

TVŮRČÍ KONTAKTY

Bach a Vivaldi

Starší němečtí muzikologové neměli příliš rádi, když se psalo o *Johannu Sebastianu Bachovi* jako o skladateli, který také čerpal z jiné než německé tradice a německé hudební kultury. Považovali *Ž. S. Bacha* za jakýsi mesiášský typ autora pozdně objeveného (1829: *Matoušovy pašije* v Berlíně za řízení *Felixe Mendelssohna Bartholdyho*) – a zejména po roku 1870, kdy v Německu začínal narůstat, povlovně, také nacionalismus, chápali *Bacha* jako jakéhosi „praněmeckého“ autora, který dovršuje a naplňuje luterskou tradici. Neviděli, že *Bach* je také, dávno před růstem ekumenických snah (2. Vatikánský koncil), nositelem myšlenek o vyrovnání mezi všemi křesťanskými náboženstvími.

Vliv hudební Itálie na *Bacha* starší generace německých muzikologů „upozaďovala“, jak by řekl *F. X. Šalda*. Vivaldi byl pro ně jen proto velký, že *Ž. S. Bach* si vybral některé jeho skladby k úpravám pro cembalo nebo varhany. Toto mínění jsme snad schopni pochopit, protože až do velkých vivaldiovských objevů *profesora Gentiliho* v Turínu (1926–1930) platil Vivaldi vlastně za skladatele *minores gentium*. Předcházíme skutečnosti, že *Bach* ovšem nasával nejen z Vivaldiho, nýbrž i z jiných italských mistrů, například *Albinoniho* nebo *Geminianiho* apod. *Bach* byl světoobčan i jako skladatel, neboť pokorně čerpal i z hudby francouzské (například z *Couperina Le Grand*) nebo anglické (*virginalisté*).

Tu a tam jsme se zmiňovali o *Bachově* vztahu k jiným velkým hudebním kulturám. Zkoumáme-li Vivaldiho, pak neopomeneme zdůraznit, jak jsme se o tom již zmiňovali v životopisné části spisu, že Vivaldi byl jedním ze skladatelů *Bachova* srdce. *Bach* začal studovat jeho díla již ve Výmaru 1713.

Snad prvním znalcem hudby, který upozornil na *Bachův* vztah k *Antoniu Vivaldimu*, byl *Johann Nicolaus Forkel*, který 1802 vydává první velkou monografii o *J. S. Bachovi*: *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, bey Hoffmeister und Kühnel. (Bureau de Musique.) 1802. Knihu přeložil *Gracian Černušák* pod názvem *O životě, umění a uměleckých dílech Johanna Sebastiana Bacha*. Vyšla ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953. Analyzuji ji ve spise věnovaném *G. Černušákovi*: *Člověk čistého srdce*. Nakladatelství KLP – Koniasch Latin Press, Praha 2007. Z *Černušákovy* překladu nyní ocitujeme *Forkelovu* pasáž o *Bachově* vztahu k *Vivaldimu*.

„První pokusy *Johanna Seb. Bacha* ve skladbě byly jako všechny první pokusy vadné. Bez jakéhokoli vyučování, jímž by mu bývala naznačena cesta, která by jej mohla poněmáhlu vésti výš a výš, musil zprvu dělat jako všichni, kdo nastupují takovou dráhu bez přípravy, jak to právě šlo. Proháněti se po nástroji sem a tam a skákat po něm nahoru a dolů, plně zaměstnávat obě ruce, pokud dovoluje pět prstů, a tropiti tuto divočinu tak dlouho, až se konečně náhodou zachytí okamžik klidu, je umění společné všem začátečníkům. Mohou proto být jenom prstovými skladateli (nebo klavírními husary, jak je *Bach* nazýval ve svých pozdějších letech), to jest: musí ponechat svým prstům, aby jim ukázaly, co mají psát, místo co by měli předeepsat prstům, co mají hrát. *Bach* nezůstal vždy dlouho na této cestě. Pocítil brzy, že věc není vyřízena věčnými běhy a skoky, že je

nutno do myšlenek zavést řád, souvislost a poměr a že je k dosažení takových cílů třeba nějakého návodu. Jako takový návod mu sloužily právě tehdy vydané koncerty Vivaldiho. Slyšel je tak často velebít jako výborné hudební skladby, že tím přišel na šťastný nápad upravit je všechny pro svůj klavír. Studoval vedení myšlenek, jejich vzájemný poměr, modulační změny a mnoho ještě jiných věcí. Přeměna myšlenek a pasáží, odpovídajících houslím, ale nepřípadných klavíru, učila ho také hudebně myslet, takže dokončiv tuto práci nemusil již očekávat nápady od svých prstů, ale mohl je již brát ze své fantazie. Po takové přípravě bylo již potřebí jenom píle a neustálého cviku, aby šel stále dál a dospěl konečně chvíle, kdy si nejenom vytvořil umělecký ideál, ale mohl také doufat, že ho časem dosáhne.“

