

A portrait of Johann Sebastian Bach by Christoph Wolff. Bach is depicted from the chest up, wearing a dark, double-breasted coat with gold buttons and a white cravat. He has a large, powdered wig. He is holding a sheet of music in his left hand. The background is dark and textured.

CHRISTOPH
WOLFF

Johann Sebastian

BACH

VYŠEHRAĐ

Johann Sebastian Bach

Vyšlo také v tištěné verzi

Objednat můžete na
www.ivysehrad.cz
www.albatrosmedia.cz



Christoph Wolff

Johann Sebastian Bach – e-kniha
Copyright © Albatros Media a. s., 2021

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

ALBATROS  **MEDIA**



CHRISTOPH
WOLFF

JOHANN
SEBASTIAN
BACH

CHRISTOPH
WOLFF

Johann Sebastian
BACH

VYŠEHRAĐ

Vyobrazení na obálce:
portrét J. S. Bacha
od Eliase Gottloba Haussmanna (1748)
© akg-images

Copyright © 2000 by Christoph Wolff
W. W. Norton & Company, 2001
Translation © Helena Medková, 2011

ISBN tištěné verze 978-80-7601-505-0
ISBN e-knihy 978-80-7601-553-1 (1. zveřejnění, 2021) (ePDF)

Věnováno
Barbaře, Katharině, Dorothee a Stephanii

OBSAH

Předmluva k prvnímu německému vydání z roku 2000	13
Předmluva k aktualizovanému německému vydání z roku 2005	17
Dodatky a opravy.	18
PROLOG	
Bach a pojem „hudební věda“	29
KAPITOLA 1	
Zdroje hudebního nadání a celoživotní vlivy	
<i>Eisenach, 1685–1695</i>	39
Ambrosius Bach a jeho rodina	39
Hudební prostředí: rodičovský dům, městská radnice, šlechtický dvůr, škola a kostel	47
KAPITOLA 2	
Kladení základů	
<i>Ohrdruf, 1695–1700</i>	56
V péči staršího bratra	56
Hudební začátky	65
KAPITOLA 3	
Místo do učení za vzděláním	
<i>Lüneburg – Výmar, 1700–1703</i>	74
Sboristou u Sv. Michaela v Lüneburgu.	74
Böhm, Reinken a dvorní kapela v Celle	81
Přechodné období: příležitosti v Duryňsku	86
První hudební úspěchy.	91
KAPITOLA 4	
Uznání a raný věhlas	
<i>Varhaníkem v Arnstadtě a Mühlhausenu, 1703–1708</i>	96
V Novém kostele v Arnstadtě	96
„První plody jeho píle“ a zkušenosti u Buxtehudeho	110
V kostele sv. Blažeje v Mühlhausenu	120

KAPITOLA 5

„...pokusiti se v umění varhanním o vše, co jest možné...“

<i>Dvorním varhaníkem a komorním hudebníkem ve Výmaru, 1708–1714</i>	133
Prvních šest let na vévodském dvoře	133
Klavírní virtuóz a odborník na stavbu varhan	150

KAPITOLA 6

Nové hudební obzory

<i>Koncertním mistrem ve Výmaru, 1714–1717</i>	158
Volba povolání	158
Hudba pro „Nebeský hrad“	164
„Hudební myšlení“: skladatelské zrání	178
Vrcholy a pády	184

KAPITOLA 7

Hudební zápas o prvenství

<i>Kapelníkem v Köthenu, 1717–1723</i>	194
Pod knížecím patronátem	194
Cesty a zkoušky	212
Pravidla a objevy	227

KAPITOLA 8

Nový obsah staroslavného úřadu

<i>Kantorem a hudebním ředitelem v Lipsku, 20. léta 18. století</i>	237
Kapelníkem u Sv. Tomáše	237
Především kantáty	251
„Velké pašije“ a jejich kontext	281

KAPITOLA 9

Hudebník a učenec

<i>Kontrapunkt teorie a praxe</i>	294
Virtuóz, skladatel, učitel, učenec	294
Hudebním ředitelem na univerzitě	299
Univerzitní kolegové a studenti	307
Materiál a metafyzika	318

KAPITOLA 10

Překračování konvencí

<i>Nové a specifické úkoly, 30. léta 18. století</i>	327
Na životní křižovatce	327
Ředitel collegia a královský dvorní skladatel	337
Projekt Klavírních cvičení	355
Ve skladatelově pracovní	362

KAPITOLA 11

„Ochočený ptáček“ a „karafiáty pro znejmilejší paní“

<i>Soukromí a povolání</i>	374
Domov a rodina	374
Úřední povinnosti a soukromé záležitosti	392

KAPITOLA 12

Pohled do minulosti, přítomnosti a budoucnosti

<i>Poslední desetiletí</i>	398
Soustředění, nikoli nečinnost.	398
Umění fugy, Mše h moll a Bachovo místo v dějinách	411
Konec.	420
Pozůstalost a hudební odkaz	431

EPILOG

Bach a myšlenka „hudební dokonalosti“ 439

Poznámky	446
Zkratky	479
Seznam vyobrazení	480
Původ vyobrazení	482
Seznam notových příkladů	483
Bachova působiště	484
Chronologie Bachova života	486
Peníze a jejich hodnota v Bachově době	495
Liturgický kalendář.	498
Bibliografie.	500
Rejstřík Bachových děl zmíněných v textu	509
Všeobecný rejstřík	520

PŘEDMLUVA
K PRVNÍMU NĚMECKÉMU VYDÁNÍ
Z ROKU 2000

Je tomu téměř deset let, co jsem v předmluvě ke své knize s názvem *Bach: Essays on His Life and Music* napsal, že je to kniha o knize, kterou si autor jaksi netroufá napsat. Ani dnes na tom nejsem jinak. Myslím si, že v dnešní situaci je prostě nemožné podrobně shrnout Bachův život a zároveň dílo, jak to učinila dvousvazková monografie Philippa Spitty *Johann Sebastian Bach* z let 1873/80. Těžko uvěřit, že tato práce pochází z doby, kdy byla známa a zveřejněna pouhá hrstka dokumentů a úplné vydání Bachova hudebního odkazu, což byl cíl lipské Bach-Gesellschaft, nebylo uskutečněno ještě ani z poloviny. Spittovo mistrovské dílo vytyčilo pro následující generace hudebních historiků kritéria platná dodnes. V současnosti však nejde o to, vytvořit obšrný a detailní obraz Bachova života a díla, nýbrž je nutno poznatky o Bachovi aktualizovat a tradiční pohled na něho zpřesnit v souladu s posledním stavem bádání, a to s maximální možnou objektivitou a maximální přípustnou subjektivitou. To je smyslem tohoto pokusu o životopisný portrét, který předkládám v předvečer 250. výročí Bachovy smrti.

Dnes je celá dokumentace Bachova života (*Bach-Dokumente*) i jeho hudební tvorba (*Neue Bach-Ausgabe*) badatelům přístupná. Dosažitelnost pramenů však práci na komplexním vědeckém zpracování jeho života a díla rozhodně neusnadňuje, naopak, obrovské množství materiálu ji činí obtížnou, ne-li nemožnou. A zároveň si stále více uvědomujeme, kolik pramenů a dokladů je navždy ztraceno a co všechno je ještě nutno vyhledat a prozkoumat. Překvapení nejsou vyloučena: Když jsem např. v roce 1998 připravoval do tisku svazek dokumentů *The New Bach Reader*, narazil můj bývalý doktorand Peter Wollny na dva úplně neznámé a vysoce informativní Bachovy dopisy, které jsem ještě stačil do knihy zařadit. A podobně šťastnou náhodou se mi těsně před vydáním právě předkládané knihy podařilo nalézt v Kyjevě na Ukrajině notový archiv berlínské Sing-Akademie, považovaný více než půl století za ztracený, a svoji práci obohatit o mimořádně důležitá fakta týkající se Bachovy rodiny (především jejích starších a mladších členů, nepřímou i Johanna Sebastiana). Takové objevy jasně ukazují, že pátrání po pramenech – dodnes podstatná součást bachovského bádání – zdaleka není uzavřeno. To byl také jeden z důvodů, proč jsem si vytyčil úkol ve srovnání se Spittovou prací typu „život a dílo“ podstatně skromnější: napsat pouze biografii, přesněji řečeno životopisnou úvahu.

Metoda a rozvržení životopisné studie jsou zpravidla do značné míry dány jejím předmětem a v této souvislosti chci zdůraznit dvě věci. Zaprvé – podle toho, co víme o Bachově životě, nebyl bohatý na vzrušující zážitky a události, jež by se daly chronologicky vyprávět jako poutavý příběh. Kromě toho jsou v Bachově biografii značné mezery; to, co chybí, je ovšem často podstatné. Dobře si to uvědomuje už Carl Philipp Emanuel Bach, když roku 1775 sděluje Johannu Nicolausi Forkelovi, prvnímu životopisci svého otce: „Protože o svém životě sám nikdy nic nenapsal, jsou tyto mezery nevyhnutelné.“ Opravdu bychom mohli klidně věnovat celé kapitoly tomu, co nevíme nebo co je sporné. A proto se také nelze vyhnout hypotézám a dohadům, takže se v textu opakují výrazy jako „pravděpodobně“, „zřejmě“, „snad“ apod. Přesto chtějí následující stránky ukázat, že navzdory převážně jednotvárným událostem a chybějícím údajům se lze dobrat podstatných rysů Bachova životního příběhu a jeho osobnosti.

Zadruhé – Bachova hudba, třebaže nemůže nahradit chybějící životopisné informace, je alespoň z dnešního hlediska mnohem silnější a důležitější než jeho život. A také by bylo zcela protismyslné vynechat právě z životopisu umělce jeho dílo nebo je odsunout na okraj pozornosti. Nicméně je nutno zaměřit se na hudební aspekty spíše obecné povahy a hudební tematice se věnovat pouze tehdy, pomůže-li to osvětlit specificky hudební rozměr skladatelova intelektuálního profilu. Popisovat Bachův fascinující skladatelský růst a podrobně analyzovat jednotlivá díla, jeho stále se vyvíjející techniku, styl a hudební jazyk není v této souvislosti namístě – tomu se chci věnovat později ve speciální studii, která má tento životopisný portrét doplnit.

Původnímu americkému vydání jsem dal podtitul *The Learned Musician: Bach, učený hudebník*. To není mnou vymyšlená charakteristika, použil ji – spíše jako zdvořilostní floskuli – kníže Leopold von Köthen v propouštěcí listině z dubna 1723. Slovem „učený“ přitom vystihl podstatný, ne-li nejdůležitější aspekt Bachovy osobnosti, jehož si byl sám umělec vědom. Tento pojem tvoří osu mé studie, zdůrazňuje vědeckou atmosféru bádání a vyučování, která spolu s Bachových sklonem objevovat a vynalézat zásadně formovala jeho hudební zaměření, názor a estetické cíle, jimiž se zřetelně lišil od jiných velkých hudebníků. I když jsem přívlastek, jež zvolil Leopold von Köthen, neuvedl v titulu přímo jako citát, historické výroky a texty zařazuji do předkládané studie vědomě a často. Mám za to, že pokud možno doslovné znění důležitých dokumentů a objasňujících textů nejen oživuje a zpřístupňuje vzdálené historické skutečnosti a události, nýbrž může sloužit i jako bezprostřední korektiv sporných interpretací.

Snaha o pečlivé a všestranné zpracování původních pramenů hudebních i nehudebních určuje koncepci a obsah knihy, včetně její hypoteticky interpretující složky. Zdůrazňuji-li např. význam a rozsah Bachovy rané tvorby a tvrdím-li, že skladatel dosáhl mistrovství již před rokem 1705, vycházím přitom jak ze vzácných dokumentů (které lze mnohdy interpretovat různě), tak ze svého

hodnocení a výkladu těchto pramenů. Totéž platí např. o závěrech, týkajících se roku 1702 v Bachově životě, důvodů pro jeho náhlý odchod z Mühlhausenu do Výmaru nebo chronologických a koncepčních souvislostí mezi titulním listem *Temporovaného klavíru* a Bachovou snahou získat místo kantora tomášské školy. Podobné detaily slouží jako spojovací články ve fragmentární mozaice Bachova životopisu a umožňují souvislejší pohled. O to důležitější se proto jeví každý pokus o překonání propasti mezi Bachovým každodenním životem, pro nás těžko postižitelným, a neméně obtížně změřitelnou uměleckou velikostí.

Za vznik knihy vděčím dlouholetému blízkému příteli Michaelu Ochsovi (někdejšímu řediteli Harvard Music Library a nyní vedoucímu hudebního oddělení nakladatelství W. W. Norton), s nímž jsem uskutečnil už ne jeden společný projekt. Právě on přišel s myšlenkou bachovské biografie, zlomil můj počáteční odpor a svými vědomostmi, konstruktivní kritikou a dobrými radami mi pomáhal od prvního náčrtu až po poslední korekturu. Můj dík zasluhují i kolegové a přátelé Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger a Peter Wollny (všichni z Bachova archivu v Lipsku), kteří pročítali rukopis, probírali různá hlediska, přinášeli cenné podněty a zabránili některým chybám. Ulrich Leisinger kromě toho významně pomohl při získávání obrazového materiálu. Zvláště poděkovat chci na tomto místě i Johnu McMorroughovi (Harvard Graduate School of Design) za odbornou pomoc při obrazových rekonstrukcích sborových a varhanních empor v lipském kostele sv. Tomáše. Avšak více než kdo jiný přispěla ke vzniku a dokončení tohoto spisu moje žena Barbara – spolu se mnou hrála, studovala a poslouchala hudbu, četla i diskutovala téměř čtyřicet let, na něž vzpomínám s láskou a vděčností.

Corinně Fiedler z nakladatelství S. Fischer připadla obrovská úloha převést knihu, jež byla koncipována a psána v americké angličtině, do autorovy mateřštiny, a to pod velkým časovým tlakem a pod nemilosrdnou knutou vysokoškolského kalendáře, který značně omezoval moji spolupráci. Proto bych chtěl jí i jejím kolegům zvláště poděkovat. Na logickou otázku, proč jsem (kromě této krátké předmluvy) nenapsal rovnou celý text v němčině a pak ho nepřeložil nebo nedal přeložit do američtiny, odpovídám prostě: Jednak tu byl podnět Michaela Ochse a objednávka W. W. Nortona, jednak velmi podstatná skutečnost, že jsem naprosto největší část svého profesního života strávil na amerických univerzitách, kde jsem poznal a osvojil si jiný způsob zaujatého výkladu. Zda bude tento přístup užitečný i pro německého čtenáře, to se samozřejmě neodvažuji odhadovat – mohu v to jen doufat.

A ještě třetí věc. Zní to snad rozporně, ale myslím, že historická vzdálenost, jež nás dělí od Bachovy doby, může být snáze překonána na dálku – zeměpisnou i kulturní. A za neméně důležité považuji, že na území Nové Anglie lze vnímat neuvěřitelnou dějinnou kontinuitu. Jako příklad uvádím tuto zdánlivou maličkost, nebo spíše samozřejmost: Uprostřed starého kampusu Harvardovy univerzity v Cambridgi (Mass.) se v Appleton Chapel konají po celý univerzitní rok každé ráno, sedm dní v týdnu, v zimě v létě, a to

nepřetržitě od roku 1636, bohoslužby a ranní modlitby (dnes ekumenické), při nichž malá skupina studentů, zvaných „choral scholars“, zpívá k větší slávě Boží – a také proto, aby si dle starého zvyku, podobně jako kdysi studenti v Eisenachu, Ohrdrufu, Lüneburgu, Lipsku a jinde, částečně odpracovali své stipendium. Co tím chci říci? Jen to, že člověk nemusí stát nutně na nádvoří kostela sv. Tomáše v Lipsku, aby cítil Bachovu blízkost, a že odstup jakéhokoli druhu často spíše umožňuje přiblížení a pochopení.

