

et ma-ne vi-dé-bi-tis gló-ri-am e-ius. Isra-el, intén-de: qui dedú-cis vel-ut ovem Io-seph: qui se-des super Ché-ru-bim, ap-pá-re co-ram [Ephra-im] Béniamin, et Ma-násse.

Analize ulazne pjesme *Hodie sciétis* za misu bdjenja uoči Božića nije mogao do kraja rasvijetliti problematiku i znanstvena nastojanja semiologije kao paleografske discipline u otkrivanju važnosti stare notacije za studij gregorijanske melodije, ali dijelom smo pokazali kako semiologija može znatno pomoći u odgonetavanju ispravne interpretacije te melodije, svih njezinih finesa i njezinog ritma u odnosu na tekst, odnosno riječ bez koje gregorijanska melodija ne bi imala smisla.

Upravo je fascinantno kako su stari notografi vodili brigu o svim zakonitostima melodije koja se veže uz liturgijski tekst i koja ga treba interpretirati na svojevrsan tonski način. Do krajnjih granica vodili su brigu o zakonitostima teksta, riječi, sloga; o njihovom ritmu, melodiji i fonetskim osobitostima. Ništa se nije događalo slučajno i ništa nije bilo prepušteno slučaju. Brižno i studiozno čitanje starih neuma otkriva sve čari gregorijanske melodije, njezinog ritma, njezinog tijeka i njezinu slogovnu i melodijsku artikulaciju kao i osobit molitveni i liturgijski karakter. I stoga smo vidjeli da jedan te isti liturgijski tekst može biti tretiran na dva načina. *Hodie sciétis* kao ulazna pjesma smirenog je, više izvjestiteljskog, poučnog karaktera, a kao *Gradual (pripjevni psalam)* predstavlja svojevrsan zanos duha, neku vrstu meditacije koja preko vješto sročene melodije raste i divi se Božjoj stvoriteljskoj i ljudskoj stvarateljskoj vještini i umijeću.

(Nastavlja se)

Bachova godina

(U povodu 250. obljetnice smrti)

Analiza preludija i fuga J.S.Bacha

Mario Perestegi, Zagreb
Stručni članak

(III. nastavak)

Preludij i fuga h-mol BWV 544

Leipzig, oko 1730.

Rukopis ovog djela nekim je čudom ostao sačuvan, dozvoljavajući nam da provjerimo autentičnost teksta. Uporaba tonaliteta h-mol, koji Buxtehude nije nikad koristio, nakon novog načina temperiranja instrumenta postala je moguća. Za Bacha on označava smrt kroz svoj karakteristični padajući interval E-Ais.

“Stanoviti broj originalnih znakova privlači pozornost: registracija “*Pro Organo Pleno*”, mnoge izražajno ispisane linije ili fraze, te brojne točke artikulacije gdje vezani intervali sugeriraju sviranje legato”¹⁵.

Preludij. Kao i u *Fantaziji i fugi u g-molu*, ovo je preludij “patnje” nakon kojega slijedi “umirujuća” fuga. Prošlo je mnogo godina i Bach je u potpunosti usavršio svoje pisanje, a njegov nam izražajni jezik postaje shvatljiv zahvaljujući rječniku koji se nalazi u *Orgelbüchleimu*. “Preludij se proteže širokim moćnim lukovima, koji su odijeljeni meditativnim međuigramama”¹⁶.

Patnja je izražena smanjenim intervalima, sinkopacijom bez predaha koja je istaknuta skokovima za oktavu u pedalu, i grupama susjednih tonova koji uobličuju prijelaze u (11. takt) i slijedeće taktove. Na taj način, za svaku od tri velike cjeline u ovome djelu, silazne linije teme A slijede uzlazne linije epizode B (nada, prvotno, a kasnije još ispunjena prihvaćenom žrtvom, takt 57 i slijedeći).

- Prva sekcija:

- Tema propasti: patnja. Pedal iscrtava interval smrti (takt 7.). Prijelaz (takt 11.).
- Nada, koja se sve više potvrđuje. Izdizanje, kompletne ljestvice (takt 23, 24.).

- Druga sekcija:

- Tema propasti (na dominantni). Točkaste ritmičke varijante daju joj više intenziteta. Interval smrti (takt 33.), razvijen je u odnosu na veliku septimu u osnovnom obliku uzlazne ljestvice (takt 34.).
- Na dominantni: nada, još uvijek fragmentirana bolnim prekidima.

- Treća sekcija:

- Repriza prijelazne teme (takt 51. i dalje) nakon koje slijedi kadenca u D-duru (takt 56.) gdje se

“simbolički motiv” prihvaćanja patnje posebno naglašeno pojavljuje u notama koje se ponavljaju. “Vrhunac ove ideje dosegnut je nonakordom u 62. taktu koji vraća natrag fragmentiranu ekspoziciju prvog perioda (1)”¹⁷.

Fuga. Uzlazne linije nade suprotstavljaju se silaznim linijama grijeha i smrti. Tema fuge podsjeća na *Koral* BWV 254. I koral i fuga su trodijelni, što svjedoči o Bachovom promišljanju o Svetom Trojstvu.

