

Christoph Bossert

Hochschule für Musik Würzburg

## Trzecia część *ClavierUebung* ze zbioru *ClavierUebung I-IV* wobec twórczości chorałowej Johanna Sebastiana Bacha

Temat niniejszego wykładu jest tak rozległy, że w tym miejscu może zostać przedstawiony jedynie częściowo<sup>1</sup>.

### 1. Osobiste doświadczenie

Aby wprowadzić Państwa w temat, chciałbym podzielić się doświadczeniem z mojego życia. Przez wiele lat łączyła mnie głęboka przyjaźń z – niestety już zmarłym – monsignorem Alojsijem Domislovicem, kanonikiem katedry w Varaždinie (Chorwacja). Kongres *Organy jako europejskie dobro kulturalne*, w którym udział wzięła również polska delegacja pod kierunkiem prof. Juliana Gembalskiego, zorganizowany w Varaždinie 2000 w roku, był rezultatem naszej wspólnej pracy z kanonikiem Domislovicem<sup>2</sup>. Po raz pierwszy poznałem monsignora w 1993 roku, kiedy zaproszono mnie do udziału w chorwackim festiwalu muzycznym „Barokne Veceri”, zorganizowanym w pierwszą rocznicę wyzwolenia miasta Varaždin z serbskiego oblężenia. Zostałem zaproszony do zagrania koncertu organowego z dziełami Johanna Sebastiana Bacha. Zadałem sobie wówczas pytanie: które spośród dzieł Bacha będą najbardziej odpowiednie na taką okazję? Mój wybór padł na trzecią część zbioru *ClavierUebung*, której przedmiotem jest również temat mojego obecnego wykładu w Krakowie. Kiedy przybyłem do Varaždina, ogarnął mnie niepokój związany z uświadomieniem sobie następującego problemu: niemożliwe, żeby były tam znane teksty pieśni z katechizmu Lutra.

---

<sup>1</sup> Niniejsza publikacja jest wydrukiem wykładu. Z powodu znacznej objętości w tekście zredukowano liczbę przykładów, skrócenia tekstu oryginalnego są każdorazowo oznaczone znakiem opuszczenia – przyp. tłum.

<sup>2</sup> Oryginalna nazwa kongresu to *Die Orgel als Europäisches Kulturgut*, Varaždin 2000 (przyp. tłum.).

Fakt ten prawdopodobnie uniemożliwia zrozumienie tej muzyki oraz jej struktury. Postanowiłem się zwrócić z wątpliwościami dotyczącymi niezrozumienia katechizmu Lutra do monsignora Domislovica, który z uwagą wysłuchał prób objaśnienia mu, w jaki sposób rozumiem to dzieło. W dniu koncertu, w zasadzie tuż przed jego rozpoczęciem, kanonik wprowadził słuchaczy w tematykę koncertu i na tyle, ile pozwoliła na to moja „nieznajomość” serbskiego, zrozumiałem, że monsignore mówił o Marcynie Lutrze i jego pieśniach katechizmowych. Po dziś dzień odczuwam wielką radość, ponieważ za wspomniany koncert dwunastu profesorów z Akademii Muzycznej w Zagrzebiu przyznało mi wyróżnienie – Nagrodę Ivana Lučića.

## 2. *Ordinarium missae* i pieśń kościelna jako punkt wyjścia do wewnętrznych przeciwieństw *ClavierUebung III*

Czym są owe pieśni katechizmowe? Są „śpiewaną” wiarą. Wyrażają one fundamenty wiary w zbawienie, które w postaci Jezusa Chrystusa przyszło na ten świat. Luter utworzył do nich sześć pieśni wraz z melodią i tekstem do nich. Są to pieśni dotyczące: 1) dziesięciu przykazań, 2) wyznania wiary, 3) Modlitwy Pańskiej, 4) chrztu świętego, 5) pokuty oraz 6) Wieczerzy Pańskiej. Pieśń dotycząca Modlitwy Pańskiej (*Ojcze nasz, Vater Unser*) powstała z okazji wprowadzenia reformacji do Lipska w 1539 roku. Dwieście lat później, a więc w roku 1739, Bach publikuje *III Część Clavier Uebung, składającą się z przeróżnych przygrywek na temat Katechizmu oraz innych śpiewów, na organy*<sup>3</sup> – jak głosi tytuł w oryginale<sup>4</sup>.

Tym, czego tytuł jednak nie zdradza, jest fakt, że dzieło to było napisane zgodnie z porządkiem nabożeństwa z roku 1540, obowiązującym na terenie całej Saksonii<sup>5</sup>. Stąd też wynika nie tylko rozróżnienie<sup>6</sup> między *Ordinarium missae* i ewangelicką „pieśnią kościelną”, ale również między „swobodną muzyką” na początek i koniec nabożeństwa a muzyką „związaną z chorałem”<sup>7</sup>. *ClavierUebung III* zo-

<sup>3</sup> *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel*. Tłumaczenie określenia *Clavier Übung*, z uwagi na inne znaczenie słowa *Clavier* w XVIII wieku, musiałoby przybrać formę *Ćwiczenie klawiaturowe* – przyp. tłum.).

<sup>4</sup> Strona tytułowa pierwszego wydania z 1739 roku.

<sup>5</sup> Podstawą jest tutaj *Ordnung und Form des Gesangs zur Art der Communion* autorstwa Marcina Lutra (1526); por. faksymile Jeana-Marca Fuzeau, *Clavier Übung 3e Partie, Présentation par Philippe Lescat*, s. 16.

<sup>6</sup> W oryginale „Spannung”, czyli „napięcie” (przyp. tłum.).

<sup>7</sup> Autor w dalszej części wykładu często używa zwrotu „podstawowe napięcie” („Grundspannung”), które rozumiane może być jako kumulacja napięcia, będąca efektem zestawienia

stało opublikowane w dwa lata po tym, kiedy Johann Adolph Scheibe skierował w stronę kompozycji Bacha następującą krytykę<sup>8</sup>: „gdybyż ze swoich utworów, poprzez napuszone i zagmatwane jestestwo, nie usuwał on tego, co naturalne, i nie zaciemniał ich piękna poprzez zbyt duży kunszt [...]”<sup>9</sup>. Uczeń Bacha, Johann Andreas Sorge wyjaśnia<sup>10</sup>:

dla organisty nie ma nic ważniejszego niż to, by mógł zρέcznie preludiuować na temat pieśni chorałowych, w zależności od ich właściwości oraz rozmaitych treści w nich zawartych, tak by zbór został poruszony i pieśń po przygrywce następującą zaśpiewał umiejętnie i z nabożnym skupieniem. Do takiego rodzaju utworów klawiaturowych należą przygrywki na temat pieśni katechizmowych Pana Kapelmistrza Bacha w Lipsku, które zdobywają wielką sławę. Ponieważ jednak utwory te są zbyt ciężkie i prawie nieużyteczne dla młodych adeptów i innych, którym brak jeszcze dużej biegłości, skomponowałem i upubliczniłem łatwe przygrywki, do których wykonania potrzebny jest tylko manual<sup>11</sup>.

Oprócz dwóch wyżej wymienionych podstawowych przeciwieństw, wynikających z przeciwstawnego zestawienia mszy oraz pieśni kościelnej, jak również muzycznych form: swobodnych i tych związanych z chorałem, punktem wyjścia powinna być jeszcze trzecia warstwa. Jest nią przeciwieństwo muzyki o czysto – z punktu widzenia nabożeństwa – użytkowej funkcji oraz większego muzycznego projektu wizjonersko-duchowego, wykraczającego poza warstwę

---

razem dwóch opozycyjnych elementów, stąd zamiast wyrażenia „napięcie podstawowe” lub „rozdzielenie” będzie używane „przeciwieństwo”.

<sup>8</sup> J. A. Scheibe, *Critischer Musicus*, 6. Stück, Leipzig 14 Mai 1737.

<sup>9</sup> W oryginale: „wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte”.

<sup>10</sup> Przedruk zamieszczony we wstępie pierwszego wydania zbioru *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung von J. S. Bach*, BA 5181, 1985.

