

## Úpravy chorálu ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR

V kontexte Bachových chorálových spracovaní je cirkevná pieseň **Allein Gott in der Höh sei Ehr** azda najviac zastúpená.<sup>1</sup> Možno to boli dôvody aj veľmi pragmatické, ktoré stimulovali skladateľov výber. Z dobových záznamov sa totiž dozvedáme, že i keď sa text tejto piesne viaže predovšetkým k Veľkej noci, napríklad v Lipsku ju od prijatia reformácie spievalo každú nedeľu zhromaždenie veriacich nahrádzajúc tak latinskú liturgickú Gloriu.<sup>2</sup> Autorom melódie a textu tejto „nemeckej Glorie“ je **Nikolaus Decius** (1480/1485 – 1541), pôvodne mních a od 1519 predstavený v kláštore v Steterburgu (pri Wolfenbüttel). Ako Lutherov prívrženec odišiel v 1522 do Brunswicku a v 1523 sa stal evanjelickým kazateľom v kostole sv. Mikuláša v Štetíne. Decius sa považuje za autora a skladateľa najstarších nemeckých evanjelických cirkevných piesní. Pri ich tvorbe spravidla vychádzal z melódií gregoriánskeho chorálu užívaných v latinskej stredovekej omši, ktoré upravoval reflektujúc štýl súdobého ľudového spevu. Melódia Deciovej **Allein Gott in der Höh sei Ehr** má svoj pôvod v gregoriánskom speve **Gloria tempore paschali** a vykazuje aj príbuznosť s ľudovou veľkonočnou piesňou pochádzajúcou z 10. storočia. Na rozdiel od gregoriánskeho originálu sa v Deciovej adaptácii melódie prvé dva riadky opakujú. Deciovo autorstvo melódie a textu tohto chorálu je doložené v prameňoch z roku 1525 (Rostock); kompletne publikovaný bol aj v Lipskom spevníku v roku 1539. Text napísal autor pôvodne v nemeckom dialekte, ktorý Luther neskôr upravil do spisovnej nemčiny, korigujúc nielen prízvuky a slovosled, ale často využívajúci i vlastný výber slov. Luther teda prevzal Deciovu melódiu, jeho text však modifikoval.

Predpokladá sa, že Bach mohol poznať niekoľko verzií tejto cirkevnej piesne ako boli zaznamenané napríklad v spevníku zo začiatku 17. storočia alebo z iného, ktorý zostavil Vopelius v roku 1682. Pri ich porovnaní možno konštatovať drobné odchýlky v diastematike i rytme.<sup>3</sup>

Bachove úpravy chorálu **Allein Gott in der Höh sei Ehr**, ktoré prináša predkladané vydanie sa nachádzajú v týchto zbierkach

chorálových spracovaní: *Achtzehn Choräle BWV 651-668* (ide o BWV 662, 663, 664) 3. diel *Klavierübung* (BWV 675, 676, 677), BWV 711, BWV 715, 716 a 717 sa zachovali ako samostatné.

Zbierka *Achtzehn Choräle* poskytuje pohľad na Bachov kompozičný a štýlový vývoj, lebo obsahuje tak chorálové predohry z weimarského obdobia, ako aj tie, ktoré skladateľ neskôr revidoval a niektoré aj dôslednejšie prepracoval v posledných desaťročiach lipského pôsobenia. Sú tu zastúpené tradičné i inovatívne modely chorálových spracovaní, sú usporiadané bez nejakej vnútornej spojitosti alebo nadväznosti.

▪ **BWV 662:** Mimoriadne ozdobovaný a kolorovaný cantus firmus (melódia chorálu) umiestnený v sopráne odkazuje na inšpiráciu v Buxtehudeho diele, ktorý tento postup mimoriadne obľuboval a v kontexte s pasážami, majúcimi často fantazijný až improvizovaný charakter, aj široko uplatňoval. Stredné hlasy sú v celej skladbe, označenej ako *Adagio*, veľmi pohyblivé a skladateľ im pripisuje väčšiu dôležitosť aj tým, že témy, ktoré exponujú sú odvodené z cantu firmu, čím dosahuje pôsobivú tematickú jednotu. Podľa Williamsa ide z hľadiska formy o kombináciu kolorovanej árie s ritornelovou formou, ktorá má v tomto prípade aj charakter fugáta.<sup>4</sup>

▪ **BWV 663:** Témy fúgy a pedálového hlasu sú podobne ako v BWV 662 odvodené z chorálovej melódie. Konceptia kompozície s určením *Cantabile* je inovatívna vzhľadom na umiestnenie bohato ozdobovanej chorálovej melódie v tenore, čo sa vymykalo dobovej praxi. Skladateľovo úsilie prezentovať túto často používanú tému v inom kontrapunktickom spracovaní sa prejavuje v spájaní rôznych techník, akými sú fugáto, imitačné postupy, kánon v jeden zmysluplný celok v ritornelovej forme. Skladbu uzatvára krátka kadencia vystavaná z tematického materiálu chorálu. Plynulosť hudobného procesu skladateľ dosahuje použitím 3/2 metra.