1. Dugački niz vezanih nota (A), sistematično je udružen s kontra-subjektom u sinkopiranim vrijednostima (B). Ekspozicija u četiri glasa. A i B kasnije prelazi u subdominanti pa u dominantu.

2. Kontra-ekspoziciji teme pridružuje se kontra-subjekt u vidu neprekinutih šesnaestinki. Odgovor, subjekt, kasnije subdominanta (takt 35.), drugi stupanj ljestvice (takt 40.) i dominantna (takt 42.). Srodni tonalitet u sopranu (takt 49.) i invertirana tema (takt 53.) u basu.

3. Tema A udružena je sa svojim kontra-subjektom B s kojime je kombinirana treća "tema" (C), u obliku križa. Križ će dominirati cijelim ovim zadnjim dijelom.

Nastup u glavnom tonalitetu (h-mol) (takt 59.) A. B. C. Ulazak pedala u dominantu. Drugi stupanj ljestvice (takt 68.). A. B. C. Subdominanta (takt 71.) A.

Konačno, počevši od dominantne tema A se, izvanredno uspinjući, ponavlja tri puta u basu, još uvijek u društvu tema B i C: fis-mol (takt 78.), h-mol (takt 81.) i e-mol (takt 83.). Posljednja bolna sinkopacija dovodi je natrag u sopran.

“Bach izražava uzlazak kršćanske duše iskupljene križem na Nebesa. Potrebno je usporediti ovo djelo sa tekstom kantata koje su napisane u istim godinama kako bi se uvjerali u mistične implikacije ovog *Preludija i fuge*”¹⁸.

Preludij i fuga C-dur BWV 545

“Završen u Leipzigu 1730, ovaj *Preludij i fuga* je podlegao mnogim revizijama. Prva verzija počinje od dvanaestog takta. Također postoji i u B-duru (stupanj više je namijenjen sjevernim orguljama, ili možda zbog onih pedala koji nemaju gornji D?).

Petersovi i BGA zapisi se razlikuju. Peters nesumnjivo objavljuje weimarsku kopiju, dok BGA koristi kasniji zapis gdje su pedalni ukrasi, prilično netipični za J. S. Bacha te podsjećaju na Krebsove.”¹⁹

Preludij. Izgrađen je na dva elementa: razlomljenom silaznom arpeggiu i uzlaznoj ljestvici. Konstrukcija: tonika, dominantna, tonika.

Fuga. “U dvopolovinskoj mjeri. Izlaže temu korištenu mnogo puta (primjere je dao Olivier Alain u svojemu predgovoru *Intégrale*-u 1967.), istaknutu na početku *Das wohltemperierte Klavier*, a kao kontra-subjekt temi

Duha Svetoga u *Preludiju* u Es-duru 552 (takt 71.). Uspinjanjem sa tonike u dominantu i povratak na toniku želi prikazati savršenstvo, sveukupan krug Univerzuma. Fuga se, sama po sebi, polagano razotkriva, udružena s nizom osminki gdje ostaje prisutna ideja križa, premda je atmosfera vedra.”²⁰

1. Ekspozicija – kontra-ekspozicija (taktovi 28.-48.). Kod takta 35. pojavljuje se arpeggio koji simbolizira Duha Svetoga²¹.

2. Ekspozicija u srodnome tonalitetu (takt 52.) napreduje do dominantne srodne ljestvice (takt 62).

3. Nastup na dominantu (takt 73.), pa u tonici (takt 79.), subdominanti (takt 84.) i srodnome tonalitetu subdominante.

4. Posljednju ekspoziciju na tonici, s ulazima u basu i sopranu, možemo čuti simultano sa arpeggiom (simbol Duha Svetoga).

Preludij i fuga c-mol BWV 546

Preludij Leipzig 1730., Fuga Weimar 1716.

Preludij se sastoji od dvije kompleksne teme. I. Ekspozicija A teme sadrži nekoliko elemenata:

a. dijalog među golemim akordima (veličanstvo Oca)

b. ostnato u basu koji uvodi temu prihvaćene patnje, ekspresivnost podvlači se fraziranjem i zabranom upotrebe nejednakih nota

kako se obično radi (trpljenje Sina)

c. Niz triola (dah Svetoga Duha)

d. Ponavljanje skupina šesnaestinki u obliku križa.

Bach se u preludiju koristi u isto vrijeme sa osminkama, šesnaestinkama i triolama što je za ono vrijeme novina. Vjerojatno je htio je prikazati raznolikost ritmova stopljenih u jednom djelu.

Ovo djelo vrlo vjerojatno potječe iz Bachovih ranih leipziških godina (1725. – 1729.).

Peteroglasna fuga tvori cjelinu koja se sastoji od skokova terca i seksta.

Fuga zvuči slično kao isti oblik u f-molu BWV 534 dok njezin bitematski karakter podsjeća na *Fugu u F-duru* BWV 540. Svi ti komadi napisani su u Weimaru, i kroz njih se prožima ideja pada i grijeha.

