

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Violoncello

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**JOHANN SEBASTIAN BACH - JANOVY PAŠIJE,
HUDEBNĚ - TEOLOGICKÝ ROZBOR**

Matyáš Keller

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Stražil, Ph.D

Oponent práce: prof. MgA. Miroslav Petráš

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Bc.A

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Cello

BACHELOR'S THESIS

**JOHANN SEBASTIAN BACH - ST. JOHN PASSION,
MUSICAL-THEOLOGICAL ANALYSIS**

Matyáš Keller

Thesis Advisor: Mgr. Tomáš Stražil, Ph.D

Thesis Opponent: prof. MgA. Miroslav Petráš

Date of thesis defense:

Academic title granted: Bc.A

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Johann Sebastian Bach - Janovy pašije, hudebně - teologický rozbor* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne.....

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem *Johann Sebastian Bach - Janovy pašije, hudebně - teologický rozbor* se zabývá pašijovým oratoriem podle Janova evangelia, které vzniklo během působení J. S. Bacha v Lipsku. Obsahuje kapitoly o historickém vývoji pašijí jakožto hudební formy, o Bachově nástupu na post lipského kantora a taktéž se zabývá okolnostmi vzniku Janových pašijí a jejich úpravami. Stěžejní částí je pak hudební analýza a rozbor tohoto díla.

Abstract

Bachelor thesis entitled *Johann Sebastian Bach - St John Passion, Musical-Theological Analysis* deals with the passion oratorio of the Gospel According to John, which was created during J. S. Bach's work in Leipzig. It contains chapters on the historical development of passions as a musical form, on Bach's accession to the post of Leipzig cantor, and also deals with the circumstances of the origin of the St John Passions and their adaptations. The key part of the thesis is the musical analysis and analysis of this work.

Klíčová slova

Johann Sebastian Bach, Janovy pašije, oratorium, hudebně teologický rozbor, Lipsko, sakrální hudba

Key words

Johann Sebastian Bach, St. John Passion, oratorio, musical-theological analysis, Leipzig, sacred music

Velice rád bych na tomto místě poděkoval svému vedoucímu práce Mgr. Tomáši Strašilovi, Ph.D za trpělivost a velmi cenné rady. Také děkuji všem, kteří mě v psaní práce podporovali a jakýmkoliv způsobem mi pomohli.

Obsah

Úvod	8
1. Pašije jako hudební forma	10
1.1 Začátky polyfonních pašijí	10
1.2 Protestantské pašije	11
2. Johann Sebastian Bach kantorem a hudebním ředitelem v Lipsku	15
3. Kontext provedení Janových pašijí	17
4. Rozbor Janových pašijí J. S. Bacha	20
4.1 Text sborových částí a árií	20
4.2 Sborové části a árie	20
4.3 Recitativy	27
4.4 Chorály	33
Závěr	41
Použité zdroje	43

Úvod

Johann Sebastian Bach je jedním z největších skladatelů všech dob. Jakožto violoncellista jsem se s ním poprvé setkal skrze jeho Suity pro sólové violoncello, které pro mě bohužel byly dlouho dobu pouze povinnou skladbou u závěrečných zkoušek na konzervatoři. Opravdová fascinace jeho hudbou přišla až ve chvíli, kdy jsem se dostal do styku s jeho duchovními díly. Bachova zbožnost, kterou jsou jeho díla prosycena, mě nemohla nechat chladným. Jeho genialita ve zhudebnování textu ve mně vyvolává takové emoce, které nezažívám u žádných jiných skladeb. Bohužel mám pocit, jakoby se díla Johanna Sebastiana v současnosti "okleštila" na pouze koncertní podobu. Z chrámů se jeho díla přesunula do koncertních sálů. Jeho kantáty nejsou zarámovány bohoslužbami, nýbrž potleskem a obdivem účinkujících. Málokdo půjde do vymrzlého kostela na Vánoční oratorium, když se za rohem v zateplené sokolovně dává naše česká „Rybovka“.

V teoretické části se budu věnovat historickému vývoji pašijí jakožto hudební formy, Bachovu nástupu na kantorský post v Lipsku a okolnostem vzniku jeho Janových pašijí, dále tomu, jak se lišily jednotlivé verze díla a proč ho Bach sám čtyřikrát přepracoval.

V praktické části se pustím do rozboru jednotlivých částí Janových pašijí, a to jak po stránce hudební, tak po stránce teologické. S přihlédnutím k těmto dvěma aspektům se pokusím rozebrat formu, text, instrumentaci, harmonické zajímavosti, obsah a celkovou hloubku a význam díla. K tomu mi jako základ poslouží předchozí teoretická část.

Rád bych touto prací rozšířil povědomí o tom, jak fungovala Bachova hudba při lutherských bohoslužbách běžných i svátečních. Jak se Bach v hudbě vypořádává s teologickými tématy a jak zhudebňuje biblické texty, konkrétně pašijní příběh Janova evangelia. Jelikož před nástupem na místo kantora v Lipsku musel Bach složit důkladnou zkoušku z teologie, myslím si, že stojí za to podívat se na jeho dílo i z této stránky.

Doufám, že tato práce bude mít přínos pro interprety Bachovy hudby i pro její posluchače. Myslím si, že interpret by měl mít povědomí o tom, jak a za jakých okolností dílo vzniklo a bylo prováděno. Pro posluchače může být daleko zajímavější poslouchat dílo s poučením o kompozičních zajímavostech i významu textů. Věřím, že určitý přínos by práce mohla přinést i farářům, kněžím či varhaníkům, na kterých stojí hudební život v jejich farnostech. Slova sama o sobě si k nám někdy hledají cestu jen těžko. Skrze hudbu, jakou skládal Johann

Sebastian, můžeme dostat daleko většímu porozumění a emočním prožitkům církevních svátků. Je krásné vidět, jakou péči Bach věnoval tomu, aby svým uměním bohoslužby pozvedl na úplně jinou úroveň.

1. Pašije jako hudební forma

Slovo pašije pochází z latinského slova *patior - passio* - snášet, trpět, vydržet (Pražák, Novotný, Sedláček, 1937). Název je odvozen od prvního slova, které zazní při předčítání či zpěvu pasáží evangelia při liturgii - např. *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Joannem*, v překladu Utrpení našeho Pána Ježíše Krista podle Jana. Pašijní příběh je součástí všech čtyř evangelií. Popisuje poslední večeři, zatčení, soud, smrt a pohřeb Ježíše Krista. V římské liturgii jsou texty pašijí přednášeny během mší ve svatém týdnu. Na Květnou neděli evangelium podle Matouše, v úterý evangelium podle Marka, ve středu evangelium podle Lukáše a na Velký pátek evangelium podle Jana.

Nejstarší zmínkou o použití pašijí při náboženském obřadu je zpráva poutníka Egeria, který ve 4. století navštívil Jeruzalém a popsal tamní bohoslužby, které se konaly během Svatého týdne. V římských řádech je uvedeno, že texty pašijí původně zpíval nebo recitoval jeden zpěvák. Až do poloviny třináctého století nejsou dochované zmínky o tom, že by je zpívalo zpěváků více. K roku 1254 je již datován zápis pašijí v dominikánské *Gros livre*, který je zapsán pro tři přednášející - Kristus, Evangelista a turba¹. Rozdělení mezi tři zpěváky se stalo běžným v průběhu čtrnáctého a patnáctého století (Fischer, 2001).

1.1 Začátky polyfonních pašijí

V patnáctém století se pašije oproti dřívějším zpracováním poněkud prodloužily. Rozlišujeme zde jejich dvě různé varianty: responsoriální a prokomponované. V responsoriálních pašijích (jinak nazývaných také chorální nebo dramatické pašije) jsou části zpívané evangelistou monofonické (jednohlasé), zatímco Kristus a turba jsou ztvárněni polyfonicky, a to jednou ze čtyř variant/stupňů:

1. polyfonické jsou pouze části, kde mluví skupina lidí (tedy turba)
2. polyfonické jsou všechny přímé řeči kromě Ježíšových slov
3. polyfonické jsou všechny přímé řeči včetně Ježíšových slov (až po roce 1535)
4. jedna z variant 1-3 + exordium (úvod) a conclusio (závěr) také ztvárněny polyfonně (exordium a conclusio nejsou součástí evangelií).

Nejstarší dochované responsoriální pašije jsou *St. Luke Passion* a *fragment St. Matthew Passion* od neznámého autora, obojí anglického původu, zkomponované

¹ Slovo turba je latinské slovo označující zástup, hlouček nebo tlupu. V souvislosti s pašijovým příběhem se slovo turba používá pro označení skupiny lidí, například učedníci, kněží, vojáci, zástupy, židé a další (Pražák, Novotný, Sedláček, 1937).

mezi lety 1430 a 1444. Tyto Lukášovy pašije jsou tříhlasé. Polyfonně zpracované je zde exordium, turba a jednotlivé postavy, nikoliv však Kristus (Fischer, 2001). Existuje velmi pěkná nahrávka těchto pašijí v podání britského ansámblu Tonus Peregrinus, který se věnuje historické i soudobé sakrální hudbě (Tonus Peregrinus, 2003).

Prokomponované pašije (jinak nazývané jako motetové pašije) jsou polyfonní celé, včetně vypravěčských částí. Od šestnáctého století se rozlišují tři typy motetových pašijí:

1. celý text je od jednoho evangelisty
2. text je poskládán z různých oddílů všech čtyř evangelií včetně sedmi slov Kristových na kříži (tzv. summa Passionis)
3. je použit zkrácený text jednoho evangelia (tato varianta se vyskytuje jen v protestantském Německu)

Nejstarší skladby této formy pocházejí z roku 1504 a 1514 (Fischer, 2001).