C. W.

PŘEDMLUVA
K AKTUALIZOVANÉMU
NĚMECKÉMU VYDÁNÍ
Z ROKU 2005

Na rozdíl od všech knih o Bachovi vydaných v minulých desetiletích i v jubilejním roce 2000, které se bez výjimky zabývají Bachovým životem a dílem, chce být tato kniha jednoznačně biografickou studií. Snažil jsem se sice do ní zahrnout důležité informace o jeho tvorbě, protože v životopise hudebníka rozhodně nemohou chybět hudební aspekty a zmínky o jednotlivých skladbách, ale diskusi o specificky hudebních otázkách omezují na nejnútnejší a podrobný rozbor skladatelova vývoje a jeho hudební řeči záměrně vynechávám. Mým cílem bylo splatit dluh posledních 125 let, která uplynula od vydání Spittovy monografie, tj. zpracovat aktuální stav toho, co víme o Johannu Sebastianu Bachovi a užších souvislostech jeho zrání a působení. Musel jsem tedy vzít v úvahu a vyhodnotit pokud možno všechny dostupné prameny, avšak nevěnoval jsem se proměnlivé historii jejich výkladu.

Bibliografie na konci knihy jasně dokládá tento můj záměr, i když v předmluvě k prvnímu vydání na ni výslovně neupozorňuji. Byl jsem však nejednou tázán, proč v seznamu literatury neuvádím bachovskou monografii Alberta Schweitzera z roku 1908, ze všech spisů o Bachovi nejrozšířenější a asi nejvíce ceněnou. Odpovídám prostě, aniž bych se hájil – nestalo se tak totiž opomenutím. Schweitzer, rozhodný wagnerián, skutečně navzdory časové podmíněnosti svých názorů podstatně přispěl k pochopení Bachovy osobité hudební řeči – v tom směru dochází dál než Spitta. To ovšem neplatí pro životopisnou tematiku; tady je nejen na Spittovi závislý, nýbrž mnohdy zůstává za ním. Spittův životopisný koncept, součást jeho obdivuhodné studie o životě a díle, poskytl orientaci platnou prakticky pro celé 20. století. Totéž lze říci i o Spittově citlivé zdrženlivosti vůči těžko postižitelným, a proto obvykle opomíjeným lidským stránkám Bachovy osobnosti. Předkládaná kniha se proto snaží převládající abstraktní obraz J. S. Bacha poněkud relativizovat, a to ne snad jen v určitém malém úseku (např. v kapitole 11).

Teprve při práci na knize a ještě zřetelněji po jejím ukončení jsem si uvědomil, jak velice odpovídá tradiční, z konce 18. století pocházející pohled na Bacha jako kultovní postavu představě, kterou o sobě měl a šířil sám skladatel. Podle všeho, co dnes víme, byl Bach velmi sebevědomý muž; ve svém okolí a v kruhu svých žáků se dokonce neostýchal dělat ze sebe hvězdu a nechat se obdivovat. Do jaké míry položil on sám základy našeho názoru na něj jako na hudebního génia, na nezaměnitelnost jeho hudební řeči a exemplární

funkci a platnost jeho díla, to je otázka, již jsem se zabýval jinde.* Odpověď naznačují především sdělení v Nekrologu, odvolávající se na Bachovy vlastní výpovědi (typický je např. Reinkenův výrok o Bachově historickém poslání, viz str. 218), nebo dějinná role, kterou si Bach přisuzoval v rámci Genealogie hudebního rodu Bachů [*Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie*] a Starého bachovského archivu [*Alt-Bachisches Archiv*] (viz str. 400n).

Svědčí o životnosti badatelského oboru, že se v průběhu uplynulých necelých pěti let vynořily nové, z hlediska životopisného pohledu závažné poznatky. Vzhledem k systematickému zpracovávání církevních, městských a obecních archivů středního Německa, jemuž se Bachův archiv v Lipsku věnuje od roku 2002, bude materiálů tohoto druhu i nadále přibývat, což si vyžádá další aktualizaci. Současný stav je zachycen v V. svazku Bachovských dokumentů [*Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs, 1685–1750*], který vyjde v roce 2005 a bude obsahovat veškeré do konce roku 2004 nově objevené dokumenty, včetně dodatků a oprav ke svazkům I–III, vydaným v letech 1963–1972.

Předkládané nové vydání mé knihy mi umožňuje provést na tomto místě věcné opravy a doplnit informace, které považuji z hlediska životopisce za zvláště významné (nemluvě samozřejmě o korekturách tiskových chyb). Následující odstavce přinášejí proto stručný souhrn nejdůležitějších nových poznatků od roku 1999 (s příslušnými odkazy na literaturu); kde bylo nutno, poukazují na příslušné životopisné souvislosti. Tato *addenda et corrigenda* nebyla začleněna do hlavního textu, to by bylo příliš pracné. Korigovány jsou pouze údaje v časových tabulkách.

Dodatky a opravy

1. Analogie Newton–Bach 1750 (str. 33):

Za autora listu z 28. srpna 1750, podepsaného „A.“, v němž jsou poprvé dávána do souvislosti jména Newton a Bach, byl dosud považován Johann Friedrich Agricola. Text je třeba přisoudit Johannu Adolphu Scheibemu, který svoji identitu často skrýval pod pseudonymem „Alfonso“. Scheibe se po doznění aféry vyvolané jeho útokem v roce 1737 vyjadřoval o Bachovi už jen pozitivně.

Kai Köpp, „Johann Friedrich Scheibe als Verfasser zweier anonymer Bach-Dokumente“, BJ 2003, 173–196.

* „Defining Genius: Early Reflections of J. S. Bach's Self-Image“. *Proceedings of the American Philosophical Society*, sv. 145 (2001) 474–481.

2. Johann Adam Reinken (str. 83n, 217, 218):

Nově nalezené archiválie týkající se Reinkenova narození vyvracejí tvrzení, že v roce 1722 zemřel jako devětadevadesátiletý – Johann Mattheson v roce 1739 údaj o jeho věku zřejmě vědomě přehnal. Reinken (často psaný též Reincken) se narodil v Deventeru (Holandsko) roku 1643, takže v době setkání s Bachem, studentem latinské školy, patřil sice ke starší generaci, ale nebylo mu ještě ani šedesát; byl tedy o šest let mladší než Buxtehude. Při setkání v Hamburku v roce 1720 mu bylo sedmdesát sedm.

Ulf Grapenthien, článek „Reincken“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. vyd.), sv. 21 (London 2000) 154–157; též, „Sweelincks Kompositionsregeln aus dem Nachlass Johann Adam Reinckens“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 18 (2001) 71–110.

3. Johann Effler (str. 89n):

Carl Philipp Emanuel Bach v roce 1775 nevěděl, jak se jeho otec „dostal z Lüneburgu do Výmaru“ (str. 87), takže Forkelova otázka zůstala od té doby nezodpovězena. Moji domněnku, že za Bachovým povoláním na výmarský dvůr v první polovině roku 1703 stál mimo jiné výmarský dvorní varhaník Johann Effler, posílil nyní nález dosud neznámého dokumentu. Michael Maul z Bachova archivu v Lipsku objevil ve Státním archivu ve Výmaru dopis z 26. března 1678, v němž Effler, předchůdce Johanna Pachelbela v Predigerkirche, popisuje svoji varhanickou činnost. Výslovně v něm říká, že „do své kompanie vybral z nejlepších zdejších hudebníků pana Bacha“, který „když muzicírovali, hrál na klavír“.

V období 1666/67 až 1682 byl ředitelem erfurtské městské hudby Johann Christian Bach a hráli v ní i oba jeho mladší bratři Johann Ägidius a Johann Nicolaus (viz str. 43). Jejich bratranec Ambrosius Bach tam působil v letech 1667–1671 jako houslista. Ambrosiův nepřerušovaný kontakt s Erfurtem (odkud pocházela jeho žena) vedl k tomu, že mu bylo roku 1684 – rok před narozením jeho syna Johanna Sebastiana – nabídnuto místo ředitele erfurtské městské hudby, které však odmítl.

Přímé hudební styky, dnes doložené, dávají vztahu mezi Efflerem a rodinou Bachů nový akcent. Ukazuje se, že výmarský dvorní varhaník se mohl stát vlivným podporovatelem mladého Sebastiana hned po jeho návratu z Lüneburgu do Duryňska v roce 1702, ne-li dříve. Effler možná sehrál roli zprostředkovatele, už když se Bach ucházel o místo v Sangerhausenu. Jejich styky jistě nebyly přerušeny ani za Bachova pobytu v Arnstadtu a Mühlhausenu, takže v roce 1708 Effler doporučil výmarskému vévodovi Bacha jako svého nástupce.

V roce 1704 posuzovali varhany v kolegiálním kostele v Jeně Johann Effler a Johann Nicolaus Bach, nejstarší syn eisenášského Johanna Christopa Bacha. Přitom oba vystupovali jako odpůrci středotónového ladění a vyžadovali takové varhanní ladění, které by umožňovalo nejen „genus purum“ v běžných tóninách, nýbrž i harmonicky obohacený „genus mixtum“, resp. „genus diatónico-chromatico-enharmonicum“. Blízké okolí Bachovy rodiny dávalo zřejmě

brzy přednost modernímu temperovanému ladění (viz níže 5. Ladění varhan v Arnstadtu a Mühlhausenu).

Michael Maul, „Frühe Urteile über Johann Christoph a Johann Nicolaus Bach“, BJ 2004, 157–168. – Efflerův dopis z roku 1678 nebyl dosud uveřejněn.

4. Repertoár a kontext raných vokálních děl (str. 118):

Fragment kantáty „Meine Seele soll Gott loben“ BWV 223, připisovaný od vydání Spittovy knihy Bachovi, je nutno na základě londýnského pramenného nálezu ze seznamu Bachových děl definitivně vyškrtnout.

Ve Státní knihovně v Berlíně byly vypátrány zbytky staré sborové knihovny z kostela sv. Blažeje v Mühlhausenu, včetně starého inventárního seznamu. Bach měl přístup ke skladbám autorů jako Praetorius, Demantius, Schütz, Hammer-schmidt, Ahle st. nebo Briegel, i když není známo, zda a jak je používal.

Hans-Joachim Marx, „Finderglück: Eine neue Kantate von J. S. Bach? von G. F. Händel? – Meine Seele soll Gott loben (BWV 223)“, *Göttinger Händel-Beiträge*, 10 (2004) 179–204; Daniel R. Melamed, „Die alte Chorbibliothek der Kirche Divi Blasii zu Mühlhausen“ BJ 2002, 209–216.

5. Ladění varhan v Arnstadtu a Mühlhausenu (str. 119):

Je prokázáno, že Johann Friedrich Wender, stavitel Bachových arnstadtských varhan a autor rekonstrukce mühlhausenských varhan u Sv. Blažeje (provedena v letech 1687–1691 za Bachova předchůdce Johanna Georga Ahleho), používal velmi brzy temperované ladění. Ahle chválí v poznámkách ke svému *Umění zpěvu* (Mühlhausen 1690, str. 19) výhody temperovaného ladění, vynálezu Andrease Werckmeistra, díky němuž lze hrát harmonické trojzvuky na všech půltónových stupních oktávy. To znamená, že Bach měl od léta 1703 trvale k dispozici nástroje, které ho při volbě tónin a harmonií prakticky nijak neomezovaly a zřejmě podporovaly jeho experimentování s chromatikou.

Markus Rathey, „Die Temperierung der Divi Blasii-Orgel in Mühlhausen“, BJ 2001, 163–172.

6. Maria Barbara Bach (str. 133, 205):

O Bachově ženě se kromě křestního a oddacího listu a potvrzení o pohřbu nezachovaly žádné dokumenty. Michael Maul (Bachův archiv, Lipsko) přesto našel drobnou zmínku v seznamu kostelních míst výmarského dvorního kostela z roku 1708 (v oddíle „ženské židle“). Podle ní seděla „paní Bachová [Fr. Bachin], dvorní varhaníková“ na pravé straně chrámové lodi v 8. řadě na 3. místě, šikmo za manželkou dvorního kapelníka Johanna Samuela Dreseho.

„Lebenszeichen von Maria Barbara Bach“, *Bach Magazin*, 4 (2004) 31 (s vyobrazením).

7. Nově objevené výmarské vokální dílo (str. 146):

V knihovně vévodkyně Anny Amalie ve Výmaru se podařilo objevit originál Bachova zcela neznámého a dosud nikde nedoloženého vokálního díla. Jde o tištěný text a vlastnoručně psanou partituru árie pro soprán, dvoje housle,

violu a continuo, zkomponované k 52. narozeninám Bachova zaměstnavatele vévody Wilhelma Ernsta (30. října 1713). Textová předloha – příležitostná báseň o 12 slokách na vévodovo životní heslo *Omnia cum Deo, et nihil sine eo*, kterou složil teolog Johann Anton Mylius – byla zhudebněna jako strofická árie s ritornelem, což je forma jinde u Bacha nedoložená. Skladba k tak významné události je důkazem, že se Bach na výmarském dvoře těšil výsadnímu postavení už před tím, než byl v roce 1714 povýšen na koncertního mistra.

Michael Maul, „Alles mit Gott und nichts ohn' ihn“ – eine neu aufgefundene Arie von Johann Sebastian Bach“, BJ 2005; v edici Bachových děl a písemností ve faksimilní podobě vydal Bachův archiv v Lipsku (Kassel, atd. 2005). – Árie je nyní v seznamu Bachových děl registrována pod číslem BWV 1127.

8. Výmarské instrumentální skladby (str. 147):

Historie varhanní sonáty BWV 528 ukazuje na hypotetickou sonátu g moll pro hoboj, violu da gamba a continuo z doby kolem roku 1714, což je ojedinělá a hodnověrná stopa Bachovy výmarské komorní tvorby.

Pieter Dirksen, „Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bach? Zur Vorgeschichte der Sonate e moll für Orgel (BWV 528)“, BJ 2003, 7–36.

9. Posuzování varhan v Geře roku 1725 (str. 156):

Podle nově nalezených dokumentů byla Bachova práce v roli odborného posuzovatele varhan v Geře, duryňském sídelním městě, podstatně rozsáhlejší; týkala se celkem tří nástrojů postavených varhanářem Johanem Georgem Finke. Návštěvu dosud datovanou do roku 1724 nutno posunout na dobu od 30. května do 6. června 1725. Bacha doprovázely dvě osoby, pravděpodobně Anna Magdalena Bach a sotva patnáctiletý Wilhelm Friedemann. Pobyt byl zřejmě spojen s vystoupením na hradě Ostersteinu, rezidenci Heinricha XVIII., hraběte von Reuss. V jeho vedlejší rezidenci, Schleizu, hrál Bach již v srpnu 1721. Tehdy se vracel ze Schleizu do Köthenu přes Geru, při té příležitosti odborně posoudil varhany zámeckého kostela a rozestavěné nové varhany u Sv. Salvátora a zřejmě přispěl k tomu, že velkou objednávku na varhany městského kostela dostal opět Finke.

Honorář (30 říšských tolarů) vyplacený Bachovi v Geře v roce 1725 se týkal odborného posouzení dvojích varhan – v městském kostele a u Sv. Salvátora. Na 1. neděli po sv. Trojici (3. června 1725) byly velké třímanuálové varhany v městském kostele sv. Jana zasvěceny Bachovým koncertem. Vysoké náklady na jeho ubytování a stravu (včetně vína, pálenky, kávy, čaje, cukru a tabáku) svědčí o tom, že se s ním zacházelo jako s prominentní osobou.

Téhož dne měl v Lipsku podle tradice dvou minulých let začínat Bachův nový kantátový ročník. Vzhledem k Bachově nepřítomnosti v prvních červnových dnech probíhal tento třetí ročník nepravidelně hned od počátku (viz str. 304n). Kantáta na 1. neděli po sv. Trojici (BWV 39) byla dodána o rok později.

Michael Maul: „Johann Sebastian Bachs Besuche in der Residenzstadt Gera“, BJ 2004, 101–120.

10. Augustin Reinhard Stricker (str. 200n):

Nové poznatky o životě a díle Bachova předchůdce v Köthenu Augustina Reinharda Strickera jsou zdrojem důležitých informací o jeho ztracené německé opeře „Alexander und Roxane“, která byla s nádhernou výpravou provedena v prosinci a lednu 1808/09 na berlínském dvoře u příležitosti svatby krále Friedricha I. se Sophií Louisou von Mecklenburg-Grabow. Stricker, tehdy komorní hudebník, tenorista a skladatel pruské dvorní kapely, zpíval hlavní roli boha moří Neptuna. V seznamu účinkujících dále čteme: „Při entrée Tužeb a Rozkoši tančili: princ von Köthen st. [Leopold], princ von Köthen ml. [August Ludwig].“ Mezi staty v Neptunově družině a v baletních scénách účinkoval také markrabě Christian Ludwig von Brandenburg, králův bratr, jemuž Bach později věnoval své Braniborské koncerty.