Preludij i fuga C-dur BWV 547

Leipzig 1744.

Napisan iste godine kad i *Kanonske varijacije na božićnu popijevku 'Von Himmel hoch da komm ich her'*, ovo je posljednji diptih koji je Bach komponirao.

Preludij je jednostavno nazvan “Božićni”. U njemu su uspješno kombinirane prve note korala *Allein Gott in der hoch sei Ehr* (tema A), zatim druga fraza korala *Von Himmel hoch* (tema u pedalu) i osnovne skale *Kanon-*

skih varijacija na istu temu (nagovještene u šestom taktu i potpuno iznesene u taktu 48.).

“Vremenska mjera 9/8 (višekratnik broja tri) simbolizira Trojstvo. Kod tematskih elemenata nalazimo broj sedam (savršen broj). Ovih sedam tematskih elemenata nanižano je i kombinirano s kontrapunktom izuzetne transparentnosti, što stvara osjećaj lakoće. To je istinski *sveti ples*, usporediv s posljednjim dijelom *Trostruke fuge u Es-duru* BWV 552. Ovaj sveti ples karakteriziraju akcenti koji se izmjenjuju, bilo na trećoj ili drugoj dobi.”²²

1. Ekspozicija u glavnome tonalitetu. Takt 1: A (*Allein Gott*); takt 2.: A+B (*Allein Gott*); takt 3.: B+C (ritam radosti); takt 4.: D (fanfare) + C (radost); takt 5.: E (sinkopacija) + C (radost) + F (druga fraza *Vom Himmel hoch*); takt 6.: D (fanfare) + G (inspiriran početkom *Vom Himmel hoch*).

2. Ekspozicija u dominantnom tonalitetu. Poneki elementi izokrenuti. Razvoj A+F.

3. Ekspozicija u srodnome tonalitetu (takt 31.). A+F, A+G, zatim u dominantnom ključu (d-mol). Razvoj A+C+F.

4. Subdominanta (takt 48.). Nalazimo se u F-duru, najčišćem tonalitetu sudeći prema temperamentu toga vremena. A+G (tema *Kanonskih varijacija*) = Božić. Tema A se ponavlja u tercama nakon dva takta: to je interval sporazuma između Boga i čovjeka. Inverzija G priprema

5. ponovnu ekspoziciju u toničkom tonalitetu. A u sekstama (Bog i čovjek) + G. Daljnji razvoj nas vodi u molske tonalitete. Dominantni pedal i varljiva kadenca iz kojih odjekuje potpis B.A.C.H. podijeljen u dva dijela: prvi je u basu (B.A. = takt 77.), a drugi u sopranu (C.H. = takt 79.).

6. Na toničkom pedalu zajedno dolaze A i F (stapanje obaju korala). Posljednja dva takta potpuno su unisoni i ističu ideju spajanja elemenata: Neba i Zemlje.

Fuga. Velika freska, čija složenost nagovještava *Umjetnost fuge*. Tema *Allein Gott* gotovo potpuno je izložena u prva tri takta. Kao što je to slučaj s Preludijem, netko će vjerojatno razabrati pet velikih cjelina i dugačak tonički pedal.

1. Četveroglasna ekspozicija “manualiter”. Kontra-ekspozicija.

2. Nešto proširenija ekspozicija (takt 15.): glavni tonalitet (dva ulaska), potom e-mol i a-mol.

3. Dominantni (takt 27.). Invertirana tema. Četiri ulaska: G, C, D, G.

4. Srodni (takt 34.). Kanon u direktnim i invertiranim oblicima. Modulacije postaju sve dalje i dalje, a koriste oba oblika subjekta.

5. Povratak u glavni tonalitet (principal, takt 49.). Ulazak augmentirane teme koja je izložena dva puta

u pedalu: tonika, zatim dominantna, kombinirana sa četiri pojave subjekta u originalnom obliku. Harmonijska sekvenca s ritmom koji ne daje daha i tu-pom modulacijom iz e-mola u f-mol. Potom se tema dvaput vraća u basu. Kadenca je razlomljena četirima akordima s neočekivanim harmonijama (Fis, As).

6. Na toničkom pedalu imamo stretto subjekta izravnog i invertiranog oblika.

Još nas jednom očarava znanost skrivena u tako divno nadahutoj glazbi.

Preludij i fuga e-mol BWV 548

Leipzig 1727.-1736.

Ovo je jedan od najviših vrhunaca Bachove zrele stvaralačke faze, preludij prožet idejom patnje i smrti.

Kao i obično, preludij naglašava silazne, dok fuga djelomično priziva uzlazne linije, kao da preludij želi prikazati pad grešnika kojega fuga – svojom genijalno skrojenu arhitekturom – odnosi bliže k Bogu.

Tonalitet e-mol tragičan je tonalitet, poput h-mola BWV 544. Odnos A-Dis pojačan je šarolikim zvukovima temperamenta tog vremena (A-Es) što često odgovara riječi “Ne” (bol) u koralima.