<sup>11</sup> W oryginale: „ist einem Organisten wohl nichts nothwendiger, als dass er auf die Choral Lieder nach der Beschaffenheit ihres mancherlei Inhalts geschicklich praeludieren könne, damit eine Kirch-Versammlung aufgemuntert werde, das folgende Lied mit behöriger Andacht zu singen. Von solcher Art Clavier-Stücke sind des Herrn Capellmeister Bachs in Leipzig Vorspiele über die Catechismus-Gesänge, welche Ihren großen Ruhm verdienen. Da solche aber jungen Anfängern und andern, welchen die dazu gehörige große Fertigkeit noch abgehet, allzu schwer und fast unbrauchbar sind, als habe ich [...] leichte, und nur mit dem Manual zu spielende Vorspiele [...] verfertigt, und öffentlich herausgegeben”.

użytkową<sup>12</sup>. Rozważania, które teraz nastąpią, opierają się na chęci wykroczenia poza wyżej opisane, czysto praktyczne przemyślenia na temat kompleksowego zbioru *ClavierUebung* składającego się z czterech części. Wspomniane rozróżnienie między znaczeniem praktycznym muzyki a jego przeciwieństwem (w postaci obszernego znaczenia zupełnie innej kategorii) daje się wytłumaczyć w oparciu o Bachowskie opracowania chorałowe. Kompozycje należące do młodzieńczego okresu twórczości Bacha zawarte w odpisie Neumeistra, *Sześć chorałów różnego rodzaju*, powstałe w późnym okresie twórczości kompozytora, nazwane przez wydawcę *Chorałami Schüblersa*, jak również szczególnie chorały powstałe w śródokowym okresie twórczości, należące do zbioru *Orgelbüchlein* – są raczej kompozycjami rygorystycznie przestrzegającymi kryterium krótkiej formy. Z tego względu można zakwalifikować je do kategorii chorału, związanej bezpośrednio z praktyką wykonawczą podczas nabożeństwa. Przeciwieństwem tej grupy są następujące chorały: zbiór 17 kompozycji powstałych w Weimarze i zrewidowanych w Lipsku oraz trzecia część zbioru *ClavierUebung*. Chorały z tych dwóch cykli dają się zakwalifikować do grupy chorałowej drugiego typu, czyli projektu wizjonersko-duchowego. W przeciwieństwie tym, w którym rozróżnienie opracowań chorałowych opiera się z jednej strony na aspekcie praktycznego wykonawstwa, z drugiej natomiast na elemencie związanym z nieskrępowaną wewnętrzną przestrzenią, dostrzegam również element rozróżniania między otwartą przestrzenią wspólnoty a osobistą, indywidualną przestrzenią – „rozmową serca z Bogiem”, jak modlitwę określił Luter. Otwarcie tego rodzaju przestrzeni dostrzegam szczególnie w twórczości klawesynowej oraz kameralnej. Osoby muzykujące i słuchacze wkraczają w muzyczną przestrzeń, w której ich własne serce obcuje z Bogiem.

Stąd wynika decydująca perspektywa również dla trzeciej części zbioru *Clavier-Uebung*, której architektoniczną częścią centralną jest pedałowe opracowanie pieśni na temat modlitwy *Ojcze nasz*. Utwór ten może zostać uznany za środek symetrii, dzięki któremu wraz z procesem docierania do kolejnych części odśrodkowych otrzymuje się kolejne pary utworów. W tak utworzonych parach zawsze możliwe jest odnalezienie wspólnego elementu, który spaja obydwie części w całość. W ten sposób tworzone są nieustannie nowe przeciwieństwa, ponieważ każda z par utworów wskazuje na szczególny aspekt kontrastu oraz jedności. Kiedy więc pedałowe opracowanie pieśni *Ojcze nasz* umiejscowione zostaje w centrum cyklu, Modlitwa Pańska staje się głównym punktem odśrodkowym – modlitwą wspólnoty, a Jego wola jest wola „jako w niebie, tak i na ziemi”. Modlitwa ta staje

<sup>12</sup> W oryginale „musikalisch-geistlich-visionären Entwurf”, przetłumaczone jako muzyczny „szkic”, „plan” i „projekt duchowo-wizjonerski”.

się prawdziwa wtedy, kiedy jest „rozmową serca z Bogiem”, w ten bowiem sposób pojedyncza dusza zaczyna harmonijnie współistnieć z Bogiem na podobieństwo całego kosmosu utrzymanego w boskiej harmonii. Muzyka jest wtedy wyrazem przestrzeni i czasu. Kompozycja centralnego utworu na temat *Ojciec nasz* ma szczególną budowę: spośród łącznie 91 taktów taktem wyjątkowym okazuje się takt 41<sup>13</sup>. Z tego względu cały utwór jest zbudowany w sposób dający się opisać jako 40 + 1 + 50 taktów. Interpretacją tego układu może być rozumienie każdego taktu jako odzwierciedlenia upływu jednego dnia. W ten sposób otrzymuje się 40 dni Wielkiego Postu, Wielkanoc oraz 50 dni po Wielkanocy do momentu Zesłania Ducha Świętego. Zbawienie w swojej pełni dokonuje się właśnie w Wielkanoc, jak również w 40 dniach przed Wielkanocą i w 50 dniach po Wielkanocy. W całości tej zawarte jest doświadczenie pasji Jezusa, wielkanocnej ofiary oraz czasu upływającego do rozlania się Ducha Świętego. Liczby 40 oraz 50 mówią o wydarzeniach, w których wypełniła się historia zbawienia.

Przeciwieństwo 40 dni Wielkiego Postu i 50 dni okresu wielkanocnego traktuję jako archetyp całej dialektyki zakorzonionej w Biblii. W muzyce Bacha z 40 + 1 + 50 taktów uformowany zostaje jeden utwór. Staje się on centralną kompozycją zbioru *ClavierUebung III*. W duchowym rozumieniu tego procesu doświadczamy, jak z przeciwieństwa okresu pokuty oraz wielkanocnej radości powstaje niepodzielna całość.

Od utworu centralnego rozpoczyna się w całym zbiorze *ClavierUebung III* pewnego rodzaju cykl, w którym doświadczenie odmienności i jedności – jako przeciwieństw – dwunastokrotnie zyskuje formę i stanowi muzyczne odzwierciedlenie wykroczenia ponad wypełnienie się historii zbawienia. W ten sposób staje się teraz możliwe dostrzeżenie w zbiorze *ClavierUebung III* zespolenia w jedno Wieczerzy Pańskiej oraz historii zbawienia.

Jeśli zechcielibyśmy teraz spojrzeć na budowę *ClavierUebung III*, możemy to uczynić na dwa całkowicie różne od siebie sposoby:

a) według kategorii formalnych:

- *Preludium Es-dur*;
- 3 + 3 + 3 kompozycje związane z częścią *Kyrie* oraz częścią *Gloria*;
- 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 utwory związane z sześcioma pieśniami katechizmu;
- 4 duety;
- *Fuga Es-dur* podzielona na 3 odcinki.

<sup>13</sup> O wyjątkowości tego taktu świadczy linia melodyczna basu. W przeciwieństwie do pozostałych 90 taktów zawierających wartości rytmiczne w postaci ósemek, bas ma formę figuracji (przyj. tłum.).

Struktura numeryczna cyklu jest skonstruowana tak, że liczby 1 i 3 symbolizują Trójcę Świętą. Liczby 3 i 2 są natomiast konfrontowane ze sobą na zasadzie przeciwieństwa. Jednakże również prowadzą do syntezy, ponieważ dają się wyprowadzić z:

- 3 x 3 kompozycji części *Kyrie* i części *Gloria*;
- 2 x 2 utworów (4 duety);
- 3 x 2<sup>2</sup> kompozycji (12 części pieśni na temat katechizmu).

To postrzeganie budowy *ClavierUebung III* opiera się na procesie opracowania przeciwieństw i kontrastów widocznych gołym okiem.

b) według porządku rozwoju zbioru *ClavierUebung III* – opartego na zasadzie symetrii, realizowanego w 12 + 1 etapach, wychodząc od środka symetrii, którym jest 15 utwór zbioru, tj. *Ojcze Nasz/Vater unser im Himmelreich*, uformowany w strukturze 40 + 1 + 50 taktów.

Dzieło rozwija się na zewnątrz, od środka architektonicznego cyklu. Pierwsze 14 (3 + 11) utworów prowadzi do środka, pozostałe 11 kompozycji, jak również końcowa 3-częściowa *Fuga Es-dur* prowadzą wprost do „przywiązania”<sup>14</sup>. Łaciński odpowiednik tego słowa to *religio*<sup>15</sup>. W trzynastym etapie wszystko, co było, osiąga swój cel, a wszystko, co nastąpi, jest „przywiązane” do wcześniejszych wydarzeń. W tym trzynastym kroku Chrystus objawia się jako głowa wspólnoty<sup>16</sup>.

Sposób budowy cyklu, oparty o podział na 3 oraz 11 utworów, zostaje przygotowany już wcześniej w zbiorze *ClavierUebung II*. Znajdujący się w nim *Koncert włoski* składa się z 3 części, natomiast *Uwertura francuska* zawiera części 11.

Podobne zjawisko można zauważyć w zbiorze *ClavierUebung IV*: wariacje od 1 do 3 doprowadzają w wariacji trzeciej do kanonu w prymie. Po nim rozbrzmiewa następne 11 (3 + 3 + 3 + 2) części, aż do wariacji 15, która jest pierwszą w trybie mollowym. Następuje po niej otwierająca drugą połowę zbioru uwertura z odcinkiem fugowanym. Uwertura ta jest ustawiona w stosunku do poprzedzającej ją części w tonacji mollowej jako skrajne przeciwieństwo. Widać więc teraz, że wariacje 15 i 16 oraz ich podział na trzy różne

<sup>14</sup> W oryginale „Rückbindung”, rozumiane jako połączenie ze sobą dwóch elementów, z których element dołączony znajduje się dalej niż element, do którego następuje dołączenie.