Bachův budoucí köthenský zaměstnavatel Leopold, tehdy čtrnáctiletý žák berlínské Rytířské akademie, byl tedy stejně jako jeho bratr školeným tanečníkem a účastnil se aktivně hudebních produkcí. Se Strickerem, který přišel jako kapelník do Köthenu v roce 1714, se zřejmě znal už od onoho operního představení v roce 1708/09.

Hans-Joachim Schulze, „Von Weimar nach Köthen – Risiken und Chancen eines Amtswechsels“, *Cöthener Bach Hefte*, 11 (2003) 9–27.

11. Provedení kantát BWV 21 a 199 v Köthenu (str. 218, 206):

Z anonymních opisovačů původního provozovacího materiálu kantáty BWV 21 se podařilo identifikovat Johanna Jeremiase Göbela. Byl to kantor reformované městské školy a měl tudíž na starosti hudbu v reformovaném „katedrálním kostele“ (kostele sv. Jakuba) v Köthenu. Poprvé je tak doloženo, že při zvláštních příležitostech provozoval Bach hudbu i při bohoslužbách v hlavním kostele reformovaného knížectví, tedy nikoli až v roce 1729 při pohřbu knížete Leopolda. Takovou zvláštní příležitostí k uvedení kantáty BWV 21 mohla být oslava Dne kajícnosti, která se v Köthenu pořádala jednou za pět let a v době Bachova působení připadla na 1. května 1721.

V Puškinově domě v Petrohradě byl nalezen Bachův autograf houslového partu, chybějícího v köthenské verzi kantáty pro sólový soprán „Mein Herze schwimmt im Blut“ BWV 199. Dílo bylo tedy v roce 1720 nebo později provedeno bez hoboje, s violou da gamba (místo sólové violy) a v tónině d moll (v komorním ladění).

Michael Maul, Peter Wollny, „Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1750“, *BJ* 2003, 97–141; Tatjana Schabalina, „Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Russland. Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199“, *BJ* 2004, 11–40.

12. Pohostinské vystoupení v Zerbstu roku 1722 (str. 214, 220):

Byl nalezen tištěný text Bachovy slavnostní skladby k narozeninám knížete Johanna Augusta von Anhalt-Köthen (9. srpna 1722), z něhož lze usuzovat na charakter této ztracené světské kantáty. Téhož dne, o 10. neděli po sv. Tro-

jici, byla pravděpodobně provedena i církevní kantáta, vztahující se k oslavě knížecích narozenin, avšak ta je ztracena beze stopy. K objednávce a oběma provedením došlo zjevně v souvislosti s tím, že Bach, působící v sousedním Köthenu, zároveň zaskakoval na přechodně neobsazeném místě kapelníka v Zerbstu (Johann Friedrich Fasch nastoupil v září 1722). Členem dvorní kapely v Zerbstu byl Johann Caspar Wilcke ml., bratr Anny Magdaleny, která už před sňatkem s Bachem několikrát vystoupila na dvoře v Zerbstu jako zpěvačka.

Barbara Reul, „O vergnügte Stunden / da mein Hertzog funden seinen Lebenstag“. Ein unbekannter Textdruck zu einer Geburtstagskantate J. S. Bachs für den Fürsten Johann August von Anhalt-Zerbst“, BJ 1999, 7–18; Hans-Joachim Schulze, „Johann Sebastian Bach und Zerbst 1722: Randnotizen zu einer verlorenen Gastmusik“, BJ 2004, 209–214.

13. Obsazování místa v Hamburku roku 1720 (str. 216–218):

Archivní materiály týkající se obsazování úřadu varhaníka u Sv. Jakuba poskytují podrobné informace a dokazují, že Bach byl vybrán hned *po* svém koncertě u Sv. Kateřiny, ještě *před* uchazečskou zkouškou ostatních kandidátů. Také ovšem naznačují, že důvodem, proč jmenování nepřijal, nebylo nedosta- tečné finanční ohodnocení.

Philipp Tonner, „Bachs Bewerbung in Hamburg – eine Frage des Geldes?“, *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 18 (2001) 207–231.

14. Přepřacování köthenských kantát (str. 265–280, tab. 8.7 a 8.13):

Bachův nástup na místo v Lipsku, plánovaný původně na svatodušní svát- ky 1723, musel být z neznámých důvodů o dva týdny odložen. Po podpisu provizorní služební smlouvy 19. dubna Bach zřejmě předpokládal, že bude uveden do úřadu o svátcích; na Hod Boží chystal provedení kantáty „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“ BWV 59, na další dny pak kantáty „Erhöhtes Fleisch und Blut“ BWV 173 a „Erwünschtes Freudenlicht“ BWV 184 (vzhledem k nedostatku času šlo ve všech případech o úpravy köthenských vokálních skladeb). Když byl jeho nástup posunut na 1. neděli po sv. Trojici, Bach práci na BWV 59 přerušil (str. 241). Nevíme, zda dílo v této čtyřvěté formě zaznělo 16. května 1723 při univerzitní „staré bohoslužbě“. V každém případě bylo dokončení a provedení všech tří svatodušních kantát v hlavních lipských kostelích přeloženo na následující rok (str. 267).

Vzhledem k mimořádnému pracovnímu zatížení se Bach v prvním roce svého působení v Lipsku vracel nejen k výmarským, ale i ke köthenským skladbám (str. 204), a to častěji, než se dosud předpokládalo. Týká se to kantáty BWV 75, určené na první neděli po sv. Trojici, komponované ještě na köthenském papíru (str. 244), kantáty BWV 69a na 12. neděli po sv. Tro- jici (str. 265) a také první kantáty k výměně lipské městské rady BWV 119 (str. 279); jejich originální partitury obsahují některé věty v čistopise, z čehož plyne, že hotová hudba byla pouze podložena novým textem (metoda tzv. parodie). Přepřacováním neznámých köthenských předloh vznikly tedy árie

č. 3 a 5 z kantáty BWV 75, vstupní sbor z BWV 69a s duetovými útvary typickými pro Köthen (snad původně BWV Anh. 5?) a vstupní sbor a árie č. 3, 5, a 7 z kantáty BWV 119.

Srovnáme-li podrobně lipská zpracování s köthenskými předlohami, vidíme, že köthenská dvorní kapela a pravděpodobně i berlínský ansámbl, který předtím v Köthenu působil, hrály podle francouzské tradice v hlubokém komorním ladění (a¹ o frekvenci asi 392 Hz).

Andreas Glöckner, „Vom anhalt-köthenischen Kapellmeister zum Thomaskantor – Köthener Werke in Leipziger Überlieferung“, *Cöthener Bach Hefte*, 11 (2003) 78–96.

15. Účinkující v lipských kostelích (str. 257–259):

Normální obsazení vokálního ansámblu pro provozování hudby v kostele (Bach ve svém *Návrhu* z roku 1730 vyžaduje, aby měla každá hlasová skupina po třech zpěvácích), které Andrew Parrott zpochybňuje, je potvrzeno dvěma historickými seznamy sboristů; první, z roku 1729, uvádí 12 členů Bachova sboru I, druhý z roku 1744–45 dokonce 17 členů. Kromě toho lze doložit, že k Bachovým instrumentalistům a zpěvákům se pravidelně připojovali jako náhradníci a výpomoci městští hudebníci i profesionálové z řad univerzitních studentů. Na teologické nebo právnické fakultě byla totiž zapsána řada hudebníků, kteří chtěli absolvováním dalšího studia zlepšit svoje vyhlídky na zaměstnání. To platí i o Bachových soukromých žácích, jak vidíme na příkladu jeho pozdějšího zetě Johanna Christopha Altnickola, původně placeného choralisty kostela sv. Máří Magdaleny ve Vratislavi, který se přestěhoval do Lipska, studoval na univerzitě a spolu se dvěma dalšími kolegy vstoupil do Bachova ansámblu.

Andrew Parrott, *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*, Weimar/Kassel 2003 (srov. recenzi H.-J. Schulzeho, BJ 2003, 267–270); Hans-Joachim Schulze, „Bachs Aufführungsapparat – Zusammensetzung und Organization“, *Die Welt der Bach-Kantaten*, ed. C. Wolff, sv. 3, (Stuttgart/Kassel) 1999, 143–155; Andreas Glöckner, „... dass ohne Hülffe derer Herren Studiosorum der Herr Cantor keine vollkommene Music würde bestellen können ...“, BJ 2001, 131–140; týž, „Bemerkungen zur vokalen und instrumentalen Besetzung von Bach Leipziger Ensemblewerken“, *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, ed. U. Bartels a U. Wolff (Wiesbaden 2004) 86–96; Barbara Wiermann, „Altnickol, Faber, Fulde – drei Breslauer Choralisten im Umfeld Johann Sebastian Bachs“, BJ 2003, 259–266.

16. Magnificat BWV 243a (str. 260, 281n):

Raná verze v Es dur nebyla napsána k Vánocům 1723, jak se dosud předpokládalo, nýbrž o půl roku dříve, k Navštívení P. Marie 2. července. To ukazuje, že Bach využil příležitosti, aby už o prvním velkém svátku svého lipského období prezentoval rozsáhlou a zvukově bohatou novou skladbu.

Při dalším provedení díla 25. prosince 1723 do něj Bach vložil věty s vánoční tematikou a dal mu tím nový formát. Dvě provedení během relativně krátké doby zároveň naznačují, že svou lipskou církevní tvorbu od počátku konci-

poval jako stálý repertoár. Pravděpodobně se tedy Magnificat BWV 243/243a hrálo během 27 let Bachova působení v Lipsku častěji, střídavě s některým z mála zhudebnění téhož textu od jiných skladatelů.

Andreas Glöckner, „Bachs Es dur Magnificat BWV 243a – eine genuine Weihnachtsmusik?“, BJ 2003, 37–45.

17. Hudebník a učenec (str. 294–326):

Literatura k obsahu a kontextu 9. kapitoly:

Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter J. S. Bachs, eds. Ulrich Leisinger a Christoph Wolff, LBB 7 (2005). Publikace obsahuje mj. příspěvky na témata: předuniverzitní studium v Bachově době (Peter Lundgreen), tomášský kantor Johann Matthias Gesner (Ulrich Schindler), Johann Heinrich Winckler a jeho lipské pokusy s elektřinou (Myles W. Jackson), teorie literatury v Bachově době (Hans Joachim Kreutzer), hudební teorie a umění možného (Thomas Christensen), příroda, styl a umění v hudební estetice 18. století (Wilhelm Seidel), empirie u Bacha (Hans-Joachim Schulze).

18. Bachova znalost literatury a jeho učební metody (str. 294–299, 318–321):

K ústřední myšlence mé knihy vyjádřené podtitulem původního vydání v angličtině („*The Learned Musician*“) bylo nalezeno překvapivě mnoho nových materiálů. Dokazují, že Bach systematicky studoval starší hudební literaturu a teorii v celé její šíři a historii a své znalosti pragmaticky uplatňoval při výuce skladby.

Už ve Výmaru si opatřil svazek se mšemi, resp. větami ze mši Giovanniho Pierluigiho da Palestrina, mistra klasické vokální polyfonie. Tato rukopisná sbírka, teprve v poslední době dávaná do souvislosti s Bachem, mu pravděpodobně sloužila z počátku hlavně ke studiu, ale nejméně dvě skladby z ní byly později v Lipsku také provedeny. Ke známému provozovacímu materiálu mše „*Sine nomine*“ z doby kolem roku 1740 přibyl dosud neznámý bachovský soubor partů ke mši „*Ecce sacerdos magnus*“ (typu „*cantus firmus*“) s bezprostředním vztahem ke *Credo* (*Symbolum Nicenum*) ze Mše h moll.

Do oblasti teorie patří Bachův jedinečný autograf z první poloviny čtyřicátých let, doklad o jeho vyučovací praxi. První část obsahuje Bachovy vlastní formulace pravidel zacházení se synkopami v dvojitém kontrapunktu; druhá část Bachovy výpisy z latinských traktátů o kontrapunktu, fuze a kánonu od Zarlina, Calvisia aj. a latinské vysvětlivky.

Ve starších naukách o kontrapunktu postrádal Bach pravidla pro vedení hlasů v pětihlasé sazbě, jež by odpovídala modernějšímu a harmonicky bohatšímu hudebnímu jazyku. Díky dokonalému ovládnutí mnohohlasé sazby a schopnosti pedagogicky pregnantně formulovat dospěl k pravidlu nazvanému „*regula J. S. Bachii*“ (týká se zákazu určitých intervalových zdvojení v pětihlasé sazbě), které lze poprvé doložit krátce po roce 1740 v dosud neznámém zápise Johanna Friedricha Agricoly, Bachova žáka.

Jak systematicky přistupoval Bach k obtížným kontrapunktickým úlohám, např. i ve starých církevních tóninách, ukazují náročné hudební hádanky ve

formě dialogu, který sestavil spolu se svým nejstarším synem Wilhelmem Friedemannem v pozdních třicátých letech. Tyto důležité a rozsáhlé studie, objevené teprve roku 1999, obsahují i nejstarší zmínku o Bachově práci na *Umění fugy*, zahájené pravděpodobně už před rokem 1740.

Christoph Wolff aj., „Zurück in Berlin: Das Notenarchiv der Sing-Akademie. Bericht über eine erste Bestandsaufnahme“, BJ 2002, 165–180; Barbara Wiermann, „Bach und Palestina. Neue Quellen aus Johann Sebastian Bach Notenbibliothek“, BJ 2002, 9–28; Walter Werbeck, „Bach und der Kontrapunkt. Neue Manuskript-Funde“, BJ 2003, 67–96; Christoph Wolff, „Johann Sebastian Bachs Regeln für den fünfstimmigen Satz“, BJ 2004, 87–100; Peter Wollny, „Ein Quellenfund aus Kiew. Unbekannte Kontrapunktstudien von Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach“, *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig*. Konferenzbericht Leipzig 2000, LBB 5 (Leipzig 2002) 275–287.

19. Latinská óda BWV Anh. 20 (str. 303):

K nejzáhadnějším Bachovým ztraceným skladbám patří latinská óda komponovaná v roce 1723 pro slavnostní akt lipské univerzity. O to důležitější je latinsky psaná zpráva o tomto aktu, výslovně oceňující BWV Anh. 20. Bach je v ní nazýván „summus artifex“ a o hudbě se říká, že byla „této příležitosti tak výtečně přizpůsobena, že ji všichni obdivovali“.

Ernst Koch, „Johann Sebastian Bachs Musik als höchste Kunst. Ein unbekannter Brief aus Leipzig vom 9. August 1723“, BJ 2004, 215–220.

20. Bachův žák Bernard Christian Kayser, 1705–1758 (str. 315–318):

Identifikace jednoho z nejdůležitějších Bachových opisovačů („anonymus 5“) přivedla badatele na stopu dosud neznámého Bachova žáka. Kayser, narozený v Köthenu, se stal Bachovým žákem kolem roku 1720 nebo dříve a ve studiu u něho pokračoval i v Lipsku, kde byl zároveň zapsán na právnické fakultě univerzity (1724). Patřil zřejmě k Bachovým nejbližším spolupracovníkům, možná byl po určitou dobu dokonce jeho soukromým tajemníkem. Po návratu do Köthenu působil nejpozději od roku 1733 jako „dvorní a vládní advokát“ a také jako „komorní musicus“ a dvorní varhaník; možná zastával i funkci varhaníka luterské obce v Agnuskirche, jejímž členem byl stejně jako kdysi Bach a jeho rodina. Kayser vlastnil důležité bachovské prameny a k jeho žákům patřili Johann Christoph Oley (1738–1789) a Friedrich Wilhelm Rust (1730–1796); je ho tedy nutno považovat za nejvýznamnějšího šířitele Bachovy hudby v anhaltské oblasti.

Andrew Talle, „Nürnberg, Darmstadt, Köthen – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, BJ 2003, 143–172.