Trojstvena ideja Otac – Sin – Duh Sveti prevladava u ovome preludiju.

1. Ekspozicija teme A u sopranu (Očev glas). Tema patnje, punktirana sinkopacijama i smanjenim intervalima. Konačna skala (takt 7.), podijeljena na početku svakoga takta, može značiti intervenciju božanskoga: milost. Uskoro pedal (takt 12.) naglašava elemente susjednih tonova koji označavaju križ. Nakon savršene kadence u kojoj koristi hemiolu, u pedalu se pojavljuje druga tema (B).

2. Nastup u dominantnom tonalitetu (takt 33.). Tema u altu (srednji glas – Sin, središnja osoba Trojstva). Razvoj je paralelan prvome dijelu, ponovno iznoseći beskrajnu skalu nebeske milosti.

Daljnji element izgrađen na punktiranom ritmu (C), korišten je kao prijelaz ekspozicije sa teme B u sopransku liniju. Sva tri elementa A, B i C, slijede jedan drugoga i povezani su naizmjeničnim fragmentima. Prividna ekspozicija u srodnome ključu služi kao most.

3. Subdominantni tonalitet (takt 86.) i tema A u tenorskome glasu (Duh). Isti razvojni proces nizanjem razasutih elemenata: to je istinsko glazbeno krpanje.

4. Da Capo prvoga dijela, identičan, izuzev beskrajne skale koja se proteže cijelom klavijaturom: od visokog H do niskoga C, ponovno s naglaskom na uplitanje Nebesa.

“U engleskome fuga je nazvana *The Wedge* (klin) poradi svoje razvojne kromatske teme, koja se modulira od tonike do dominante. Kromatsko napredovanje iznosi

ideju sveukupnosti, univerzuma. Bach umeće svoj potpis: počevši od smanjene kvinte, kontra-subjekt izvodi male sekunde tipične za temu B.A.C.H. (F. Liszt će se toga sjetiti u fugi svoje *Fantazije* na istu temu).²³

Jedinstvena u svome stilu, *Fuga u e-molu* preuzima formu baroknog koncerta gdje se izmjenjuju tutti i soli.

1. Duga osnovna ekspozicija, koju slijedi kontra-ekspozicija, ponovno se izvodi u potpunom Da Capu do svog zaključka (58 taktova).

2. Prvi "solo" u dva glasa, iznosi seriju malih "križeva", ali ritmom koji evocira sreću. Tema u e-molu u basu, zatim u h-molu kojega slijedi virtuozna kadenca uzlaznim ljestvicama.

3. Durski način: dominantna srodnoga tonaliteta (takt 88.), zatim ekspozicija u srodnome tonalitetu (takt 108.). Više ne pronalazimo velike tjeskobne akorde iz taktova 68 i 80. Trajni pedal donosi trenutak smirenja.

4. Sada prevladava uzlazni element (takt 112.): radost oslobođenja, vedrina uspona prema Nebesima (taktovi 120. i dalje) sa susjednim ostinato tonovima koji uobličuju križ.

5. Tonalitet fis-mola (takt 136.) služi kao uvod u neku vrstu "korala" mnogo kontinuiranijeg stila. Sinkopirana i kromatska tema (taktovi 140. i 141.) u sopranu, zatim tenor označava povratak ideje patnje – potrebne kako bi se postigla vedrina.

6. Čistoća teme u C-duru podcrtava ideju mira. Konačno, mahnito uspinjanje do visokih tonova, do oslobođenja kroz smrt, kulminira na početku reekspozicije.

7. Na dominantnoj točki pedala, kontra-subjekt (sviran akordima) naglašava povratak tenorske teme. Nakon posljednjega tegobnog peteroglasnog nonakorda (takt 176.), Da Capo daje ovome djelu njegovu grandioznu simetriju.

Preludij i fuga c-mol BWV 549

Arnstadt 1703.-1704.

Mladi Bach još nema niti dvadeset godina. Uzor traži u G.Böhm i J.Pachelbelu (*Preludij u d-molu*).

Preludij. Iz pedalne pasaže, ispunjene ukrasima, možemo već zamisliti njegov izvanredan virtuoizitet. Razvoj u imitaciji podijeljen je velikim ponavljajućim akordima.

Fuga. Njezina tema koja slijedi također priziva gipke, izrazite Pachelbelove teme (*Fuge na Magnificat*). Razvoj je vrlo jednostavan, samo napušta toniku i prelazi na dominantu, te obrnuto. Ulazak pedala kombinira temu fuge i ponovljene akorde preludija. Zaključak u stilu improvizacije (sjećanje je na Buxtehudea i Reinkena). Mladi je Bach već tada radio na sintezi južnih i sjevernih njemačkih stilova.

Preludij i fuga G-dur BWV 550

Weimar 1709?

Nesumnjivo skladano za isti instrument kao i *Preludij i fuga u A-duru* BWV 534. Pedal se penje do visokog e¹.

Preludij. Iz dva dijela.