<sup>15</sup> *Religo, -are* – łączyć, wiązać, spajać (przyp. tłum.).

<sup>16</sup> W Starym Testamencie JHWH jest Niewidzialnym, który przez 40 lat prowadzi 12 plemion Izraela przez pustynię ku ziemi obiecanej. Liczba 13 staje się więc przewyższeniem liczby 12. W Nowym Testamencie Ch r y s t u s jest tym, w którym objawia się JHWH. Przy ostatniej wieczerzy z uczniami wspólnota zostaje rozerwana przez zdradę Judasza, zaparcie się Piotra i ucieczkę uczniów podczas schwywania Jezusa przez żołnierzy arcykapłana.

części składowe wyrażają przeciwieństwa i jedności, tak jak ma to miejsce w nr. 15 *Ojcze nasz/Vater unser im Himmelreich* ze zbioru *ClavierUebung III* i jego 40 + 1 + 50 taktach. W *ClavierUebung IV* po środkowych wariacjach 15, 16 następuje kolejne 11 (2 + 3 + 3 + 3) części aż do pojawienia się ostatniego kanonu w postaci *Canone alla Nona* w wariacji 27. Cały cykl wieńczy trzy wariacje poprzedzające wariację 30, która tym razem nie jest następną formą kanonu, lecz quodlibetu.

Można więc rzec:

*ClavierUebung II* zawiera 3 + 11 części (jako *Koncert włoski* i *Uwertura francuska*);

*ClavierUebung III* zawiera 3 + 11 + 1 + 11 + 3 części, względnie – części formalnych;

*ClavierUebung IV* zawiera *Arię*, 3 + 11 wariacji (od 1 do 3 i od 4 do 14) następnie 1 + 1 + 1 części formalnych jako wariacje 15 i 16, następnie wariacje 11 + 3 (od 17 do 27 i od 27 do 30) oraz *Arię da Capo*.

### 3. Symetryczna budowa *ClavierUebung III*

Rozważmy trzecią część zbioru *ClavierUebung* jako

- proces rozwoju składający się z 12 kroków, dotyczący grupy 3 + 11 utworów aż do nr. 15 *Ojcze nasz/Vater unser im Himmelreich*<sup>17</sup>
- układ 40 + 1 + 50 taktów w nr. 15 *Ojcze nasz/Vater unser im Himmelreich*
- proces rozwoju składający się z następujących 12 kroków w 11 utworach i 3 częściach formalnych, rozumiany jako „przywiązanie” do poprzednich części od 1 do 14.

Powtórzmy istotne aspekty:

- a) „przywiązanie” wywodzi się z łacińskiego słowa *religio*;
- b) *religio* jest owocem działania Ducha Świętego, darem Boga. Powstaje przez to bezpośrednia łączność pomiędzy znaczeniem układu 40 + 1 + 50 taktów a „przywiązaniem” do niego rozwojem opartym na symetrii;

c) dla grupy utworów od 1 do 14 takt 41 pieśni *Ojcze nasz/Vater unser im Himmelreich* staje się celem, dla części od 16 do 27c przyłączenie do taktu 41 kolejnych 50 taktów jest punktem wyjścia zgodnym ze znaczeniem słów Jezusa w kontekście Pięćdziesiątnicy<sup>18</sup>:

<sup>17</sup> Z uwagi na znaczną objętość wykładu zredukowano liczbę przykładów.

<sup>18</sup> Autor jako część 27c w zbiorze *ClavierUebung III* określa trzecią część *Fugi Es-dur* (przyp. tłum.).

„A oto Ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata” (Mt 28, 20).

CHRYSZTUS, GŁOWA KOŚCIOŁA

Trzynasty etap jako środek

15

*pedaliter*

*Vater unser im Himmelreich*

40 + 1 + 50

taktów jako doświadczenie Wielkiego Postu, Wielkanocy  
oraz czasu do Zielonych Świątek

**Dwunasty i zarazem ostatni krok zmierzający w kierunku środka prowadzi do związania z pierwszą odsłoną nowego etapu.**

14

16

*manualiter*

*Wir glauben all an einen Gott*

*Vater unser im Himmelreich*

nr 14: zaznaczone akordy z dźwiękami *g2-fis2-e2-dis2-e2*;

nr 16: najwyższy punkt melodyczny w melodii chorału *f2-e2-d2-cis2-d2*;

**Jedenasty i jednocześnie przedostatni krok prowadzący w kierunku środka jest związany z drugą odsłoną nowego etapu;**

13

17

*pedaliter*

*Wir glauben all an einen Gott*

*Christ unser Herr zum Jordan kam*

nr 13: pierwsze dźwięki melodii chorału pojawiają się w postaci fugowanej jako *Dux* i *Comes*;

nr 17: pierwsze dźwięki zbudowane z postaci *Dux* i *Comes* z nr. 13 powracają w nr. 17. jako *Soggetto*.

Początek nr. 17 jest równoczesnym nawiązaniem do początku nr. 1 *Preludium Es-dur*;

*Dux* występujący w nr. 13 powraca w formie *Comes* w nr. 27, *Fudze Es-dur*,

*Comes* z nr. 13 powraca w formie *Dux* w nr. 27, *Fudze Es-dur*;

nr 13 liczy 100 taktów, nr 17 zawiera 81 taktów, co odpowiada proporcji 50 do 40 i matematycznie wyrażone jest jako  $10^2$  do  $9^2$ ;



**Prowadzące do środka dziewiąty krok od początku  
i czwarty od końca znów nawiązują do siebie.**

11                      19

*pedaliter*

*Dies sind die Heiligen zehen Gebot*

*Aus tiefer Not schrei' ich zu dir*

nr 11: Podobnie jak ma to miejsce w centralnym utworze nr 15 oraz przeciwnej symetrycznie części nr 19 – 13 końcowych taktów – względnie jednostek metrycznych – ma szczególną formę. Zauważyć to można również w parze utworów nr 4 oraz nr 26. W ten sposób dojść można do następującego obrazu Krzyża oraz wizji pięciu ran Jezusa Chrystusa:

4	11
	15
19	26

Przed nr. 4 znajduje się grupa utworów składająca się z trzech części; pomiędzy nr. 4 i 11 mieści się podwójna grupa trzech utworów, a więc sześć części; między nr. 11 i 15 rozbrzmiewa grupa trzech utworów, między nr. 15 i 19 znajdują się również trzy części; pomiędzy nr. 19 i 26 mieści się podwójna grupa składająca się z sześciu części; po nr. 26 następują trzy części *Fugi Es-dur*.

W ten sposób z 24 utworów utworzony zostaje osmiokąt zbudowany z podziału na 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 3 części, oparty na czterech utworach pełniących funkcję filarów oraz środka pomiędzy nimi.

a w środku tronu i wokoło tronu cztery postacie [...]. A każda z tych czterech postaci miała po sześć skrzydeł, a wokoło i wewnątrz były pełne oczu.

[„Sześć skrzydeł”: nr 11 jest w metrum 6/4; w stosunku do tego metrum utwory nr 4, 19, i 26 znajdują się w dokładniejszej proporcji; „pełne oczu”: każdy z czterech utworów jest w szczególny i unikalny sposób związany z całością *ClavierUebung III* oraz etapem wykroczenia poza tę całość].

I widziałem pośrodku między tronem a czterema postaciami i pośród starców stojącego Baranka jakby zabitego, który miał siedem rogów i siedmioro oczu; a to jest siedem duchów Bożych zesłanych na całą ziemię.

W centrum *ClavierUebung III* znajduje się opracowanie pieśni *Vater unser im Himmelreich* jako formy Modlitwy Pańskiej ułożonej w siedem prośb, skompo-

nowanej jako utwór składający się z 7 x 13 taktów ze szczególnym podkreśleniem ostatnich 13 taktów. Modlitwa Pańska opiewa cały świat.

**Stąd prowadzące do środka jedenasty krok od początku i drugi od końca,  
jak wcześniej, nawiązują do siebie.**

14	26
<i>Pedaliter</i>	<i>manualiter</i>
<i>Kyrie, Gott heiliger Geist</i>	<i>Duetto a-Moll</i>

Zestawienie opracowania pedałowego i manualowego przejawia się w tym miejscu w szczególnie osobliwy sposób. Obydwa utwory powiązane są ze sobą poprzez rodzaj taktu: *allabreve*, patrząc szerzej – poprzez powiązanie tonacji G-dur i a-moll jako urzeczywistnienie wypowiedzi *Ut Mi Sol Re Fa La tota musica et Harmonia Aeterna* (Joh. Heinrich Buttstedt, Erfurt 1716), jak również poprzez przynależność do grupy części określonych jako „filary”: nr 4, 11, 15, 19 i 26.