21. Bachova půjčovna hudebnin (str. 395):

Byly objeveny doklady o poštovním, které v letech 1732–1744 zaplatil Johann Wilhelm Koch, kantor v duryňském Ronneburgu (a žák Bachova žáka), za zásilky hudebnin. Z připojených poznámek, např. „několik kantát vrácených panu Bachovi“, vyplývá, že Koch si pravidelně půjčoval a také kupoval

val Bachovy kantáty, některé i tak náročné jako „Herr Gott, dich loben wir“ BWV 16, „Schwingt freudig euch empor“ BWV 36 a „In allen meinen Taten“ BWV 97. Nebyl jistě sám, a proto můžeme předpokládat, že tomášský kantor Bach vykonával takřikající funkci „zemského hudebního ředitele“, tj. staral se do určité míry i o širší okolí a obchodoval s hudebninami nejen v Lipsku, ale v celé oblasti. Přitom sotva mohl distribuovat výhradně vlastní díla – náročnost jeho skladeb bránila jejich masovému rozšíření, jakého např. dosáhly o generaci později kantáty a moteta jeho žáka Gottfrieda Augusta Homilia, kantora kostela sv. Kříže v Drážďanech.

Michael Maul a Peter Wollny, „Quellenkundliches zu Bach-Aufführungen in Köthen, Ronneburg und Leipzig zwischen 1720 und 1760“, BJ 2003, 100–110, 120–134.

22. Bachova poslední nemoc (str. 425):

Bachův chorobopis nebyl obohacen o nové poznatky, byly pouze posíleny domněnky, že jeho poruchy vidění a možnou mrtvici v roce 1749 způsobila cukrovka a že po operaci došlo ke smrtelné infekci vinou „škodlivých léků a dalších věcí“ (Nekrolog).

Bernard Ludewig, *Johann Sebastian Bach im Spiegel der Medizin* (Grimma 2000).

23. Vdova Anna Magdalena (str. 431):

Nové dokumenty dokazují, že Bachova vdova dostávala kromě renty od městského chudinského úřadu pravidelné příspěvky od univerzity a z různých jiných zdrojů, čímž byla až do své smrti v roce 1760 finančně relativně dobře zajištěna. Od února 1751 bydlela společně se svými neprovdanými dcerami (v roce 1759 k nim přibyla ještě dcera Elisabeth, vdova po Altnickolovi); ty ovšem dostávaly skromné příspěvky teprve po matčině smrti, mj. od univerzity. Matka i dcery se pravděpodobně snažily vylepšovat rodinný rozpočet výdělečnou prací, tj. šitím. V každém případě je Elisabeth Altnickol uvedena v dokumentu z roku 1771 jako „švadlena“.

Maria Hübner, „Zur finanziellen Situation der Witwe Anna Magdalena Bach und ihrer Töchter“, BJ 2002, 245–255; táž (ed.), *Anna Magdalena Bach: Ein Leben in Dokumenten und Bildern*, Edition Bacharchiv (Leipzig 2004).

Děkuji nakladatelství S. Fischer a zvláště své neúnavné a svědomité lektorce Corinně Fiedler, že umožnili toto nové vydání.

C. W.

PROLOG

Bach a pojem „hudební věda“

„Čím byl Newton jako filozof,
tím byl Sebastian Bach jako hudebník.“

Christian Friedrich Daniel Schubart (1784/85)

Asi dva měsíce po svých dvaapadesátých narozeninách otevřel Johann Sebastian Bach nový, módní a tzv. pokrokový časopis *Der Critische Musicus* [Kritický hudebník] a zjistil, že se stal terčem prudkého útoku. Nepodepsaný polemický článek začínal: „Pan – je nejvznešenějším z muzikantů v –.“ Každý informovaný a pozorný čtenář mohl v roce 1737 snadno, nejpozději po dočtení textu, doplnit slova „Bach“ a „Lipsko“. Dnes by taková věta sotva vyvolala rozruch, ale Johann Adolph Scheibe, devětadvacetiletý ctižádnostivý autor stati a vydavatel časopisu, dobře věděl, že slova „vznešený“ a „muzikant“ si odporují. Vyslovit je takto jedním dechem byla úmyslná invektiva. O něco dále v textu tohoto fiktivního dopisu se Scheibe podobně nepřímou a s ironickou úctou vyjadřuje o onom „velkém muži“, který by byl „předmětem obdivu celých národů, kdyby jeho skladby měly více půvabu, kdyby jim nabubřelost a zmatenost neubírala na přirozenosti a kdyby jejich krása nebyla zatemněna přílišným uměním“.¹

Z mnoha výtek obsažených v tomto jedovatém, jinak ovšem zcela bezvýznamném plodu raného hudebního žurnalistu se Bacha nejvíce dotklo, že se o něm mluvilo jako o „muzikantovi“, to znamená pouhém praktikovi. Ale Bachovi obhájci se ozvali. V dlouhé, dobře promyšlené odpovědi, která vyšla v následujícím roce,² se Johann Abraham Birnbaum, docent rétoriky na lipské univerzitě, rovnou zaměřuje na termín „muzikant“, v Bachově případě zcela nepřiměřený:

Míněn je dvorní skladatel a kapelník krále polského a kurfiřta saského pan Johann Sebastian Bach v Lipsku. ... Pan dvorní skladatel je nazýván nejvznešenějším z „muzikantů“. Tento výraz je příliš nízký a nehodí se k titulům mimořádný umělec, velký muž či předmět obdivu celých národů, jimiž je pan dvorní skladatel dále označován. Muzikanty jsou zpravidla zvaní ti, jejichž hlavním řemeslem je nějaký druh hudební praxe. Jsou najímáni anebo se dokonce dobrovolně hlásí, aby pomocí hudebních nástrojů učinili skladby jinými napsané slyšitelnými. Avšak ne všichni jsou takto nazýváni, nýbrž jen ti nejnižší a nejhorší, takže mezi „muzikanty“ a „šumaři“ není skoro žádného rozdílu. Je-li některý z těchto hudebních praktiků mimořádným umělcem svého nástroje, nepřísluší mu jméno muzikant, nýbrž virtuóz. Nejméně ze všech pak náleží tak pohrdavé označení velkým skladatelům a těm, kdo dirigují hudební sbory. Nechť posoudí rozumný čtenář sám, zda k náležitě nejvyšší chvále pana dvorního kapelníka Bacha dostačuje titul „nejvznešenější z muzikantů“. Toť dle mého mínění, jako bych chtěl nějakému veleučenému muži prokázat obzvláštní čest, nazýváje ho nejlepším ze všech školáků první třídy. Pan dvorní compositeur je velký skladatel, mistr hudby, jedinečný virtuóz na varhanách a cembale – nikoli však muzikant.³

Konflikt přiměl Johanna Matthesona, nejpłodnějšího a nejvlivnějšího autora tehdejší německé hudební scény, jehož působištěm byl Hamburk, aby se tímto terminologickým sporem zabýval ve své sbírce životopisů významných hudebníků, vydané roku 1740. Ochotně souhlasí s tím, že se „názu muzikant, proti němuž se někteří lidé tak velice ohrazují a vzpouzejí“ obecně užívá pro zpěváky a instrumentalisty. Pohrdání tímto označením hodnotí jako projev arogance: „Někteří právě tak snižují krásné jméno kantor nebo varhaník. ... Ba mnohý nechce již být zván ani kapelník, nýbrž jen komorní a dvorní skladatel.“⁴ Mattheson věděl moc dobře, že Bach už všechny tyto tituly získal, a zřejmě takto jenom ulevil své zlosti nad tím, že mu Bach dvacet let tvrdošijně odmítal poskytnout autobiografický materiál, který si od něho vyžádal pro dávno plánovanou sbírku životopisů.⁵ Bach už ovšem ve své Genealogii hudebního rodu Bachů [*Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie*], sestavené k soukromým účelům v roce 1735, svoji kariéru stručně popsal:

Č. 24: *Joh. Sebastian Bach*, nejmladší syn Joh. Ambrosia Bacha, se narodil v Eisenachu r. 1685, dne 21. března. Stal se

- (1) r. 1703 dvorním hudebníkem ve Výmaru u vévody Johanna Ernsta,
- (2) r. 1704 [správně 1703] varhaníkem v novém kostele v Arnstadtu,
- (3) r. 1707 varhaníkem v kostele sv. Blažeje v Mühlhausenu,
- (4) r. 1708 komorním a dvorním varhaníkem ve Výmaru,
- (5) r. 1714 na témže dvoře zároveň koncertním mistrem,
- (6) r. 1717 kapelníkem a ředitelem komorní hudby na dvoře knížete von Anhalt-Köthen;
- (7) odtud byl povolán r. 1723 jako ředitel hudebních sborů a kantor školy u Sv. Tomáše do Lipska, kde až dosud podle vůle Nejvyššího žije; zároveň má titul kapelníka ve Weissenfelsu a Köthenu.⁶

Bach nikdy neměl v úmyslu napsat podrobnější vlastní životopis, ale při sestavování stručných dějin rodu se zřejmě musel zamýšlet nad tím, co to znamená být součástí tradice sahající nejen do minulosti, nýbrž – jak viděl na vlastních dětech – i do budoucnosti. „Láska k hudbě a hudební schopnosti“ (říká se v Nekrologu),⁷ jediná hnací síla v životě několika generací Bachů, předurčila i jeho cestu od prvního skromného místa „dvorního hudebníka“ až na pozice varhaníka, kapelníka a kantora. V autobiografických pasážích Bach kupodivu nikdy nemluví o sobě jako o „skladateli“ (zatímco svým strýcům toto povolání výslovně přisoudil); předpokládal, že tituly jako kapelník či hudební ředitel zahrnují i činnost skladatelskou. Kromě toho věděl, že nejvznešenější titul – dvorní skladatel krále polského a kurfiřta saského – ho teprve čeká; obdržel ho ovšem teprve tři roky poté, co o něj požádal.⁸ Tento titul, oficiálně ho označující za skladatele, mu byl konečně propůjčen v roce 1736, právě když už Genealogii uzavřel (záznam doplnil dodatečně jeho syn Carl Philipp Emanuel). Proto Birnbaum ve své obhajobě nejen nahrazuje pojem muzikant pojmem virtuóz, nýbrž označuje Bacha opakovaně jako pana dvorního „compositeura“, aby zvláště zdůraznil jeho skladatelský význam.

V průběhu sbírání materiálu pro Genealogii shromažďoval Bach rukopisy skladeb svých předků, kteří byli skladateli; věděl totiž, že dědictví a odkaz rodu Bachů lze dokumentovat a zachovat jedině prostřednictvím skladeb, a nikoli odkazem na praktickou interpretační činnost. (Carl Philipp Emanuel uchovával tuto sbírku svého otce později jako „Starý bachovský archiv“.) Tak mohl vyjádřit obdiv ke svému strýci Johannu Christophu Bachovi, jehož považoval za „velkého skladatele“, i ke svému tchánovi Johannu Michaelu Bachovi, kterého zase nazývá „schopným skladatelem“;⁹ mohl jejich hudbu provádět a srovnávat s ní vlastní dílo, jež svou kvalitou a rozsahem nemělo v celém rodu obdoby.

Nebyla to náhoda, že Bach roku 1733 začal uskutečňovat ojedinělý projekt, jímž se pak zabýval ještě dlouho. V červenci toho roku věnoval kurfiřtskému dvoru v Drážďanech mši v tónině h moll, z jejíž částí Kyrie a Gloria měla časem vyrůst *Mše h moll*: „Předávám tímto Vaší nejmilostivější královské Výsosti v nejhlubší oddanosti tuto nepatrnou práci co doklad oné hudební vědy, již jsem si osvojil.“¹⁰ Přes svou konvenční formálnost, poplatnou dvorskému protokolu, ukazuje tato věta zřetelně, co mělo dílo dokázat: Bachovy znalosti na poli hudební vědy. Nebyl v žádném případě muzikant – jako hudební ředitel zodpovídal za hudbu v obou hlavních lipských kostelích a považoval se za hudebního učence, který tvoří na hudebněvědeckém základě.

Bachovo skladatelské umění se vymyká všeobecné charakterizaci – o to odvážněji působí proto vášnivá výpověď jeho syna Carla Philippa Emanuela a žáka Johanna Friedricha Agricoly v jejich Nekrologu „světově proslulého varhaníka, vznešeného pana Johanna Sebastiana Bacha“:

Ukázal-li kdy nějaký skladatel mnohohlas v jeho největší síle, pak to byl jistě náš zesnulý Bach. Používal-li kdy nějaký hudebník nejskrytější tajemství harmonie nejménějším způsobem, pak to byl jistě náš Bach. Nikdo neuplatnil v těchto dokonalých skladbách, které se jinak zdají býti suchými cvičeními, tolik vynalézavých a neobvyklých myšlenek jako právě on.¹¹

Superlativy budí většinou nedůvěru, ale tato formulace z Nekrologu, vzniklá v časové tísní a bezprostředně prožívané bolesti ze ztráty otce a mistra, výstižně shrnuje podstatné stránky Bachovy hudby. Zdůrazňuje mohutnost jeho polyfonie, komplikovanost harmonie i nápaditost a původnost přístupu k složitým hudebním formám. O jednotlivých skladbách se v Nekrologu nemluví, takové detaily považovali jeho autoři za zbytečné. A skutečně je jedno, jestli se zaměříme na *Mši h moll*, *Matoušovy pašije*, *Temperovaný klavír*, *Varhanní knížku*, *Braniborské koncerty* nebo sonáty a partity pro sólové housle – všechna tato díla onen soud potvrzují a posilují.

V poslední části Nekrologu vypočítávají Carl Philipp Emanuel a Agricola další Bachovy charakteristické rysy: schopnost rozpoznat na první pohled možnosti zpracování obsažené v určitém tématu; sklon k vážnému stylu a zároveň smysl pro vtip; snadnost, s níž četl nejsložitější partitury; vytříbený hudební

sluch a přesnost dirigentského gesta. Po jednoznačném prohlášení, že Bach „byl nejzdatnějším varhaníkem a cembalistou, jakého jsme kdy měli“, následují poznámky o jeho improvizačním umění a „zvláštních, nových, výrazných, krásných myšlenkách“, o dokonalosti jejich zpracování, o prstokladu, podrobných znalostech stavby varhan, zručnosti při ladění cembal i o skutečnosti, že pro Bacha neexistovaly „tóniny, jimž by se kvůli nečistému ladění musel vyhýbat“ – což bylo v době, kdy se jen málo klavíristů odvážilo hrát v tóninách s více než třemi posuvkami, pozoruhodné.

Nekrolog konstatuje, že Bach „ukázal mnohohlas v jeho největší síle“, „používal nejskrytější tajemství harmonie nejumnějším způsobem“ a ve svých „dokonalých skladbách uplatnil“ mnoho „vynalézavých a neobvyklých myšlenek“. Tento mimořádně lichotivý tón je třeba vnímat v souvislosti s kritikou, jíž byl Bach vystaven – nejradikálněji v Scheibeho urážlivém tvrzení, že jeho styl je „nabubřelý a zmatený“ a že zatemňuje krásu svých skladeb „přílišným uměním“.

Birnbaum v roli Bachova mluvčího formuluje jeho názory na umění a přírodu a přitom elegantně odráží Scheibeho frontální útok:

Podstatným cílem pravého umění jest napodobovati přírodu, a kde nutno, jí pomáhati. Napodobuje-li umění přírodu, nesporně musí skrze umělecká díla vyzářovati přirozenost. Jest tudíž nemožno, aby prostředkům napodobování přírody, tedy i hudbě, ubíralo umění na přirozenosti. Pomáhá-li umění přírodě, pak jedině s úmyslem ji zachovati, ba vylepšiti, nikoli však zničiti. Mnohé věci nám příroda poskytuje ve stavu nedokonalosti, avšak stanou se na pohled nanejvýš krásnými, formovalo-li je umění. Umění tedy dodává přírodě chybějící krásu, existující krásu pak rozmnožuje. Čím je toto umění větší, tj. čím pilněji a usilovněji pracuje na vylepšení přírody, tím dokonaleji září takto dosažená krásu. A z toho opět plyne nemožnost, že by snad největší umění mohlo krásu nějaké věci zatemňovati.¹²

Birnbaumova argumentace vychází částečně z kontrapunktického traktátu Johanna Josepha Fuxe *Gradus ad Parnassum* z roku 1725, v němž se mluví o „umění, jež přírodu napodobuje a zdokonaluje, nikdy však neničí“.¹³ Bach vlastnil výtisk tohoto významného latinského pojednání;¹⁴ je tedy možné, že sám dal Birnbaumovi podnět, aby zdůraznil starý aristotelský princip *ars imitatur naturam*, neboť tento výrok pro něho představoval jádro toho, co považoval za hudební vědu. Pro Bacha bylo umění něčím mezi reálným světem (přírodou) a Bohem, který tomuto světu dává řád.¹⁵ Lipští filozofové uznávali tento vztah, zejména šlo-li o definici krásy a přírody. „Co jest umění? Nápodoba přírody“, píše Bachův žák Lorenz Christoph Mizler téhož roku a na téměř místě jako Birnbaum.¹⁶ Logicky se tedy hudební řád – v terminologii Bachovy doby *harmonia* – vztahuje k řádu přírodnímu, jenž je původu božského. Nebo vyjádřeno poetičtěji: „Hudba jest smíšená věda matematická, která pojednává o původu, vlastnostech a rozdílnostech zvuku, z něhož se dělá umný a líbezný nápěv [melodie] a souzvuk [harmonie], kteréžto mají oslavovati a chváliti Boha, v člověku pak buditi zbožnost, ctnost, radost i smutek.“¹⁷

Přísná pravidla a předpisy, jakkoli modifikované rétorickými obraty a novou naukou o afektech, do značné míry komponování svazovaly, nicméně Johann Adolph Scheibe a další zastánci pokrokových učení se v průběhu 18. století vydali směrem k nové estetice umění, kladoucí krásu a cit výše než všechno ostatní. Prostředí, v němž žil a pracoval Bach, nebylo však takovým myšlenkám nakloněno a zdá se, že ani on sám se o ně příliš nezajímal. Na druhé straně byl jistě ovlivněn atmosférou bádání a hledání pravdy, v níž vznikla definice filozofie jako „vědy o všech věcech, která nás učí, jak a proč jsou nebo by mohly být“.¹⁸ Bach, zabývající se stejně jako největší myslitelé jeho generace „snem o jednotě věd“,¹⁹ kráčel vlastní empirickou cestou – „používal nejskrytější tajemství harmonie nejumnějším způsobem“ a posouval či rušil dosavadní hranice hudební kompozice a provozování hudby v celku i v jednotlivostech.