1. Virtuoznost. Stil toccate. Recitativi. Dugačke pedalne pasaže.

2. Kontrapunkt. Stil imitacije priziva Preludije BWV 534 i BWV 539 u D-duru.

Grave. Prijelaz u francuskom stilu.

Fuga. (Alla breve e staccato). Slikovita tema puna humora. Bach je uživao skladajući je te u isto vrijeme, pokazujući mnogo vještine.

Note koje se ponavljaju ponovno dolaze sa sjevera Njemačke. Netko će pomisliti na Fugu Bruhnsova *Preludija u G-duru*. Poput njega, Bach izlaže subjekt mnogo puta a odgovor je u toničkom tonalitetu. Bilo kako bilo, on je također modulirao u srodni tonalitet, u njegovu dominantu, te vraća natrag konačnu ekspoziciju u znaku pojave subdominante. Kontra-subjekt nalikuje subjektu u inverziji, ali monotonije u ovoj ljupkoj "Fugue de mouvement" nema.

Velika tehnika jasno je prisutna: ovo je djelo visoke virtuoznosti namijenjeno unaprijeđenju izvedbe na manualima, pedalima, te manualima i pedalima zajedno. «Čini se nevjerovatnim da je Bach tada imao učenika dovoljno dobrog da opravda komponiranje ovakvoga djela. Djelo je skladao za sebe, a za sebe je napisao i sve te "orguljske zamke" kako bi oduševio publiku na svojim putovanjima kao orguljski savjetnik»²⁴.

Preludij i Fuga a-mol BWV 551

Arnstadt između 1705. i 1707. ili čak Lüneberg

Veliki utjecaj Buxtehudea – utjecaj sjevera.

Preludij.

I. mala toccata u kojoj ruke odgovaraju u kanonu, završava pedalom;

II. prvi fugato čiji kromatski intervali nagovještavaju pravu fugu;

III. povratak na toccatu i tranzicija kroz disonantne akorde.

Fuga.

I. niz pojava teme T-D, kromatski razvoj i vrlo neočekivana rješenja;

II. toccata u sjevernom stilu (Buxtehude).

Preludij pro organo pleno Es-dur BWV 552

Leipzig 1739.

Veličajna konstrukcija od 205 taktova, čije tri teme prikazuju tri osobe Trojstva. "Kraljevski" ritam francuske uvertire izabran je kako bi ocrtao Boga Oca u svojoj njezgovoj veličini. On služi kao okvir i kao uvod u različite sekcije djela koristeći i ostale dvije teme.

A) *Tema Oca*. Uvertira. Ritmički stil.

B) Prijelaz u jekama. *Tema Sina*, lirski stil, počinje sinkopacijom patnje, modulira se u paralelni mol ističući križ (dvostruki susjedni tonovi sa intervalom malom sekundom). Tonalitet je dominantni.

A²) Uvertira u dominantnom ključu. Glas Oca čujemo u tenorskom dijelu: Otac i Sin.

C) *Tema Duha Svetoga*, kontrapunktna i živahna, uvijek govornjiva. Srodni tonalitet. Fugato je iskorišten kao kontra-subjekt teme iz Fuge u C-duru BWV 545 (svemir, univerzum).

A³) Uvertira (Otac) počinje na dominantni srodnog tonaliteta (f-mol) i završava u subdominanti.

B²) Tranzicija u jekama i tema Sina u toničkom tonalitetu.

C²) Tema Duha Svetoga. Fugalna ekspozicija. Tema univerzuma u pedalu. Daleke modulacije. Kadenca u c-molu.

A) Da Capo početne uvertire.

Ljepota tema, bogatstvo i točnost razvoja stavljaju ovu sjajnu arhitekturu u sam vrh orguljaške glazbe.

Fuga a 5 pro organo pleno (Es-dur BWV 552)

Leipzig 1739.

Ponovno se susrećemo s veličanstvenim tonalitetom Es-dura. U trostrukoj fugi on će uzvisiti jednoga Boga u tri osobe.

Ponovno tri snizilice u oznaci tonaliteta: simetrija s Preludijem (alfa i omega, početak i kraj sviju stvari).

Ponovno tri teme predstavljaju tri božanske osobe. Tema Oca biti će prisutna kroz cijelo djelo, u kombinaciji s temama ostale dvije osobe sv. Trojstva.

Konačno, impresivni odnosi tempa triju fuga očito nam ukazuju na nužnost jedinstva u Trojstvu i ilustriraju frazu "koji dolazi od Oca i Sina". Sin dolazi od Oca; Duh Sveti dolazi od ostalih dviju osoba.

Bach nije zaboravio potpisati svoje djelo. Ako nomenklaturu njemačkoga alfabeta povežemo s notama prve teme, netko će pronaći:

B	G	C	B	E	S	D								
2	+	7	+	3	+	2	+	5	+	18	+	4	=	41

Ovu temu čuti ćemo 27 puta tijekom trajanja fuge. To je repriza brojnih komada u zbirci i veličanje Trojstva ($2 + 7 = 9 = 3 \times 3$).

A) *Prva sekcija trostruke fuge*

Veličanstvo Oca. Oznaka mjere je C (4/4).