Nr 4 liczy 60 taktów w metrum  $\frac{4}{2}$ , nr 26 liczy 108 taktów w metrum  $\frac{2}{2}$ . Tworzy to dokładną proporcję 120 do 108, a więc 10 do 9. W identycznej proporcji podzielony jest cały cykl:

Fragment od nr. 1 do 41 taktu w nr. 15 *Ojcze Nasz/Vater unser im Himmelreich* 9 x 103 takty, fragment od 42 taktu w nr. 15 do końca nr. 27c zawiera 10 x 103 takty.

Następujące przykłady – zgodnie z tym, co powyżej – mogą służyć jako odniesienia:

nr 15: 40 + 1 + 50 taktów;

nr 11 w stosunku do nr. 19: 60 w stosunku do 75 taktów, a więc proporcja 4 do 5;

nr 4 w stosunku do nr. 26: 120 półtaktów w stosunku do 108 taktów, a więc proporcja 10 do 9;

Do 41 taktu w nr. 15: 9 x 103 takty, od taktu 42: 10 x 103 takty.

Do omówienia zostają proporcje między:

nr. 13 i nr. 17: Stosunek 100 do 81 taktów, a więc proporcja  $10^2$  do  $9^2$ . Lub też stosunek 50 taktów podwójnych do 81, stąd proporcja:  $5^2 \times 2$  do  $9^2$ ;

nr. 9 i nr. 21: Stosunek 126 do 118 taktów, więc liczb 63 do 59 w następującym znaczeniu:

Psalm 126: „Gdy Pan odmienił los Syjonu, byliśmy jak we śnie”;

Psalm 118, 22: „Kamień odrzucony przez budujących, stał się kamieniem węgielnym”;

$63 = 3 \times 7 \times 3$  [373 jest wartością liczbową słowa „LOGOS”]

59 jest wartością liczbową słowa „AGNUS”<sup>19</sup>;

Nr 26 *Duet e-moll*: Muzyczna wypowiedź symbolizująca Chrystusa, Baranka Bożego po prawicy Ojca: „Siedzi po prawicy Ojca”.

**Ostatecznie prowadzące do środka dwunasty krok od początku i pierwszy od końca, jak wcześniej, nawiązują do siebie.**

Utwory od 1 do 3	Części 27, 28, 29
<i>Preludium Es-dur, Kyrie i Christe</i>	<i>Fuga Es-dur</i>

*Preludium Es-dur* zbudowane jest z  $41 \times 5 = 205$  taktów w metrum  $2/2$ , *Kyrie* (nr 2) i *Christe* (nr 3) liczą  $42 + 61 = 103$  takty w  $4/2$ , względnie 206 półtaktów w  $2/2$ .

Druga część *Fugi Es-dur* (28. część zbioru) jest podzielona dokładnie w połowie. Podział ten wypada w środku 45 taktu. W ten sposób *Fuga Es-dur* uzyskuje strukturę  $72 + 45 + 45 + 72 = 117 + 117$  półtaktów. Można zauważyć, że trzy utwory – względnie cząstki na początek i koniec *ClavierUebung III* – wykazują charakterystyczny podział na połowy – 205 do 206, jak również 117 do 117, licząc w całych taktach lub w jednostkach półtaktowych.

Nr 1: Początek *ClavierUebung III* ma formę opadającego pochodu kwintowego w tonacji Es-dur, charakteryzującego się ambitusem seksty. Architektoniczny środek *ClavierUebung III* ma formę pochodu wznoszącego się o interwał kwinty, względnie seksty w tonacji e-moll. Zakończenie *ClavierUebung III* ma formę wznoszącego się pochodu kwintowego, względnie sekstowego w tonacji Es-dur.

Nr 2: Melodia pierwszej linii chorału *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit* utworzona na wzór gregoriańskiego *Kyrie fons bonitatis* zamienia się w wezwanie *eleison* – podobnie jak pierwsza linia *Glorii* w pieśń *Credo*. Również pierwsza linia melodii Bachowskiego chorału *Vor deinen Thron tret'ich hiermit* identycznie, jak – w dokładnym odwróceniu – melodia pierwszej linii chorału rozpoczynającego zbiór Neumeistra – pochodzi z bożonarodzeniowej pieśni *Der Tag, der ist so freudenreich*.

Nr 3 Koniec opracowania *Christe, aller Welt Trost* jest jedynym utworem w całości cyklu *ClavierUebung I-IV* zakończonym akordem w tonacji C-dur.

Nr 27a (część 27): Zarówno drugi, jak i trzeci pochod kwartowy – którego początek stanowi umiejscowiona w czterech duetach progresja wznosząca o interwał kwarty (nr 23 do 26) – zostają rozwinięte w pierwszym temacie fugi poprzez na-

<sup>19</sup> W systemie, w którym *a* liczone jest jako 1, *b* jako 2, *c* jako 3 itd. (przyp. tłum.).

stępstwo dźwięków *e-a – g – c – b – es*. Formuła kadencji *b-es-d* wyraża sygnaturę kamienia węgielnego<sup>20</sup>.

Nr 27b (część 28): Początek pierwszej linii chorału *Kyrie Gott Vater in Ewigkeit* poprzez wezwanie *eleison* i jego wyrażenie w formie raka w części nr 5 prowadzi bezpośrednio do drugiego tematu *Fugi Es-dur*. W fudze tej następuje również zakończenie drugiego procesu przemiany wspomnianego motywu: formy jego odwrócenia oraz augmentacji na płaszczyźnie interwałowej doprowadzają do końcowej części fugi, w której drugi temat – poprzez swój żywy, girlandowy charakter – tworzy ulegającą dematerializacji formę, nawiązującą do symboliki anielskiej<sup>21</sup>.

Nr 27c (część 29): Trzeci temat fugi ze względu na opadające gesty może zostać zrozumiany trojako: jako wyrażenie „ponownego przyjscia Pana w chwale”<sup>22</sup>; po drugie poprzez następstwo *La-Fa-Re* oraz *Sol-Mi-Ut* jako wyrażenie *Ut Mi Sol Re Fa La tota musica et Harmonia Aeterna*<sup>23</sup>; po trzecie – ze względu na podobieństwo do piątej linijki pieśni *Was Gott tut, das ist wohlgetan*<sup>24</sup> – jako następującą wypowiedź: „będzie trzymał mnie po ojcowsku w swoich ramionach”.

#### 4. Rozważania na temat dalszych podstawowych przeciwieństw

Zbiór *ClavierUebung III* zostanie teraz rozważony pod kątem szerszej rozumianych przeciwieństw podstawowych. Trzy spośród nich zostały już omówione powyżej. Mowa tu o rozróżnieniu pomiędzy mszą i pieśnią kościelną, między utworami swobodnymi oraz tymi związanymi z chorałem, jak również pomiędzy całokształtem nabożeństwa wspólnoty i osobistą, indywidualną modlitwą. Czwartym rodzajem przeciwieństw w zbiorze *ClavierUebung* jest warstwa brzmieniowa. Z jednej strony mamy do czynienia z brzmieniem potężnym i pełnym, wynikającym z fenomenu stojącego u podstaw muzyki pisanej na organy: brzmieniem czerpiącym moc z gry na klawiaturze pedałowej. Jego przeciwwagą jest brzmienie bez użycia pedału. W cyklu *ClavierUebung III* zjawisko to tworzy kategorię o decydującym znaczeniu muzycznym. Zawiera ona w sobie przeciwieństwa obecności fundamentu i jego braku, wielkości i siły oraz niewielkich rozmiarów i słabości. Kategoria ta mogłaby jednak w znaczeniu dialektycznym wskazywać na

<sup>20</sup> Sygnatura wywodząca się z przypadającego na 118 półnutę kompozycji, osobliwego (w oryginale „singuläre” [przyp. tłum.]) 22. wejścia tematu w *Fudze a-moll* ze zbioru WK I.

<sup>21</sup> W oryginale „entmaterialisierte engelgleiche Gestalt” (przyp. tłum.).

<sup>22</sup> „Et iterum venturus est cum gloria”.

<sup>23</sup> Tytuł dzieła o tej samej nazwie autorstwa Johanna Heinricha Buttstedta, Erfurt 1716.

<sup>24</sup> „We wszystkim, co Bóg czyni, wyświadcza dobrodziejstwa” – tłum. Elżbieta Kucharska-Dreis (przyp. tłum.).

przeciwieństwa ciała i ducha lub na *visibillum* i *invisibillum*, na bezpośredniość oraz pośredniość.