Katolická tradice pašijí se oproti protestantské vyvíjela poněkud odlišně. Pro tuto práci je však vzhledem k Bachovi důležitější protestantská varianta, proto zde katolické pašije nebudou dále rozvedeny.

1.2 Protestantské pašije

Teologický základ protestantských pašijí v první polovině šestnáctého století byl do jisté míry ovlivněn Martinem Lutherem. Ten ve spisu *Deutsche Messe* mluví o tom, že utrpení Krista by nemělo být prezentováno slovy a předstíráním, nýbrž by se mělo odehrávat v reálném životě. Na jiném místě pak píše: *„Die Fasten-, Palmtag- und marterwochen lassen wir bleiben - nicht das wir jemant zů fasten zwingen, sonder daß die Passion und die Evangelia so auff die selbige Zeitt geordnet seindt - bleiben sollen - doch nit also, dass man das hungertüch, palmen schiessen bild decken, un was des gauckelwercks mer ist, halten, oder vier Passion singen, oder acht Stunden am Karfreytag an der Passion zu predigen haben, sonder die Marterwoche sol gleich wie ander wochen sein und daß man die Passion predige, des tags ain Stunde durch dye Woche oer wye vil Tage es gelustet und das sacrament nehme wer da wil, denn es soll ja alles, um des worts und sacramenten willrn under den Christen geschehen im gotsdienst.“* (in Luther, *Deutsche Messe* str. 53, přepis Kriechbaum, J.). To lze volně přeložit zhruba takto: Postní období, Palmovou neděli a Svatý týden nechme být – ne proto, že bychom chtěli někoho nutit k půstu, nýbrž že pašije a evangelia (nejspíš vybraná čtení z evangelií, pozn. aut.), která jsou předepsána na stejné období, mají zůstat a tedy ne, že by se mělo pálit postní plátno a

palmy, zakrývat obrazy a vůbec dodržovat různé ostatní kejkle. Nebo že by se měly zpívat čtvery pašije, nebo na Velký pátek osm hodit kázat o pašijích. Nýbrž jde o to, že Svatý týden má být stejný jako jiné týdny a že člověk káže pašije každý den hodinu po celý týden, nebo po kolik dní touží a že svátosti přijímá, kdo chce, neboť všechno se má přece dít kvůli slovu a svátostem mezi křesťany při bohoslužbách.

Jinak řečeno Martin Luther byl proti tomu, aby se dělo něco zvláštního ve Svatý týden včetně zpěvu pašijí, protože vlastně každý den máme děkovat za to, že Ježíš vzal naše hříchy na sebe (Luther, 1526). Vyslovil se také proti skládání textu z různých evangelií (Fischer, 2001). Jeden z textů summy Passionis, který napsal Lutherův přítel a reformátor Johann Bugenhagen, byl určen k recitaci, nikoli ke zpěvu. Bugenhagenův text se velmi brzy začal těšit velké oblibě stejně jako responsoriální pašije. A tak monofonní i polyfonní ztvárnění pašijí v latině či v němčině brzy vstoupilo do módy navzdory Lutherovým námitkám.

Čtení pašijí probíhalo na lutherských obřadech od neděle Laetere (dva týdny před Květnou nedělí) až do Velkého pátku. Součástí psalmodia, které napsal Lucas Lossius v roce 1553 v Lüneburgu, jsou také latinsky psané monofonní Matoušovy pašije k bohoslužbám na Květnou neděli a monofonní summa na Velký pátek. Polyfonní pašije pak měly být prováděny ve středu během Svatého týdne.

V luthersko-protestantském Německu se vyskytovaly i responsoriální pašije (nejčastěji podle Matouše nebo Jana) v němčině a nebo latinské či německé summa Passionis. Lutherův přítel Johann Walter vytvořil jakýsi model takových pašijí, které nebyly určeny ani tak k provádění jako spíše příklad toho, jak by se měly pašije správně zpívat. Na základě tohoto "modelu" vzniklo mnoho dalších děl. V těch nejjednodušších z nich byla vícehlasá pouze turba, vše ostatní bylo monofonní. Německé responsoriální pašije se dále vyvinuly (pod vlivem Itálie) do podoby, ve které zůstal monofonní pouze vypravěč, vše ostatní, včetně Ježíšových slov, bylo komponováno polyfonně. První německé dílo tohoto typu jsou Pašije podle sv. Jana skladatele Antonia Scandella z roku 1561. Scandello sloužil šest let (1541-1547) v katedrále v Bergamu. Tento typ pašijí tedy pravděpodobně odpozoval od svých kolegů.

Dalším poměrně zásadním člověkem určujícím směr pašijí druhé poloviny šestnáctého století v Německu byl kantor a varhaník v Mühlhausenu Joachim à Burck. Jeho čtyřhlasé pašije na velmi zkrácený text Janova evangelia napsané ve Wittenbergu v roce 1568 byly zdrojem inspirace například pro čtyřhlasé Janovy

pašije Johanna Steuerleina (1576) nebo pětihlasé Matoušovy pašije Johanna Macholda (1593) (Fischer, 2001).

Jako nezávislá forma na hraně mezi biblickým čtením a oratoriem začaly být pašije v 17. století používány převážně v německy mluvících oblastech, zvláště pak v těch s lutherskou tradicí. V katolických částech Německa se pašije také vyskytovaly (dokonce pár děl významně ovlivnilo vývoj této formy), avšak zdaleka ne v takové míře, byly méně umělecky založené a neměly takový liturgický význam.

Responsoriální a prokomponované pašije se i nadále používaly během 17. století. Avšak během první poloviny tohoto věku poklesla obliba latinských textů a začaly se méně používat. Skladatelé se neuchylovali k německým překladům, nýbrž k přeformulovaným verzím. Německy již zazníval i úvod (Höret das Leiden unsers Herren Jesu Christi aus dem Evangelisten Johanne) a conclusion (Wir glauben, lieber Herr, mehre unsern Glauben, amen). Nejvíce byl používán model responsoriálních pašijí podle Waltera. "Noví" skladatelé byli zodpovědni pouze za polyfonní části, jednohlasé části zanechávali nedotčeny. Daleko větší rytmičností a zajímavější harmonií se ještě zvýraznil kontrast mezi turbou a monofonním vypravěčem. To lze vyzorovat například v Pašijích sv. Matouše, které napsal Melchior Vulpus (1613), nebo v Pašijích sv. Lukáše od Christopha Schulze (1653) (Braun, 2001).

Nová epocha v historii vývoje pašijí se začala vyvíjet kolem roku 1650. V severním Německu se totiž začaly v pašijích objevovat hudební nástroje. První instrumentálně doprovázené pašije (sv. Matouše) vznikly v roce 1642 a napsal je Thomas Selle v Hamburgu. Ten přidal mezi účinkující basso continuo a dva melodické nástroje. V některých skladbách se začínají objevovat čistě instrumentální mezihry či krátké sinfonie. Někteří skladatelé již píší i sbor (turba, exordium a conclusio), ve dvorních kostelích komponují autoři jako například Johann Sebastiani nebo Johann Theile (1673) i recitativy (Braun, 2001).

V 18. století se vyskytovaly v podstatě čtyři typy pašijí. Stará verze bez doprovodu nástrojů se používala už spíše zřídka. Pašijové oratorio bylo typem druhým. To se drželo biblického textu, ale bylo více umělecké, přidávaly se volnější recitativy, da capo arie, občas i skladatelé zrecyklovali nějaké starší skladby, které do nového díla zakomponovali. Třetí používanou variantou byly oratorní pašije v operním stylu, které se originálního textu držely velmi striktně. Poslední verzí byly pašijové meditace, jež s textem zacházely poněkud volně. Během osmnáctého století se forma ještě stále vyvíjela a s textem se pracovalo různě, nakonec, pod vlivem ortodoxních lutheránů, se spíše používal text

jednoho evangelia, nikoliv jejich kombinace (i když třeba v Janových pašijích Bach zakomponoval díly z Matoušova evangelia). To, že skladatelé přistupovali k originálnímu textu evangelií s respektem, je vidět například v Bachových pašijích podle sv. Matouše, kde jsou slova z bible psána červeným inkoustem, zatímco ostatní text je černě (Bach, 1736). Všechny troje Bachovy pašije (z pašijí sv. Marka byl dochován pouze text) jsou psány ve stejném stylu oratorních pašijí. Biblický text je ponechán vcelku (Evangelista, Ježíš, Pilát atd. jsou zastoupeni sólisty, sbor pak představuje turbu), je však přerušován takzvanými madrigaly (skladbami na básnický text) a chorály. Právě vysoká četnost chorálů je pro Bachovy pašije velmi specifická (Wolf, 2001).

Bachovým napsáním a provedením Janových pašijí (1724) a později Matoušových pašijí (1727) dosáhla tato hudební forma svého naprostého vrcholu (Braun, 2001).

2. Johann Sebastian Bach kantorem a hudebním ředitelem v Lipsku

„Lipsko, 29. května 1723. Minulou sobotu (22. května) k poledni přijely sem z Köthenu 4 vozy naložené domácím náčiním, majetkem bývalého tamního knížecího kapelníka, nyní co cantor figuralis do Lipska povoláného. On sám přijel o 2. hodině se svou rodinou ve dvou kočárech a nastěhoval se do renovovaného bytu v tomášské škole.“ (in Neumann, Schultz str. 138)

Takto referovaly o Bachově příjezdu do Lipska Hamburské noviny. O Bachově nástupu do funkce *“kantora tomášské školy a hudebního ředitele čtyř lipských městských kostelů”* (in Wolff, str. 237) chtěli dát představitelé Lipska náležitě vědět (Wolff, 2011).