Bachovo složité hudební umění se stalo i tématem veřejné literární disputace mezi Johanem Friedrichem Agricolou a hamburským operním zpěvákem Filippem Finazzim, která připomíná spor Scheibeho a Birnbauma. Agricola* píše v srpnu 1750 (několik dní po Bachově smrti):

[Finazzi] popírá, že by jeho [Bachova] hudba vyvolávala potěšení u těch posluchačů, kteří nemají smysl pro tak těžkou harmonii. Avšak i kdyby harmonie [tj. skladby] tohoto velkého muže byly tak těžké, že by nedosahovaly vždy očekávaného účinku, přesto znalcům hudby poskytují pravou rozkoš. Ne každý učený dokáže pochopit Newtona, avšak ti, kdo to v hlubokomyslných vědách přivedli tak daleko, že mu mohou rozumět, nalézají při četbě jeho spisů tím větší potěšení a skutečný užitek.²⁰

Bach je tu poprvé srovnáván s Isaacem Newtonem, nehledají se však paralely mezi Bachovou hudbou a Newtonovou vědou, nýbrž se konstatuje, že Bachovu hudbu nejlépe ocení skuteční znalci hudby, právě tak jako Newtonovy spisy nejlépe pochopí čtenáři s přírodovědeckým vzděláním. Newton, o generaci starší než Bach, se těšil počátkem 18. století v celé Evropě legendární pověstí a kolem roku 1750 byl nesporným symbolem geniálního vědce.²¹ „Nesmrtelný Newton“,²² jak ho nazývá Mizler, byl zvláště uctíván v Lipsku a tamní univerzita se stala v Bachově době centrem německého newtonianismu.²³

Dodnes platí, že Isaac Newton sehrál hlavní roli při vzniku moderních přírodních věd. Vedle svých nejvýznamnějších objevů (infinitesimalního počtu a zákonů mechaniky, optiky a gravitace) přispěl zásadním způsobem k mnoha dalším vědeckým oborům. Zkoumal prostor, čas, teplo, chemii a teorii hmoty, formuloval základní představy o hmotě a dynamice, vysvětlil závislost přílivu a odlivu na přitažlivosti vesmírných těles, pracoval na vývoji vědeckých přístrojů, např. zrcadlového teleskopu.²⁴ Na konci své životní dráhy se věnoval alchymii, historii, otázkám měření času, biblické exegezi a teologickým tématům.

Newtonovo teoretické a experimentální dílo přineslo novou vědeckou metodu „kontrapunkticky konfrontující matematické konstrukty s reálným světem“,

* Viz *Dodatky a opravy* (1) v Předmluvě k aktualizovanému vydání.

jak zní formulace moderního historika vědy.²⁵ Newton, pevně přesvědčený, že jeho objevy „ukazují na působení Boha“, byl zastáncem tradičního pohledu, typického pro dobu před osvícenstvím. Na rozdíl od pozdější fyziky, která se soustředila výhradně na porozumění přírodě, zahrnovalo Newtonovo hledání pravdy zásadně jak principy přírodní, tak božské. Snaha pochopit vztah Boha a přírody ho vedla ke zkoumání hranic mezi těmito dvěma pojmy; nakonec došel k myšlence splynutí přírodních a božských principů.²⁶

Newtonovo průkopnické dílo, jeho současníky vysoce ceněné,²⁷ představuje vrchol vědecké revoluce 17. století. Bach naproti tomu nevyvolal žádnou revoluci, neboť vycházel ze zcela jiných předpokladů. Při hledání empirické pravdy ve smyslu zjištění skutečného stavu věcí musel dříve či později někdo objevit zákon přitažlivosti, i kdyby to nebyl Newton. Ale „uměleckou pravdu“ nelze hledat podle klasické logiky, vedoucí ke správným, nebo nesprávným závěrům; v umělecké tvorbě jakéhokoli druhu hraje rozhodující roli individualita. Přesto byla Bachova hudba – jeho hledání pravdy – více než hudba kteréhokoli jiného hudebníka jeho doby částečně vědomě, částečně nevědomě ovlivněna šířící se kulturou newtonianismu a duchem objevitelství, jímž byl po vědecké revoluci nutně ovlivněn každý otevřený a pronikavý intelekt. A uvnitř pevného rámce luterské teologie 17. století vedly Bacha jeho hudební objevy (podobně jako Newtonovy fyzikální poznatky, o nichž Bach pravděpodobně nic nevěděl) do netušených oblastí tvůrčího ducha a nakonec pro něho ukazovaly na působení Boha.

Jestliže filozofie přírody v Bachově době definovala sama sebe jako „vědu o všech věcech, která nás učí, jak a proč jsou nebo by mohly být“, můžeme chápat Bachovu hudební filozofii analogicky jako vědu o hudebních fenoménech, která nás učí, jaké jsou a proč i jaký je jejich vztah k přírodě – k božímu stvoření a Newtonovu světovému systému.²⁸ Rozsahu a hloubce Newtonových vědeckých zájmů odpovídá široké a jedinečné spektrum témat a aktivit, jimiž se zabýval Bach jako univerzální, učený, dokonalý hudebník.

Pro Bacha, vyškoleného v duchovním světě 17. století, byla představa, že *ars musica* je částí *quadrivia* svobodných umění, platná ještě právě tak jako pro Johannese Keplera, podle něhož se v hudbě odráží harmonie univerza.²⁹ Hudba, tradičně odvozovaná z matematického základu, poskytovala tedy zvláště bohaté pole působnosti skladateli, jenž byl poháněn stále silnější vědeckou zvědavostí, pohrdal „suchým počtářstvím“ a usiloval o „skutečnou pravou hudbu, jejímž posledním a konečným cílem je sloužit Bohu a osvěžení mysli“.³⁰

Seznam nejdůležitějších témat, k nimž Bach jako hudební vědec přispěl, ukazuje, jak záměrně a důsledně uplatňoval princip kontrastu, tj. dynamické spolupráce melodicky a rytmicky se lišících hlasů, která je podstatou jeho jedinečného kompozičního stylu. Takový seznam zahrnuje oblasti kompozičního umění, v nichž se odráží badatelský proces zkoumající „nejskrytější tajemství harmonie“, uplatňování „vynalézavých a neobvyklých myšlenek“ a „nejumnější způsob“ jejich zpracování (jmenované skladby jsou uvedeny pouze jako příklady):

- fuga a kánon (*Umění fugy*),
- tonalita dur/moll (*Temperovaný klavír*),
- rozšířená harmonie (*Chromatická fantazie a fuga*),
- polyfonie obecně (skladby pro sólové housle, cello a flétnu bez doprovodu),
- instrumentace (*Braniborské koncerty*),
- žánry instrumentální a vokální (prakticky všechny dobové modely a typy: árie, *cantata burlesque*, canzona atd. – až po oratorium, scherzo a sinfonii),
- formy drobné (*Varhanní knížka*) a monumentální (*Matoušovy pašije*),
- hudební afekt a vyjádření obsahu (církevní kantáty).

Významný je kromě toho Bachův příspěvek v oblasti instrumentální virtuozity, především na klávesových nástrojích (včetně nové techniky hry na manuálu i na pedálu a uplatňování ergonomických zásad držení těla, aplikovatelných i na jiné nástroje a při zpěvu); intenzivně se zabýval technologií hudebních nástrojů, zvláště stavbou varhan (což vyžadovalo rozsáhlé znalosti z matematiky, fyziky, akustiky, architektury a mechaniky), přičemž varhany a klavír byly nepostradatelnými nástroji jeho experimentální skladatelské laboratoře; prohloubil chápání vzájemných vztahů hudby, jazyka, rétoriky, poetiky a teologie. Díky vyhraněnému smyslu pro velké souvislosti a jednotnou strukturu dokázal konečně tyto různé oblasti svého hudebního vědění propojovat.

I když uznával důležitost teoretické diskuse a zřejmě povzbuzoval své žáky, aby se na ní podíleli, sám se jí neúčastnil.³¹ Místo toho se soustřeďoval na „praktické vypracovávání“ – k poučení a radosti těch, kdo byli „schopni do jisté míry pochopiti, co jest v umění možné a jak daleko lze při jeho provozování dojíti“, jak to formuloval po smrti svého otce Carl Philipp Emanuel.³² A protože byl Bach jedním z nejaktivnějších, nejzaujatějších a nejvýkonnějších učitelů všech dob, jeho hudbu a vědění propagovali vlastní činností a tvorbou jeho četní žáci. Brzy po roce 1750 došlo v německé hudební teorii – a o půl století později v celé Evropě – ke změně orientace, způsobené především dominujícím vlivem „bachovské školy“. Pokud Bach skutečně vyvolal nějakou „revoluci“, pak svou naukou o skladbě, v níž spojil dosud odděleně probírané zásady generálbasu, harmonie a kontrapunktu. Jeho metodu ilustrují dvě díla, která se od okamžiku jeho smrti začala rychle šířit, nejprve v opisech, později i tiskem: *Temperovaný klavír*, definující principy volné a přísné sazby, a sbírka 370 čtyřhlasých chorálů, které odkrývají perspektivy tonální harmonie.³³

Spor mezi Scheibem a Birnbaumem byl nakonec jen bouří ve sklenici vody. Bachova hudba a jeho teoretické názory měly tak hluboký vliv, že ještě v době, když už se centrem hudebního světa stala Haydnova a Mozartova Vídeň, nazval hudebník a kritik Christian Friedrich Daniel Schubart Bacha „géníem nejvyššího řádu“ a srovnával ho, stejně jako kdysi Agricola, s geniálním přírodovědcem: „Čím byl Newton jako filozof, tím byl Bach jako hudebník.“ Jinými slovy: Tak jako Newton přinesl zásadní změny a vytyčil nové principy v přírodních vědách, tak proměnil Bach komponování a provádění hudby.

Allgemeine musikalische Zeitung [Všeobecné hudební noviny], nejvýznamnější odborný časopis z přelomu 18. a 19. století, k jehož předplatitelům patřil i Beethoven, potvrzuje Schubartovo hodnocení slovy:

Jméno Johann Sebastian Bach září nejvýše a nejvznešeněji nad všemi německými hudebníky první poloviny minulého století. Jeho newtonovský duch obsáhl všechno, co bylo dosud v hudbě vymyšleno a jako příklad napsáno, pronikl do jejich hlubin v takové úplnosti a s takovým zdarem, že je právem považován za zákonodárce skutečné harmonie, platné až po dnešní den.³⁴

Kolem roku 1800 byl nepomíjející význam nových základů správného komponování, jak je položil zákonodárce Bach, všeobecně uznáván; staly se východiskem pro romantický koncept „čistého umění“, definovaného jako „krásná (to jest pravidlům umění odpovídající) hra s tóny, jejíhož účelu je dosaženo, vládne-li celku estetická myšlenka“.³⁵ V roce 1799 uveřejnil týž časopis symbolický obrázek s názvem „Slunce skladatelů“; v jeho středu stojí jméno Johann Sebastian Bach, kolem něhož jsou jména dalších skladatelů, uspořádaná ve třech vrstvách. V první je Georg Friedrich Händel, Carl Heinrich Graun a Joseph Haydn, v oné době nesporně nejuznávanější skladatel. Ten prý řekl, že „se mu [vyobrazení] nemálo líbí a za sousedy Händla a Grauna se nikterak nestydí, a tím spíše pokládá za spravedlivé, je-li středem slunce muž, z něhož vychází veškerá pravá hudební moudrost, totiž Johann Sebastian Bach“.³⁶

Kdo je tento muž, z něhož vychází veškerá pravá hudební moudrost? Tam, kde chybějí klasické vzory, které literatuře, výtvarnému umění a architektuře dala antika, představuje Bachova hudební věda (včetně své krásy a výrazu) dodnes pevný orientační rámec, jaký neposkytuje ani Palestrina, Monteverdi, Händel, Beethoven nebo kterýkoliv jiný skladatel. Je to ta hudební moudrost, kterou objevuje klavírní začátečník potýkající se s dvojhlasými invencemi stejně jako virtuóz hrající svity pro sólové cello, začínající student harmonie i zralý skladatel, nezkušený posluchač i kritický návštěvník koncertů. V Bachově Nekrologu čteme, že podobně jako ostatní členové Bachova rodu „dostal lásku k hudbě a hudební schopnosti tak říkajíc darem, od přírody“.³⁷ On sám prý ovšem řekl: „Čeho jsem skrze píli a cvičení dosáhl, toho může dosáhnouti každý, kdo má jen trochu nadání a schopností.“³⁸ Tento výrok ho staví opět do blízkosti Newtona: V roce 1755 se William Sharpe ve spise *A Dissertation upon Genius* snaží ukázat, že „konkrétní stupeň, míra nadřazenosti lidského génia zásadně není dána přírodou, nýbrž je získána“.³⁹ Kdy a jak Bach co získal, nelze pravděpodobně zjistit. V každém případě však platí: I když se Bachův nadčasový a univerzální význam v úzkém rámci jeho životního příběhu neprojevil, čím více porozumíme hudební vědě, jež je základem jeho díla, tím hlouběji budeme moci nahlédnout do jeho duchovní biografie.



Slunce skladatelů.

Rytina podle kresby Augusta Fredericka Christophera Kollmanna.
Allgemeine musikalische Zeitung, 1799.

KAPITOLA 1

Zdroje hudebního nadání a celoživotní vlivy
*Eisenach, 1685–1695**Ambrosius Bach a jeho rodina*

Byla to šťastná náhoda, že Sebastian Nagel, městský píštěc z Gothy a přítel Johanna Ambrosia Bacha, pobýval v třetím březnovém týdnu roku 1685 právě v Eisenachu. Nevíme, co ho tam tehdy přivedlo, pravděpodobně vystupoval s eisenášským kolegou na nějakém koncertě, pro nějž byly zapotřebí posily odjinud. Při určitých příležitostech hrávali hudebníci obou knížecích rezidenčních měst společně, vždyť Gotha leží sotva třicet kilometrů od Eisenachu. Organizaci takových vystoupení měli na starosti Nagel a Bach; oba totiž zastávali ve svém městě funkci *hausmanna*, tj. vedoucího městské kapely, a zároveň byli členy dvorní kapely.

Tak se stalo, že den po třetí neděli postní, čtyři týdny před Velikonocemi, stáli Sebastian Nagel a Ambrosius Bach spolu s knížecím lesním úředníkem Johanem Georgem Kochem okolo staré křtitelnice eisenášského kostela sv. Jiří [Georgenkirche], hlavního městského chrámu. Nejmladší dítě manželů Ambrosia a Marie Elisabethy Bachových, narozené v sobotu v 21. března, křtil magistr Johann Christoph Zerbst. Čestný úkol držet kojence nad křtitelnicí připadl z obou kmotrů Nagelovi, neboť právě jeho jméno – Sebastian – mělo dítě dostat.