Budowa pedałowej wersji pieśni *Vater unser im Himmelreich* – na bazie której możliwe staje się wyprowadzenie całej konstrukcji *ClavierUebung III* – sprawia, że poprzez sposób jej opracowania w 40 + 1 + 50 taktach może być ona potraktowana jako archetyp wszystkich przeciwieństw podstawowych. Chodzi tu mianowicie o rozróżnienie pomiędzy „dziełem stworzenia” a „dziełem zbawienia”.

Element „dzieła stworzenia” przejawia się w znakach związanych z upadkiem człowieka i grzechem pierworodnym, szczególnie w czasie niedoli – doświadczeniach pustyni, powodzi, kuszenia, postu, pasji. Ich odzwierciedleniem jest liczba 40. Po niej następuje liczba 41 i wyraża to, co dzieje się po 40 poprzednich dniach. Symbolizuje więc to, co „nowe” – ziemię obiecaną, zmartwychwstanie. Dalej, liczba 50 symbolizuje następujące wydarzenie: do dzieła stworzenia i następującego po nim grzechu pierworodnego dołącza ósmy dzień stworzenia (po 7 + 1 dniach), względnie – po 7 x 7 dniach następuje kolejny, pięćdziesiąty dzień, w którym poprzez fakt rozlania się Ducha Świętego powstaje „nowa istota” – człowiek zrodzony z Ducha, po  $(7 \times 7) + 1 = 50$  dniach<sup>25</sup>.

Kiedy zbiór *ClavierUebung III* rozpatrzy się jako element łącznie czteroczęściowego cyklu, oprócz wyżej wymienionych przeciwieństw można odnaleźć jeszcze jedną parę przeciwieństw: rozróżnienie między tym, co świeckie, a tym, co duchowe.

Aspekt świecki zaakcentowany jest w drugiej części cyklu *ClavierUebung* poprzez użycie następujących tytułów: *Koncert włoski* i *Uwertura francuska*<sup>26</sup>. Obydwie kompozycje budują w bardzo szczególny sposób rodzaj pomostu prowadzącego do trzeciej części cyklu *ClavierUebung*. Jestem zdania, że Bach kształtuje w tym miejscu zarówno formę pomostu, jak i oddzielenia części zbioru *ClavierUebung*. Przez to znów zostaje utworzony rodzaj podstawowego przeciwieństwa – zerwania i płynnego przejścia pomiędzy dwoma elementami.

Zatrzymajmy się teraz przy określonych do tej pory podstawowych przeciwieństwach:

- *Ordinarium missae* – pieśń kościelna;
- związek z chorałem – brak związku z chorałem;
- ukierunkowanie na wspólnotę jako całość – spotkanie pojedynczej duszy z Bogiem;
- siła – słabość, ciało – dusza, *visibillum* – *invisibillum*;

<sup>25</sup> Por. do tego rozmowę Jezusa z Nikodemem (Jan 3, 5): „Zaprawdę, zaprawdę, powiadam ci, jeśli się ktoś nie narodzi z wody i z Ducha, nie może wejść do królestwa Bożego.”

<sup>26</sup> W oryginale: *Koncert w stylu włoskim* oraz *Uwertura francuska* (*Concerto nach italienischem Gusto, Französische Ouverture*).

- dzieło stworzenia i skażenie grzechem pierworodnym – zbawienie i odkupienie;
- przestrzeń świecka – przestrzeń duchowa;
- przerwanie – pomost<sup>27</sup>.

Zagłębmy się teraz w zagadnienie przerwania i pomostu. Sposób, który traktuję jako klucz do zrozumienia muzyki Bachowskiej, to koncepcja następstwa dźwięków tonicznyc. Przedmiotem badań będą teraz jedynie następstwa dźwięków i porządek uszeregowania tychże w Bachowskim cyklu *ClavierUebung I–IV*.

## 5. Następstwa dźwięków tonicznyc i sposób ich uszeregowania

Cały cykl *ClavierUebung* zbudowany jest z łącznie z  $41 + 14 + 27 + 31 = 113$  utworów. Opierając się na podziale pierwszego zbioru na dwie części, po jednej części w zbiorach II–IV oraz różnorodnych wartościach metrum, łącznie otrzymuje się „120 części oddzielonych od siebie poprzez rodzaj użytego metrum”. W oparciu o *da capo* końcowej *arii* z IV części cyklu powstaje  $121 = 11 \times 11 = 11^2$  części. [...] Można dostrzec, jak wiele bardziej złożony stanie się zbiór *ClavierUebung III*, kiedy rozważy się go w kontekście części I, II i IV całego cyklu. Jeśli przypatrzemy się teraz porządkowi dźwięków tonicznyc, napotkamy na bardzo imponujący pochod melodyczny:  $b - c - a - d - g - e - f$ .

Kiedy pozostaniemy na szóstym z kolei dźwięku tonicznym, zamykającym zbiór *ClavierUebung I*, zauważymy pewnego rodzaju napięcie domagające się rozwiązania. W oparciu o formalne różnice pomiędzy *ClavierUebung I* i *II* tworzy się moment „przerwania”, jednak poprzez rozwiązanie w postaci dźwięku tonicznego  $f$  powstaje „pomost”, który prowadzi do drugiej części cyklu. Wewnątrz tych  $6 + 1$  dźwięków można dostrzec opadające i wznoszące się odgałęzienie w postaci progresji  $b-c-d-e$  jak również  $b-a-g-f$ .

Następnym ważnym dla zbioru *ClavierUebung* zjawiskiem jest tryton. Powstaje on zawsze tam, gdzie zawarty jest interwał trzech całych tonów, jak na przykład w progresji  $b-c-d-e$ . Tryton można postrzegać w następującym aspekcie: przedstawia on dysonans będący efektem trzech skoków o cały ton. Ponieważ liczba 3 odnosi się do symboliki Trójcy Świętej, a dysonans zakwalifikować można jako zjawisko przeciwne harmonijnemu brzmieniu, tryton zwany jest chętnie mianem *diabolus in musica*. Bach jednak rozpoznaje inną przynależność i rolę trytonu. Wynika ona z pochodzenia dźwiękowego  $f-a-b-e$ , który ze względu na swoją repetycję jest wyrażeniem słowa „F a b e r”. Do kanonu napisanego na temat tego właśnie słowa Bach dołączył podpis: „Fa contra Mi, Mi contra Fa tota musica”.

<sup>27</sup> Jako „przerwanie” rozumiany jest tu brak płynnego przejścia, nazywanego w tym kontekście mianem „pomostu” zgodnie z oryginalnym rozróżnieniem na *Bruch* oraz *Brücke* (przyp. tłum.).

W tym krótkim zdaniu na podstawie słów „tota musica” – cała muzyka – wyrażone jest uniwersalne stwierdzenie. Ma ono bezpośredni związek z siedmioma dźwiękami progresji *b-c-d-e* oraz *b-a-g-f*, ponieważ cztery z siedmiu dźwięków: *f*, *a*, *b* oraz *e* pokrywają się z Bachowskim kanonem, odpowiadając słowom „Fa contra Mi, Mi contra Fa tota musica”.

Co dokładnie oznacza to zdanie? Można to wywnioskować z obowiązującego do czasów Bacha systemu nauki o heksachordzie, który stał się również – jako system przestarzały – powodem burzliwej krytyki Matthesona, rówieśnika Bacha. W tym systemie sześć dźwięków gamy durowej było oznaczonych jako *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol* oraz *La*. Natomiast siódmy dźwięk, który współcześnie określamy mianem „dźwięku prowadzącego”, w systemie tym nie miał swojej nazwy. [...] Proces wzajemnego oddziaływania pomiędzy konsonansem i dysonansem oraz jego odwrotność stanowi istotę muzyki – jest *tota musica*. Tryton staje się tym samym fundamentalną energetyczną siłą, ponieważ jako dysonans pośredniczy w tworzeniu napięcia, które następnie jest rozładowane przez użycie konsonansu.

Dla wszystkich zdarzeń harmoniczných w muzyce czasów Bacha tryton miał decydujące znaczenie. Dzięki temu, stwierdzimy, w jaki sposób Bach osadził tryton w czterech częściach *ClavierUebung*. Przyjrzymy się jeszcze raz przebiegowi dźwięków toniczných:

Szereg dźwięków toniczných	<i>ClavierUebung I</i>	<i>b c a d g e</i>
	zawarty tam tryton	<i>b e</i>

Szereg dźwięków toniczných	<i>ClavierUebung II</i>	<i>f-d-f-h</i>
	zawarty tam tryton	<i>f h</i>

Szereg dźwięków toniczných w *ClavierUebung III* można przedstawić teraz w lekko zmodyfikowanej postaci:

*es – b-(c)-g – g-(a)-e – f-g-a – g-g – d-e – e-d – c-d – e-fis – d-f – e-f-g-a – es-c-es*  
 gdzie zawarty jest tryton  
*es a a es*

Szereg dźwięków toniczných w <i>ClavierUebung IV</i>	<i>g</i>
pierwsze osiem dźwięków to:	<i>g-fis-e-d-h-c-d-g</i>
zawarty jest tam tryton	<i>fis c</i>

*Fa contra Mi to c [g-a-h-c] contra fis [d-e-fis],*  
*Mi contra Fa to h [g-a-h] contra g [d-e-fis-g]*

To krótkie spojrzenie na teorię muzyki późnego średniowiecza, renesansu i baroku wydaje mi się konieczne, by naszkicować przestrzeń, w której ramach fenomen trytonu staje się w *antytetonem* w stosunku do trójdźwięku<sup>28</sup>.

