

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 Arnstadtu a Mühlhausenu, 1703–1708</i>	96
V Novém kostele v Arnstadtu	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

KAPITOLA 9

Hudebník a učenec*

Kontrapunkt teorie a praxe

*Musicorum et cantorum magna et distantia
Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica
Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia
Quido z Arezza*

[Hudebníci a zpěváci – jak velký rozdíl!
Jedni vědí, jak se komponuje hudba, druzí o tom mluví.
Avšak kdo dělá, v čem se nevyzná, je zvíře.]

Virtuóz, skladatel, učitel, učenec

Pozoruhodnou shodou okolností byly tyto Quidovy didaktické verše, pocházející z 11. století, poprvé uveřejněny roku 1774 ve sbírce středověkých traktátů o hudbě (vydal ji Martin Gerbert, opat benediktinského kláštera sv. Blažeje ve Schwarzwaldu), kde je i krátká zmínka o Bachovi jako „otci německých varhaníků“.¹ Kdyby byl Bach znal Quidovu báseň, zdůrazňující, v čem se liší *musicus*, který se ve svém umění vyzná, a *cantor*, který hudbu pouze provozuje, byl by v duchu nahradil latinské slovo „cantor“ [zpěvák] slovem „muzikant“, používaným v německé jazykové oblasti osmnáctého století pro obyčejného pouličního a hospodského šumaře. Právě tento termín vyvolal v roce 1737 Bachovu rozhořčenou reakci na útok Adolpha Scheibeho.² Na druhé straně Bachovi jistě nešlo o to, aby hudebník a muzikant, tedy hudební učenec a hudební praktik, byli v rámci oboru považováni za nesmiřitelné protiklady. Naopak, při vlastní hudební i učitelské činnosti měl na mysli ideál učeného praktika nebo prakticky činného učenice.** Sám si dělal nárok na označení „virtuóz“, jak ujišťuje magister Birnbaum, když hájí Bacha proti Scheibeho útoku: „Je-li některý z oněch hudebních praktiků mimořádným umělcem na svém nástroji, pak nezasluhuje jméno muzikant, ale virtuóz.“

Pověst virtuózního instrumentalisty provázela Bacha od mládí a přetrvala celá desetiletí po jeho smrti. Zmínka opata Gerbera potvrzuje, že Bachův věhlas vznikl na základě hlubokého účinku jeho virtuózních vystoupení; přispěly však k němu i jeho náročné klavírní skladby, značně rozšířené, a působení četných žáků. Bachova vokální a instrumentální tvorba pronikala ve srovnání s jeho klavírním dílem mimo Výmar, Köthen a Lipsko jen v omezené míře, avšak v těchto městech, jmenovitě v Lipsku, zanechala jeho nastudování a provádění neobvykle složitých děl mimořádný dojem. Zprávy o Bachovi

* Viz *Dotatky a opravy* (17) v Předmluvě k aktualizovanému vydání.

** Viz *Dotatky a opravy* (18) v Předmluvě k aktualizovanému vydání.

jako o výkonném umělci vyzvedávají technickou náročnost a hluboký obsah skladeb, ať už napsaných pro klavír a další nástroje, nebo pro sólové hlasy, sbor a orchestr. Ve způsobu, jakým se Bach zmocňuje hudebního materiálu a utváří jej, se vždy projevuje vědecké myšlení a teoretická fundovanost, což na interprety jeho skladeb (o posluchačích nemluvě) klade značné nároky.

Duchovní klima univerzitního města Lipska muselo rozhodujícím způsobem ovlivňovat Bachovu každodenní činnost, vývoj jeho hudebního intelektu, hudební zaměření a volbu estetických prostředků. Představují-li *musicus* a *cantor* pro Quida z Arezza dvě protikladné a neslučitelné kategorie, pak Bach vědomě usiloval o jejich komplementární vztah, a víc než to: jeho cílem bylo úplné spojení praktika a teoretika, a to bez újmy na kvalitě té či oné složky. Je důležité vědět, že akademická atmosféra tomášské školy, a tím spíše lipské univerzity, takový přístup podporovala, abychom si dokázali představit prostředí, v němž Bach působil, lidi, kteří jeho díla prováděli, a v neposlední řadě i ty, kdo především tvořili jeho publikum.

Kdyby si byl Bach neuvědomoval svoje intelektuální sklony, své nadšení pro „hudební vědu“ a svoji učitelskou vášeň, což jsou všechno typické vlastnosti vzdělaného hudebníka, těžko by byl uvažoval o místě kantora u Sv. Tomáše. Lipsko ho přitahovalo i tím, že nabízel možnost vzdělání jeho třem synům – Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel i Johann Gottfried Bernhard navštěvovali tomášskou školu jako přípravu na univerzitu. Skutečně se jim (na rozdíl od jejich otce i obou dědečků) dostalo později vysokoškolského vzdělání: Friedemann studoval v Lipsku, Carl v Lipsku a ve Frankfurtu nad Odrou a Bernhard v Jeně. Z vynikajících učitelů tomášské školy byli tradičně někteří, zpravidla přinejmenším rektor a jeho zástupce, zároveň univerzitními profesory. To se zřetelně odráželo v úrovni vyučování a atmosféře školy, takže značná část jejich absolventů usilovala o další studium na jedné ze čtyř univerzitních fakult (teologické, právnické, lékařské a filozofické) – nebo i na několika.

Učební plány filozofické fakulty, dřívější fakulty umění, a tomášské školy byly podobně zaměřené, neboť obě instituce vycházely ze vzdělávacího systému sedmi svobodných umění, jak je definoval středověk: *trivium* se skládalo z gramatiky, logiky a rétoriky, *quadrivium* z aritmetiky, geometrie, astronomie a hudby. Vlivem humanismu a luterské reformace se učební plán ovšem měnil: kladl se větší důraz na starou klasickou literaturu, Písmo se studovalo důkladněji a rostl význam přírodovědeckého poznání. Přesto zůstávalo těžištěm výuky náboženství. Reforma učebních plánů vedla k silnější provázanosti všech oborů, včetně hudby. V tomášské škole a obdobných latinských vzdělávacích institucích měly sice prvořadý význam zkoušky sboru, hodiny zpěvu a hudební vystoupení, avšak ani vztah hudby k matematice (doložitelný na systémech ladění, intervalových proporcích a geometrii varhanních píšťal) nebyl opomíjen, zvláště vzhledem ke styčným bodům s moderními přírodními vědami. Kromě toho se repertoár sboru i instrumentálních ansámbľů dotýkal mnoha oblastí rétoriky a poetiky (když šlo např. o prozódii recitativů či metrum a rýmy árií). A zvláště moteta a kantáty na duchovní texty poskytovaly látku