Křst se konal 23. března 1685 na historické půdě, pod hradem Wartburg. Na Wartburgu se v roce 1207 odehrála proslulá soutěž pěvců, vrchol dějin německého minnesangu. O tři století později poskytl hrad útočiště Martinu Lutherovi, který v jeho zdech přeložil Nový zákon z řečtiny do němčiny. V samotném staroslavném kostele, jehož počátky sahají až do roku 1182, uzavřel v roce 1221 lankrabě Ludwig IV. Duryňský sňatek s Alžbětou, dcerou maďarského krále Ondřeje II. (později svatořečenou – vedla prostý život a pečovala o chudé a nemocné). Kostel byl roku 1515 důkladně přestavěn a rozšířen a v roce 1521 zde dvakrát kázal Luther: poprvé cestou na Wormský sněm, podruhé při zpáteční cestě. Luther ostatně nebyl v Eisenachu cizincem. Narodila se tam jeho matka a on sám navštěvoval v letech 1498–1501 tamní latinskou školu jako přípravu na univerzitní studium. Tutěž latinskou školu měl později navštěvovat právě pokřtěný Johann Sebastian.¹

Není vyloučeno, že se krátkého obřadu zúčastnili jeho starší sourozenci, avšak matka přítomna nebyla. Přísné předpisy hebrejské bible, jimiž se luteráni tehdejší doby řídili, dovoľovaly matce návštěvu chrámu teprve šest týdnů po



Pohled na Eisenach. Rytina z knihy Matthäuse Meriana *Topographia*, 1650.

porodu, a to jen po náboženském očišťovacím obřadu. Ale jistě se podílela na výběru kmotrů, a tím i jména. Oba rodiče nepochybně věděli, že žádný člen celé početné duryňské hudebnické rodiny se nejmenuje Sebastian. Kdyby jim bylo milejší nějaké jiné jméno, v Bachově rodině rozšířenější, mohli se obrátit na lesního úředníka Johanna Georga Kocha. Ten by pak stál na Nagelově místě a dítě by bylo pojmenováno po něm. Ostatně i Ambrosiův starší bratr, kantor ve Schweinfurtu, se jmenoval Georg. Ale možná byl Ambrosius hrdý na svoje jméno, v rodině neobvyklé, a proto zvolil i pro dítě méně časté jméno Sebastian. A kromě toho mu za kmotra vybral hudebníka.

Snad náhodou dali o generaci později Johann Sebastian a Maria Barbara Bachovi svým dvěma nejstarším synům rovněž zřídka se vyskytující jména: Wilhelm Friedemann a Carl Philipp Emanuel. Se jménem Sebastian se však v dalších dějinách rodu setkáme už jen dvakrát. Roku 1713 pojmenoval Ambrosiův nejstarší syn Johann Christoph jednoho ze svých synů po svém tehdy už slavném výmarském bratrovi. Ten se křtu v Ohrdrufu sám zúčastnil, ale chlapeček umřel ve věku necelých dvou měsíců.² Carl Philipp Emanuel po otci později pojmenoval syna narozeného v roce 1748; Bachovi však už zdraví nedovolilo podniknout cestu z Lipska do Berlína, kde se křest konal. Tento Johann Sebastian Bach mladší se nestal hudebníkem – byl uznáván svými současníky jako nadaný kreslíř a malíř krajin, avšak zemřel roku 1778 v Římě

ve dvaceti devíti letech.³ A tak Johann Sebastian pokřtěný v Eisenachu dostal shodou okolností jméno, které zůstalo v dějinách ojedinělé a nezaměnitelné.

Pokud rodiče Johanna Sebastiana od svého syna vůbec něco očekávali, pak jistě to, že se stane hudebníkem. V duryňských městech v okolí bylo jméno „Bach“ téměř synonymem pojmu „hudebník“. Skutečně, když se roku 1693 uvolnilo na arnstadtském dvoře místo ve dvorní kapele, vyžadoval hrabě naléhavě „opět nějakého Bacha“.⁴ Rozhodně nebylo pochyb o tom, jak bude Sebastian vyrůstat a jakým směrem se bude ubírat jeho život. Nikdo sice nemohl očekávat či předpovídat, že se stane tak vynikající postavou a jednou zaujme v dějinách hudby jedinečné místo, avšak také nebyl důvod k obavám, že by pramen hudebního nadání rodu Bachů vyschl. Dalo se prostě předpokládat, že dítě bude ovlivněno původem i životním a pracovním prostředím hudebnické rodiny.



Johann Ambrosius Bach.

Portrét namaloval pravděpodobně Johann David Herlicius kolem roku 1685. Bach je jako zámožný občan a majitel domu zobrazen v módním japonském kimonu (viz též podobiznu Johanna Adama Reinkena na str. 85).

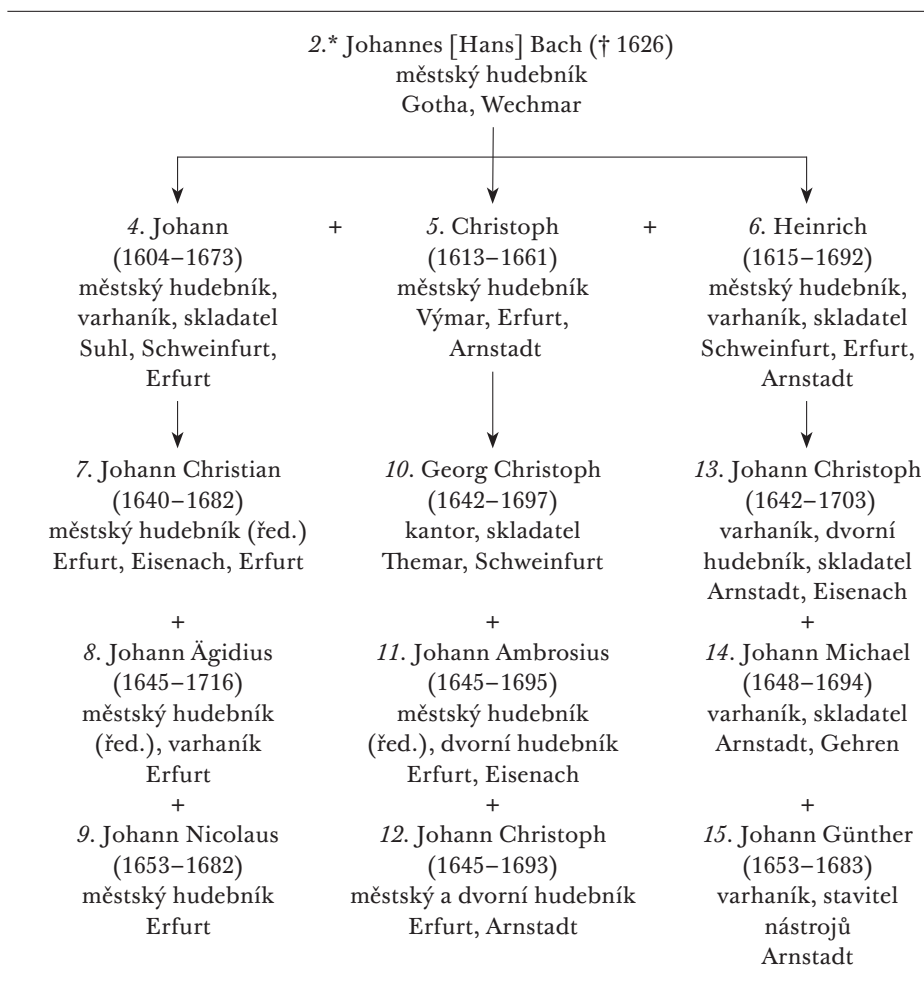
Před příchodem do Eisenachu na místo vedoucího městské kapely v roce 1671 byl Ambrosius nejprve městským píšťcem v Arnstadtu a poté houslistou městské hudby v rodném Erfurtu. Erfurt s 18 tisíci obyvatel byl daleko největším městem Duryňska a také historickým, kulturním, hospodářským a akademickým centrem země. Protože politicky patřil ke kurfiřtskému arcibiskupství v Mohuči, hlásilo se dvacet procent jeho obyvatel k náboženství římskokatolickému, a tak byl Erfurt v samém srdci tradičně luterské země městem dvou konfesí.

V 16. století se část duryňského území ovládaná ernestovskou větví saského rodu Wettinů rozpadla na několik knížectví (Sachsen-Altenburg, Sachsen-Eisenach, Sachsen-Gotha atd.), zatímco albertovské (kurfiřtské) území s hlavním městem Drážďany existovalo jako zeměpisný i politický celek dále. Na území ernestovských knížectví leželo kromě dvou významných měst – enkláv Erfurt a svobodného říšského města Mühlhausen – ještě několik nezávislých knížectví, v nichž vládly hraběcí rody Schwarzburg (Arnstadt, Rudolstadt a Sondershausen), Hohenlohe-Gleichen (Ohrdruf) a Reuss (Gera a Greiz). Politicky roztržštěná země v jedné z nejhustěji osídlených oblastí Evropy byla protkána sítí malých měst. Hospodářský a kulturní význam tohoto regionu vzrostl brzy po skončení ničivé třicetileté války v roce 1648. Jeho poloha na několika nejdůležitějších křižovatkách obchodních cest, vedoucích ze severu na jih a z východu na západ, jej otevřela vnějším vlivům v oblasti kultury a architektury, především italským a francouzským. Existovalo sotva nějaké jiné území, kde by na sebe naráželo tolik rozmanitých evropských tendencí, vytvářejících dohromady plodné klima, v němž se např. na počátku 18. století zrodil hudební „smíšený styl“ (*stylus mixtus*).

Ambrosius Bach se narodil 22. února 1645 v rodině Christoha Bacha (viz tab. 1.1, č. 5) a jeho ženy Marie Magdaleny, rozené Grabler. Christoph Bach působil v letech 1642–1654 jako městský hudebník v Erfurtu a poté jako městský a dvorní hudebník v Arnstadtu, vzdáleném necelých dvacet kilometrů. Tam se Ambrosiovi a jeho bratru-dvojčeti (12) dostalo hudebního vzdělání nejprve u otce, po otcově smrti pak u jeho mladšího bratra, strýce Heinricha (6). Když absolvoval obvyklých pět učednických a dvě tovaryšská léta, odešel Ambrosius do Erfurtu. Roku 1667 převzal v městské hudbě místo po bratranci Johannu Christianovi (7), který povýšil na ředitele městské hudby. V Erfurtu měl Ambrosius nadto příležitost spolupracovat s dalším členem městské hudby, strýcem Johannem, otcovým starším bratrem (4), varhaníkem kostela dominikánského řádu [Predigerkirche], prvním významným hudebníkem a skladatelem v rodině. Tak byl Ambrosius jediným z devíti vnuků Hanse Bacha (2), který se učil u všech tří synů tohoto prvního profesionálního hudebníka v dějinách rodu a také s nimi spolupracoval.

Osmého dubna 1668 se člen erfurtské městské hudby Johann Ambrosius Bach oženil s Marií Elisabeth Lämmerhirt, čtyřiadvacetiletou dcerou zesnulého Valentina Lämmerhirta, dosti zámožného kožešníka a dlouholetého vlivného člena erfurtské městské rady. Seznámili se pravděpodobně prostřednictvím

Tabulka 1.1: Rodokmen „wechmarských Bachů“



* Číslování (*kurzivou*) odpovídá číselnému systému Johanna S. Bacha v jeho Genealogii rodu Bachů (*Ursprung*, Dok. I, č. 184). ↓ = syn, + = bratr.

Elisabetiny mnohem starší nevlastní sestry Hedwig, která byla od roku 1638 provdána za Johanna Bacha (4) a porodila tři hudebně nadané syny: Christiana (7), Ägidia (8) a Nicolause (9). O generaci později si starší sestra Johanna Sebastiana Bacha Maria Salome vzala erfurtského kožešnického mistra Johanna Andrease Wieganda, Lämmerhirtova obchodního partnera. Tak se vztahy mezi Bachovou rodinou a erfurtskými měšťany upevňovaly. Tyto svazky byly tak těsné, že zajišťovaly Bachům v erfurtském hudebním životě po celých padesát let dominantní postavení.⁵ Základ k němu položilo přátelství Johanna

Bacha a městského rady Valentina Lämmerhirta. V šedesátých letech 17. století byla erfurtská městská hudba úplně přebudována. Johann Bach zaměstnal své tři syny a postaral se, aby byli angažováni i synové jeho bratra, dvojčata Christoph a Ambrosius. Nejprve přišel v roce 1666 do Erfurtu Christoph, Ambrosius ho následoval o několik měsíců později. Jmenován byl 12. dubna 1667, přesně den poté, co jeho bratranec Johann Christian (7) postoupil do funkce ředitele městské hudby.

I v další etapě životní dráhy Ambrosia Bacha sehrály roli příbuzenské vztahy. Smrtí eisenachského vedoucího městské hudby a pištěce Christoha Schmidta v roce 1670 se uvolnilo místo *hausmanna*. Jeho dcera Margaretha byla provdána za Johanna Christiana Bacha (7), Ambrosiova erfurtského bratrance, který se předtím u Schmidta v Eisenachu učil. Kromě toho byl bratr Christiana Bacha, Johann Ägidius, ženat s druhou Schmidtovou dcerou. A nadto žil v Eisenachu další Ambrosiův bratranec, Johann Christoph (13), od roku 1665 městský varhaník a později také člen dvorní kapely. Zkrátka, Ambrosius měl s Eisenachem vynikající kontakty a angažmá po formální zkoušce 12. října 1671 také namístě dostal. Honorář a cestovní náklady, jakož i strava a pivo na dva dny byly „novému hausmannovi ... a jeho doprovodu“⁶ uhrazeny. Ambrosius vystoupil s pětičlenným ansámblem; zdá se tedy, že do svého nového zaměstnání s sebou přivedl čtyři asistenty, tj. tři učedníky a jednoho tovaryše, což byl obvyklý počet. Že se stal ředitelem eisenachské městské hudby v pouhých šestadvaceti letech, svědčí o jeho mimořádném nadání, právě tak jako nástupní plat, mnohem vyšší než plat jeho předchůdce Schmidta. Zatímco Schmidt dostával po celá desetiletí ročně 27 guldenů 7 grošů 8 feniků plus příspěvek na bydlení ve výši 8 guldenů, Ambrosiův počáteční plat činil 40 guldenů 4 groše 8 feniků a příspěvek na bydlení 10 guldenů. Kromě toho měl značné vedlejší příjmy (překračující dvojnásobek platu), např. za spoluúčinkování ve dvorní kapele.

Ambrosiova činnost ve službách města i dvora byla vysoce ceněna po celou dobu jeho působení. Žádnému jinému eisenachskému hudebníkovi 17. století se nedostalo takového uznání. Už brzy se objevují zmínky o jeho mimořádných kvalitách. Dokument, který jej osvobozuje od místní pivní daně, nevyzdvihuje jen jeho křesťanské ctnosti a vysokou morálku, nýbrž je i jinak plný chvály.

[Ambrosius Bach] má ve svém oboru takovou kvalifikaci, že jest při bohoslužbách a počestných shromážděních osob vysokého i nízkého stavu schopen poskytovat potěšení, jemuž rovného zde nikdo nepamatuje.⁷

Stejně nadšeně zní zpráva městského kronikáře:

1672 o Velikonocích muzicíroval nový městský pištěc s varhanami, houslemi, zpěvem, trumpetami a tympány tak znamenitě, jako před ním ještě žádný kantor aneb městský hudebník v Eisenachu.⁸

Tato zpráva se týká velikonoční bohoslužby v jiřském kostele, jíž byla slavně zahájena nová kapitola eisenachských dějin. Onoho jara totiž vévoda Johann Georg I. von Sachsen-Eisenach přeložil svoji rezidenci definitivně z venkov-

ského Marksuhlu do Eisenachu, čímž toto staré město povýšil na hlavní město nezávislého knížectví Sachsen-Eisenach.