Lipsko bylo před Bachovým nástupem na velkém vzestupu. Bylo významným obchodním centrem, sídlem univerzity (na které se odehrála slavná disputace mezi Martinem Lutherem, Johannem Eckem a Andreasem Karlstadtem) a kulturním střediskem. Vliv a význam tohoto města stále rostl. Od nového kantora se očekávalo, že podpoří kulturní růst a napraví vztahy mezi hudebními collegii, které předchozí kantor Kuhnau přestal zvat na hudební spoluúčinkování. Nejspíš i to byl důvod, proč městská rada v posledním kole volby do kantorského místa zcela ignorovala požadavky a kritéria městského duchovenstva. A tak byl Johann Sebastian Bach do úřadu zvolen, aniž by se někdo duchovních tázal (Wolff, 2011).

Osmého května (tři dny po tom, co Bach přijal nabídku) musel však nastupující kantor složit důkladnou zkoušku z teologických znalostí. Ta probíhala v latině a hlavním zkoušejícím byl Johann Schmidt, profesor teologie na místní univerzitě, který byl znám svou přísností. Ten do protokolu latinsky zapsal: *„Pan Jo. Sebastian Bach zodpověděl mnou kladené otázky tak, že jej považuji za způsobilého převzít úřad kantora.“* (in Neumann, Schultz str. 134)

I když měl Bach o tři čtvrtiny nižší plat, než předtím u knížete Leopolda v Köthenu (Šafařík, 2002), bylo to pracovní místo prestižní s velmi mnoha povinnostmi. Bach zde také zažil svá nejproduktivnější léta. V období od 11. června 1724 do 25. března 1725 napsal neuvěřitelných čtyřicet kantát. To znamená, že musel skládat více než jednu kantátu týdně. Bereme-li v potaz, že během některých svátků a intenzivního vánočního období bylo zapotřebí provádět dvě až tři skladby v jednom týdnu, je Bachův skladatelský výkon naprosto neuvěřitelný (Wolff, 2011).

O jeho působení v Lipsku a celkově o tamní situaci by se dalo napsat mnoho stran. Na to bohužel v této práci není prostor, neboť naše téma je zaměřeno jiným směrem.

3. Kontext provedení Janových pašijí

Období půstu je velmi speciálním časem přípravy na Velikonoce. Časem očištění, ztišení a skromnosti. V 18. století bývala "očištěna" i muzika. To znamenalo, že v postním období nesměla být provozována figurální hudba. Liturgii doprovázela tedy jen hudba bez doprovodu nástrojů nebo orchestru (jedinou výjimkou byl svátek Zvěstování Páně). Figurální skladby mohly zaznít až na Velký pátek, nikoli však na ranních bohoslužbách, ale až při nešporách. V roce 1724 trval půst celých šest týdnů, což Bachovi poskytlo mnoho času na velkolepou přípravu Velkého pátku. Bach původně zamýšlel provést Janovy pašije 7. dubna 1724 v kostele Sv. Tomáše, pravděpodobně však nebyl informován o tom, že bylo pravidlem střídat tomášský kostel s kostelem Sv. Mikuláše. Rok předtím byly nešpory pod vedením prefekta Johanna Gabriela Rotha v kostele Sv. Tomáše, rok 1724 tedy připadal kostelu Sv. Mikuláše. A tak čtyři dny před Velkým pátkem dostává Bach příkaz přesunout provedení do mikulášského kostela. Bach s tím souhlasí, avšak namítá, *„že titul jest již natištěn, na místě se nedostává prostoru a také cembalo vyžaduje jisté opravy, což však lze s nepatrnými náklady zařídit; v každém případě žádá, aby bylo na kůru zajištěno místo, kam by se osoby k hudbě potřebné vešly, a cembalo opraveno.“* (in Wolff, str. 283) V tomto ohledu bylo Bachovi vyhověno. Vokálně-instrumentální těleso potřebné k provedení Janových pašijí bylo zdaleka největší, jaké Bach v kostele Sv. Mikuláše dosud použil (Wolff, 2011).

Nebylo tomu dlouho, co se velkopáteční nešpory staly nejdůležitější hudební událostí celého roku a Bach chtěl tomuto svátku vtisknout novou tvář. Pašije byly rozděleny na část před a po kázání. A hudba vévodila celým nešporám i přes to, že kázání trvalo celou hodinu (i když je v protestantských církvích zvykem mít delší kázání a často bývá středobodem bohoslužeb, kázání na šedesát minut je pro nás dnes velmi těžko představitelné). Z porovnání nahrávek (pořízených převážně z koncertních provedení díla), které máme v současné době k dispozici, můžeme usoudit, že Janovy pašije samy o sobě trvaly téměř dvě hodiny. Celý obřad tedy měl okolo tří hodin (samozřejmě bez pauzy), což je v dnešní době naprosto nepředstavitelný rozměr. Bach nikdy před tím neměl příležitost uvést dílo takovýchto proporcí a pro něj samotného to byla jistě cenná zkušenost s takto velkou formou (Wolff, 2011).

Fakt, že Bach neměl k dispozici ucelené libreto a řídil se zásadami pašijové historie ze sedmnáctého století, kde je základní kostrou biblický text doplněný písňovými slokami, znamenal spoustu možností pro následné úpravy. Toho také Bach náležitě využil, když Janovy pašije upravoval hned čtyřikrát. První úprava

neboli druhá verze Janových pašijí byla provedena o rok později (na Velký pátek 1725). Bach zde místo úvodní a závěrečné věty vložil rozsáhlé úpravy chorálů „O Mensch, bewein dein Sünde gross“ a „Christe du Lamm Gottes“, přidal tři árie a jednu (Ach, mein Sinn) z původní verze odstranil. Christoph Wolff se domnívá, že všech pět nových částí bylo už ve skutečnosti zkomponováno v roce 1717 do pašijí, které psal Bach ve Výmaru a které jsou však dnes ztraceny (Wolff, 2011).

K další úpravě Janových pašijí přistoupil Bach po uvedení Pašijí podle Matouše. V původní verzi Janových pašijí totiž za účelem větší dramatickosti převzal dva úseky z Matoušova evangelia. Ve druhém přepracování z roku 1732 tedy scénu Petrova nářku a scénu zemětřesení Bach vynechal. Ani s touto třetí verzí nebyl pravděpodobně nanejvýš spokojen, proto začal v roce 1739 s další úpravou. Bach chtěl sám vytvořit čistopis a zároveň partituru stylisticky upravit. Tuto práci však z neznámého důvodu nedokončil a po dvaceti stránkách upravovat přestal. Christoph Wolff je toho názoru, že s tím mohlo souviset nepříjemné nařízení, které mu městský písař přišel oznámit deset dní před Velkým pátkem (17.3.1739), které znělo takto: *„Na příkaz nejvyšší a nejmoudřejší rady odebral jsem se ke zdejšímu panu Bachovi, jemuž jsem sdělil, že od hudby, kterou zamýšlí o nadcházejícím Velkém pátku provozovati, má až do obdržení řádného povolení upustiti. Na což jmenovaný odpověděl, že takto se to dělalo vždycky; jemu však že to může být jedno, neb on z toho stejně nic nemá a je to jen břemeno; panu superintendentovi pak hodlá ohlásiti, že mu to bylo zakázáno; a jestli jsou zde námitky proti textu, ten že už byl několikrát proveden.“* (in Neumann, Schultz str. 439)

Ať už to byl důvod k přerušení dalších úprav Janových pašijí nebo ne, jisté je, že v roce 1739 se toto dílo neprovádělo.

Tímto však předělávání Janových pašijí neskončilo. V poslední úpravě z roku 1749 se Bach vrátil téměř k původní verzi. Většinu změn z předchozích let zrušil. Jak lze vyčíst z originálních partů, které se zachovaly, rozšířil orchestr o další pupty houslí, viol i violoncell. Navíc posílil baterii continua o kontrafagot (Wolff, 2011).

Z toho, jak Bach postupně upravoval Janovy pašije, je zřetelné, že to bylo dílo, na kterém mu velmi záleželo. Je patrné, že pro Bacha měly tyto pašije velký význam i jako příprava na Pašije podle Matouše. Všechny čtyři verze vznikly během dvaceti pěti let a jsou důkazem jeho neúnavnosti a touze po dokonalosti. Dobový nekrolog Bachovi připisuje dokonce pět pašijových skladeb (Schulze, 1984). Toto číslo nejspíš vzniklo započítáním ztracených pašijí z roku 1717 a nesprávným přičtením Lukášových pašijí, které Bach opsal od anonymního

skladatele, upravil a provedl (Wolff, 2011). I přesto však musely být velkopáteční nešpory během Bachova působení v Lipsku obrovským zážitkem a každoroční velkou událostí. Pro zajímavost přikládám tabulku z Wolffovy knihy s názvem Johann Sebastian Bach, která přehledně ukazuje všechny pašije provedené během Bachova působení v Lipsku, viz obr. 1.

