

Christoph Bossert

## *Muzyczna systematyka a eschatologia. Das Wohltemperierte Klavier cz. II Bacha jako paradygmat*

**D**as *Wohltemperierte Klavier II* stanowi Opus Magnum nie tylko we własnej twórczości J. S. Bacha, ale i w całej literaturze powstałej na instrumenty klawiszowe oraz w nie mniejszym stopniu w całej historii muzyki.

W niniejszym tekście chciałbym przedstawić rezultaty mojej wieloletniej – czasami codziennej – pracy nad tym dziełem.

Jego wielokrotne wykonywanie zainspirowało mnie do głębszych badań. To właśnie samo granie narzucało kolejne pytania: dlaczego gram właśnie tak? Jak inaczej można by to zagrać? Jakie istnieją powiązania między preludium a fugą? Czy dualizm: preludium-fuga, dur-moll, jak i chromatyczny układ dzieła może nam coś powiedzieć na temat kompozytorskiej systematyki Bacha? Jak dalece *Das Wohltemperierte Klavier* można traktować jako cykl, czy też jest to tylko zwykły zbiór utworów? W jaki sposób można by rozważyć ewentualne istnienie płaszczyzny teologicznej? Jakie kompozytorskie uwarunkowania musiały być spełnione, aby *Das Wohltemperierte Klavier* w ogóle mogło powstać? Na podstawie czego można określić, dlaczego Bach po raz drugi podjął się tego wielkiego projektu?

Dzisiejsza muzykologia również stawia te i podobne pytania. Do dziś istnieje przekonanie, że *Das Wohltemperierte Klavier* należy rozumieć jako zbiór, względnie kompedium różnych technik gry i kompozycji. Przesłanki dla rozumienia tego dzieła jako cykl oraz interpretacja treści teologicznych nie znalazły dotąd oparcia w muzykologii.

Jako podstawę niniejszej rozprawy chciałbym na początku postawić estety tezy:

1. Utwory z II części *Das Wohltemperierte Klavier* są usystematyzowane w sposób cykliczny.

2. Ich układ wykazuje regularnie wypracowaną symetrię.

3. Symetria ta jest szeroko pojętym wyrazicielem dialektycznego oddziaływania wszystkich zawartych tu muzycznych parametrów, w sposób permanentny.

4. Owe dialektyczne oddziaływanie, patrząc przez pryzmat pojęcia **Coincidentia oppositorum**, może być rozumiane jako wyraziciel **Eschatonu** [Eschaton, gr. = ostatni, symbol rzeczy ostatecznych]\*/.

Tą ostatnią tezę można wyrazić innymi słowami:

Każde muzyczne działanie w II cz. *Das Wohltemperierte Klavier* podporządkowane jest jakiejś strukturze dialektycznej. Wyrazicielem takiej struktury może być np.: Dux i Comes, styl swobodny i styl ścisły, względnie preludium – fuga, thesis i arsis (część taktu akcentowana i nieakcentowana), Tempus perfectus i imperfectus, dur i moll jako Genus major i Genus minor, konsonans i dysonans, unitas i varietas tzn. pewne „coś” – niezmiennie, przeciwstawione pewnemu „czemuś” co podlega ciągłym zmianom (w tym sensie początek i koniec każdego utworu barokowego, poprzez jedność tonacji świadczy o Unitas, zaś to co znajduje się pomiędzy – o Varietas).

Obok tych podstawowych założeń języka muzycznego baroku, będących jego elementem stałym, istnieją dalsze, wyrafinowane, dialektyczne techniki kompozytorskie np: przeciwstawienie Stile antico i Stile moderno, Rectus i Inversus (czyli postaci oryginalnej i odwrócenia tematu), trójdźwięk czy tetrachord jako przeciwstawienie diatoniki czy chromatyki, przeciwstawienie interwałów doskonałych niedoskonałym, jak np. oktawy, kwinty, tercji, interwałom zmniejszonym i zwiększonym.