V říjnu 1671 Ambrosius a Elisabeth Bachovi se svým čtyřměsíčním synem Johannem Christophem opustili Erfurt, kde žili v domě Johanna Bacha „U stříbrného váčku“ (Junkersand 1), a přestěhovali se do Eisenachu. Johann Christoph byl jejich druhé dítě; prvorozený Johann Rudolph se nedožil ani půlroku. V Eisenachu pak přišlo na svět šest dalších dětí: Johann Balthasar, Johannes Jonas, Maria Salome, Johanna Juditha, Johann Jacob a Johann Sebastian (viz tab. 1.2).⁹ Johannes Jonas zemřel jako desetiletý dva měsíce po narození Johanna Sebastiana a Johanna Juditha o rok později v šesti letech, takže Johann Sebastian vyrůstal se čtyřmi sourozenci. Nejstaršího Christoha vídal ovšem zřídka, ten totiž odešel z Eisenachu jako patnáctiletý už v roce 1686, aby vstoupil do učení u Johanna Pachelbela v Erfurtu. Další bratr, Johann Balthasar, který se začal v roce 1688 učit u svého otce, zemřel ve věku pouhých osmnácti let. Jeho pohřeb v roce 1691 znamenal pro Johanna Sebastiana první vědomou zkušenost se smrtí v nejužším rodinném kruhu – s podobnou událostí se pak setkával častěji a v tragičtější podobě než mnozí jiní. Od svého sedmého roku tedy žil v rodině, která se smutně zmenšila: jen s rodiči, sestrou Salome a bratrem Jacobem. Všechny své sourozence přežil o mnoho let – nejstarší bratr, varhaník a učitel v Ohrdrufu, zemřel roku 1721, necelý rok nato umírá bratr Jakob, dvorní hudebník ve Stockholmu, a v roce 1728 sestra Salome Wiegand v Erfurtu.

Tabulka 1.2: Děti Marie Elisabeth a Johanna Ambrosia Bachových

1. Johann Rudolph	– pokřtěn v Erfurtu 19. ledna 1670 zemřel v Erfurtu 17. července 1670 (ve věku 5 měsíců)
2. Johann Christoph	– pokřtěn v Erfurtu 18. června 1671 zemřel v Ohrdrufu 22. února 1721 (49 let)
3. Johann Balthasar	– pokřtěn v Eisenachu 6. března 1673 zemřel v Eisenachu 5. dubna 1691 (18 let)
4. Johannes Jonas	– pokřtěn v Eisenachu 2. února 1675 zemřel v Eisenachu 22. května 1685 (10 let)
5. Maria Salome	– pokřtěna v Eisenachu 29. května 1677 pohřbena v Erfurtu 27. prosince 1727 (50 let)
6. Johanna Juditha	– pokřtěna v Eisenachu 28. ledna 1680 zemřela v Eisenachu 3. května 1686 (6 let)
7. Johann Jacob	– pokřtěn v Eisenachu 11. února 1682 zemřel ve Stockholmu 16. dubna 1722 (40 let)
8. Johann Sebastian	– narozen v Eisenachu 21. března 1685 zemřel v Lipsku 28. července 1750 (65 let)

V době, kdy neexistovaly žádné sociální ani charitativní instituce, byli lidé v nejrozmanitějších případech nouze závislí na pomoci příbuzných. Tento systém vzájemné podpory fungoval v rozvětvené rodině Bachů pozoruhodně

po celé generace. Když se Ambrosius Bach stěhoval z Erfurtu do Eisenachu, vzal s sebou svoji nejmladší sestru, devatenáctiletou Dorotheu Marii. Jako duševně i tělesně těžce postižená byla odkázána na intenzivní péči.¹⁰ V Eisenachu žila s Bachovými i ovdovělá Eva Barbara Lämmerhirt; možná měla pomáhat dceři, jejíž rodina se rozrůstala, ale možná sama potřebovala pomoc. Zemřela pouhý rok po stěhování, roku 1673, a ani Dorothea Maria dlouho nežila – pochována byla roku 1679. O tři léta později podlehli dva bratřenci Ambrosia Bacha, Christian (7) a Nicolaus (9), choleře, která řádila v letech 1682/83 v Erfurtu a vyhubila téměř polovinu obyvatel. I Ambrosiův kolega a přítel Johann Pachelbel přišel tehdy o ženu a synka. Christianův syn Johann Jacob (nar. r. 1668) prchl před cholerou do Eisenachu, stal se Ambrosiovým učedníkem a později tovaryšem. Zůstal u strýce déle než deset let, avšak v roce 1692 zemřel – pro Johanna Sebastiana to bylo druhé úmrtí v rodině během půlroku.¹¹ Od června 1683 pečovali Ambrosius a Elisabeth Bachovi ještě o osiřelého ročního Johanna Nicolause, jehož otec Nicolaus zemřel na cholera v červnu 1682, krátce před synovým narozením. A když mu téměř přesně o rok později zemřela i matka, bylo povinností Elisabeth Bachové poskytnout vnukovi nevládní sestry nový domov. Nicolaus chodil později se svým mladším bratřencem Sebastianem do školy a do Erfurtu se vrátil teprve po Elisabethině smrti v roce 1694.¹²

U Bachů v Eisenachu bylo stále plno. K rodině patřily nejen děti, Ambrosiova sestra, tchyně a synovci, ale i učedníci, tedy zpravidla tři mladíci ve věku mezi patnácti a dvaceti lety (vycházíme-li z toho, že čtvrtým členem ansámblu městského píštěce byl tovaryš, který si ubytování zařizoval sám). Otázka přiměřeného bydlení byla tedy velmi důležitá. Ambrosius si nejprve pronajal byt v domě ředitele vévodských lesů Balthasara Schneidera (dnes Ritterstraße 11) a poté, co získal městské občanství (zápis v knize měšťanů zní: „Ambrosius Bach včetně ženy a dětí, 4. dubna 1674“),¹³ koupil dům ve Fleischgasse, dnešní Lutherstraße č. 35 (v letech 1675–1695 registrovaný na jméno Ambrosius Bach). Tento Sebastianův rodný dům dnes už ovšem nestojí.¹⁴ Jejich sousedy v téže ulici byli později Ambrosiův bratranec Johann Christoph (13) a kantor Andrea Christian Dedekind. Koupit dům mohl Ambrosius Bach pravděpodobně díky jmění své tchyně; než se Barbara Lämmerhirt přestěhovala k dceři do Eisenachu, prodala svůj erfurtský dům Johannu Bachovi za 120 guldenů.¹⁵ Lämmerhirtovi měli v Erfurtu prosperující kožešnictví (Johann Sebastian dostal z něho později velkorysý dědictví),¹⁶ takže vdova po Valentinu Lämmerhirtovi rozhodně nebyla bez prostředků. Obecně se dá říci, že domácnost Ambrosia Bacha netrpěla nouzí – na rozdíl od často zoufalé situace jeho bratrance a kolegy, městského varhaníka Johanna Christoha.¹⁷

Počátkem roku 1684 uvažoval Ambrosius o návratu do Erfurtu. Bylo mu totiž nabídnuto místo vedoucího městské hudby, uvolněné v roce 1682 smrtí Johanna Christiana Bacha (7) a po dobu epidemie neobsazované. Ambrosiovo rodné město, třikrát větší než Eisenach, přišlo s atraktivní nabídkou, velmi výhodnou ve srovnání s jeho současnou situací. Obrátil se tedy na městskou

radu v Eisenachu. V dopise líčí finanční problémy otce rodiny, jenž vychovává šest dětí a nadto musí živit tři tovaryše a blíže neurčený počet učedníků. Kromě toho si stěžuje, že jeho vedlejší příjmy silně poklesly v důsledku četných období státního smutku a stálých sporů s hospodskými šumaři, kteří mu ubírají práci. Vysvětluje prostě, že zaměstnání v Erfurtu by mu zajistilo materiálně lepší a příjemnější život.¹⁸ Ale eisenaušská městská rada ani knížecí dvůr jeho žádosti o propuštění nevyhověly, nicméně mu bylo přislíbeno, že za ušlý výdělek v době veřejného smutku bude dostávat odškodnění ve výši jednoho guldenu měsíčně. Kdyby se byl Ambrosius s rodinou v roce 1684 odstěhoval z Eisenachu, byl by se Sebastian narodil v Erfurtu; takhle vyrostl ve městě pod hradem Wartburg, které natrvalo formovalo jeho talent, charakter i vidění světa.

Hudební prostředí: rodičovský dům, městská radnice, šlechtický dvůr, škola a kostel

V 17. století se německá hudební kultura opírala o čtyři pilíře: město, šlechtický dvůr, školu a kostel. Tyto instituce nejenže sehrály zásadní roli v Bachově pozdější kariéře, jejich budovy, stojící v Eisenachu na území o průměru 250 m, byly svědky jeho hudebního vývoje už v nejtětlejším dětství. Radnice se svou městskou hudbou jako místo oficiálních a veřejných hudebních produkcí, vévodský zámek s dvorní kapelou jako centrum šlechtického pěstování hudby, latinská škola u sv. Jiří a její *chorus musicus* jako zařízení pro náročnou hudební výuku a konečně farní kostel sv. Jiří s varhanami a kůrem, nejdůležitější stánek pro provádění duchovních skladeb, obklopovaly náměstí v rušném středu města; mezi nimi se chlapec pohyboval nejprve jistě s otcem, kterému přihlížel při výkonu služby, později sám, když pomáhal s maličkostmi při hudebních produkcích na radnici či v kostele, a nakonec jako žák latinské školy* a člen kostelního chlapeckého sboru. Všechno začínalo a zase končilo samozřejmě doma – dům městského píštěce sice nebyl žádná instituce, ale pro profesionální hudebníky představoval přirozené centrum. Sebastian si nemohl uvědomovat, že to, co denně prožívá, je dost přesný obraz jeho pozdější činnosti, ale určitě od začátku cítil, že tohle je a vždycky bude jeho svět. Také asi nikdy nepochyboval o své dráze. Po celý život zůstal rovněž věrným občanem města Eisenachu – jiné občanství nepřijal a se zjevnou hrdostí občas připojoval ke svému jménu i místo narození: „Johann Sebastian Isenacus“ nebo „Isenacensis“, někdy zkráceně „ISBI“.

Město Eisenach, v době Bachova narození s přibližně 6000 obyvateli, leželo výhodně na tzv. Vysoké nebo Horní silnici, tehdy důležité obchodní a poštovní cestě mezi východem a západem napříč Německem, fungující jako spojnice

* Latinská škola byla škola střední, pro jejíž studenty němčina užívá pojem „Schüler“, tj. žák, zatímco slovem „Student“ je označován studující univerzity nebo jiné vysoké školy. (Pozn. překl.)

mezi Lipskem a Frankfurtem n. M. (anebo, ve větším měřítku, mezi Varšavou a východní Evropou na jedné straně a Porýním, severní Francií a Nizozemím na druhé). Jako téměř všechny oblasti středního Německa bylo těžce postiženo třicetiletou válkou a v době, kdy se sem přistěhoval Ambrosius Bach, se ještě zotavovalo z válečných zmatků a jejich následků. Povýšení Eisenachu na hlavní město nezávislého knížectví v roce 1672 představovalo tudíž důležitý mezník, časově téměř shodný s Ambrosiovým nástupem do úřadu. Nový politický status města, jehož obyvatelstvo vzrostlo do roku 1710 na 9000, měl přímý vliv na jeho hospodářský a kulturní život a tedy i na hudební dění. Hudba sloužila v první řadě – i když ne výlučně – k reprezentaci dvora. Přenesení rezidence do Eisenachu znamenalo například, že se z hlavního městského kostela stal dvorní kostel, což se projevovalo zvláště o slavnostech liturgického roku.

Dům ve Fleischgasse sloužil městskému pištcí Ambrosiu Bachovi také jako důležitá základna pro výkon jeho povolání. Malý Sebastian žil tedy od počátku v atmosféře hudby a mezi hudebníky, k nimž patřila celá rodina a téměř všichni, kdo bydleli pod jednou střechou. Ambrosius Bach měl většinou čtyři asistenty, z toho dva až tři učedníky. Ti dostávali jako náhradu za své služby stravu a ubytování přímo v domě. Učedník se učil hrát na všechny hudební nástroje a zůstával u svého mistra pět až šest let; pak se stal tovaryšem a vydal se na cesty, aby se zdokonalil u různých mistrů, anebo ještě nějaký čas zůstal u svého původního školitele a sbíral další zkušenosti. Teprve potom se mohl ucházet o volné místo v nějaké městské kompanii. Tato placená místa se dělila většinou na dvě kategorie: příslušník nižší se nazýval *kunstgeiger* [umělecký houslista], člen vyšší kategorie byl *stadtpfeifer* [městský pištec]. V Duryňsku měl nejvyšší městský pištec tradiční titul *hausmann*, odvozený od původní funkce městského strážce věže, s tímto úřadem spojené; k jeho povinnostem patřilo např. i natahování veřejných hodin.

Když byly Sebastianovi tři roky, vstoupil jeho druhý nejstarší bratr, patnáctiletý Balthasar, do učení k otci. V té době už musel mít jisté hudební znalosti. A tak mohl Sebastian s obdivem přihlížet při práci jak otci, tak staršímu bratrovi. Rozmanitá činnost členů rodiny i učedníků související s hudbou ovlivňovala provoz v domě od rána do večera. Kromě pravidelného vyučování, cvičení, zkoušek a vystoupení bylo nutno rozepisovat a udržovat v pořádku notový materiál, ošetřovat a opravovat hudební nástroje a vůbec dělat všechno, co bylo v tak velkém podniku zapotřebí. V dobách, kdy dětská práce byla naprostou samozřejmostí, museli synové Ambrosia Bacha pomáhat odmalička: nosili noty a pupty, čistili žesťové nástroje nebo natahovali struny. Jistě se účastnili i otcových vystoupení a hráli při nich podle svých schopností na různé nástroje. Všestrannost – to byla jedna z nejdůležitějších a nejužitečnějších vlastností hudebníka.

Ve funkci ředitele eisenachské městské hudby měl Ambrosius podle smlouvy¹⁹ dvě hlavní pravidelné povinnosti, za něž dostával plat. Předně musel dvakrát denně, vždy v 10 hodin ráno a v 5 hodin večer, hrát s pětičlenným souborem hudebníků tzv. „věžní kousky“ (sonáty, intrády, tance a chorály, většinou pro

ansámbl bomhartů nebo pozounů), které se obvykle vytrubovaly z balkonu radnice, takže se rozléhaly přes celé náměstí. Zadruhé měl na starosti hudbu při nedělních a svátečních bohoslužbách v jiřském kostele, před kázáním a po něm, a kromě toho při odpoledních nešporách podle pokynů kantora. Všechny ostatní služby byly honorovány zvlášť a tento vedlejší příjem zpravidla daleko převyšoval roční plat. Hrál se při různých světských příležitostech, např. při volbě městské rady nebo návštěvách hodnostářů z jiných měst, a také na svatbách, pohřbech a jiných soukromých slavnostech.

Pokud eisenášští občané potřebovali hudebníky, byli povinni angažovat členy městské kapely. *Bierfedler* [hospodští šumaři], jak se říkalo muzikantům bez pevného místa, směli zaskočit, jen když nebyl k dispozici žádný městský hudebník nebo jako výpomoci. Podle cechovních regulí měli městští hudebníci v takových případech nárok na obvyklý honorář, kdežto šumaři dostávali pouze spropitné. Výhradní a žárlivě strážena práva městských hudebníků byla přirozeně důvodem stálých sporů. Často se stávalo, že se měšťané, kteří chtěli najmout muzikanty na svatbu lacino, nadrželi předpisů. Nejednou si Ambrosius stěžoval na nepříjemné incidenty a ostré střety se šumaři.