Ponovno nalazimo isti veličajni stil kao i u *Kyrie* korolima BWV 669 i BWV 671, te djelotvornu nadmoć kontrapunkta stečenu nakon toliko godina učenja. U ovoj čudesnoj konstrukciji sve se čini laganim i uravnoteženim. Vještina je toliko dotjerana da biva zaboravljena.

a) Ekspozicija (tenor 2, tenor 1, sopran, alt i bas). Epizoda (divertimento).

b) Dominanta. Stretto subjekt, odgovor, subjekt. Kanon na smanjenoj kvinti (takt 26.). Ulazak teme u basu na kvart-sekstakordu: osjećaj punine.

B) *Druga sekcija*

Poniznost Sina. Jednostavna mjera C (4/4) postaje 6/4 (složena). Doba je ista (polovinka = polovinka s točkom).

Brza tema B počinje u tenoru i često je prekrivena ostalim glasovima. Ona naravno korisiti serije susjednih tonova, uobličujući križ.

a) Četveroglasna ekspozicija (manualiter).

b) Ekspozicija u inverziji (taktovi 47.-53.) i povratak na direktno kretanje.

c) Dominanta. B tema + A tema u sinkopama. Dvije teme sada su neraskidivo povezane. Ekspozicija u f-molu (drugi stupanj ljestvice), zatim As (subdominanta), pa c-mol (srodni). Subjekt i odgovor. Zaključak u istom molskom tonalitetu.

C) *Treća sekcija*

Aktivna energija Duha Svetoga. Veza tempa se intenzivira: 6/4 postaje 12/8 i polovinka s točkom = četvrtinka s točkom.

Arpeggio Duha vodi u plesnu temu, još uvijek povezanu s prikazom treće osobe Trojstva: božanski dah, ritam života.

a) Ekspozicija se modulira napuštajući c-mol – nakon pet ulazaka teme Duha (C) – u Es-dur za prvi ulazak teme Oca (A) u sopranu notama dugih vrijednosti.

b) Ulazak teme C u basu koju slijedi tema A u subdominanti.

c) Tema A u srodnom tonalitetu.

d) Taktovi 104.-105. Nakon još jednog ulaza C u basu, peti glas dolazi obogatiti polifoniju. Terce i sekste pokazuju da je konačno postignuto jedinstvo Neba i zemlje.

e) Tonički tonalitet: kanon na oktavi teme A. Posljednje serije ekspozicija teme C, sve silazne (Nebesa dolaze zemlji), i posljednja ekspozicija A u basu, subdominantni tonalitet. Patnja je zaboravljena. Radost prevladava u raskošnim završnim trilerima.

Posljednji simbolični potpis: fuga sadrži 117 taktova ($1 + 1 + 7 = 9$).

Fantazija i fuga a-mol BWV 561

“Ovo djelo bi trebalo datirati iz Weimara 1710, no njegova autentičnost je osporavana. Uvijek pomislim da je Johann Sebastian napisao ovo sjećanje na Pachelbela (i Reinkena) u vrijeme kada je svirao orgulje s (akward) pedalnom klupom. Ovaj je triptih bez sumnje skladan

mного prije 1710. (pa čak i 1705.), ali pokazuje mnogo širine i osjećaj veličanstvenosti.²⁵

Fantasia. Zanimljivo je i djelomično proučiti tehniku prstiju naznačenu grupiranim notama uzlaznih i silaznih glazbenih grana. Ovo je jedan od rijetkih primjera kod Bacha gdje je uporaba palčeva djelomično isključena (tehnika namijenjena starim orguljama vrlo kratkih tipaka). Iste orgulje najvjerojatnije nisu bile "dobro ugođene" što će netko primijetiti u taktu 20., gdje je harmonijska sekvenca prekinuta kako bi dozvala tonalitet cis-mola. Kasnije Bach sistematično uvodi palac, kada mu "ujednačenija" čistoća tonova omogućuje sviranje u svim, ili gotovo svim tonalitetima (Forkel).

Postoje tri velike ujedinjene cjeline u Fantaziji i fugi.

A) a) Arpeggia i ljestvice izmjenjuju se u rukama. Modulirajuće kadence;

b) Presto. Žustar ritam, grupiran dva po dva. Modulacije slijede kvintni krug, zatim smjena sa ciljem da se skraši u a-molu;

c) Virtuozne pasaže na različitim dugo držanim notama u pedalu.

B) *Fuga.* Tema priziva guđenje violine. Različite ekspozicije (uvijek u a-molu ili e-molu) povezane su ukrašenim epizodama (stil koncerta).

C) Reekspozicija u zrcalu: c) zatim; a) invertirana. Adagio: modulirajući marš i povratak na c.

Recitativ, kadenca u triolama i povratak na a.

Fantazija (nedovršena fuga) BWV 562

Weimar 1712. – 1716.