Forkelův text, který nacházíme v německém originále na s. 97–101, v Černušákově přetlumočení pak na s. 41–42, vypovídá mj. o tom, jak se *Bach* učil hudební skladbě, neboť v jeho době se výuka kompozice nepěstovala na konzervatořích, které byly zaměřeny jen k výchově vybraných instrumentalistů, dále kastrátů a ženských i mužských pěvců. Kdo se chtěl učit skladbě, musel vstoupit v žákovský svazek s nějakým vynikajícím *maestrem di cappella*, neboť se předpokládalo, že právě onen *maestro* zná dokonale i základy hudební kompozice. Bach neměl učitele, a tak vnikal do kompozice sám, a to například tím, že *opisoval* z učebních důvodů díla svých současníků, aby se naučil, jak je ta nebo ona skladba „udělána“. V případě oceňovaného Vivaldiho učil se Bach z jeho skladeb tak, že některé z nich *upravoval* pro varhany nebo cembalo (či lépe řečeno pro současný stav klavíru). Pod označením „klavír“ je míněn vlastně každý klávesový nástroj, jichž bylo v Bachově době několik druhů. Mezi ně patřily také varhany.

Již 1851 vyšla u Peterse v Lipsku sbírka „*XVI / Concertos / d'après des Concertos pour le Violon / de / Antonio Vivaldi / arrangés / pour le piano seul / par / Jean Sébastian Bach / publiés pour la première fois / par / S. W. Dehn et F. A. Roitzsch...*“ Hlavním pramenem tohoto zveřejnění byl rukopis s poznámkou „*Ň. E. Bach, Lips. 1739*“, jenž byl v majetku *Ňohanna Ernsta Bacha*, pocházejícího z vedlejší větve J. S. Bacha, který byl svatotomášský „alumnus“ a skladatelův žák. Titul rukopisu zní: *XII Concerti di Vivaldi, elaborati di Ň. S. Bach*. O tomto prameni i o jeho osudech vypráví Kolneder (s. 132–133). K výchozímu prameni přibyly i další. Ukazuje se, že Bach zpracovával 10 Vivaldiho koncertů, 4 koncerty J. E. v Sachsen-Weimar, 1 koncert Alessandra Marcella, 1 koncert Benedetta Marcella, 1 koncert Telemannův, 1 koncert Torelliho a 4 koncerty neznámých autorů (celkem tedy 22 koncertů). Že mezi upravovanými a zpracovávanými díly byly i skladby příslušníka sasko-výmarského knížecího domu i Telemannovy, svědčí o tom, že hudba Itálie hojně pronikala do tehdejšího Německa. Bach se stal 1708 dvorním varhaníkem ve Výmaru, navázal styk s *Ňohannem Gottfriedem Waltherem*, skladatelem, varhaníkem a lexikografem, jenž byl také obdivovatelem italské hudby. V blízkém Eisenachu tehdy působil *Georg Philipp Telemann*, který tam byl 1709–1712 dvorním kapelníkem. Odtud si vysvětlujeme, že mezi zpracovávanými a upravovanými díly se objevily i skladby Neitalů, kteří však byli obdivovateli italské (v případě *Telemannově* i francouzské) hudby.

Bachovy „úpravy“ byly vlastně jakýmsi klavírními výtahy se zanesenými sólovými hlasy. Bach skladby de facto zjednodušil („*abgesetzt*“). Nedbal na původní

jejich zvukově-barevnou orientaci. Snad považoval ony úpravy jen za jakýsi „studijní“ materiál. Byl mj. houslistou výmarské dvorní kapely, s níž kooperoval i *vévoda Johann Ernst von Sachsen-Weimar*, a podobně jako on byl mj. „italsky“ orientován. A tak je tedy možno říci, že Bach „nasál“ italskou orientaci prostřednictvím šlechtické výmarské kapely a vyhověl tak i zaměření výmarského dvora. Bach užíval svých „italských“ úprav též jako *studijního materiálu*, který také předkládá svým žákům. Některá díla určil přímo varhanám, které mu poskytovaly bohaté zvukové možnosti. Je možné, že kolem Bacha se shromáždil i výmarský kroužek přátel italské hudby, který se formoval v tomto městě. Prostřednictvím Italů Bach také poznal italský zvyk hrát v kostele *během pozdvihování* (při mších) samostatné varhanní skladby. Věděl, že v Itálii byly varhanní vstupy při pozdvihování mnohdy úpravami z houslových koncertů, zejména jejich pomalých vět. Tento zvyk přešel z katolické Itálie brzy také do protestantských krajů severního Německa.