Nedlouho po svém nástupu na místo *hausmanna* v Eisenachu v říjnu 1671 se stal Ambrosius také doplňujícím členem vévodské dvorní kapely, malého souboru, který se etabloval za vlády sasko-anhaltských vévodů Johanna Georga I. (1672–1686) a Johanna Georga II. (1686–1698).²⁰ Když vévoda v roce 1672 přeložil dvůr do Eisenachu, přivedl s sebou z dřívější rezidence v Marksuhlu jako jádro budoucí kapely houslistu Daniela Eberlina a čtyři trumpetisty. Později byla skupina doplněna o houslistu a tanečního mistra Jeana Parisona a loutnistu Louise Parisela. Eberlin, autor tiskem vydaného cyklu triových sonát, věnovaného vévodovi,²¹ byl oficiálně jmenován kapelníkem a vedoucím pážat roku 1685 a v tomto postavení setrval sedm let. (O generaci později, v letech 1708–1712, sloužil jako kapelník eisenášského dvora Eberlinův zeť Georg Philipp Telemann.) K těmto několika hudebníkům s plným úvazkem byli přibíráni především zaměstnanci dvora, sloužící jako lokajové nebo i v jiných funkcích. Kromě toho v kapele pravidelně účinkovali městský píštěc Ambrosius Bach a jeho bratranec, městský varhaník Christoph Bach (13), které dvůr k tomu účelu výslovně angažoval: Ambrosiova smlouva stanovila, „že bude kdykoli muzicírovat u dvorní kapely, a to včetně svých lidí“.²²

Potřeboval-li dvůr při zvláštních příležitostech další hudebníky, museli být povoláni členové městských a dvorních kapel z okolí, většinou z Kasselu, Gothy nebo Arnstadtu. Eisenášská dvorní kapela byla nicméně v roce 1690 rozšířena o *hautboisten-corps* (ansámbl dřevěných dechových nástrojů), aby odpovídala měnícímu se hudebnímu vkusu, takže se její obsazení rozrostlo o hoboje, zobcové flétny, fagoty a bicí. Roku 1677 nastoupil do kapely jako *musicus* čtyřiadvacetiletý Johann Pachelbel; po roce odešel do Erfurtu na místo varhaníka dominikánského kostela, které před ním zastával Johann Bach (4). Za Pachelbelova krátkého pobytu v Eisenachu s ním rodina Ambrosia Bacha navázala zjevně srdečné a trvalé přátelství – Pachelbel se stal v roce 1680

kmotrem Ambrosiovy dcery Johanny Judithy (i když na křtu v Eisenachu nemohl být přítomen), od roku 1686 byl učitelem a rádcem Ambrosiova syna Christopha a roku 1694 hrál na jeho svatbě spolu s přáteli a širokým Bachovým příbuzenstvem.²³

Pracovištěm Ambrosia Bacha byly významné budovy, obklopující centrální eisenašské náměstí, na kterém se každou středu konal nejdůležitější městský trh: stará radnice na severní straně, vévodský zámek na jihu nedaleko vyústění Fleischgasse, v níž městský písteč bydlel,²⁴ a uprostřed impozantní středověký kostel sv. Jiří, sloužící jak obyvatelům města, tak vévodskému dvoru. Rozšířená hlavní loď kostela se třemi galeriemi na jižní a severní straně poskytovala místo více než dvěma tisícům návštěvníků. Na západním varhanním kůru hrál Ambrosius se svým ansámblem pravidelně o nedělích a svátcích a při zvláštních příležitostech. Povinností jeho instrumentálního souboru bylo doprovázet pěvecký sbor a uvádět spolu se sólisty koncertantní díla.

Vokální soubor, *chorus musicus* neboli *cantorey*, se skládal z žáků, stipendistů latinské školy u sv. Jiří, kteří byli vybíráni na základě svých hudebních kvalit. Sbor řídil kantor, který zároveň vyučoval v kvartě. Na začátku Ambrosiovy služby v Eisenachu zastával tuto funkci Johann Andreas Schmidt; v srpnu 1690 ho vystřídal Andreas Christian Dedekind. (Ten byl předtím kantorem v Arnstadtu, kde se spřátelil s Bachovou rodinou.) Školní sbor zpíval po celý církevní rok při nedělních bohoslužbách a také na svatbách a pohřbech vícehlasé skladby. Vystupoval i při světských příležitostech, např. při volbě městské rady, na městských slavnostech, na Nový rok v radničním sklepe, při uvádění komedií a také na dvorních oslavách, např. při narozeninách členů vévodské rodiny. *Chorus musicus* se tradičně několikrát v roce, zvláště kolem Nového roku, rozdělil na menší skupiny, zvané *kurrende*, které procházely se zpěvem ulicemi Eisenachu a okolními vesnicemi a sbíraly peníze, určené pro učitele a chudé žáky. I Martin Luther byl svého času zpěvákem takové *kurrende*.

Výmarský církevní řád z roku 1664, platný i v Eisenachu, stanovil čtyři místa v průběhu nedělní bohoslužby, na nichž měla zaznít vícehlasá hudba: po čtení epištoly a po evangeliu, po kázání a během přijímání. K standardnímu repertoáru patřila moteta a další skladby a capella, jak je uvádí tzv. *Eisenacher Kantorenbuch*.²⁵ Tato sbírka, sestavená asi v roce 1535 a používaná ještě po celé 17. století, obsahovala mj. kompozice Johanna Waltera, Ludwiga Senfta, Josquina des Prez, Jacoba Obrechta a Thomase Stoltzera. Ale vedle hudby tradiční se často prováděla i novější díla, např. od Michaela Praetoria, Johanna Hermanna Scheina, Heinricha Schütze a Andrease Hammerschmidta. Kromě toho se používaly novější sbírky motet pro čtyři až osm hlasů od Abrahama Schadaea, Melchiora Francka, Samuela Scheidta a Ambrosia Profeho²⁶ a samozřejmě se hrály skladby eisenašského Christopha Bacha (13). Vokální koncerty a koncertantní moteta byly uváděny zásadně s instrumentálním doprovodem přibraných členů městské hudby nebo – i když méně často – dvorních *capellistů*. Vokální *chorus musicus* a instrumentalisty pak zpravidla řídil kantor, při určitých příležitostech (např. o Velikonocích 1672) i *hausmann*.

Všichni synové Ambrosia Bacha navštěvovali školu u sv. Jiří a nepochybně byli i členy kostelního sboru, takže se spolu s otcem pravidelně zúčastňovali vokálně-instrumentálních vystoupení. Jméno osmiletého Sebastiana se poprvé objevuje na seznamu žáků kvinty latinské školy ve starém dominikánském klášteře. Škola měla šest tříd (sexta byla nejnižší, prima nejvyšší) a v každé strávili žáci zpravidla dva roky, avšak jen málokterý absolvoval skutečně všech šest stupňů. Ukončení primy opravňovalo ke studiu na univerzitě. Významné osobnosti v čele školy a její dobrá pověst přitahovaly žáky ze širokého okolí. V letech 1656–1697 řídil školu rektor Heinrich Borstelmann,²⁷ do funkce prorektora nastoupil v roce 1675 magistr Christian Zeidler (předtím profesor řečtiny a latiny v Coburgu); ten pak od roku 1692 nemocného Borstelmanna zastupoval a v roce 1697 převzal jeho funkci. Dohled nad školou vykonával teolog Johann Christoph Zerbst, generální superintendent vévodství, který Johanna Sebastiana Bacha před lety křtil. Zerbst byl sám svého času žákem eisenaušské latinské školy, členem a prefektem kostelního sboru a také asistentem varhaníka Christopha Bacha. Taková osobnost jistě velmi dobře doplňovala okruh přátel a vlivných známých Bachovy rodiny.

Jako ve většině oblastí a měst luterského Německa byla tehdy v Eisenachu návštěva školy povinná pro všechny chlapce a děvčata od pěti do dvanácti let. Protože se tohle nařízení často nedodržovalo, vydal vévoda Johann Georg I. zákon, podle něhož se rodiče, kteří by své děti do školy neposílali, vystavovali trestnímu stíhání. Sami mohli pro své děti zvolit jednu z osmi německých škol nebo školu latinskou (ta ovšem vyučovala jen chlapce mezi sedmi a čtyřicetiletými lety). Malé místní školy německé sloužily většinou obyvatelům určité městské čtvrti, měly často jen jednoho učitele a řídily se předepsaným učebním plánem, jehož jádrem bylo náboženství, gramatika a aritmetika. Tyto školy zpravidla nevedly seznamy žactva, ale protože taková škola byla právě ve Fleischgasse,²⁸ můžeme předpokládat, že ji Sebastian navštěvoval od pěti do sedmi let, než byl přijat do kvinty latinské školy.²⁹

Jestliže mohl Sebastian sextu latinské školy přeskóčit a vstoupit rovnou do kvinty, znamená to, že v tu dobu už měl požadované znalosti. Jinými slovy, uměl nejen číst a psát, ale ovládal i látku sexty. Těžištěm výuky jak v německých, tak v latinských školách bylo náboženství a nejdůležitějšími učebnicemi bible, zpěvník a katechismus. Po třicetileté válce se v obou školních typech v Duryňsku i mimo ně prosazovaly reformní myšlenky Jana Amose Komenského, biskupa českých bratří, a Andrease Reyhera, rektora gymnázia v Gotě. Pro tyto pedagogy, kteří změnili a modernizovali staré školní osnovy, vycházející v podstatě ještě z myšlenek Phillipa Melanchthona a Erasma Rotterdamského z doby před více sty lety, bylo sice náboženství stále nejdůležitějším předmětem, ale rozčlenili už vědění na různé oblasti a kromě výuky jazyků, gramatiky a logiky zdůrazňovali kontakt s „reáliemi“, tedy věcné učení. Přírodní vědy nebyly podle jejich názoru neslučitelné s náboženstvím, takže víra v Boha Stvořitele a v dokonalost Božího stvoření zůstávala pro ně neotřesitelná. Jejich knihami a pedagogickými názory byla zásadně ovlivněna školní léta Johanna

Sebastiana Bacha v Eisenachu, Ohrdrufu a Lüneburgu, od základní školy až do primy.³⁰ (Podle Reyhera bylo odpovědí na otázku, proč chodím do školy: *Ut probus et doctus reddar* – „abych dosáhl zbožnosti a učenosti“).

Sebastian byl přijat do kvinty už v osmi letech, což se žádnému z jeho bratrů nepodařilo. Zřejmě pro něho nebylo těžké držet krok se spolužáky, neboť kvintu ukončil roku 1694 jako čtrnáctý nejlepší z celé školy. Jeho učitelem v kvintě byl Johann Christoph Juncker; učební plán obsahoval kromě Lutherova katechismu a žalmů také čtení, psaní a gramatická cvičení v němčině a latině. Latina byla od čtvrté třídy hlavním vyučovacím jazykem. Podle školních záznamů z Velikonoc 1695 klesl Sebastian v kvartě na 23. místo (přesto ještě o dvě místa předčil bratra Jacoba); bylo to ovšem v roce, kdy jako desetiletý ztratil během pouhých devíti měsíců oba rodiče. Pozoruhodné je spíše, že se jeho výkon nezhoršil ještě více. Naštěstí v kvartě vyučoval kantor Andreas Christian Dedekind, kterého Sebastian a Jacob dobře znali jako rodinného přítele. On sám jistě oba chlapce učil rád a mohl jim poskytnout v tomto mimořádně těžkém roce pomoc a podporu.

Ve školním roce 1692/93 zameškal Sebastian plných čtyřicet osm dní, v dalším roce dvacet devět a půl a v roce 1694/95 padesát jeden a půl dne.³¹ Nelze se divit, že jeho školní výsledky odpovídaly zameškané době – nejlepšího umístění dosáhl v roce, kdy chyběl nejméně. Proč tolik zameškal, nevíme; snad byl častěji nemocen (jeho bratr Jacob chyběl v tomtéž období méně). Je též možné, že chlapci museli pomáhat otci při provozování hudby anebo byli z rodinných či jiných důvodů mimo Eisenach. Protože žáci neměli žádné volno kromě podzimních prázdnin v době žní, musela se např. tradiční každoroční rodinná setkání Bachovy širší rodiny konat během školního roku, a to pouze ve všedních dnech, neboť o nedělích a svátcích byli hudebníci vázáni povinnostmi v kostele. Cesta na takové rodinné setkání z Eisenachu do Arnstadtu nebo Erfurtu tak připravila děti o dva nebo tři dny školní docházky.

Jak vypravuje Johann Nicolaus Forkel,

členové této rodiny k sobě velmi lnuli. Protože nebylo možno, aby žili spolu všichni na jednom místě, chtěli se alespoň jednou za rok vidět; k tomu určili den, kdy se museli v plném počtu dostavit na zvolené místo. Tento zvyk dodržovali i později, když se někteří ze značně rozvětveného rodu usadili i mimo Duryňsko, v Horním a Dolním Sasku nebo ve Frankách. Obvykle se setkávali v Erfurtu, Eisenachu nebo Arnstadtu a společné chvíle trávili ve znamení hudby. Protože se jejich společnost skládala ze samých kantorů, varhaníků a městských hudebníků, kteří všichni působili i v kostelích, a protože tehdy ještě bylo zvykem počínat všechny věci s myšlenkou na Boha, nejprve společně zanotovali chorál. Od tohoto zbožného začátku se přešlo k žertům, které se od něho velmi často hrubě lišily. Teď se totiž společně zpívaly lidové písně, částečně šprýmovného, částečně i lechtivého charakteru, a to spatra, takže různé improvizované hlasy spolu sice vytvářely jistou harmonii, avšak každý hlas měl jiný text. Tomuto způsobu improvizovaného společného zpěvu říkali *quodlibet*, a nejen že se při něm sami od srdce nasmáli, ale rozesmáli také každého, kdo je slyšel.³²

Víc toho o rodinných setkáních Bachů nevíme. Je docela možné, že tato tradice zůstala omezena na generaci synů a vnuků Hanse Bacha (2), kteří žili v zeměpisném trojúhelníku Erfurt – Arnstadt – Eisenach. Forkelův názorný popis však zcela nepochybně vychází z toho, co slyšel od některého z Bachových synů, jemuž to vyprávěl sám Johann Sebastian. Není jisté, kdy tento rodinný obyčej vznikl (zdá se, že s generací vnuků Hanse Bacha zanikl), ale pravděpodobně doprovázel Johann Sebastian své rodiče na taková setkání od nejtútlejšího dětství. Rozhodně byli on i jeho sourozenci začleněni do velké rodiny profesionálních hudebníků se stejnou samozřejmostí, s jakou se sami velmi brzy začali zabývat rodinným řemeslem. Lze předpokládat, že vedle školní docházky zůstávalo dětem dost času na systematické školení ve hře na smyčcové a dechové nástroje, které musel ovládat každý městský hudebník. Vyučování v latinské škole probíhalo od pondělí do soboty vždy dopoledne (v létě od šesti do devíti, v zimě od sedmi do desíti hodin) a s výjimkou středy a soboty i odpoledne (od jedné do tří). *Chorus musicus* měl hodiny zpěvu pod kantorovým vedením vždy v pondělí, úterý, čtvrtek a pátek od dvanácti do jedné.

Johann Sebastian mohl kromě toho trávit čas ve společnosti svého strýce Christopha Bacha (13), eisenaušského městského varhaníka a dvorního cembalisty. Sebastian ho později ve své Genealogii nazývá „fundovaným skladatelem“ a Carl Philipp Emanuel Bach doplňuje: „Je to velký a osobitý skladatel.“ Žádnému ze starších členů rodiny se nedostalo takového přívlastku, natož celého odstavce, jaký je věnován tomuto eisenaušskému strýci na začátku Nekrologu na Johanna Sebastiana Bacha. Píše se v něm:

Zmíněný Johann Christoph byl zvláště znamenitý ve vymyšlení krásných myšlenek, jakož i ve vyjadřování slov. Komponoval, pokud to totiž dovoľoval tehdejší vkus, nejen galantně a zpěvně, nýbrž i neobyčejně mnohohlasně. První bod dosvědčuje mototo zkomponované před více než sedmdesáti lety, v němž se již kromě jiných umných nápadů odvážil použít zvětšenou sextu. Druhý bod pak je doložen církevní skladbou o 22 obligátních hlasech, v níž se nedopustil sebemenšího prohřešku proti požadavkům nejčistší harmonie, a právě tak skutečností, že nikdy nehrál – ať na varhanách, nebo na klavíru – s méně než pěti samostatnými hlasy.³³

Tak mimořádná chvála naznačuje, že Sebastian viděl ve strýci svůj vzor; nejenže vzpomíná na obecnou kvalitu strýcových skladeb a na to, co mu v dětství muselo připadat jako zázrak („že nikdy nehrál – ať na varhanách, nebo na klavíru – s méně než pěti hlasy“), i z pozdějšího pohledu popisuje jeho hudbu jako krásnou, plnou výrazu, pokrokovou a fundovanou. Onou skladbou „pro 22 obligátních hlasů“, na níž Nekrolog zvláště upozorňuje, je vokální koncert „Es erhub sich ein Streit“, určený k svátku archanděla Michaela, který Sebastian později uvedl v Lipsku. Je napsán pro desetihlasý dvojitý sbor, čtyři trubky, tympány, troje housle, tři violy a basso continuo (cello, kontrabas a varhany) a jeho koncepce a hudební vyjádření textu (Michael a jeho andělé