Zgodnie z postulowaną przeze mnie (w trzeciej tezie) konstrukcją symetrii dzieła, powinny zaistnieć zależności pomiędzy pierwszym a ostatnim utworem – tzn. *Preludium C-dur* a *Fugą h-moll*, drugim a przedostatnim – tzn. *Fugą C-dur* a *Preludium h-moll*, trzecim a trzecim od końca – *Preludium c-moll* a *Fugą H-dur* itd.

Jeżeli przyjmiemy, że teza ta jest prawdziwa (wierzę, że następujące wywody zdołają o tym przekonać!), to w konsekwencji można stwierdzić rzecz następującą (wypowiedź tę traktuję jako kluczową dla rozumienia późnej twórczości Bacha, a jednocześnie jako kwintesencję moich wywodów):

W późnej twórczości Bacha każde muzyczne działanie podporządkowane jest permanentnie pewnemu rodzajowi dialektyki. Jej podstawą są struktury dialektyczne wywodzące się z barokowego rozumienia pojęcia muzyki. Rzeczą nową jest ujęcie ich w dotąd niespotykaną systematykę.

\*/ w klamrach umieszczone są objaśnienia i dopiski tłumacza.

Poprzez wyjaskrawienia niektórych struktur i stworzenie przez to możliwości interpretacji ich jako wydarzeń **syngulatywnych** (tzn. wyjątkowych, charakterystycznych, świadczących o czymś) dialektyka ta tworzy „wielkoformalne” powiązania pomiędzy poszczególnymi utworami [tzn. grupa utworów które łączy wykazana zależność tworzy pewną większą formę wewnątrz dzieła].

To co ogólnie znane, tzn. tradycyjne barokowe rozumienie pojęcia muzyka, popada w pewnego rodzaju napięcie z po raz pierwszy tak wyrażonym usystematyzowaniem zakomponowania wszystkich 24 tonacji, czy – inaczej mówiąc – po raz pierwszy nowo sformułowanej zasadzie symetrii, takiej jaka ma miejsce w II cz. *Das Wohltemperierte Klavier*.

Jeżeli podążymy za myślą, że dialektyka taka, ze względu na swoją obszerność i ponieważ jest tak usystematyzowana, chce być projektem pewnej całości, to w kontekście bachowskiego rozumienia muzyki (wyrażonego np. w jego słynnej definicji Basso Continuo: „Des Generallbaßes Finitis und Endursache soll anders nicht als nur zu gottes Ehre und Recreation des Gemuths sein. Wo dieses nicht in acht genommen wird, da ists keine eigentliche Music, sondern ein Teufliches Geplärr und Geleier”) musimy myśleć o całości którą stanowi Bóg i człowiek, a która przedstawiona została za pomocą muzyki i w centrum której znajduje się **Communio** i **Eschaton**.

Dla zrozumienia bachowskiego języka muzycznego nasuwa się moim zdaniem następujący wniosek: muzyka Bacha jest na wskroś rodzajem przekazu (głoszeniem treści) wynikającego z postawy jaką prezentuje treść chorału *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* [Przed tron twój wstępuję Panie]. Swe treści czerpie ona z podstawowej relacji (napięcia) powstającej między tym co zastane, mianowicie tym czym dysponujemy jako materiałem muzycznym i co da się dialektycznie uporządkować, a tym co w sensie stwierdzenia **Totaliter Aliter** czyli ostatecznie jako „niedysponowalność” (niemożność dysponowania Bogiem) wymyka się możliwością uporządkowania. Dialektyka jako moment który oznacza stosunek pomiędzy czymś, może być odbiciem tego, co jest wyrazicielem owej „niedysponowalności” w postaci **otwartości**. To co poszczególne muzyczne składniki same z siebie mówią, można określić dzięki analizie, jednak to, co stanowi o całości, określa się za pomocą tego co znajduje się pomiędzy częściami, a tym ostatecznie nie dysponujemy.