▪ **BWV 664:** Bachovo hudobné myslenie sa veľmi tvorivo rozvíjalo v konfrontáciách s moderným talianskym inštrumentálnym štýlom, súdobou talianskou komornou hudbou a formami, ktoré v jej rámci skladatelia vyvinuli, či už myslíme na triovú sonátu alebo Vivaldim etablovanú formu koncertu. J. S. Bach spôsobom iba jemu vlastným usiloval inšpirácie a podnety rezultujúce z tohto procesu aplikovať aj pri práci s chorálom, čo

svedčí o jeho obdivuhodnom bádateľskom duchu na poli „musica scientia“ a ambícií vytvoriť alternatívne formy chorálových spracovaní. BWV 664 je koncipované ako triová sonáta, s dvoma obligátnymi vrchnými melodickými hlasmi, exponujúcimi motívy odvodené z melódie chorálu a basom. Priebeh hudobného procesu je vnútorne členený na tri úseky, kde prvý má charakter fugáta, druhý je poňatý ako voľná epizóda a tretí sa na spôsob reprízy vracia na začiatok skladby.

„V chorálových úpravách 3. dielu *Klavierübung* sa v mimo-riadne koncentrovanej podobe prejavuje celé bohatstvo hudobných štýlov, foriem a rôznych typov faktúr, ktoré mal Bach k dispozícii v zlomovom bode, ktorý ohraničuje začiatok jeho neskorého tvorivého obdobia“ píše Konrad Küster na margo tejto zbierky publikovanej v Lipsku v roku 1739.<sup>5</sup> Ďalej tvrdí, že samotný výber luteránskych chorálov, ktoré tu Bach spracováva z hľadiska kompozično-technického tak rôznorodým spôsobom, opodstatňuje niektorých bádateľov k formulovaniu hypotézy, v zmysle ktorej sa vznik 3. dielu *Klavierübung* kladie do priameho súvisu s 200. ročným jubileom prijatia reformácie v Lipsku a pripomenutím si dňa, kedy Luther kázal v tunajšom kostole u sv. Tomáša, 25. mája 1539.

Koncepciu a zoradenie skladieb v 3. diele *Klavierübung* skladateľ dôsledne a do najmenších detailov premyslel. Obsahuje 21 chorálových spracovaní, ktoré možno rozdeliť do troch skupín: v prvej sú zastúpené úpravy cirkevných piesní, ktoré sa používajú v nemeckej luteránskej omši, teda Kyrie, Gloria vrátane *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, druhú tvoria chorálové spracovania ku šiestim piesňam *Malého katechizmu*, (teda Desť Božích prikázanií, Vyznanie viery, Otčenáš...) a napokon tretia skupina pozostáva zo štyroch duet, ktoré sa neviažu na konkrétny cantus firmus.

▪ **BWV 675:** Ide o trojhlasnú skladbu s chorálovou melódiou v alte. Možno ju charakterizovať ako dvojhlasnú invenciu, jednotlivé línie ktorej sú mimoriadne pohyblivé vďaka aplikovaným figúram s veľkým rozsahom. V tematickom materiáli využíva skladateľ tak samostatné motívy ako aj odvodené z piateho, posledného verša chorálovej melódie. Altový hlas umiestnený medzi tieto línie exponuje cantus firmus veľmi kontrastným spôsobom: melódia chorálu je uhladená a rytmicky jednoduchá.

<sup>1</sup> Termíny protestantský chorál a cirkevná pieseň používam v tejto štúdiu ako synonymá.