W drugim kroku chciałbym zagłębić się w wymiar duchowy cyklu *Clavier-Uebung I–IV*. Ponownie poruszone zostaną przy tym kolejno we wszystkie cztery części zbioru, a celem będzie moment oczekiwania wywołanego użyciem trytonu. To oczekiwanie nie zostanie jednak rozwiązane zawsze:

Szereg dźwięków tonicznycy <i>ClavierUebung I</i> :	<i>b c a d g e</i>
umieszczenie trytonu:	<i>b e</i>
oczekiwanie:	rozwiązanie na dźwięk <i>f</i>
realizacja:	rozwiązanie na dźwięk <i>f</i>

Szereg dźwięków tonicznycy <i>ClavierUebung II</i> :	<i>f-d-f-b</i>
umieszczenie trytonu:	<i>f b</i>
oczekiwanie:	rozwiązanie na dźwięk <i>c</i>
realizacja:	przekierowanie w kierunku trójdźwięku <i>es-g-b</i>

Szereg dźwięków tonicznycy w zbiorze *ClavierUebung III* przedstawmy teraz z drobną modyfikacją:

<i>es – b-(c)-g, g-(a)-e – f-g-a – g-g – d-e – e-d – c-d – e-fis – d-f – e-f-g-a – es-c-es</i>	
umieszczenie trytonu:	
<i>es</i>	<i>a es</i>
oczekiwanie:	rozwiązanie na <i>b</i> [lub <i>a-dis</i> wraz z rozwiązaniem na <i>e</i> ]
realizacja:	brak rozwiązania
<i>c</i>	<i>fis</i>
oczekiwanie:	rozwiązanie na <i>g</i>
realizacja:	substytucja

Szereg dźwięków tonicznycy *ClavierUebung IV*: *g*

<sup>28</sup> *Antyteton* (grec.) – figura retoryczna polegająca na zestawieniu dwóch elementów przeciwnych, np. „rozjaśnić to, co ciemne” (przyp. tłum.).



Osiem pierwszych dźwięków podstawy to:  $g-fis-e-d-h-c-d-g$   
 umiejscowienie trytonu:  $fis \quad c$   
 oczekiwanie: rozwiązanie na  $g$   
 realizacja: rozwiązanie na  $g$

*Fa contra Mi to c [g-a-h-c] contra fis [d-e-fis],*  
*Mi contra Fa to h [g-a-h] contra g [d-e-fis-g]*

Jednakże w wariacjach minorowych 15, 21 oraz 25 (części 16, 22 i 26) pierwszych osiem dźwięków w podstawie tworzy następujący szereg:  $g-f-es-d-b-c-d-g$ .

Umiejscowienie trytonu wygląda w tym miejscu inaczej, ponieważ gama  $g$ -moll zawiera dźwięki  $g-a-b-c-d$  i reprezentuje pozycje *Re, Mi, Fa, Sol, La*. Dźwięk  $f$  jest więc dźwiękiem *Ut*. Zatem pochod gamowy w tonacji  $g$ -moll tworzą dźwięki  $f-g-a-b-c-d$ , co odpowiada budowie gamy durowej w tonacji  $F$ -dur. Stosunek ten – na przykładzie tonacji  $F$ -dur i  $g$ -moll – był w czasach Bacha nazywany mianem *peregrinus*.

W ten sposób wariacje majorowe skierowane są w stronę w trytonu  $fis-c$  z jego rozwiązaniem w postaci dźwięków  $g-h$ , a wariacje minorowe w stronę trytonu  $b-e$  wraz z rozwiązaniem na dźwiękach  $f-a$ . Po zaobserwowaniu tego zestawienia można otrzymać z jednej strony zależność dźwięków  $fis-g-e-f$ , z drugiej natomiast zależność dźwięków  $b-c-a-b$ . W ten sposób otrzymuje się powiązanie z nazwiskiem *bach*, z kolei w nazwisku tym zostaje odzwierciedlony znak krzyża.

Możemy więc zauważyć, że w każdej części zbioru *ClavierUebung* mamy do czynienia z innym sposobem obcowania ze zjawiskiem trytonu. Stąd też można wyprowadzić następującą semantykę: *ClavierUebung I* kształtuje pewien rodzaj oczekiwania, zaspokojonego poprzez początek *ClavierUebung II*, przy czym w oparciu o progresję  $b-c-a-d-g-e-f$  można pochod ten zidentyfikować jako sygnaturę *przebudzenia*<sup>29</sup>. Tryton  $b-e$  ze zbioru *ClavierUebung I* powraca w formie transpozycji – jako  $f-h$  w zbiorze *ClavierUebung II*. W związku z tym następuje teraz oczekiwanie rozwiązania trytonu na dźwięk toniczny  $c$ . Zbiór *ClavierUebung III* rozpoczyna się jednak nie w  $C$ -dur, lecz w  $Es$ -dur. Z perspektywy trójdźwięku  $Es$ -dur w postaci  $es-g-b$  dźwięk poprzedzający akord musi otrzymać teraz inną nazwę, mianowicie *ces*. Rygorystyczne zinterpretowanie tego faktu sprawia,

<sup>29</sup> Pierwowzór dla sygnatury „przebudzenia” dostrzegam w taktach 5–8 przygrywki chorałowej *Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt* ze zbioru 36 chorałów w odpisie Neumeistra. W dyszkancie do czynienia mamy z niespodziewanym wejściem tematu między całościowym taktem 1335–1338. Przyporządkowanie tekstu „przebudzenia” jest widoczne dodatkowo poprzez podobieństwo sformułowania odpowiedniego miejsca w kantacie *Komm, du süße Todesstunde*.

iż poprzedzająca ten utwór *Uwertura francuska h-moll* ukaże się teraz w nowym świetle – odtąd rozumiana i oznaczana jako *Uwertura francuska ces-moll*. Przy czym funkcja dźwięku prowadzącego *h* również ulegnie przeistoczeniu, jako że dźwięk *ces* jest mollową sekstą w stosunku do dźwięku tonicznego *es* i rozbrzmiewa w kompozycji otwierającej *ClavierUebung III* wewnątrz drugiej grupy tematycznej – w momencie, w którym tonacja *Es-dur* zmienia się w tonację *es-moll* i wyraża tym samym cierpienie oraz śmierć Chrystusa. Przy męce i śmierci Jezusa – jak zostało to napisane w Biblii – „całą ziemię okrył mrok” (Mk 15, 33). Dla tonacji *h-moll* – w której skomponowana jest *Uwertura francuska* – zmiana tonacji do *ces-moll* może być symbolem przedstawienia świecącego, imperialnego blichtru Wersalu w zupełnie innym kontekście – kontekście światła, które nie gaśnie nawet w największej ciemności, Świła Zbawiciela<sup>30</sup>.

Zachodzi tu następujący przebieg muzyczny:

Oczekiwanie na rozwiązanie się trytonu *f-h* na dźwięki *e-c* zostaje udaremnione. Zamiast tego z dźwięków *f-h* powstaje teraz tryton *f-ces*, z rozwiązaniem na *ges-b*. Dźwięki *ges* i *b* są częścią trójdźwięku molowego *es-ges-b*, a więc trójdźwięku *es-moll*. Symbolizuje on cierpienie oraz śmierć Jezusa, rozbrzmiewając przy drugim wejściu drugiej grupy tematycznej wewnątrz *Preludium Es-dur*, które rozpoczyna III część *ClavierUebung*<sup>31</sup>.

Ta radykalna przemiana tonacji *h-moll* w *ces-moll* i funkcji dźwięku prowadzącego w *exclamatio*, jak również przemiana pełnej splendoru formy imperialnej w kompozycję zawierającą element pokory staje się bramą, którą trzeba przekroczyć, by za pomocą *Preludium Es-dur* głosić chwałę i wszechmoc Boga.

Kiedy w częściach *Kyrie*, *Christe* i *Kyrie* rozbrzmiewają najpierw potężne formy oparte na fundamencie pedałowym, a następnie pojawiają się po raz drugi już bez tego znaku mocy, wtedy właśnie wypełnia się podstawa trzeciej części zbioru *ClavierUebung*: dźwięk toniczny *es*. Zawierając w sobie pełnię majestatu *Preludium Es-dur*, przemienia się on następnie w dźwięk prowadzący *dis*. W ten sposób następuje przygotowanie tonacji *E-dur*, z której już bardzo blisko do tonacji *h-moll*. Akordem *E-dur* kończy się również drugie w *ClavierUebung III* opracowanie utworu związanego z *Credo* w wersji manualowej. Utrzymane jest

<sup>30</sup> W oryg. autor używa zwrotu „rückwirkende Verkehrung”. W tłumaczeniu użyto słowa „zamiana” (przyp. tłum.).