Tabulka 8.16: Pašije provedené v Lipsku v letech 1723–1750

<i>datum</i>	<i>kostel</i>	<i>dílo</i>
1724	M	Janovy pašije BWV 245 (1. verze)
1725	T	Janovy pašije BWV 245 (2. verze)
1726	M	Markovy pašije (Brauns)
1727	T	Matoušovy pašije BWV 244 (1. verze)
1728	M	? Janovy pašije BWV 245 (3. verze)
1729	T	Matoušovy pašije BWV 244 (1. verze)
1730	M	Lukášovy pašije (anonym)
1731	T	Markovy pašije BWV 247
1732	M	Janovy pašije BWV 245 (3. verze)
1733	T	k provedení nedošlo – státní smutek
1736	T	Matoušovy pašije BWV 244 (2. verze)
1739	T*	? Brockesův text (Telemann)
1742		? Matoušovy pašije BWV 244 (2. verze)
1745		Lukášovy pašije (anonym)
1747	*	Brockesův text (Händel)
1748	*	pašijové pasticcio (Keiser, Händel)
1749	M	Janovy pašije BWV 245 (4. verze)
před 1750	*	pašijové oratorium (C. H. Graun)
před 1750	*	pašijové pasticcio (Graun, Telemann, Bach, Kuhnau, Altnickol)

M = kostel sv. Mikuláše; T = kostel sv. Tomáše

* eventuálně v koncertním sále

Obrázek 1: Pašije provedené v Lipsku v letech 1723-1750

4. Rozbor Janových pašijí J. S. Bacha

4.1 Text sborových částí a árií

Lipská konzistoř velmi striktně vyžadovala použití biblického textu, Bach tedy nemohl sáhnout po žádném existujícím libretu, jako byl třeba velmi proslulý text Bartholda Heinricha Brockese. Ten v roce 1712 napsal libreto s rýmovanými parafrázemi pašijového příběhu, které již zhudebnili například Telemann, Mattheson, Keiser, Stölzel, Händel nebo Fasch. Přesto z tohoto Brockesova díla *Der für die Sünde der Welt Gemarterte und Sterbende Jesus* (Za hřích světa mučený a umírající Ježíš) použil Bach text k áriím číslo 7 (Von den Stricken), 19 (Betrachte, meine Seel), 20 (Erwäge), 24 (Eilt, ihr angefochtenen Seelen), 32 (Mein teurer Heiland) a 34 (Mein Herz). Dále použil v čísle 13 báseň Christiana Weiseho (Ach, mein Sinn) a ve třicáté árii pak slova Christiana Heinricha Postela (Es ist vollbracht). U 1., 9., 35. a 39. části je autor neznámý. Pro lepší orientaci a přehlednost přikládám tabulku, kterou má Christoph Wolff ve své knize *Johann Sebastian Bach*, viz obr. 2 (Wolff, 2011).

<i>(první verze, 1712)</i>		básnické texty (sbory a árie)
evangelium	chorál	
I. díl – před kázáním		1. Herr, unser Herrscher (anonym*)
2. J 18,1–8	3. O grosse Lieb	
4. J 18,9–11	5. Dein Will gescheh	
6. J 18,12–14		7. Von den Stricken (B. H. Brockes)
8. J 18,15a		9. Ich folge dir gleichfalls (anonym)
10. J 18,15b–23	11. Wer hat dich so geschlagen	
12. J 18,24–27, Mt 26,75		13. Ach, mein Sinn (Christian Weise)
	14. Petrus, der nicht denkt zurück	
II. díl – po kázání		
	15. Christus, der uns selig macht	
16. J 18,28–36	17. Ach grosser König	
18. J 18,37–19,1		19./20. Betrachte/Erwäge (Brockes)
21. J 19,2–12a	22. Durch dein Gefängnis	(Christian Heinrich Postel)
23. J 19,12b–17		24. Eilt, ihr angefochtenen Seelen (Brockes)
25. J 19,18–22	26. In meines Herzens Grunde	
27. J 19,23–27a	28. Er nahm alles wohl in acht	
29. J 19,27b–30a		30. Es ist vollbracht (Postel)
31. J 19,30b		32. Mein teurer Heiland (Brockes)
33. Mt 27,51–52		34./35. Mein Herz (Brockes), Zerfliesse (anonym)
36. J 19,31–37	37. O hilf, Christe, Gottes Sohn	
38. J 19,38–42		39. Ruht wohl (anonym)
	40. Ach Herr, lass dein lieb Engelein	

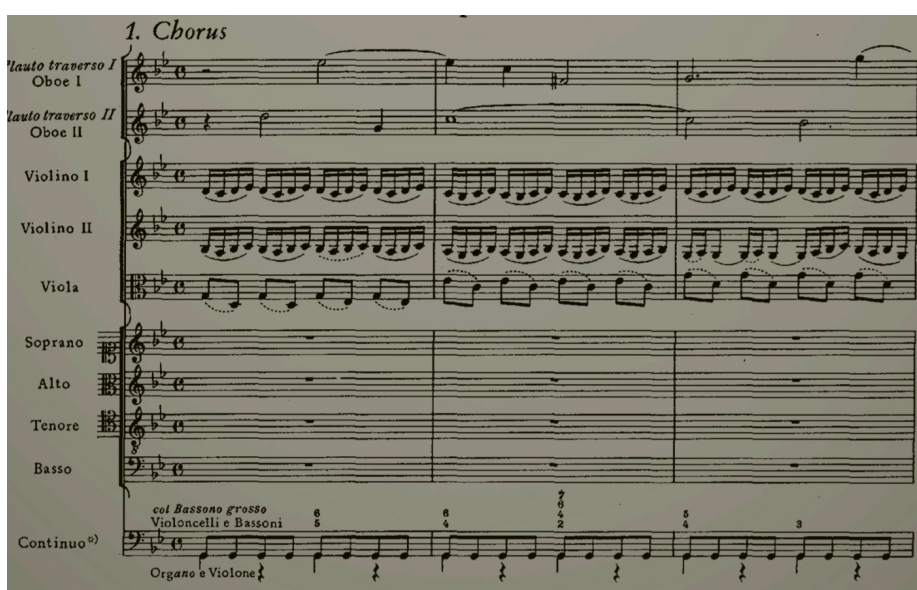
Obrázek 2: Přehled částí a textů

4.2 Sborové části a árie

Bach zahajuje celé dílo částí pro sbor, smyčce, hoboje, příčné flétny a continuo. Jak již bylo řečeno, autor básnického textu Herr, unser Herrscher není známý, víme však, že se jedná o parafrázi Žalmu 8 (Wolff, 2011).

Tato první část by se dala rozčlenit na díly A, B s předepsaným opakováním dílu A.

Smutná (Rousseau, 1691), vážná a velkolepá (Charpentier, 1692), sladká a něžná (Rameau, 1722), mírně žalostná a zároveň radostná (Mattheson, 1713), to jsou charakteristiky tóniny g moll. Bach srze ní předznamenává nejen dvě bé, ale také to, v jakém duchu se celé dílo ponese. V díle A první části totiž kloubí již zmíněnou velkolepost, která se ukazuje v textu - „*Pane, vládce náš, jehož sláva je ve všech zemích velkolepá!*” (Pazourek, 2003), s vážností a žalem, které jsou zřetelné v osminově krácejícím continuu, šestnáctinových “výplních” smyčců a naléhavé melodii dechových nástrojů a které jsou předzvěstí příběhu o utrpení Ježíše Krista, viz obr. 3.



Obrázek 3: Instrumentální předehra prvního čísla

Šestnáctinový motiv houslí pak po trojím zvolání “Pane” přebírá sbor a dále na něm staví a pracuje s ním v podstatě celé úvodní číslo, viz obr. 4.1 a 4.2.

Musical score for voice and instruments. The vocal line starts with the text "Herr, Herr,". The accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Obrázek 4.1

Musical score for voice and instruments, showing the beginning of a section with the text "Herr, un-ser Herr-". The score includes multiple staves for instruments and a vocal line with lyrics. The music is in a complex rhythmic style with many sixteenth notes.

Obrázek 4.2: Vstup sboru

Po koruně nastupuje díl B, který přináší nový text. „Ukaž nám skrze svoje utrpení, že ty, pravý boží syn, na věčné časy, i v největším ponížení budeš veleben“ (Pazourek, 2003). Bach používá fugato, ve kterém vždy nechá zaznít tři hlasy ve stejné tónině, čtvrtý hlas pak moduluje do tóniny nové. Tento čtvrtý hlas často využívá jako hlas první k novému fugatu. Tento oddíl končí akordem D dur, který směřuje k návratu do tóniny g moll. Bach zde předepisuje Da Capo A díl, kterým celá první část končí.

Jako reakce na Ježíšovo zatčení přichází altová árie Von den Stricken meiner Sünden (sedmá část pašijí). Sólový hlas zde doprovází dva hoboje. Obsazení bassa continua se samozřejmě nepsalo, nicméně je velmi pravděpodobné, že toto číslo nehrál žádný strunný nástroj (violoncello, violon), nýbrž jako protipól právě dvěma hoboji hrál part continua pouze fagot s varhanami.

Tato árie má opět formu A, B, A', ačkoliv jednotlivé díly nejsou moc kontrastní.

Rozdělení tedy stojí spíše na textu. V díle A zaznívájí slova: „Aby od jha hříchů mých mě očistil, Spasitel můj spoután bude“ (Pazourek, 2013). Díl B je sice o trochu bohatší na šestnáctinové hodnoty v sólovém hlasu, nicméně i tak se často vrací k hudebnímu materiálu z předchozího dílu. Podstatným rozdílem je přednesení nového textu: „aby ze všech hlíz neřestí mě úplně vyléčil, nechal zraňovat se“ (Pazourek, 2013). Poté přichází návrat dílu A, který pracuje se stejným textem jako na začátku, hudební materiál je ale trochu obměněn.

Další árie (č. 9) má daleko radostnější charakter, který podporuje kombinace sopránového hlasu a příčných fléten. Radostnější je samozřejmě i

text, který navazuje na předchozí recitativ, ve kterém Petr a ještě jeden učedník následují Ježíše a který v překladu znamená: „*Následuji tě kroky radostnými, a neopustím tě, živote můj, světlo mé, ukaž mi tu cestu a neustávej nikdy mě vléci, postrkovat, prosit*“ (Pazourek, 2013). Formou se toto číslo podobá předchozí árii, tedy lze ji rozdělit na části A, B, A', přičemž části se od sebe liší hlavně zpracovaným textem. Po dílu B následuje návrat textově, melodicky i harmonicky stejný.