<sup>2</sup> Citované podľa Williams Peter. *Johann Sebastian Bach. Orgelwerke 2. Choralbearbeitungen. Schott Mainz 1998 (deutsche Ausgabe), ISBN:3-7957-1854-6*

<sup>3</sup> <http://www.bach-cantatas.com/CM/Allein-Gott-in-der-Hoh-Htm>, k 20.05.2010

<sup>4</sup> Williams Peter. *Johann Sebastian Bach. Orgelwerke 2. Choralbearbeitungen. Schott Mainz 1998 (deutsche Ausgabe), ISBN:3-7957-1854-6. s 203*

<sup>5</sup> Küster Konrad. *Bach Handbuch. Bärenreiter. Metzler. Kassel 1999. ISBN: 3-7618-2000-3. s 586*

▪ **BWV 676:** Faktúra skladby pripomína model triovej sonáty, v rámci ktorej Bach využíva rôzne formové princípy a umne ich spája do pôsobivého homogénneho celku. Tematický materiál rítornelu je vytvorený z incipitu chorálovej melódie, teda vzostupného sledu tónov v rámci intervalu kvinty. Cantus firmus je postupne po jednotlivých veršoch exponovaný v druhom hlase. Možno konštatovať, že v tejto kompozícii preniká melódia cirkevnej piesne v doslovnom slova zmysle do celej jej štruktúry, neprejavuje sa teda len v diastematike a rytmickej podobe jednotlivých línií, ale poznamenáva aj parameter harmónie.

▪ **BWV 677:** Táto skladba je označená ako *Fugetta super Allein Gott in der Höh sei Ehr, manualiter*. V názve obsiahnutá implikácia, že by mohlo v tejto skladbe ísť o jednoduchšiu úpravu chorálu sa pri pohľade do štruktúry diela ukáže ako zavádzajúca. V prvom úseku diela (v A dur, takty 1-7) skladateľ postupne vo všetkých hlasoch exponuje pregnantnú staccatovu tému, využívajúc kvintový interval ako špecifický znak začiatku chorálovej melódie. Druhý, zvukovo i rytmicky kontrastný úsek (od taktu 8) využíva v diastematike tónový sled odvodený z posledného verša chorálu. Napokon v treťom úseku skladby, na ploche iba piatich taktov skladateľ obe predchádzajúce témy kombinuje. Podľa Williamsa je pre interpreta dôležité uvedomiť si jeden z charakteristických znakov tejto skladby, ktorý podľa neho spočíva v „*implicitnom protiklade medzi kľúčicami sa šestnástinami a poskakujúcimi osminami vrátane tých momentov, kedy sa jedny alebo druhé ešte rozširujú*“.<sup>6</sup>

#### Samostatne zachované chorálové spracovania

▪ **BWV 711:** Skladba je súčasťou zbierky s označením „*Kirnberger Choräle*“ BWV 690 – 713, ktorú údajne zostavil Bachov žiak Johann Philipp Kirnberger.<sup>7</sup> L. Schou v citovanom texte pripomína skutočnosť, že i v aktuálnej odbornej literatúre sa spochybňuje Bachovo autorstvo niektorých v zbierke zahrnutých diel, čo sa zvykne odôvodňovať aj poukazom na príliš „bežné“, zaužívané postupy v oblasti harmónie, na mieru zručnosti a invencie v práci s motívmi a utvárania hudobného procesu. Ide o dvoj, troj a štvorhlasné skladby, často fugety s ľahko rozoznateľnou chorálovou

melódiou vo vrchnom hlase. V BWV 711 nadväzuje Bach na tradíciu chorálových spracovaní Sweelincka a severonemeckých skladateľov Scheina a Scheidemanna. Táto dvojhlasná kompozícia, tzv. *bicinium*, bola pre skladateľa vzhľadom na svoju jednoduchú faktúru isto výzvou smerom k vytvoreniu čo najoriginálnejšieho sprievodu chorálovej melódie exponovanej vo vrchnom hlase. Bach síce využíva v sprievodných figuráciách tradičné postupy, teda rozložené akordy a veľké intervalové skoky, ale rytmický model, ktorý umiestňuje na začiatku, opakuje po každej prezentácii jednotlivých veršov chorálovej melódie. Tónálny plán kompozície je vcelku jednoduchý, v prvej polovici sa pohybuje v oblasti základnej tóniny, počas exponovania tretieho verša cantu firmu moduluje do dominanty, aby sa v záverečnej fáze vrátil do toniky.