Owo **między** sprawia, że to co brzmi staje się muzyką, jako zasadnicze napięcie w obszarze pomiędzy dwoma dźwiękami, dwoma częściami taktów czy dwoma momentami muzycznymi w ogóle. Wyrazem **Totaliter Aliter** jest przypuszczalnie też fundamentalne przejście z dwoistości w jedność – jako **communio** – czy, aby nawiązać tu do słynnego Cusanusa

– jako **coincidentia oppositorum**, czyli zejście się przeciwieństw w jedność, co Cusanus utożsamiał z **Visio Dei**. Tak samo fundamentalne jest przejście z dwoistości w troistość, w **Trinitas**.

W tym miejscu należy jeszcze wprowadzić pojęcie **syngulatywność**. Na użytek dalszych wywodów konieczne będzie określenie tego pojęcia w kontekście muzyczno-analitycznym, metodycznym oraz teologicznym. Wydaje się, że syngulatywności użył Bach do przedstawienia specyficznych muzycznych sytuacji, za pomocą których manifestuje on w sposób skoncentrowany (zogniskowany) swe kompozytorskie intencje. Pokażna część dalszych wywodów będzie się zajmowała wychwyceniem takich skoncentrowanych momentów, jako momentów wyrażających jasno kompozytorską intencję, oraz na ich klasyfikacji. Aspekt ten jest ważny szczególnie pod względem metodycznym: na podstawie momentów syngulatywnych odnalezione powinno zostać wyjście z owej ślepej uliczki, w której pojawia się pytanie, czy nie chodzi tu tylko o zwykły przypadek albo działanie nieświadome. Należy wykazać, że szczególnie **moment syngulatywny** stanowi znaczący środek pozwalający muzyce Bacha stać się zamierzonym wyrazicielem pewnych treści.

Na przykładzie *Preludium i fugi Cis-dur* chciałbym przedstawić pierwszy moment syngulatywny.

Utwór ten wyróżniony został z pozostałych 23 na wiele sposobów. Pozornie zewnętrznym aspektem jest tu szczególna liczba znaków przykluczowych. Utwór ten posiada największą liczbę znaków, ponieważ Bach zdecydował się nie na pięć bemoli, lecz na siedem krzyżyków. Ponieważ wersja pierwotna tego utworu zanotowana była w C-dur, wystarczyło przed każdy z siedmiu diatonicznych dźwięków skali postawić krzyżyk aby niejako „od ręki” załatwić całą pracę jaką konieczna byłaby do przeniesienia tego utworu do tak nieużywanej tonacji jaką jest Cis-dur. O ważności tego utworu (obok tego – dla Bacha z pewnością ważnego – aspektu ekonomii pracy, który dał mu możliwość wyszczególnienia utworu poprzez podwyższenie wszystkich siedmiu stopni skali) świadczy jeszcze coś innego: jego moment syngulatywny rozpatrywany w odniesieniu do całokształtu pewnych zjawisk tam występujących. Świadczą o tym takie zjawiska jak podkreślenie liczby trzy, zespół cech świadczących o prototypowości formalnej utworu czy aspekt symboliki liczb.

Oto dalsze wyjaśnienia.

*Preludium i fuga Cis-dur* jest jedynym niedwuczęściowym, lecz trzyczęściowym utworem. Soggetto fugi bazuje na trójdźwięku sformułowanym w sposób najlapidarniejszy z możliwych. Fuga jest trzygłosowa i pokazuje soggetto w trzech postaciach czasowych (ósemki, szesnastki, ćwierćnuty),

co stanowi zakończenie pewnej progresji, która powstaje w zestawieniu z dwoma poprzednimi fugami: C-dur i c-moll. W C-dur soggetto występuje tylko w jednej postaci rytmicznej, w c-moll w dwóch, zaś Cis-dur w trzech. Chciałbym to zidentyfikować jako impuls trynitarny, impuls Boskiej Trójcy – trzy schodzące się w jedno. Widać stąd wyraźnie, że miejsce tej trynitarniej myśli zastrzeżone jest dla trzeciej pary utworów. Zarazem jest fuga Cis-dur siódmą rozbrzmiewającą częścią cyklu (!).