Třináctá část *Ach, mein Sinn* je árií vyjadřující zoufalství nad Petrovým zapřením. K tomu odkazuje i text: „*Ach myslí moje, kam vedeš mě nakonec, kde mám pookřáti? Mám zůstat zde nebo hory a kopce za zády mít? Nic na světě mi neporadí a v srdci mém bolest je ze zločinu mého poněvadž sluhovi jsem Pána zapřel.*“ (Pazourek, 2013). Toto číslo je napsáno pro sólový tenor za doprovodu skupiny smyčcových nástrojů a oproti předchozím áriím, které byly v podstatě polyfonické, je tento hudební díl spíše homofonního charakteru. Hlavním rysem je zde tečkovaný rytmus, který provází celé číslo.

V čísle devatenáct Bach předepisuje *Arioso*. To znamená, že se jedná o jinou formu, než na jakou jsme zvyklí u árií. *Arioso* je celkově kratší, zpracováním textu je trochu bližší recitativům, neboť slova až na výjimky neopakuje, ale zachovává je jako jednolitý tok. Pro doprovod sólového basu zvolil Bach dvě violy *d'amore* a loutnu. Signifikantní je zde ligaturování poslední a první osminy v každé skupince.

Hned navazující *Da Capo* árie *Erwäge*, která je zařazena pod číslem 20, přebírá stejné nástrojové obsazení, jaké je v předchozím *ariosu*. Violy *d'amore* zde nyní doprovázejí sólový tenor. Text „*Uvaž, jak každý kousek zad jeho krví zalitý, nebesa zrovna připomíná. Na něm, až vlny vodní potopy hříchů našich se uklidní, duha překrásná coby znak milosti boží ukáže se.*“ (Pazourek, 2013) je provázen neustále se opakujícím rytmickým motivem (jedna šestnáctina a dvě dvaatřicetiny), který se objevuje ve všech zúčastněných nástrojích, viz obr. 5. Árie má opět formu A, B, *Da Capo* A. Části jsou od sebe odlišitelné hlavně tím, že zpracovávají jiné části textu.



Obrázek 5: Árie Erwäge (č. 20)

Brockesův text „Spěchejte, duše trýzněné, opusťte vaše údolí slzavé. Spěchejte – kam? na Golgotu! Víry křídla vezměte si. Letěte – kam? na Kříže pahorek tam blaženosti dosáhnete.“ (Pazourek, 2013) zhudebňuje Bach v árii číslo 24 téměř operně. Uspěchaný charakter podporují neustálé šestnáctinové běhy v partech všech zúčastněných (kromě sboru). Na výzvu sólového basu „spěchejte“ pak sbor (S, A a T) reaguje otázkou „wohin?“ (kam?), viz obr. 6. Árii lze opět rozdělit na díl A, díl B (s novým textem) a A', přičemž předehra (takty 1-17) a dohra (takty 175-191) jsou naprosto shodné.

Obrázek 6: Árie Eilt, ihr angefochtenen Seelen (č. 24)

Třicátá árie Es ist vollbracht (Dokonáno jest) přímo navazuje na předchozí recitativ, který končí právě těmito slovy. Oproti předchozím áriím je zde novinkou velký kontrast. Díl A zpracovává text: „Dokonáno jest! Ó útěcho duší trpících, noc truchlivá nechá jen tu hodinu poslední zvědět.“ (Pazourek, 2013) Viola da gamba vše uvádí velmi tklivou a trýznivou melodií a následně v duetu se sólovým altem vytváří velmi smutnou atmosféru. V urtextovém vydání Bärenreiter - Verlag, Kassel z roku 1973 je na začátku této árie předepsáno adagio molto. V rukopisu,

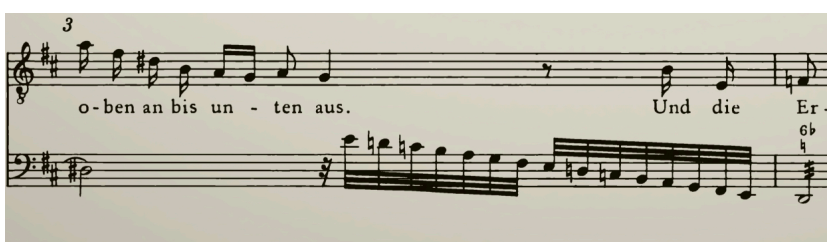
jehož vznik se odhaduje mezi lety 1739 - 1749, však žádné takové označení není (Bach, 1739-1749). Velmi drobné hodnoty ve čtyřčtvrťovém taktu jsou však jasnou známkou velmi pomalého tempa. Díl B přináší úplně nový hudební materiál ve třičtvrťovém taktu, ke kterému Bach připisuje *alla breve* (tedy daleko rychlejší tempo než v předchozím dílu). V tomto místě se přidávají smyčce a společně heroicky podporují altem zpívaný text: „*Hrdina z Judey mocí vítězí a končí boj svůj.*“ (Pazourek, 2013). Ostrým zlomem přichází návrat k motivům dílu A. Jedná se spíše o dohru violy da gamba, do které jednou na začátku a jednou na konci sólový alt zazpívá: „*Dokonáno jest.*“

Třicátá druhá árie je skutečně velmi výjimečná. Bach zde totiž kloubí sólový bas se sborem zcela neobvyklým způsobem. Bas je zde doprovázen pouze continuum a melodie probíhá bez většího vnitřního členění. Do toho sporadicky vstupuje sbor, který zpívá třicátou čtvrtou sloku chorálu *Jesu, Kreuz, Leiden und Pein*, který byl použit již v čísle 14 a 28, zde je však jednodušeji harmonizován. Stejně jako ve všech ostatních chorálech, i na tomto místě jsou sborové hlasy kopírovány smyčcovými nástroji. Další zajímavostí je, že part sólového basu a continua jsou psány ve dvanáctiosminovém taktu, party sboru pak ve čtyřčtvrťovém. Místy tak dochází k rytmické kolizi 2:3, neboli zní duola proti triole.

Jakousi přípravou k třicáté páté árii je *arioso* pro tenor (č. 34). To připomíná operní *recitativo accompagnato*. Continuo a dechové nástroje drží dlouhé tóny a dávají tak svobodný prostor sólovému tenoru. Do toho mají občasné vstupy smyčcové nástroje, které evokují chvění země, pukání skal a otevírání hrobů, o kterých se v *ariosu* zpívá. Odkazuje také na předcházející *recitativ*, ve kterém se vyskytuje podobný dvaatřicetinový motiv zpodobňující roztrhnutí chrámové opony, viz obr. 7 a 8.



Obrázek 7: Arioso Mein Herz (č. 34)



Obrázek 8: Recitativ č. 33 (Und siehe da)

Navazující árie číslo třicet pět přináší hluboký nářek nad smrtí Ježíše. Sólový soprán doplňuje flétna a hoboj da caccia. Společně vytváří atmosféru plnou smutku. Forma je klasicky třídílná (A,B,A'), lišící se především zpracovaným textem.

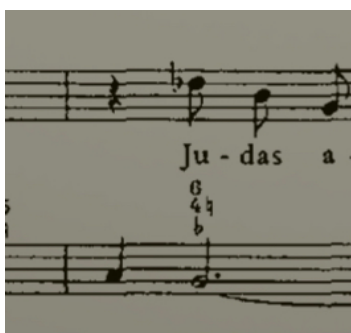
„Odpočívajte v pokoji, ostatky svaté, které již více neoplakávám, odpočívajte v pokoji a přineste mi pokoj též! Hrob pro vás určený je, a žádné utrpení další neskrývá, pro mě nebe otvírá a peklo zavírá.“ (Pazourek, 2013) To je text poslední sborové části, která významově uzavírá celé Janovy pašije. Bach v této části zapojuje celý orchestr spolu se sborem. Tato část je jakýmsi smířením, vyzařuje z ní klid a mír. Skladbu lze vnitřně rozčlenit na šest dílů: instrumentální předehra (takt 1-11), díl A (takt 12-60), který zhudebňuje první větu textu v plném nástrojovém obsazení, díl B (takt 60-72) přináší nový hudební materiál a zpracovává druhou část slov bez přítomnosti dechových nástrojů. Následuje návrat dílu A (takt 72-112), po kterém nastupuje parafráze dílu B (takt 112-124), kterého se účastní pouze soprán, alt a tenor za doprovodu smyčců s občasným přispěním bassa continua. Celá část pak končí návratem dílu A (Dal Segno takt 12-60). Ačkoliv se nejedná o poslední číslo pašijí a Bach zařazuje na konec ještě chorál Ach Herr, lass dein lieb Engelein, stejně je tento chorus určitým vyvrcholením celého díla, který předesílá naději zmrtevýchvstání a vykoupení hříšů, tedy hlavní myšlenku Velikonoc.

4.3 Recitativy

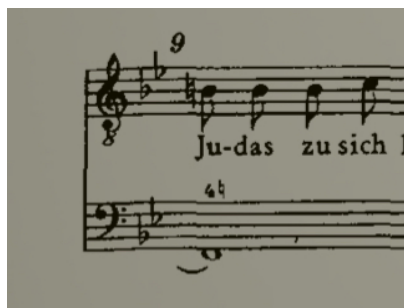
Stejně jako je tomu v operách, i v pašijích jsou hlavním nositelem dějové linky recitativy. Bach v nich používá biblický text z Janova evangelia. Tedy až na dvě výjimky, kde pro větší dramatickosti přidává tři verše z evangelia podle Matouše. V recitativech jsou postavy jasně rozděleny mezi sólové zpěváky, které doprovází pouze continuo. Když na scénu přijde turba, zapojuje Bach kromě sboru také celý orchestr. Tím dosahuje daleko většího napětí.

Za zmínku stojí pár příkladů toho, jak Bach vykresluje v recitativech určitá slova nebo jak některá místa až programně vybarvuje.