Kompozicija ove fantazije zasigurno prati Bachovo kopiranje knjige za orgulje Nicolasa de Grignia (1672.-1703.), nevjerojatna je sličnost sa peteroglasnom fugom (*Gloriom*) iz Grignieue *Mise za orgulje*. S takvim primjerom ne moramo se ustručavati u korištenju francuske registracije: dva glasa na Cornetu, dva na Cromornu i pedal na flautama (16', 8', 4').

Veliki "ricercare" ne traži analizu, peteroglasno pisanje je najfinije moguće pisanje, nakon obje ekspozicije u T i D, pedalne pauze upućuju na određeni broj važnih tragova.

Zanimljivo je pratiti evoluciju glasova i način na koji Bach prikazuje nastupe teme.

Konačni recitativ je u potpunosti ispisan naglašavajući mol akord.

Djelo raste u dramatičnoj rastrganoj atmosferi.

Velika je šteta što Bach nije završio kromatsku fugu koja bi tako dobro kompletirala ovaj veliki preludij.

Toccata, adagio i fuga C-dur BWV 564

Weimar 1709.

Veliki triptih pokazuje jake znakove Bachova intenzivnog zanimanja za recentnije tipove talijanskog

Concerta koji je posvjedočen ne samo balansiranim kontrastom između epizoda, nego i jasnom harmonijskom strukturom i deklamativnim razvojem. *C-dur toccata* pokazuje tragove starije tradicije što je osobito zamjetno u pasażima uvodnog djela. Mladić je ovim djelom prerastao u neupitnog majstora, majstora svoga instrumenta od kojeg se zahtjeva virtuoznost, nikada prije dosegnuta, majstora glazbenog jezika bez ijedne slabosti, majstora forme u kojoj će ovaj veliki triptih postati jedinstven u svom žanru. Ukratko, ovo je sinteza toccata i Buxtehudeovske fuge te Concerta u talijanskom stilu.²⁶

Toccata: Recitativ na manualu izlaže daktilsku temu radosti a zatim slijede veličanstvene arabeske. Započinje se pitanjem nakon kojeg odmah slijedi odgovor: u prvom taktu od tonike do dominante je pitanje i tada od dominante do tonike slijedi odgovor. U drugom taktu nalazi se završno formuliranje: T-D-T. Isto to nalazi se u zbijenom obliku u prvom taktu pedalnog sola. Iza virtuoznog manualnog sola slijedi, ništa manje, virtuozan pedalni solo, inspiriran Böhmom i Buxtehudeom, koji se proteže kroz 19 taktova. Slijedi orkestralni preludij na temi sekvence i kratkog silaznog motiva rastavljenog akorda. Ova se toccata odlikuje velikim tehničkim inovacijama koja su karakteristična za XVIII. stoljeće, u kojem manira sviranja postaje istančanija. Bach prisiljava izvođača ovog djela da slijedi njegov napor pri usavršavanju sviranja na orguljama.

Adagio: Tema je dana u talijanskom stilu. Solo glas izvodi melodiju punktiranu picikato basovima i ritmom ostinato u lijevoj ruci, a završava akordima bolna i rezignirajućeg karaktera. U to se doba Bach vratio violini i ravnao dvorskim orkestrom u Wimar u što se osjeća u prvom djelu adagija.

Fuga: "Iz potpune izgubljenosti trže nas energičnost teme fuge, koja nas vodi do spasonosnih ekstatičnih visina naših duhovnih sila".²⁷ Virtuoznost dominira ovom fugom koja ima ritam gigue.

Toccata i fuga d-mol BWV 565

Weimar 1709? ili već možda Arnstadt 1705?

Djelo je prvi puta izveo F. Mendelssohn u Leipzigu.

Djelo je nastalo vjerojatno nakon Bachovog povratka iz Lübecka gdje je mnogo naučio od velikoga D. Buxtehudea.

"Argumentirano je najoriginalnija i nesumnjivo najpoznatija Bachova toccata. Poput BWV 566 i BWV 532 poziva se na stariju stilističku tradiciju ali i ostaje jedinstvenom unutar Bachova opusa za instrumente sa tipkama. Njezina jedinstvenost predstavlja teškoću za ispravno datiranje a i postavlja pitanje o autentičnosti. Tim problema može se dodati i činjenica da najstarija verzija komada naslovljena *Toccata con Fuga pedaliter ex d di J.S. Bach* postoji u rukopisu koji nije raniji od druge polovice XVIII. stoljeća. Ipak toccatine iznimne

retoričke geste i izdašnost muzičkih ideja otkrivaju stvaralaštvo genija koji je mogao imati samo skladatelj poput mladoga Bacha.”²⁸ Osobito zadivljuje u tom kontekstu činjenica da se cijelo djelo razvija iz nečega što je u biti jedan motiv *A G F E D Cis D*. Taj motiv je istodobno i početna točka skladbe i cilj kojemu ona teži. U fugi je važno primijetiti da se u ekspoziciji tema javlja drugi puta ne na dominantni (što bi se očekivalo) nego na subdominanti.

“Jedan od slušača koji je također bio orguljaš nakon što je čuo skladbu na seoskim orguljama izjavio je: To može biti samo đavao ... ili Bach osobno!”²⁹

Toccata i fuga E-dur BWV 566

Arnstadt 1707.