Następny aspekt to sprawa *praformy* czy *praobrazu*. To, że z zestawienia *dux* i *comes* tej fugi powstaje tematyczna praforma całej II części *Das Wohltemperierte Klavier* będzie odgrywało jeszcze dużą rolę w dalszym przebiegu analizy i wykazane zostanie później. W zestawieniu tym rozpoznamy materiał tematyczny motywu, który zidentyfikowany zostanie przez nas jako motyw treściowy *Patrem omnipotentem* z *Mszy h-moll*.

Na razie jednak, o wiele łatwiej, wręcz od ręki da się stwierdzić, że za sprawą syngulatywniej dwuczęściowości, preludium to samo w sobie również stanowi pewną praformę, mianowicie praformę zestawienia utworu „preludiowanego” z fugowanym. Przedmiotem tego co zawiera w sobie *Das Wohltemperierte Klavier* jest przecież takie zestawienie: preludium – fuga. Praobrazem dla całości II cz. *Das Wohltemperierte Klavier* jest również (i tu muszę znów wyprzedzić) polaryzacja rodzajów taktów wewnątrz preludium Cis-dur. Polaryzację tą tworzy zestawienie metrum C z 3/8. W tych rodzajach taktów napisane są pierwszy i ostatni utwór cyklu, mianowicie preludium i fuga C-dur (metrum C) i h-moll (metrum 3/8). W całym preludium i fudze Cis-dur występuje układ C, 3/8, C.

Na koniec należy wspomnieć, że suma metrycznie mocnych części taktów (licząc całość, tzn. trzy odcinki preludium i fugi Cis-dur) wynosi 144 (12x12) co wynika z 49 jednostek metrycznych części pierwszej, 25 drugiej i 70 trzeciej. 144 jest liczbą symboliczną, symbolem wybawienia, względnie **ecclesia triumphans**. W kontekście tego co zostało do tej pory powiedziane, odniesienie powyższej treści do preludium Cis-dur wydaje się być uzasadnione – lub więcej, idealnie uzupełnia wspomniane już konteksty, czyli: syngulatywne wyróżnienie (poprzez alterację wszystkich 7 stopni skali C-dur), trynitarność i praobraz. Jako podstawowe założenia preludium i fugi Cis-dur wymienić zatem należy: generalną syngulatywność oraz atrybuty skończoności.

Był to pierwszy przykład omówienia utworu (czy pary utworów) mający na celu ustalenie specyficznej jego zawartości. Dokonując takich omówień mamy do czynienia z pewnym kompleksem zagadnień, który otwiera przed nami dwie perspektywy analityczne. Z jednej strony perspektywę występowania różnorodnych pojedynczych zjawisk, z drugiej

strony perspektywę istnienia ewentualnych powiązań składających się na całość treściowo-formalną.

W interesie niniejszej analizy leży zgłębienie związków pomiędzy tymi dwiema perspektywami, tzn. zbadanie znaczenia takich pojedynczych zjawisk dla ustalenia ewentualnego ich związku z całością. Podstawowym pytaniem wyjściowym jest, jak dalece na podstawie zjawisk które należy tu wymienić, można rozpoznać zadeklarowaną celowość działania kompozytora. Ujęcie tego w niniejszej analizie oznacza metodyczne stawianie pytań. Musimy poszukiwać takich zjawisk syngulatywnych, które nie pozostawiają cienia wątpliwości co do celowości zastosowania ich przez kompozytora.