Deset Bachových zpracování podle Vivaldiho můžeme nyní přiblížit stručným přehledem, v němž nejprve uvedeme název Bachova zpracování i s číslem *Schmiedero*va tematického katalogu, abychom vzápětí také citovali původní vivaldiovský pramen s *Ryomovým* číslováním.

Tedy:

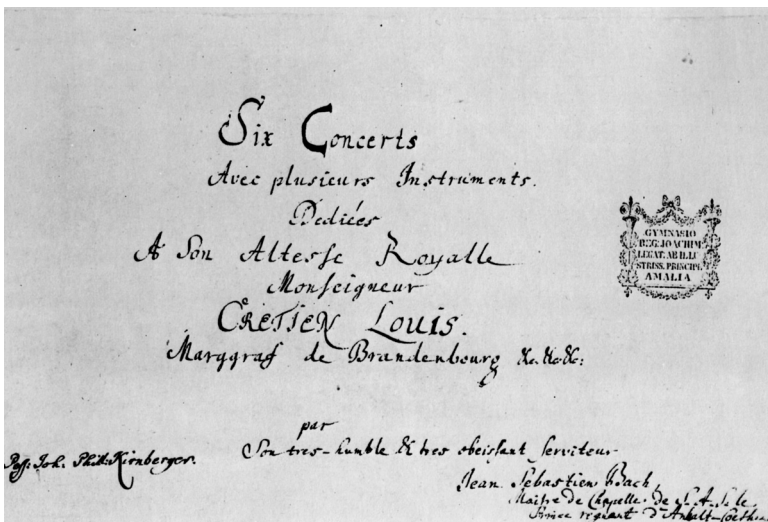
- | | |
|---|--|
| 1. <i>Ĵ. S. Bach, Sechs Konzerte nach verschiedenen Meistern, BWV 592–597. Koncert a moll, BWV 593. Zpracování pro varhany.</i> | A. Vivaldi, op. III/8 a moll, E. Roger, Amsterdam cca. 1712, RV 522 |
| 2. <i>Ĵ. S. Bach, Dtto, BWV 594. Zpracování pro varhany. Z Vivaldiho původní tóniny D dur transponováno do C dur.</i> | A. Vivaldi, op. VII/11 d moll (= op. VII, 2. kniha, č. 5), J. Roger(ová), Amsterdam cca. 1716–1717. Uložení rukopisu: Turin, Giord. V/22; Schwerin č. 3 (5565). RV 208 („Grosso Mogul“). |
| 3. <i>Ĵ. S. Bach, Dtto, BWV 596. Zpracování pro varhany.</i> | A. Vivaldi, op. III/11 d moll, E. Roger, Amsterdam cca 1712. RV 565. |
| 4. <i>Ĵ. S. Bach, Sechzehn Konzerte nach verschiedenen Meistern, BWV 972–987. Koncert D dur, BWV 972. Zpracování pro cembalo.</i> | A. Vivaldi, op. III/9 D dur, E. Roger, Amsterdam cca 1712. Uložení rukopisu: Schwerin, č. 1. RV 230 |
| 5. <i>Ĵ. S. Bach, Dtto, BWV 973. Koncert G dur. Zpracování pro cembalo.</i> | A. Vivaldi, op. VII/8 G dur (= op. VII, 2. svazek, č. 2), J. Roger(ová), Amsterdam cca 1716–1717. Uložení rukopisu: Dresden Cx 1024 (= 2389/0/56). RV 299. |