<sup>31</sup> Por. Bachowską *Pasję wg św. Mateusza*: słowa Jezusa „Eli, eli, lama sabachtani?” rozbrzmiewają w tonacji *b-moll*, ich tłumaczenie jako „Mein, Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?” rozbrzmiewa tonacji w *es-moll*. Zgodnie z tym drugi odcinek drugiej grupy tematycznej *Preludium Es-dur* występuje najpierw w tonacji *b-moll*, następnie w *es-moll*.

ono w manierze francuskiej uwertury, rozbrzmiewa w tonacji e-moll i w miejscu tym staje się symbolem *crucifixus*.

W dźwięku tonicznym *es* wspaniałość tonacji Es-dur przemienia się w dźwięk prowadzący *dis*, ukierunkowujący całość na tonację e-moll (związanej z krzyżem). Dochodzi do tego jeszcze druga sprawa: w odległości trytonu od tonacji Es-dur znajduje się tonacja A-dur. Tutaj – i tylko tutaj – spotykają się symbole trzech znaków przykluczowych w postaci trzech bemoli i trzech krzyży. O tym, że „tonacja Es-dur wraz z jej trzema bemolami wyraża Trójkę Świętą”, pisze jeszcze w roku 1780 Christian Friedrich Daniel Schubart w swoim opisie charakterystyki poszczególnych tonacji<sup>32</sup>. Ponieważ tryton jest największym odstępem pomiędzy dwoma tonacjami, tonacja A-dur wraz z jej znakami przykluczowymi w postaci trzech krzyżyków musi być w tym kontekście rozumiana jako symbol Golgoty<sup>33</sup>.

W zbiorze *ClavierUebung III* początek oraz koniec oznaczone są za pomocą tonacji Es-dur. Natomiast tonacja A-dur użyta jest wyłącznie w zakończeniu – występuje w trzecim z łącznie trzech opracowań pieśni związanej z częścią *Gloria – Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, połączonym równocześnie z zakończeniem 3 + 3 + 3 części, składających się na *missa brevis*. Z powodów, które zostaną przedstawione w dalszej części, wprowadzę tu następujące wezwanie: „Baranku Boży, Święty Panie i Boże, weź na się nasze bolączki i troski, zbaw nas wszystkich”<sup>34</sup>. Również tonacja a-moll musi być wzięta pod uwagę, ponieważ została umiejscowiona w utworze znajdującym się tuż obok *Fugj Es-dur*. W tonacji a-moll kończy się odcinek czterech *duetów*. Osobiście, w *Duecie a-moll* dostrzegam przedłożony topos *Baranka Bożego* i przyjmuję w odniesieniu do czterech *duetów* kluczową wypowiedź drugiego artykułu wiary:

<sup>32</sup> *Ideen einer Ästhetik der Tonkunst*, 1780. (Antoni Sapalski w wydanym w 1880 roku w Krakowie *Przewodniku dla organistów* w rozdziale poświęconym charakterystyce tonacji pisze: „Es-dur. Jest tonem modlitwy, pełnej ufności, z Bogiem rozmowy, jakoby przez swoje trzy B wyobrażać chciał Trójkę świętą.” – przyp. tłum.).

<sup>33</sup> Nie tak dawno ukończono w Cegléd na Węgrzech wspaniałe, utrzymane w duchu Bacha organy. Zbudowane w warsztacie *Aeris Orgona* przez organmistrza Attilę Farago przy udziale Baláza Szabó jako rzeczoznawcy współtworzącego projekt. Temperację tego instrumentu oparto na zrekonstruowanym systemie strojenia, zapisanym na stronie tytułowej Bachowskiego *Wohltemperiertes Clavier*. W odróżnieniu od innych podobnych prób rekonstrukcji tego rodzaju stroju Bachowskiego w efekcie rekonstrukcji najlepiej brzmiącą tonacją nie jest C-dur lub F-dur, lecz Es-dur, natomiast do najgorzej brzmiących tonacji należy A-dur. W ten sposób temperacja organów w podobny sposób wyraża w sobie pełnię chwały Bożej oraz mękę i śmierć Jezusa na krzyżu Golgoty.

<sup>34</sup> „Lamm Gottes, Heil'ger Herr und Gott, nimm an die Bitt' von unsrer Not, erbarm dich unser aller zu”.

<i>Duetto e-moll – pasja:</i>	„Umęczon pod Ponckim Piłatem, ukrzyżowan, umarł i pogrzebion”;
<i>Duetto F-Dur I</i>	
środkowa część f-moll: powrót do ritornel F-Dur – rezurekcja:	„zstąpił do piekieł”; „trzeciego dnia zmartwychwstał”; „wstąpił na niebiosą”;
<i>duetto G-Dur – Król Nieba:</i>	
<i>duetto a-moll – Agnus Dei, qui sedes ad dexteram Patris:</i>	„siedzi po prawicy Boga”;
<i>Fuga Es-Dur</i>	„Ojca Wszzechmogącego”;
<i>Fuga Es-dur, Część II:</i>	„Pana Boga Zastępów”
<i>Fuga Es-Dur, Część III:</i>	„Stamtąd przyjdzie sądzić żywych i umarłych”;
(por. pieśń <i>So wird er mich ganz väterlich in seinen Armen halten</i> )	

W wyrażeniu tym poprzez tonacje Es-dur i A-dur – względnie es-moll i a-moll – sam tryton staje się punktem, który w żadnym wypadku nie dąży do kontynuacji lub rozwiązania, lecz w którym zostaje obwieszczony wypełnienie się historii zbawienia. Niemniej nie jest to wyłączny i jedyny możliwy sposób postrzegania tego elementu. Jak już stało się to widoczne, dźwięk *es* w przebiegu manualowego opracowania *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* przekształca się w dźwięk *dis*. W ten sposób z trytonu *es–a* w pochodzie interwałowym *es–f–g–a* powstaje tryton *dis–a* w pochodzie interwałów *dis–cis–b–a*. Znaczenie: istniejąca w wieczności niezmiennosc Ojca i Syna, reprezentowana poprzez współzależność tonacji Es-dur–A-dur, przekształca się w ludzkie wcielenie Jezusa, zgodnie z Jego słowami: „Nikt nie przychodzi do Ojca inaczej jak tylko przeze Mnie” (J 14, 6).

Do tonacji Es-dur oraz A-dur należą równoległe do nich tonacje c-moll i fis-moll. Poprzez *Preludium Es-dur* (nr 1) oraz trzy utwory należące do części *Gloria* (nr 8, 9, 10) tworzy się ścieżka Es-dur–Fdur–G-dur–A-dur. Droga c-moll–d-moll–e-moll–fis-moll jest ułożona z części od nr. 17 do 20, a więc z dwóch opracowań na temat chrztu oraz dwóch utworów pokutnych. Są to pieśni: *Christ unser Herr zum Jordan kam* oraz *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*. Naturalną kontynuacją trytonu zawartego między dźwiękami *c–fis* byłoby rozwiązanie go na dźwięki *g–b*. *Zbiór ClavierUebung IV* zbudowany jest wyłącznie na dźwięku *g*. Na dźwięku *b* opiera się już szczegółowo omówiona *Uvertura h-moll*, dzięki której uwidacznia się przeciwieństwo drugiej i trzeciej części *ClavierUebung* na zasadzie rozróżnienia „przerwania” i „pomostu”. Moment rozwiązania trytonu *c–fis* leży zatem poza zbiorem *ClavierUebung III*.

## 6. Rozpatrzenie rozłamu towarzyszącego częściom 20–23 w zbiorze *ClavierUebung III*

W tym miejscu potrzebne będzie dłuższe wyjaśnienie, które stanie się jednocześnie wprowadzeniem w najgłębszą tajemnicę zbioru *ClavierUebung III*. Jak już wcześniej – podczas dyskusji na temat trytonu – można było zauważyć, wspomniany fenomen trytonu zestawiony jest z towarzyszącym mu oczekiwaniem na rozwiązanie, jednak w muzycznej rzeczywistości Bacha następuje to w inny, nowy i bezprecedensowy sposób – tryton *c-fis* związany jest z „substytucją”. Żeby zrozumieć, co dokładnie to oznacza, potrzebny jest dalszy proces analityczny prowadzący do zmiany postrzegania przebiegu progresji dźwięków tonicznych w zbiorze *ClavierUebung III*. Progresja ta staje się tu odzwierciedleniem melodycznego zdarzenia, dającego się wytłumaczyć na podstawie wspólnego rdzenia wydobytego z następujących linii chorałów:

*Kyrie* b -as-b-c- b- as - g oraz g-f-g-a-g-f-e  
e - lei – son e - lei-son

*Gloria* h -a - c – h –a –g –fis - g  
und Dank für sei – ne Gna - de / „i dzięki Łasce Jego”

*Credo* f -e - g – f – e –d - cis-d  
es steht al -les in sei-ner Macht/ / „wszystko jest w Jego mocy”

Linia melodyczna przypadająca na słowa „eleison” w części *Kyrie*; „und Dank für seine Gnade” w części *Gloria*; „es steht alles in seiner Macht” w części *Credo*, pojawia się w skróconej wersji w nr. 5 „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit” jako forma raka. Brzmi wtedy następująco:

*g-a-g-c-b, a-h-c-d-c-[h]*

Z procesu redukcji jej melodycznego rdzenia otrzymujemy pochod dźwięków *b-as-b-c-b-as-g* oraz pochod *b-c-g*.