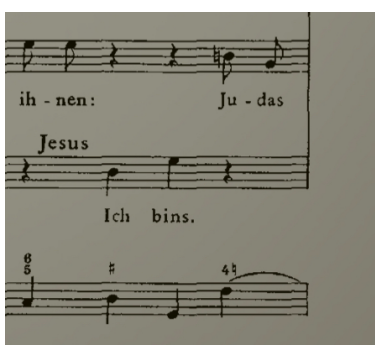
Například kdykoliv se v textu objeví Jidášovo jméno, doprovodí ho Bach minimálně zvětšenou kvartou (intervalem ve středověku nazývaným diabolus in musica - ďábel v hudbě), případně celým zmenšeným septakordem (který tritonus také obsahuje), viz obr. 9, 10, 11.



Obrázek 9: Recitativ č. 2, takt 5



Obrázek 10: Recitativ č. 2, takt 9



Obrázek 11: Recitativ č. 2, takt 23

Bach velmi barvitě zhudebňuje turbu (oddíl vojáků a stráž od velekněží a farizeů) ve druhé části pašijí. Ti na otázku "koho hledáte" odpovídají sborově: „Ježíše Nazaretského" (Jan 18,5), přičemž z tohoto místa je cítit nervozita, rozhorlenost a rozhořčenost tohoto davu, viz obr. 12.

Obrázek 13: Recitativ č. 2, takt 28

Obrázek 14: Recitativ č. 4, takt 7

Obrázek 15: Recitativ č. 16, takt 74

Obrázek 16: Recitativ č. 16, takt 80

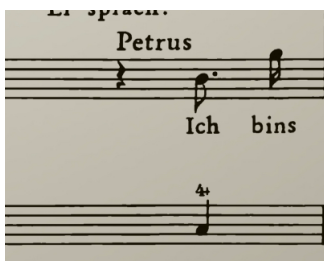
Obrázek 17: Recitativ č. 23, takt 38

Sluhové a strážci se ohřívají u ohně, na jiném místě v textu se pak ohřívá Petr. Oba případy jsou doprovázeny rytmickou figurou, která je pro tato místa společná a pravděpodobně má vyjadřovat teplo, viz obr. 18 a 19.

Obrázek 18: Recitativ č. 10, takt 19

Obrázek 19: Recitativ č. 12, takt 4

Petrovo zapření Krista je také v obou případech znázorněno stejným motivem, viz obr. 20 a 21.



Obrázek 20.1: Recitativ č. 10, takt 14

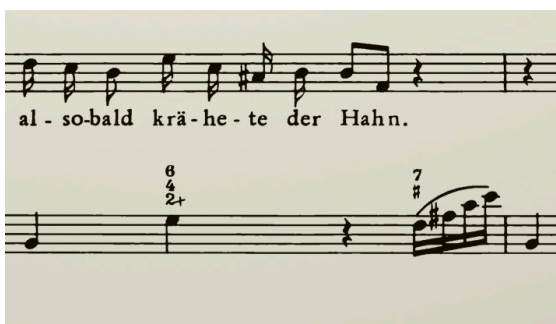


Obrázek 20.2: Recitativ č. 10, takt 15



Obrázek 21: Recitativ č. 12, takt 24

Vzápětí samozřejmě zakokrhá kohout, který je znázorněn v bassu continuu, viz obr. 22.



Obrázek 22: Recitativ č. 12, takt 30

Na tomto místě Bach opouští Janovo evangelium a přidává sedmdesátý pátý verš z 26. kapitoly Matoušova evangelia: „...*tu se Petr rozpomněl na slova, která mu Ježíš řekl: ‚Dříve než kohout zakokrhá, třikrát mě zapřeš.‘ Vyšel ven a hořce se rozplakal.*“ (Matouš 26,75)

Právě tento pláč přidává jinak celkem strohému Janovu textu víc emocí. Před slova *weinete bitterlich* (hořce se rozplakal) předepisuje Bach adagio. Samotný pláč pak vyjadřuje dlouhou a táhlou chromatickou melodií, viz obr. 23.

32 *adagio*
an die Wor-te Je-su und ging hin-aus und wei-
ne-te bit-ter-lich, und wei- ne-te bit-ter-lich.

Obrázek 23: Konec recitativu č. 12

V Janově evangeliu zaujímá ústřední místo Ježíšův soud. Není tomu jinak ani v Bachově ztvárnění. Velký prostor zde má turba, zástup Židů, který Bach vykresluje velmi netrpělivě až agresivně. Ze sborového skandování srší emoce, které jsou ještě umocněny zapojením celého orchestru. Tomuto rozbouřenému davu věnuje Bach velmi rozsáhlé části během celého soudního procesu, kdy Židé tlačí na Piláta, aby Ježíše ukřižoval, viz obr. 24.

16
tät, nicht, nicht, nicht, nicht, wir hät-ten
nicht ü-ber-ant-wor-tet, nicht, nicht, nicht, nicht, wir
17
nicht, nicht, nicht ü-ber-ant-wor-tet, nicht, nicht, nicht, nicht, wir

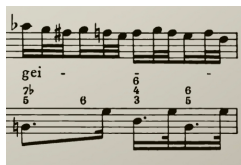
Obrázek 24: Recitativ č. 16, turba

Ježíšova slova o tom, že by za něj jeho služebníci bojovali, zvýrazňuje Bach rychlými hodnotami ve zpěvu i v continuu, viz obr. 25.

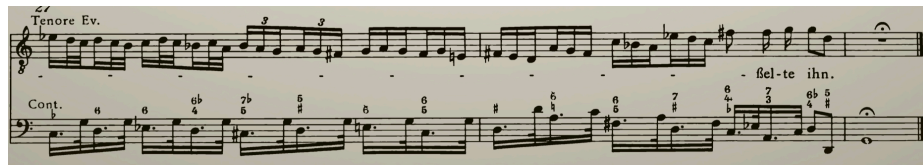
16
Welt, mei-ne Die-ner wür-den dar-ob kämp-fen, daß

Obrázek 25: Konec recitativu č. 16

Podobně je v notách hudebně zobrazeno Ježíšovo bičování. Evangelistova melodie evokuje vzdechy a sténání, zatímco linka continua připomíná rány bičem, viz obr. 26.



Obrázek 26.1



Obrázek 26.2: Konec recitativu č. 18

Ježíšův soud pokračuje, vojáci mu upletou trnovou korunu a přes ramena mu přehodí purpurový plášť. Při slovech: „*Bud' pozdraven, králi židovský!*“ (Jan 19,3) je z Bachova zhudebnění opravdu cítit určitá pohrdavost a zesměšnění.

Někteří muzikologové se přou, jestli se v hudbě renesance a baroka objevuje takzvaný kreuzmotiv či nikoliv (Balyan, 2019). Ať je to jakkoliv, jisté je, že Bachovo ztvárnění křiku: „*Ukřižovat, ukřižovat!*“ (Jan 19,6) symbol kříže minimálně evokuje a to dokonce i vizuálně, viz obr. 27.



Obrázek 27: Recitativ č. 21

Po Ježíšových slovech: „*Dokonáno jest.*“ (Jan 19,30) píše Bach nádhernou árii *Es ist vollbracht*, po níž už následuje recitativ *Und neiget das Haupt und verschied* (A nakloniv hlavu skonali).

V tento moment se Bach opět uchyluje k Matoušovu evangeliu, odkud si vypůjčuje text: „*A hle, chrámová opona se roztrhla vpůli odshora až dolů, země se zatřásla, skály pukaly, hroby se otevřely a mnohá těla zesnulých svatých byla vzkříšena.*“ (Matouš 27,51-52) To, že Bach na toto místo zařazuje tento text a vybočuje tak z Janova evangelia, je jistě z důvodu umocnění a zdramatizování Ježíšova skonu. Roztrhnutí chrámové opony také velmi barvitě ztvárňuje dvaatřicetinovým sestupem bassa continua a následným tremolem, viz obr. 28.



Obrázek 28: Recitativ č. 33

Bach se poté opět vrací do Janova evangelia, ve kterém již zůstane až do uložení Ježíšova těla do hrobu.

4.4 Chorály

Jak již bylo zmíněno, Bach používal chorály v pašijích i v kantátách velmi často. Je velice pravděpodobné, že shromáždění se ke zpěvu některých chorálů přidávalo, neboť byly součástí tehdy používaného zpěvníku, a tím tedy zapojil i běžné účastníky bohoslužeb. Bach chorály samozřejmě nenechal nedotčené. Některé upravoval více, jiné méně, každopádně všechny jsou čtyřhlasé, přičemž nástroje a zpěvy se vzájemně kopírují. Chorály se předávaly napříč církví i různými zeměmi. Proto dnes můžeme většinu použitých chorálů najít například i v českém Evangelickém zpěvníku.

Hned třetí část Janových pašijí je chorál *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen* (Ježíši milý, co jsi spáchal zlého). Autorem textu je lutherský pastor Johann Heermann (1585-1647) (Oron, Braatz, 2003-2005), nápěv složil tehdejší kantor Nikolaikirche v Berlíně Johann Crüger (1598-1662) (Oron, 2018). Bach v Janových pašijích použil sedmý verš (5. v české verzi). Český překlad vytvořil Vladimír Kučera (Evangelický zpěvník, 1979), viz obr. 29 a 30.

3. Choral

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge - bracht auf

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge - bracht auf

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge - bracht auf

O gro - ße Lieb, o Lieb ohn al - le Ma - ße, die dich ge - bracht auf

Obrázek 29: Chorál č. 3

321 JEŽÍŠI MILÝ, CO JSI SPÁCHAL ZLÉHO
Ženeva 1543 / Joh. Crüger 1640

1. Je - ží - ši mi - lý, co jsi spáchal zlé - ho,
že vyř - klí or - tel hně - vu u - krut - né - ho?
Čím pro - vi - nil ses, v čem jen hle - dat
vi - nu tvých slov a či - nů?