- | | |
|---|---|
| 6. <i>Ľ. S. Bach, Dtto. Koncert g moll, BWV 975. Zpracování pro cembalo.</i> | A. Vivaldi, op. IV/6 g moll, E. Roger, Amsterdam cca 1712–1713. Rukopis zničen za 2. světové války. Dřívě uloženo v Landesbibliothek Darmstadt. RV 362 („La Caccia“). |
| 7. <i>Ľ. S. Bach, Dtto, Koncert C dur, BWV 976. Zpracování pro cembalo. Z Vivaldiho původní tóniny E dur transponováno do C dur.</i> | A. Vivaldi, op. III/12 E dur. E. Roger, Amsterdam cca 1712. Rukopis zničen za 2. světové války. Dřívě uloženo v Landesbibliothek Darmstadt. RV 265. |
| 8. <i>Ľ. S. Bach, Dtto, Koncert F dur, BWV 978. Zpracování pro cembalo. Z Vivaldiho původní tóniny G dur transponováno do F dur.</i> | A. Vivaldi, op. III/3 G dur, E. Roger, Amsterdam cca 1712. RV 310. |
| 9. <i>Ľ. S. Bach, Dtto, Koncert G dur, BWV 980. Zpracování pro cembalo. Z Vivaldiho původní tóniny B dur transponováno do G dur.</i> | A. Vivaldi, op. IV/1 B dur, E. Roger, Amsterdam cca 1712–1713. RV 381. Zachovaný rukopis Upsala Caps 61:7. |
| 10. <i>Ľ. S. Bach, Konzert a-Moll (Bearbeitung), BWV 1065. Zpracování pro 4 cembala a smyčcový orchestr. Z Vivaldiho původní tóniny h moll transponováno do a moll.</i> | A. Vivaldi, op. III/10 h moll, E. Roger, Amsterdam cca 1712. 4 housle a violoncello obligato plus smyčcový orchestr s bassem continuum. Zničeno, rukopis podlehl náletu na Drážďany ve 2. světové válce. Dřívě Landesbibliothek Dresden, sign. Cx 1035. RV 580. |

Podle Kolneder, s. 137–139. Číslování Vivaldiho skladeb upraveno podle Ryomova seznamu.

Je obdivuhodné, že *Ľ. N. Forkel* odhadl již 1802 příbuznost *Bachovu* s *Vivaldim*. *Bach* se přikláněl k italské hudbě, a zejména k *Vivaldimu*, jak jsme již mnohokrát konstatovali. Speciální studie by vyžadoval problém vztahu *Braniborských koncertů* (*Die Brandenburgischen Konzerte, BWV 1046–1051*) k *Antoniu Vivaldimu*. Je pozoruhodné, že *Braniborské koncerty* nevznikaly jako cyklus šesti koncertů, tedy nad veškerou pochybnost jako jednolitě dílo o šesti samostatných částech, nýbrž že jejich vznik je spojen s *rozmanitými lety*. *Šestý Braniborský koncert* vznikal patrně 1703–1707 v Arnstadtu nebo 1708–1717 ve Výmaru, nejpozději však možná roku 1718. *Třetí* a *První Braniborský koncert* byl napsán 1718, *Druhý* roku 1719 – a *První* vznikl rok předtím (1718). *Čtvrté* a *páté číslo* sbírky bylo dokončeno roku 1720. *Bach* se rozhodl spojit šestici svých koncertů v jeden celek. V partituře z roku 1721, kdy *Braniborské koncerty* *J. S. Bach* věnoval *markraběti Christianu Ludwigovi von Brandenburg*, došlo ještě k malým kompozičním změnám. Je to možná jen vnější, ale i *Antonio Vivaldi* postupoval obdobně. Již jsme se zmiňovali, že své nejslavnější práce sdružené dílem zcela spontánně, dílem i z ryze

praktického hlediska, v celek nazvaný *Le Quattro stagioni*, psal Vivaldi nesoustavně a bez původní představy uceleného monumentálního díla. I on vydal pak čtveřici koncertů souborně a věnoval ji svému příznivci, hraběti *Václavu Morzinovi*. Tato známá fakta opakujeme jen proto, abychom si uvědomili i vnější souvislosti mezi *Braniborskými koncerty* a koncerty o ročních obdobích. Oba skladatele spojuje společné východisko, tj. *Concerti grossi Arcangela Corelliho*. Ale oba se od *Corelliho* odchyľují, a to nejen způsobem zpracování jednotlivých koncertů, nýbrž i pronikavou tendencí, která směřuje k podstatnému obohacování „princiální“ (solistické) skupiny nástrojů, k rozšiřování „soli“. Zatímco *Corellimu* postačí, když sólistickými nástroji budou *duo housle a violoncello*, má Vivaldi daleko širší paletu ve skupině sólových nástrojů. Podobně jako *Bach* se neodpouští od skupiny nástrojů *bassa continua*. Oba s *continuem* však pracují volněji než *Corelli* a povyšují je. O tom jsme již hovořili výše. Hrát ovšem *Braniborské koncerty* a *Le Quattro stagioni* zcela bez *continua* je naprosto nepřípustné. Zdálo by se, jako by *Bachovým* pramenem pro *Braniborské koncerty* (v otázce uplatnění