▪ **BWV 715:** Samostatnú skupinu v rámci jednotlivo zachovaných chorálových spracovaní tvorí šesť chorálov zvaných „*Arnstädter Gemeinde Choräle*“. Viacerí bádatelia zhodne poukazujú na problémy s ich datovaním a vyslovujú hypotézu, že mohli vzniknúť počas Bachovho pôsobenia vo Weimare. V BWV 715 ide o skladbu napísanú v homofónnej faktúre, ktorú azda najvýstižnejšie možno charakterizovať poukazom na, metaforicky povedané, „*zahmlievajúcu harmóniu*“. Túto skladateľ dosahuje rozsiahlym, celoplošným využívaním chromatismov, ďalej sledov akordov, ktoré vedome porušujú platné zákonitosti funkčnej harmónie v úsilí o umocnenie výrazu. Použité postupy v kombinácii s takmer improvizáčnym charakterom figurálnych pasáží diela opäť raz presvedčivo vypovedajú o skladateľovej obdivuhodnej, nenapodobiteľnej invencii vo sfére harmonického myslenia. Práve vzhľadom na harmonizáciu cantu firmu, ktorú Bach vytvára s toľkou fantáziou sa zaiste opodstatnene pripomínajú inšpirácie v Buxtehudeho diele. Jednotlivé verše chorálovej melódie oddeľuje medzihrami v podobe figurácií, ktoré využívajú 32-tinové stupnicové behy. V závere skladby sa štruktúra rozrastá až do reálneho šesťhlasu, skladateľ na harmonizáciu jednoduchej g-durovej melódie využíva všetkých 12 tónov chromatickej stupnice. Sledy akordov vytvorených zo superpozícií malých tercií udržujú napätie až do zaznenia posledného tónu.

▪ **BWV 716:** Bachovo autorstvo tejto kompozície označenej ako *Fuga super Allein Gott in der Höh sei Ehr* je dodnes spochybňované, pričom stále nie je určený ani iný autor. Ide o trojhlasnú fúgu s dvoma

témami, ktoré sú parafrázami chorálovej melódie. Prvá téma je odvodená z prvého verša cantu firmu, je prezentovaná v expoziícii v sopránovom hlase, v 13. takte zaznieva v pedáli. V 29. takte skladateľ uvádza oveľa nenápadnejším spôsobom druhú tému, odvodenú z druhého verša chorálu, ktorá však neskôr, v 40. takte zaznie veľmi jasne a presvedčivo v pôvodnej chorálovej verzii v pedáli. V ďalšom priebehu skladby dominuje prvá téma, postupne zaznieva v jednotlivých hlasoch, v 56. takte najprv v alte, v 70. takte v base a napokon tesne pred záverom diela ešte naposledy v sopráne. Skladba i napriek svojej krátkosti vyznieva majestátne, pôsobí povznášajúco a je kontrapunkticky prepracovaná.

▪ **BWV 717:** Skladba je koncipovaná ako introdukcia pred spevom samotnej cirkevnej piesne spoločenstvom veriacich počas služieb Božích. Ide o dvojhlasnú fúgu, ktorej téma je parafrázou prvého verša chorálovej melódie s príznačným vzostupným sledom tónov. Prvé dva motívy témy majú v celej kompozícii dôležité postavenie. Bach pracuje s motívmi tradičným spôsobom, sekvencovaním, uplatnením imitáčnej techniky. Hudobný proces v sprievodných hlasoch plynie vyrovnane a pokojne v 12/8 metre, evokujúc miestami až tanečné asociácie. Na ich pozadí skladateľ veľmi zrozumiteľne a pritom umiernené, distingvovane, akoby s odstupom exponuje postupne jednotlivé verše cantu firmu v sopráne. V kulminačnom bode skladby vytvára autor pôsobivú atmosféru, ktorá je splynutím pokoja, očakávania, radosti i nadšenia, a tým plne korešponduje s textom cirkevnej piesne *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. I táto organová predohra, hoci na malej ploche vykazuje všetky typické znaky Bachovho kompozičného majstrovstva: akríbiu a invenciu v koncipovaní architektonickej podoby kompozície, tematickú jednotu, zmysel pre detail a prepracovanosť v kontrapunktických postupoch, schopnosť vyťažiť maximum z dispozícii spracovávaného cantu firmu i fúgových tém predovšetkým v rovine harmónie a kontrapunktu.

Ludmila Michalková

<sup>6</sup> Williams Peter. Johann Sebastian Bach. Orgelwerke 2. Choralbearbeitungen. Schott Mainz 1998 (deutsche Ausgabe), ISBN:3-7957-1854-6. s 254

<sup>7</sup> <http://www-personal.umich.edu/~jki/bbie/schou.htm>, ku dňu 20.05.2010. Larry Schou tvrdí, že sa k tomuto zisteniu došlo na základe chybných uzáverov výskumu pramenného materiálu v 19. storočí. Kirnberger údajne zostavil zbierku z chorálových úprav, ktoré kompiloval počas svojho štúdia u J.S. Bacha koncom 40. rokov 18. storočia. Clifford Bartlett dospel na základe posledných bádání k poznaniu, že Kirnberger získal tieto skladby od lipského vydavateľa Breitkopfa.