2. V lice tě bijí, trnem korunuji, / do tváře plijí, smíchem potupují, / máš octem, žlučí tišit svoji žízeň, / zlou kříže trýzeň.
3. V čem hledat důvod utrpení toho? / Hřích můj tě svírá, dlouhů mých je mnoho. / Ježíši, Pane, vina má tě tíží, / na mém jsi kříži!
4. Jak předivné to rozhodnutí Soudce: / Hle, pastýř dobrý trpí za své ovce, / Pán vyplácí sám spravedlivě dluhy / za hříšné sluhy.
5. Tvá velká láska, pro niž konce není, / tvou vedla slépěj k cestě utrpení. / Já žil jak světák, hledal slasti klamně, / tys trpěl za mne.

Obrázek 30: Píseň 321 z Evangelického zpěvníku

Pátou částí je chorál Vater unser im Himmelreich. Autorem textu a nejspíš i nápěvu je Martin Luther. Bach používá čtvrtou sloku této písně (Dein Sill gescheh, Herr Gott). Autorem českého přebásnění je Jan Amos Komenský (Evangelický zpěvník, 1979), viz obr. 31 a 32.

25

5. Choral

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

Dein Will ge-scheh, Herr Gott, zu-gleich auf Er-den wie im Him-mel-reich. Gib

col Basso grosso

Obrázek 31: Chorál č. 5

OTČE NÁŠ, JENŽ V NEBESÍCH DLÍŠ 585

1539 / 1561 / 1659

1. Ot-če náš, jenž v nebesích dlíš, nám pak ja-ko dítě
kám ve-líš mí-ti zře-ní vzhůru k to-bě
v us-ta-vič-né své modlit-bě, dej, ať ji-nam
ne-hle-dí-me, tím te-be sa-mé-ho ctí-me.

2. Posvěť se svaté tvé jméno, / aby všude velebno / bylo tvé pravdy učení, / veď k dobrých skutků činění, / potlačuj všechny zlé bludy, / ať pravda tvá sílí všudy.

3. Přijď k nám, Pane, tvé království, / ať sláva tvá se světu skví / a tvé již rozptýlí slovo / království Antikristovo. / Svaž satana, ať národy / již nemáme svými svody.

4. Buď vůle tvá, věčný Pane, / sám co ty chceš, ať se stane / jak v nebi tak i na zemi. / Mezi příhodami všemi / kráčeť dej trpělivě, / mít se k tobě mlčelivě.

Obrázek 32: Píseň 585 z Evangelického zpěvníku

Z chorálu O Welt, sieh hier dein Leben, jehož text napsal Paul Gerhardt, použil Bach třetí a čtvrtý verš, které zařadil do pašijí jako jedenáctou část. Nápěv složil Heinrich Isaac, muž, který patřil do velmi významné franko-vlámské skupiny skladatelů, mezi nimiž byl i například Josquin des Prez, Jacob Obrecht, Alexander Agricola ad. (Oron, 2018). Rytmicky je chorál již poněkud pozměněn, nikoliv však kvůli textu. V německém originále je stejný rytmus jako v české verzi (Evangelisches Gesangbuch), melodie zůstala zachována. Český překlad této písně vytvořil Luděk Rejchrt (Evangelický zpěvník, 1979), viz obr. 33 a 34.

11. Choral

1. Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen so ü - bel zu - ge -
 2. Ich, ich und mei - ne Sün - den, die sich wie Körn - lein fin - den des San - des an - dem

Obrázek 33: Chorál č. 11

323

Ó ZEMĚ, HLEĎ, TVÁ SPÁSA
 pův. nápěv 229 Již objal soumrak zemi
 15. stol. / 1505 / 1598 / 1605

1. Ó ze - mě, hled', tvá spá - sa, tvůj
 ži - vot a tvá krá - sa na kří - ži
 zha - sí - ná. Ten Kní - že ve - leb - no - sti
 však rá - ny, smích a zlo - sti
 již ti - še od všech při - jí - má.

2. Pojd' blíž a slyš, kdo sténá: / to ústa zkrvavená / v bolesti sevření. / A srdce, jemuž trýzně / teď vládnout chtějí přísně, / zná jenom pláč a úpění.
 3. Kdo tě to krutě ztýral, / kdo se ti naposmíval, / když bylo ti tak zle? / Vždyť hříchu neznáš špinu, / zlou ani malou vinu, / jak my a naše děti zde!
 4. To já a moje činy, / mé zrady a mé viny / jsou příčinou tvých béd. / Jak písku, který leží / u moře na pobřeží, / i mých je hříchů bezpočet.

464

Obrázek 34: Píseň 323 z Evangelického zpěvníku

Posledním číslem první poloviny, která zaznívá před kázáním, je chorál Jesu Leiden, Pein und Tod z roku 1633. Ten napsal Paul Stockmann na melodii jednoho z nejvýznamnějších skladatelů protestantských hymnů, jímž byl Melchior Vulpius (1560-1615). Bach z něj použil desátou sloku Petrus, der nicht denkt zurück (Browne, Hoffman, 2016).

Druhá polovina pašijí, která navazovala na kázání, začíná také chorálem. Jeho autorem je Michael Weisse (1488-1534), františkánský mnich z Polska, který se v roce 1518 přidal k moravským bratřím a v roce 1522 se stal členem komunity v Lanškrouně. Vytvořil první moravský zpěvník se 157 hymny, jehož

součástí byly i některé jeho vlastní písně (Oron, 2003). Bach používá první sloku jeho chorálu Christus, der uns selig macht (1531).

Sedmnáctou částí jsou další dvě sloky (8. a 9.) chorálu Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen, který byl použit již ve třetí části.

Bach přidává další chorál v čísle dvacet dva. Nápěv i text je připisován Johannu Hermannu Scheinovi, který byl mimo jiné kantorem v Kostele sv. Tomáše v Lipsku více než sto let před Bachovým nástupem na toto místo. Na Scheinův nápěv Bach přidal text, který napsal Christian Heinrich Postel (jeho texty používal například i G. P. Telemann). Durch dein Gefängnis je text, který třeba použil i G. F. Händel ve svých Janových pašijích (Braatz, Oron, 2006). Viz obr. 35, 36 a 37.

Mach's mit mir, Gott from "Deutsche Kantionalsätze des 17. Jahrhunderts" Bärenreiter, 1952
Weise und Satz Joh. Herm. Schein (1586-1630) 1628

1. Mach's mit mir, Gott, nach dei-ner Güt, hilf mir in mei-nem Lei - den;
ruf ich dich an, ver-sag mir's nit: wenn sich mein Seel will schei - den,

wenn gut das End.
so nimm sie, Herr, in deine Händ, ist al - les gut, wenn gut das End.

Obrázek 35: Chorál Mach's mit mir, Gott z Deutsche Kantionalsätze

22. Choral (5)

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Durch dein Ge-fang-nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit kom-men;
Dein Ker-ker ist der Gna-den-thron, die Frei-statt al-ler From-men;

Obrázek 36: Chorál č. 22

z 72 23. Aria
Adagio

Violono solo

Soprano

Continuo
(Violoncello,
Cembalo)

6 *Allegro*

Durch dein Ge - fang - - - - - nis, Got-tes Sohn, muß uns die Frei-heit, muß uns die

Obrázek 37: Aria č. 23 z Janových pašijí G. F. Händela

Dvacátou šestou částí je chorál Valet will ich dir geben z roku 1614. Autorem melodie je německý skladatel a filozof Melchior Teschner, text napsal učitel a pastor Valerius Herberger, kterému se přezdívalo "Malý Luther" a který mimo jiné studoval na univerzitě v Lipsku (Browne, 2012). Autorem českého textu je pak L. B. Kašpar (Evangelický zpěvník, 1979), viz obr. 38 a 39.

26. Choral

(5)

In mei-nes Her-zens Grun-de, dein Nam und Kreuz al - lein Er - schein mir in dem
 fun- kelt all Zeit und Stun-de, drauf kann ich fröh-lich sein. Er - schein mir in dem

In mei-nes Her-zens Grun-de, dein Nam und Kreuz al - lein Er - schein mir in dem
 fun- kelt all Zeit und Stun-de, drauf kann ich fröh-lich sein. Er - schein mir in dem

In mei-nes Her-zens Grun-de, dein Nam und Kreuz al - lein Er - schein mir in dem
 fun- kelt all Zeit und Stun-de, drauf kann ich fröh-lich sein. Er - schein mir in dem

In mei-nes Her-zens Grun-de, dein Nam und Kreuz al - lein Er - schein mir in dem
 fun- kelt all Zeit und Stun-de, drauf kann ich fröh-lich sein. Er - schein mir in dem

Obrázek 38: Chorál 26

JAK VÍTATI MÁM TEBE 272

Melchior Teschner 1614

1. Jak ví - ta - ti mám te - be, můj Krá - lí
 je - muž - to zem i ne - be vstříc ple - sá
 z vý - so - sti, Ó Je - zu, svět - lo v du - ši
 s vroucno - stí?
 mi roz - svět' jas - né sám, ať, jak tě
 ctí - ti slu - ší, vždy sprá - vě vím a znám!

Obrázek 39: Píseň 272 z Evangelického zpěvníku

Chorál Jesu Leiden, Pein and Tod (poprvé použit v čísle 14) je nyní číslem dvacet osm. Na tomto místě Bach zařazuje dvacátou sloku této písně.

Stejně tak pokračuje Bach i v čísle 37, kdy předepisuje osmou sloku již výše zmíněného chorálu Christus, der uns selig macht.

