove názory na hudbu, ako sú význam spevu, hodnotenie tanca,³⁹ či hodnotenie hudby ako súčasť stvorenia.⁴⁰ Bachova tvorba vo všetkých svojich atribútoch vychádza z princípov Lutherovskej ortodoxie a z jeho názorov na hudbu. Je to evidentné aj v otázkach Bachovho vzťahu k bassu continuo, ktorého obsírna definícia sa dá významovo stručne zhrnúť do vety: „...dobrá harmónia slúži na Božiu slávu,

považovať kríž a notovú osnovu.

³⁵ Jiří Gabriel to konkretizuje, keď hovorí v súvislosti s filozofom Leibnitzom: „V nemeckom ideovom živote prevláda luteránska ortodoxia, nadväzujúca na dovtedajšiu luteránsku tradíciu“ (na Augsburskú konfesiu z roku 1530 a na Liber Concordiae z roku 1580) (Gabriel. 1992, s. 13).

³⁶ Určite nie je náhoda, že Lutherove názory na hudbu badáme aj v duchovnej a cirkevnej tvorbe Carla Philippa Emanuela Bacha (1714 – 1788).

³⁷ Bach sa vyznačoval vynikajúcou znalosťou Biblie a veľkou zbožnosťou, o ktorej najlepšie svedčí jeho rukou napísaná poznámka v Calovej Biblii: „Bey einer andächtigen Musique ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart” – „pri zbožnej hudbe je Boh vždy so svojou Milosťou prítomný.

³⁸ Bach túto myšlienku uplatňoval principiálnym spôsobom nielen vo svojom diele, ale vstúpil ju aj svojim žiakom, keď hovoril, aby hrali chorál „v súlade s významom slov” (Bukofzer. 1986, s. 401).

³⁹ Predovšetkým Bach, ale aj skladatelia staršej generácie, chápal tanec podobne ako Luther – ako nebeský tanec. Používa sa preto aj v cirkevných skladbách, pričom metru tancov pripisuje rôzne symboly, hlavne trojdobým (Dammann. 1984, s. 433).

⁴⁰ Hudba je pre Luthera súčasť stvorenia, je Božím znamením, je veselým posolstvom Božej prozreteľnosti (Geck, 2000a, s. 77).

kde tomu tak nie je, slúži diablu” (Dammann. 1984, s. 432). Skladateľom, ktorý najvýznamnejšie pred Bachom „pretavil zmysel Lutherovskej nemeckej Biblie do hudby je H. Schütz, v tomto zmysle je Bach (Geck. 2000a, s. 77) *Schützovým priamym pokračovateľom!*”⁴¹ Bach nie je len pokračovateľom Schützových (1585 – 1672) umeleckých a filozoficko-teologických snáh o jednotu teológie a hudby, ale aj zavŕšiteľom celého procesu vplyvu Luthera na vývoj hudby.⁴² Nie je určite náhoda, že cirkevný historik Heinrich Bornkamm (1901 – 1977) stavia Luthera a Bacha na jeden stupeň – stavia ich úplne na roveň. Z každej Bachovej kantáty, či pašii cíti poslucháč kúsok Lutherovho pohľadu na svet (Geck. 2000a, s. 87). Cíti z nej 200-ročnú históriu priameho vplyvu Lutherovho myslenia na hudobný svet, cíti priam zhmotnenie reformátorových myšlienok, ich akustickú stále sa opakujúcu a utvrdzujúcu podobu. V Bachovej tvorbe sa absorbuje tradícia hudobného symbolu Lutherovej reformácie – chorálu,⁴³ ktorý je inšpiračným ťažiskom v celej jeho tvorbe, tak vokálnej, ako aj inštrumentálnej. Chorál bol pre Bacha nevysychajúcou studnicou inšpirácie. Stále a stále sa k nemu vracal,⁴⁴ aby ho neustále spracovával do novej a novej podoby, ako zlatník, ktorý brúsi drahokam stále do novej a novej krásy a nikdy s ním nie je spokojný. Bachova harmonizácia chorálov vychádzala z ich textovej teologicko-filozofickej podstaty.⁴⁵

Vynikajúci znalec Bachovho diela, Martin Geck si kladie otázku: „*Kde získal Bach schopnosti na vytvorenie hlboko pôsobivej a vysoko mravnej hudby?*” Súčasne si na ňu aj odpovedá: „*Podarilo sa mu to nie preto, že bol zbožným kresťanom a dobrým teológom, ale preto, že mal mimoriadne nadanie skladateľskými prostriedkami urobiť z lutherovskej liturgie dobrú hudbu*“ (Geck. 2000a, s. 54). K pochopeniu Bachovho diela sa môžeme priblížiť iba cez skúmanie jeho vzťahu k viere vychádzajúc z tradícií lutherovskej reformácie, úplne pochopiť ho však nemôžeme nikdy.

ZÁVER

Tvorba Johanna Sebastiana Bacha predstavuje syntézu hudobných tradícií Bachovského rodu tradície nemeckého evanjelického myslenia ovplyvneného Lutherovou tradíciou, pričom treba podčiarknuť, že obe tieto tradície sa navzájom dopĺňajú a aj navzájom ovplyvňujú. Napriek tomu, že J. S. Bach nemal univerzitné vzdelanie, bol nesmierne vzdelaný, o čom svedčí jeho domáca knižnica, ktorá obsahovala nielen kompletne spisy pojednávajúce o Lutherovej reformácii, ale aj najvýznamnejšie matematické, či filozofické diela svojej doby. Významné miesto v tejto knižnici zaujíma Calovova⁴⁶ *Biblia*, v ktorej sú početné poznámky,

⁴¹ Bach je spolu s H. Schützom najväčšou osobnosťou nemeckej hudby, ktorej dielo má korene v učení M. Luthera.