34 • Braniborské koncerty. Titulní list Bachova autografu. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, sign. Am. B. 78.

rozmanitých principiálních nástrojů) byl výlučně Vivaldi, ale není tomu tak zcela. *J. S. Bach* poznal markraběte *Christiana Ludwiga Braniborského* 1718 v Berlíně. *Bach* působil v Köthenu jako dvorní kapelník *knížete Leopolda von Anhalt-Cöthen* (od 5. srpna 1717) a měl roku 1718 za úkol vybrat pro köthenský dvorní orchestr v Berlíně nové cembalo a dovézt je do Köthenu. Seznámení s braniborským markrabětem ho inspirovalo, neboť tento vysoký šlechtic byl velmi hudbymilovný. Byl profrancouzsky orientován, a proto *Bach* formuloval titulní list svých koncertů také francouzsky: *Six Concerts avec plusieurs instruments*. Možná, že tak učinil podle Vivaldiho vzoru. Vždyť název „*Koncerty s rozmanitými nástroji*“ je až nápadně podobný vivaldiovskému nadpisu „*concerti con molti istromenti*“, odvozenému ze skutečnosti, že skupina „soli“ byla pohyblivá a rozšiřovala se. U Vivaldiho

došlo k tomu, že se rovnala co do počtu i ripienistům – vivaldiovský princip „dvoorchestrálního“ pojetí koncerta grossa převzal Bach ve *Třetím Braniborském koncertě*. Jako praktický hudebník a jako kapelník se Bach inspiroval pronikavými interprety, kteří byli členy köthenské dvorní kapely. Vivaldi neměl konkrétní představu houslového sólisty v koncertech o ročních údobích. Bach však napsal part sólové trubky ve *Druhém Braniborském koncertě* proto tak „krkolomně“ a technicky náročně, protože věděl, že vynikající trubač köthenského orchestru, dvorní trumpetista *Johann Ludwig Schreiber*, plně vyhoví jeho hvězdným nárokům, neboť jeho sólový part mj. stoupá až k f''' , což bylo v té době velmi neobvyklé, neboť trubkové nástroje (clariny) dosahovaly (v ladění D) zpravidla k d''' . Köthenský kníže *Leopold* byl vynikající hráč na violu da gamba, a tak mu Bach věnoval sólový hlas v *Šestém Braniborském koncertě*. Je to koncert „temněji“ laděný, v němž dominují čtyři sólisticky pojaté violy. *Pátý Braniborský koncert* řídil sám Bach, který skromně zasedl za pult druhých houslí (byl také vynikající houslista a obdivovatel *Biberovy* virtuozy i jeho principu *scordaturového*). Protože v *Šestém koncertě* exponoval violy, rozhodl se napsat si sám pro sebe v *Pátém koncertě* sólový part cembala, které se takto osvobodilo od svázanosti s *bassem continuem*. Obsazení köthenského dvorního orchestru bylo malé, bachovsky pronikavé však bylo, že *Š. S. Bach* zasedal vždy také za pulty, které byly obsazeny slabšími hráči, nebo nebyly obsazeny. Zmínili jsme se, že *Braniborský koncert* č. 5 dirigoval Bach od pultu sekundisty. Protože druhý houslista musel přejít k viole, jež mu rovněž připadla, rozhodl se, že v *Pátém koncertě* nepředepíše další druhé housle. Ty a jiné příklady ukazují, že Bach se inspiroval vždy současnou situací, za jaké zaznívala jeho díla. Ne tak Vivaldi, který ve svých čtených koncertech, jsa sám vyspělým houslovým virtuózem, hrával často také sám svůj exponovaný sólový, koncertantní part.



35 • 2. Braniborský koncert, BWV 1047. Autograf, začátek 1. věty.
Deutsche Staatsbibliothek, Berlin, sign. Am. B. 78.

Jak již mnohokrátě řečeno, nadchl se Bach *rozmanitostí obsazení* ve Vivaldiho skladbách a skladatelovou smělostí, s jakou využívá *zvukové barvy nástrojů* ve své instrumentaci, která již počítala s *pevným obsazením* a neuznávala vlastně „zástupnost“ nástrojů, tolik praktikovanou za baroka.