Wyżej wymienione linie melodyczne można rozpoznać w formie skróconej oraz zwykłej w progresji tonacji w zbiorze *ClavierUebung III* w następujący sposób:

es b – *b-as-b-c-b-as-g* – g g – *g-f-g-a-g-f-e* – e f-g-a g d-e-d-c-d-e-fis  
Nr. 1 2 – 4 5 – 7 8, 9, 10 11, 12 13 – 20

Jednak w miejscu, w którym pojawia się tonacja fis-moll po zakończeniu przygrywki chorałowej w tonacji Fis-dur, powyższy model wyjaśnienia ciągu tonacji traci swą użyteczność. Pochód następstwa tonacji można za jego pomocą tłumaczyć dopiero od ostatniej przygrywki chorałowej. W taki sposób, by połączyć go razem z czterema duetami:

[? fis d f]  
20,21,22

f	e-f-g-a	(b) g-c, b-es
22	23 - 26	27: Temat

Sposób ułożenia:

Forma	Utwory	Forma melodii
<i>b-as-b-c-b-as-g</i> oraz <i>g-f-g-a-g-f-e</i>	2–4, 5–7	forma oryginalna (wersja długa)
<i>f-e-f-g-a</i>	7–10	odwrócenie (wersja krótka)
<i>e-f-g-a-g</i>	7–12	rak (wersja krótka)
<i>d-e-d-c-d-e-fis</i>	13–20	odwrócenie (wersja długa)
<i>f-e-f-g-a</i>	22–26	odwrócenie (wersja krótka)
<i>e-a-g, g-c-b, b-es-d-[es]</i>	22–27	rak (redukcja do rdzenia melodii)

Jak teraz można więc uzupełnić lukę, która powstaje wskutek następstwa dźwięków toniczych *fis-d-f* w utworach od nr. 20 do nr. 22?

Aby odnaleźć odpowiedź na to pytanie, spędziłem na bezowocnych poszukiwaniach kilka tygodni w 1983 roku. Podczas jednego wieczoru nasunęła mi się jednak następująca myśl: czy w zakończeniu chorału *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* poprzez użycie tonacji Fis-dur nie chodzi przypadkiem w warstwie słownej o pytanie: „Wer kann, Herr, vor dir bleiben?”/„Kto, o Panie, przed Tobą ostoja się?”.

To pytanie, związane z usprawiedliwieniem grzechów wobec Boga, zostaje uwidocznione – ze względu na tonację Fis-dur, warstwę słowną i ze względu na progresję dźwięków toniczych – jako granica. Chodzi tu o rozpoznanie, że człowiek o własnych siłach nie jest w stanie granicy tej przezwyciężyć. A to dotyczy rdzenia nauki reformacji: usprawiedliwienia ludzi jedynie poprzez łaskę.

Łaska ta została ofiarowana ludziom poprzez mękę Jezusa. W trzeciej części zbioru *ClavierUebung* odzwierciedleniem tego jest druga spośród trzech grup tematycznych. Symbolem męki jest tam zaciemnienie tonacji poprzez b-moll do es-moll.

Teologiczna podstawa usprawiedliwienia ludzi jedynie z łaski związana jest z faktem, że Chrystus bierze cierpienie i śmierć w z a m i a n za nas. Przekładając teraz tę

myśl na język muzyczny, w *ClavierUebung III* musi być to związane z faktem, że teraz w z a m i a n z a F i s - d u r, jako granicy naszej własnej siły, wkracza e s - m o l l:

Wenn ich einmal soll scheiden,  
so scheid nicht von mir;  
wenn ich den Tod soll leiden,  
so tritt du dann herfür;  
wenn mir am allerbängsten  
ist um das Herze mein,  
so rei mich aus den Ängsten  
kraft deiner Angst und Pein.

Kiedy tak się stanie, pochód tonacji przekształci się z *fis – d – f – e* na pochód *es – d – f – e*. Kiedy pochód dźwięków *es-d-f-e* otrzyma swój *comes*, otrzymamy pochód dźwięków *b – a – c – b*.

Zależność tę zrozumiałem w roku 1983 i odczułem głębokie uczucie wdzięczności, które od tego czasu jest stale obecne w moim życiu.

. Filip Presseisen

## Streszczenie

### Trzecia część *ClavierUebung* ze zbioru *ClavierUebung I-IV* wobec twórczości chorałowej Johanna Sebastiana Bacha

Christophowi Bossertowi udało się udowodnić symetrię w serii zbiorów cyklicznych jako części procesu kompozycyjnego Bacha, które do tej pory nie były znane, na przykład w chorałach ze zbioru Neumeistra, w DWK cz. 1 oraz 2, jak również w trzeciej części zbioru *ClavierUebung*. Wewnątrz *ClavierUebung* znajduje się 27 utworów, tworzących za to 29 różnych części według przynależności poszczególnych metrum. Utwór nr 15, chorał *Vater unser im Himmelreich*, jest centrum o strukturze 40 + 1 + 50 taktów. Proporcja 4 do 5 może być zauważona w nr. 17 do 13, jak również w nr. 11 do 19. Innym rodzajem argumentu przemawiającego za symetriami są obydwie formy trio, nr 9 i 21. W pięciu utworach, nr 4–26, jak również 11–19 oraz 15 jako centrum, zauważalna jest podobna struktura ostatnich 13 taktów lub ich połowy. Często poruszana kwestia tonacji jest wyjaśniona ze względu na układ dźwięków tonicznych, które tworzą linię melodyczną wzwania *eleison* z części *Kyrie*, w formie skróconej, w raku i w odwróceniu. Na szczególną

uwagę zasługuje pochod utworów od 20 do 23, w tonacjach *fis, d, fi e*. Z układu dźwięków tonicznycych wynika, że utwory manualowe włącznie z czterema duetami muszą być potraktowane jako strukturalnie należące do całości dzieła.

## Summary

### Third Part of *ClavierUebung* inside *ClavierUebung I–IV* and inside the Chorale-Style Composing of Johann Sebastian Bach

Christoph Bossert has succeeded in proving symmetries in a serie of cycles inside of Bach's composing, who are not known already, for example the Chorals of the Neumeister-Collection, the Welltempered Clavier, part 1 and part two and the third part of *ClavierUebung*. Inside of *ClavierUebung III* are 27 pieces, but 29 different parts belonging to the mesuring. In consequence Nr. 15 *Vater unser im Himmelreich* is the center, structured in 40 + 1 + 50 bars. The propotion 4 to 5 can be seen in Nr. 17 to 13 as well as Nr. 11 to 19. Another kind of argument for symmetrie are the two trios Nr. 9 and 21. In five pieces Nr. 4 to 26 as well as Nr. 11 to 19 and Nr. 15 as the central piece is the end structured in 13 bars or half bars. the often discussed question of tonality can be answered by the order of the basic ton of every piece – Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7 has two of them. The melodical line of the *eleison* inside the *Kyrie* can be seen as structure therefore, varied in shorter version, in revers and as inversion. One of the very special questions concern to Nr. 20 to 23 in *fis, d, f* and *e*. Because of the so structured order of basic tones it's obvious, that all pieces without pedal and especially the Duettos belong to the whole work as a cycle as well as the pieces with pedal.

Słowa kluczowe Johann Sebastian, Christoph Bossert, badania, symbol, symbolika, *ClavierUebung*, *Clavier*, chorał, chorał protestancki, teologia, symetria, symetrie

Keywords Johann Sebastian, Christoph Bossert, research, symbol, symbolism, *Clavier-Uebung*, *Clavier*, chorale, protestant chorale, theology, symetry

## Bibliografia

- Bach J. S., *Clavier Uebung 3e Partie, Présentation par Philippe Lescat*, Courlay 1990, s. 16.  
 Bach J. S., *Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung von J. S. Bach*, Kassel 1985.  
 Luter M., *Ordnung und Form des Gesangs zur Art der Communion*, 1526.  
 Scheibe J. A., *Critischer Musicus*, 6, Leipzig 14 Mai 1737.