Celé velkolepé dílo končí chorálem Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr z roku 1571. Autorem textu je kazatel Martin Schalling (1532-1608). Nápěv pak připadá varhaníkovi a skladateli, který dlouho působil ve městě Amberg, Mathiasi Gastritzovi. Bach v Janových pašijích použil třetí verš této písně (Oron, 2018). Viz obr. 40, 41 a 42.

Vom Tod und Sterben.
 Marini Schallings / Superint. zu Amberg / in
 Nordgöns der Pfalz.

C.
 Herr ich lieb hab ich dich / O mein Herr / Ich bitt du wollst
 Die ganze Welt nicht erfreuet mich / Nach Himmel und
 fern von mir nicht fern mit deiner Hülf und Gna de /
 Erden frag ich nicht / Wenn ich dich nur kan ha ben /
 Und wenn mir gleich mein Herr zerbricht / So bist du doch mein
A.
 Herr ich lieb hab ich dich / O mein Herr / Ich bitt du wollst
 Die ganze Welt nicht er freu et mich / Nach Himmel und
 fern von mir nicht fern mit dei ner Hülf und Gnade /
 Er den frag ich nicht / Wenn ich dich nur kan haben /

Obrázek 40: Chorál Herzlich lieb
 z Leipziger Gesangbuch

8326. Zwei zusammengehörende Melodien:

- 1) Pasch. Reinigius 1587. b VIII. zum Text: Marien Kind, Gottes Sohn etc.
 im Ton: Herzlich lieb hab ich dich.

{ Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, ich bitt, wollst sein von mir
 Die ganze Welt nicht freuet mich, nach Himmel und Erd nicht
 2) Ref. im Geistl. Kleinod 1586. S. 555.
 nicht fern mit deiner Güt und Gnaden. Und wenn mir
 frag ich, wenn ich dich nur kann haben. }

Obrázek 41: Chorál Herzlich lieb vydany ve Straßburgu v
 roce 1577

40. Choral

Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die_
 den Leib in seim Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn ein - ge_
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die_
 den Leib in seim Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn ein - ge_
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die_
 den Leib in seim Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn ein - ge_
 Ach Herr, laß dein lieb En - ge - lein am letz - ten End die_
 den Leib in seim Schlaf - käm - mer - lein gar sanft ohn ein - ge_
 6

Obrázek 42: Chorál č. 40

Závěr

Cílem této práce bylo nahlédnout na jedno z nejvelkolepějších děl Johanna Sebastiana Bacha z trochu jiného úhlu. Pokusit se porozumět struktuře a významu Janových pašijí. Během psaní této práce mě nepřestávala překvapovat genialita, kterou je tato kompozice prochnuta. Je to dílo velkých rozměrů, které naprosto mění prožívání Velikonoc. Jsem přesvědčen, že jistě dodnes nebylo odhaleno celé mysterium Bachovy symboliky hudební i teologické. Tato práce se pokouší osvětlit a popularizovat alespoň tu část, kterou byl autor schopen dohlédnout.

Byl bych rád, kdyby tato práce přispěla k většímu zapojení hudby Johanna Sebastiana Bacha do běžné i sváteční liturgie. Je mi líto, že v dnešní době nejsou prostředky ani možnosti provádět běžně větší sakrální díla v kostelích a chrámech. O to hezčí je pokusit se ponořit do doby, kdy bylo naprostou samozřejmostí, že během bohoslužeb znělo množství nové i starší hudby. Přemýšlím nad tím, jestli performování sakrální hudby v koncertních sálech není znakem jistého egocentrismu rozšířeného mezi muzikanty. Toužíme po tom být vidět, toužíme po potlesku, toužíme po obdivu. Provádění hudby při obřadech je věc úplně jiná. Vyžaduje po hudebníkovi pokoru, aby mohl hudbou dělat službu Bohu, nikoliv sám sobě. Ostatně sám Johann Sebastian Bach psával na konec svých skladeb slova Soli Deo Gloria, tedy samému Bohu sláva.

Úloha a sociální význam církve v 17. a 18. století byly jistě naprosto jiné, než jsou dnes. Stejně je minimálně k pozastavení, že v té době mělo každé větší město svého kantora, který se staral o církevní hudbu, vyučoval a psal nové skladby. V současné době Českobratrská církev evangelická, která je největší protestantskou církví v České republice, zaměstnává jednoho jediného kantora na plný úvazek. Ostatní varhaníci fungují jako dobrovolníci. Jistě, hudba i církev mají v dnešní době už úplně jinou úlohu. I tak by podle mě stálo za to se nad tím pozastavit a zvážit, jestli by nebylo na místě více a častěji zapojovat do liturgie větší díla k tomu určená.

Myslím si, že porovnání chorálů Bachem použitých s těmi v českém Evangelickém zpěvníku by mohlo přiblížit tuto hudbu aktivním členům protestantských církví, kteří tyto písně zpívají v kostelích. Doufám, že hudebně formální rozbor by mohl pomoci lidem, zajímajícím se o toto dílo, lépe mu porozumět a mít z něho větší užitek ať už při poslechu či při interpretaci.

Pro mě osobně bylo psaní této práce velkým přínosem. Během posledních několika let jsem se z Bachovy hudby věnoval hlavně kantátám. Ale jedním z mých snů (stále nesplněných) je být součástí provedení Janových pašijí v

nějakém kostele na Velký pátek. Díky psaní této práce jsem měl možnost ponořit se do tohoto díla a detailně ho studovat. Za to jsem velmi vděčný.

Použité zdroje

Bach, J. S. (1726). *Matthäuspassion*. Holograph manuscript [online]. Petrucci Music Library. Dostupné z: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d9/IMSLP569101-PMLP03301-Partitur_D-B_Mus.ms._Bach_P_25.pdf

Bach, J. S. (1739-1749). *Johannes-Passion*. Staatsbibliothek zu Berlin (D-B), Manuscript (Copyist, Johann Nathanael Bammler) [online]. Petrucci Music Library. Dostupné z: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP81199-PMLP03317-BWV_245.pdf

Bach, J. S. (1751-1800). *Johannes-Passion*, Staatsbibliothek zu Berlin (D-B), Manuscript (Copyist, J. S. Bach III) [online]. Petrucci Music Library. Dostupné z: https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f7/IMSLP434506-PMLP03317-Partitur_D-B_Mus._ms._Bach_P_29.pdf

Bach, J. S. (1973). *Passio Secundum Johannem*. Bärenreiter Verlag, BA 5037 [online]. Petrucci Music Library. Dostupné z: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/b/b2/IMSLP507890-PMLP3317-bachNBAII,4johannes-passionBWV245.pdf>

Balyan, M. (2019, 5. února). *Einführung in die historische Musikpraxis* [přednáška]. Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Vídeň, Rakousko.

Braatz, T., Oron, A. (2006). *Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works*. Bach Cantatas Website. [online]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/CM/Machs-mit-mir.htm>

Browne, F. (2012). *Valet will ich dir geben*. Bach Cantatas Website. [online]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale039-Eng3.htm>

Browne, F., Hoffman, W. (2016). *Chorale Texts used in Bach's Vocal Works*. Bach Cantatas Website. [online]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Texts/Chorale152-Eng3.htm>

Evangelický zpěvník (1979). Synodní rada Českobratrské církve evangelické

Fischer, K., Braun, W. (2001). *Passion*. [online]. Grove Music Online. Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040090?rskey=guxCve&result=1>

Händel, G. F. (1964). *Passion nach dem Evangelisten Johannes*. [online]. Hallische Händel - ausgabe. Petrucci Music Library. Dostupné z: <https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/9/95/IMSLP555359-PMLP44395-handelHHAI,2passionnachdemevangelistenjohannesHG9.pdf>

Charpentier, M. A. (1692). *Regles de composition*. Paříž.

Luther, M. (1526). *Deutsche Messe* [online]. Petrucci Music Library. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Deutsche_Messe_\(Luther%2C_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Deutsche_Messe_(Luther%2C_Martin))

Mattheson, J. (1713). *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg

Neumann, W., Schulze, H. (1969). *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, 1685-1750: Gesamtausgabe*. Deutscher Verlag für Musik. ISBN 3761800266

Oron, A. (2003). *Michael Weisse (Hymn-Writer)*. Bach Cantatas Website. [online]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Weisse-Michael.htm>

Oron, A. (2018). *Chorale Melodies used in Bach's Vocal Works*. Bach Cantatas Website. [online]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/CM/Z8326.htm>

Oron, A., Braatz, T. (2003-2005). *Johann Heermann (Hymn-Writer)*. Bach Cantatas Website. [online]. Dostupné z: <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Heermann.htm>

Pazourek, J. (2003, 1. listopadu). *Janovy pašije (text)*. [online]. Glossary. Dostupné z: <https://www.mbglosy.com/p/johann-sebastian-bach-janovy-pasije-bwv.html>

Písmo svaté Starého a Nového zákona (2007). Český ekumenických překlad, Česká biblická společnost. ISBN 978-80-85810-55-4

Pražák, J., Novotný, F., Sedláček, J. (1937). *Latinsko - český slovník k potřebě gymnasií a reálných gymnasií*. Československá grafická unie v Praze

Rameau, J. P. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paříž.

Rousseau, J. (1691). *Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*. Amsterdam.

Schulze, H. (1984). *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1750-1800*. Bärenreiter. ISBN 3761802498

Šafařík, J. (2002). *Dějiny hudby I. díl*. Votobia Praha. ISBN 80-7220-126-3

Tonus Peregrinus. *Mass of Tournai / St. Luke Passion*. [CD]. Dorchester on Thames: Naxos, 2003

Wolff, Ch. (2001). *Bach, Johann Sebastian*. [online]. Grove Music Online. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278195?rskey=xDC1dq&result=1#omo-9781561592630-e-6002278195-div1-6002278195.3.7.14>

Wolff, Ch. (2011). *Johann Sebastian Bach*. Vyšehrad. ISBN 978-80-7429-171-5.