Návaznost na Vivaldiho instrumentaci si objasníme, všimneme-li si obsazení skupiny „*solí*“ v jednotlivých *Braniborských koncertech*: *Braniborský koncert č. 1 F dur*, BWV 1046: 3 hoboje, fagot, 2 horny, zanikající nástroj violino piccolo. – *Braniborský koncert č. 2 F dur*, BWV 1047: podélná flétna, hoboj, trubka (*clarina*), housle. – *Braniborský koncert č. 3 G dur*, BWV 1048: obsazení je utvářeno podle principu, že každý je vlastně sólistou, objevuje se tedy trojice houslí, trojice viol, trojice violoncell. – V *Braniborském koncertě č. 4 G dur*, BWV 1049, jsou předepsány sólisticky vedené 2 podélné flétny a neobyčejně exponované housle. – *Braniborský koncert č. 5 D dur*, BWV 1050, uplatňuje příčnou flétnu, housle a cembalo jakožto sólové nástroje. – V *Braniborském koncertě č. 6 B dur*, BWV 1051, chybějí v instrumentáři vysoké hlasy, vše je vedeno v potmělé orchestraci. Sólisté jsou tak vypjatě využíváni, že jejich hlasy se umně proplétají, spojují a zase rozpojují. Jsou to: první a druhá viola, první a druhá viola da gamma a violoncello.

Bach si také plně uvědomoval *Vivaldiho význam ve vývoji sólového nástrojového koncertu*. Jako vynikající hráč na klávesové nástroje věnoval se také koncertům cembalovým, které Vivaldi vlastně opomíjel. Projevil zájem také o „*oboe d'amore*“ („hoboj milostný“), který se u Vivaldiho neobjevuje, housle kopuloval s hobojem, s oblibou psal houslové koncerty, které si také upravoval pro cembalové sólistické obsazení s ripienisty a bassem continuum, a sdružoval, tak jako Vivaldi, sólové housle do trojic nebo do čtveřice.

V oblíbě *rozmanitosti* v sólistickém obsazení je *Bach* rovněž „žákem“ Vivaldiho. Vývojově nejdůležitější jsou zřejmě jeho *cembalové koncerty*, které si upravoval také z předloh:

V přehledu bude vše čtenáři jasnější:

Cembalový koncert

d (BWV 1052)
E (BWV 1053)
D (BWV 1054)
A (BWV 1055)
f (BWV 1056)
F (BWV 1057)
g (BWV 1058)
d (BWV 1059, fragment)
c (BWV 1060, 2 cembala)
C (BWV 1061, 2 cembala)
c (BWV 1062, 2 cembala)
d (BWV 1063, 3 cembala)
C (BWV 1064, 3 cembala)
a (BWV 1065, 4 cembala)

Předloha

Houslový koncert d (Bach)
Koncert pro oboe d'amore Es (Bach)
Houslový koncert E (BWV 1042)
Koncert pro oboe d'amore A (Bach)
Houslový koncert g (Bach)
4. Braniborský koncert G (BWV 1049)
Houslový koncert (BWV 1041)
Koncert pro hoboj d (Bach)
Koncert pro hoboj a housle d (Bach)
žádná předloha
Koncert pro 2 housle d (BWV 1043)
předloha neznámá
Koncert pro 3 housle (Bach)
Koncert pro 4 housle (Vivaldi: h moll, op. III, č. 10, RV 580)

Bach neměl možnost navštívit zaslíbenou zemi hudby, Itálii, tak jako například *Schütz* nebo *Händel*. Nepoznal italský styl v sepětí se zemí, v níž vznikal a rostl. Hudební Itálii poznával jako okouzlený její ctitel, ale doma za pracovním stolem. Oporu měl ovšem ve stoupající oblibě italské hudby v Německu (*Mattheson* se této obliby lekl a vyzýval německé hudebníky, aby psali „německy“, národně, a oponovali vlivu Itálie). *Quantz* toužil po vyrovnání, a proto hlásal myšlenku, že německá hudba vyrůstá na pozadí smíšeného vkusu („*vermischter Geschmack*“), tj. vkusu italského, francouzského a domácího německého. Trvalým obdivovatelem italské hudby byl ovšem *J. S. Bach*, jenž Vivaldiho prostřednictvím navázal ve svých skladbách i na styl italské *sonáty* a *triové sonáty*. O vztahu oné *triové sonáty italské* k *J. S. Bachovi* pojednáme v další kapitole.