Toccata i fuga koju možemo pronaći u dvije verzije rad su veoma mladoga Bacha. Naime prva (starija) verzija u C-duru nastala je prije "novoga" načina ugađanja glazbala, dok se djelo u E-duru počinje izvoditi kasnije. Ovo je veliko djelo sastavljeno od četiri cjeline, u stilu brojnih Buxtehudevovih *Praeludiuma* što svjedoči vrlo rani rad.

1. Relativno kratka *Toccata* u imitativnom stilu koja je podijeljena u četiri (pet) dijela, počinje recitativom kojega slijedi sedmeroglasni koral te zahtjevna pedalna pasaža iza koje dolazi dio skladan po tipičnim Buxtehudevovim principima. Stil je poprilično gust: pisano je uvijek za pet ili više glasova.

2. Prva četveroglasna fuga, s ponavljanjem nota, skladana je u sjevernjačkoj maniri. Gotovo svi nastupi teme su u tonici ili u dominantni. Međutim, postoji jedna iznimka u nastupu teme i to u subdominantu (takt 74.).

3. Prijelazna toccata sastoji se od dugačkih virtuosnih nizova ukrasa sviranih rukama i pedalom. Završava vrlo aktivnim pedalom u obliku ispisanog trilera i akorda u rukama.

4. Druga fuga, koja je f transformacija početka teme prve fuge. Nakon ekspozicije, počinje prelaziti u toccatni stil. Kompozicija postaje sve više i više slobodna od nastupa teme u srodnome molskom tonalitetu (takt 54.), osim pri povratku teme u tenoru (takt 73.) zatamnjene pasažama u desnoj ruci progresivno prelaze u sve manje vrijednosti i tako postaju sve hitrije. Prema kraju od teme ne ostaje više ništa osim ritma prvoga takta koji naglašava različite pasaže kadence.

“Netko će primijetiti napredak i tehničke eksperimente koje čini naš mladi orguljaš. Djelo je neosporno teže od prethodnoga (d-mol BWV 565). Gusto polifonijsko pisanje i sofisticirani kontrapunkt obiju fuga pokazuju nam Bacha u vremenu intenzivnog rada. Premda još uvijek nije pronašao onu ravnotežu i pravilnost koju imaju weimarske i leipziške toccate.”³⁰

Od Buxtehudea i Böhma Bach je preuzeo *Praeludium*.

Od Buxtehudea također preuzima *Toccata*, djelo načinjeno za sviranje orgulja iskorištavajući raznovrsne mogućnosti instrumenta čime se pokazuje i vještina izvođača.

U međuvremenu je otkrio Frescobaldija, što drugim riječima znači potpuno drugačiji način razmišljanja o toccati. Konačno, u Corelliju i Vivaldiju je pronašao način zaključivanja duge teme u regularnim vrijednostima i ritmičkoj pulzaciji oživotvorenoj u elegantno uobličenom ostinato basu.

“Kako su Bachove Toccate definirane uspoređujući ih s Preludijima i Fantazijama? Razlika je često poprilično proizvoljna u odnosu jedne forme prema drugoj. Ono što je sigurno, je to, da kod Bacha ne postoji toccata kao jedinstvena forma. Spominjemo pet velikih Toccata koje je napisao tijekom svojega života.”³¹ Vjerojatna kronologija jest: d-mol 565, E-dur 566, C-dur 564, F-dur 540, i d-mol 538 (nazvana *Dorska*). Pet sastavnih razina raspoređeno je u više od dvadeset godina gdje forma toccate od jednostavne, notirane improvizacije postaje djelo impozantne strukture.

Preludij C-dur BWV 568

Mühlhausen oko 1708. ili još Lüneburg

Taj je komad najvjerojatnije u početku bio namijenjen čembalu s pedalom kao i *Fuga* BWV 576. Troglasna skladba u 1. taktu konstantno teče u osminkama. Zamjetan je padajući motiv koji se provlači kroz sve glasove ove skladbe.

(Nastavlja se)

BILJEŠKE:

^{15,17,18} Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, I sv., str 35.

¹⁶ Dropulić, Ž.: *J. S. Bach – izbor djela za orgulje u šest koncerata* (programska knjižica), str.14; Naklada KD Vatroslav Lisinski, Zagreb 1984/85.

^{19,20,21} Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, I sv., str 35.

²² Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 29.

²³ Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 30.

²⁴ Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 30.

²⁵ Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 31.

²⁶ Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 33.

²⁷ Dropulić, Ž.: *J. S. Bach – izbor djela za orgulje u šest koncerata* (programska knjižica), str.7; Naklada KD Vatroslav Lisinski, Zagreb 1984/85.

^{28,29} Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 32.

^{30,31} Alain, M-C.: *L'oeuvre pour orgue*, II sv., str 33.

Sretan i blagoslovljen Uskrs svim cijenjenim pretplatnicima, suradnicima, prijateljima i svim ljubiteljima crkvene glazbe želi

Uredništvo i Uprava Sv. Cecilije.