⁴² Dokonalé osvojenie si Lutherovho učenia a z neho vychádzajúceho poznania reformátorových názorov má svoje korene nielen v hlbokej znalosti jeho učenia, ale aj v tom, že po celý život ostal verný ortodoxnému smeru v protestantskej viere.

⁴³ Evanjelický spevník prešiel veľmi zaujímavým vývojom. Kým v roku 1524 obsahoval 26 piesní, lüneburské vydanie v r. 1686 už 2000. Toto vydanie Bach určite poznal počas pôsobenia v Lüneburgu. Lipské vydanie z roku 1697 obsahovalo v 8 zväzkov 5000 chorálov, pričom Bach ho dokázateľne vlastnil (Schweitzer. 1977, s. 27).

⁴⁴ Je známou skutočnosťou, že Bach sa k jednému chorálu vracal aj niekoľkokrát, pričom ho vždy znovu harmonizoval.

⁴⁵ Bachova harmonizácia chorálov je inšpiračným zdrojom pre celé generácie skladateľov, tých súčasných nevynímajúc.

⁴⁶ Abraham Calovius (1612 – 1686), významný nemecký evanjelický teológ, od roku 1650 bol menovaný profesorom teológie na Univerzite vo Wittenbergu. Medzi jeho najvýznamnejšie diela patrí trojzväzkový

ktoré v mnohých prípadoch preniesol aj do svojich diel. Je to významný dôkaz o syntetickom spôsobe Bachovho myslenia preneseného do jeho tvorby. Je nesporné, že rodové hudobné tradície a tradície Lutherových vplyvov na hudbu vrcholila v tvorbe tohto veľkého Tomášskeho kantora, hudobné tradície pokračujú tvorbou jeho štyroch synov: Wilhelm Friedemann (1710 – 1784) – halský, Carl Philipp Emanuel (1714 – 1788) – berlínsky, alebo hamburský, Johann Christoph Friedrich (1732 – 1795) – bückeburský a Johann Christian (1735 – 1782) – milánsky alebo londýnsky. Najvýznamnejší nositelia rodových tradícií boli Carl Philipp Emanuel a Johann Christian, pričom v cirkevnej a duchovnej tvorbe Carla Philippa Emanuela sa prejavujú ešte čiastočne Lutherovské vplyvy, čím v podstate ešte pokračuje v tejto tradícii svojho otca.

Lutherov pohľad na hudbu ovplyvnil J. S. Bacha do tej miery, že dochádza k jednote hudby a teológie, konštatujú to viacerí nemeckí hudobní historici a teológovia – M. Geck, M. Petzold.

BIBLIOGRAFIA

1. AHRENS, Christian. (2001). *Bearbeitung oder Einrichtung? Felix Mendelssohn Bartholdys Fassung der Bachschen Matthäus-Passion und deren Aufführung in Berlin 1829*. In *Bach-Jahrbuch 2001. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft*. Herausgeber: Hans-Joachim Schulze – Christoph Wolff. Roč. 87, 2001. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2001, s. 71 - 97, ISBN 3-374-01961-7.
2. BESSELER, Heinrich. (1978). *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1978, s. 469.
3. BUKOFZER, Manfred F. (1986). *Hudba v období baroka*. Bratislava: Opus, 1986, 677 s.
4. BURLAS, Ladislav. (2007). *Dejiny európskej hudobnej teórie*. Žilina: Katedra hudby Fakulta prírodných vied Žilinská univerzita v Žiline 2007. 134 s. ISBN 978-80-969648-8-8.
5. DAMMANN, Rolf. (1984). *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. 2. vyd. Laaber: Laaber-Verlag, 1984, 523 s.
6. FUKAČ, Jiří. (1988). *Zur Entwicklung des analytischen Verständnisses für Bach*. In *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz*, Leipzig 1985. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, s. 169 – 172.
7. GECK, Martin. (2000a). „*Denn alles findet bei Bach statt*“ – *Erforshtes und Erfahrenes*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000, 205 s.
8. GECK, Martin. (2000b). *Johann Sebastian Bach*. 6. vydanie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2000, 190 s., ISBN3 499 50637 8.
9. GABRIEL, Jiří. (1992). *Filozofické myšlení v Nemecku a Anglii za života J. S. Bacha a G. F. Händela*. In Prof. PhDr. Rudolf Pečman, DrSc. a kolektiv: *Händel a Bach. O dnešním pojetí jejich díla; Zborník z konferencie konanej v Brne 30. - 31.5.1985*. Brno 1992, s. 11 – 22.
10. KÖCHEL, Ludwig von. (1975). *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts*. 3. Alfredom Einsteinom prepracované vydanie. Leipzig: BREITKOPF&HÄRTEL – MUSIKVERLAG 1975.

11. MATTHESON, Johann. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1739. 6. vyd. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1995, 484 s.
12. MEDŇANSKÝ, Karol. (2010). Odraz tradície v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha. In *Hudobný život*, ročník XLII, 2010 č. 4, ISSN 13 35 41 40, s. 10 – 11.
13. NAVRÁTIL, Miloš. (1996). *Charakteristika hudebního baroka a portréty slavných mistrů*. Ostrava: Vydavatelství MONTANEX a. s., 1996, 166 s.
14. SCHWEITZER, Albert. (1977). *Johann Sebastian Bach*. 13. vyd. Leipzig: BREITKOPF&HÄRTEL – MUSIKVERLAG, 1977, 922 s.
15. ZAVARSKÝ, Ernest. (1971). *Johann Sebastian Bach*. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1971, 468 s.

Contact

Doc. Mgr. art. Karol Medňanský, PhD.

Smreková 3, 080 01 Prešov

E-mail: mednanskyk@gmail.com; mobil: 0907 634 921