Pod względem analitycznym chodzi o to, aby cechy strukturalne całości architektonicznej *Das Wohltemperierte Klavier* wskazać w postaci symetrii. Należy przy tym wykazać oczywistość tej symetrii oraz poruszyć jej aspekt „rzemieślniczy” [czyli jak to zostało wykonane od strony warsztatu kompozytorskiego]. Z drugiej strony należy uhonorować – występujące tu licznie jako permanentne przeciwstawienia – dialektyczne figury myślowe. Istnienie takich przeciwstawień należy dowieść w 12 parach, czyli w 24 utworach pierwszej połowy, względem 12 par, czyli 24 utworów drugiej połowy (preludia i fugi od C-dur do f-moll, względem preludium i fugi: Fis-dur do h-moll). Oznacza to też przeciwstawienie danego preludium z pierwszej połowy, danej fudze z drugiej połowy i na odwrót, czyli: *Preludium C-dur* względem *Fugi h-moll*, *Fugi C-dur* względem *Preludium h-moll*, *Preludium c-moll* względem *Fugi H-dur* itd. Wraz z wykazaniem istnienia tej symetrii potwierdzi się również występowanie zamierzonej potrójnej biegunowości:

Preludium w Dur w tonacji x	względem	fugi w moll w tonacji y
x	x	x
		y
		y
		x
		y

Zakładam tu, że biegunowość jako struktura jest w ogóle podstawową przesłanką bachowskiego procesu kompozytorskiego.

Dalszy plan postępowania zawiera najpierw dwa kroki:

1. Wskazanie zjawisk syngulatywnych i wykazanie związanej z nimi celowości działania kompozytora.
2. Wykazanie symetrii. Powstaną przy tym w sumie 24 nowe wspomniane już zależności między poszczególnymi parami.

Dla przykładu: w przypadku *Preludium f-moll* i *Fugi Fis-dur* istnieje tożsamość motywiczna, na podstawie wspólnych dla obu utworów motywów „westchnień”. Całkiem inaczej wygląda to w przypadku np. *Preludium C-dur* i *Fugi h-moll*. W tego typu przypadkach (jest ich w sumie 3) okaże się, że utwory o charakterze poważnym w metrum czwórdzielnym tworzą

jeden biegun, zaś utwory o charakterze tanecznym w takcie 3/8 tworzą drugi biegun. Aby udowodnić istniejącą tu zależność, konieczny będzie dłuższy ekskurs. Na skutek wspólnych cech zależności istniejących pomiędzy różnymi parami utworów powstają nawet cztero- czy pięciokrotne związki.

Wykonajmy teraz pierwszy krok, tzn. wynalezienie zjawisk syngulatywnych i wskazanie związanej z nimi celowości postępowania kompozytora. Służą temu 4 przykłady:

1.

Syngulatywne jest zjawisko taktu 43 występujące w 3 fugach: D-dur, dis-moll i E-dur. Takt ten w każdej z tych fug odznacza się specyficznym potraktowaniem kadencji: w *Fudze D-dur* jest to kadencja zwodnicza, po której następuje koda do taktu 50, w *Fudze dis-moll* – pełna kadencja z kodą do taktu 46, w *Fudze E-dur* kadencja doskonała bez kody. Jako syngulatywne i od strony kompozytorskiej celowe zinterpretować tu można występowanie tego samego zjawiska – kadencji, sformułowanej w zaskakująco podobny sposób zawsze w takcie 43.

Fuga D-dur

Fuga dis-moll

Fuga E-dur

2.

W kodzie *Fugi dis-moll* (która to koda jest następstwem taktu 43) syngulatywnie „wyostrzone” zostało kolejne zjawisko polegające na tym, że rozbrzmiewa tu jedyny raz (!) inwersja tematu równocześnie z postacią oryginalną. Dla takiej formy dokładnej synchronizacji *rectus* i *inversus* nie znam w twórczości Bacha drugiego przykładu:

Interesujący jest dalszy aspekt tego utworu: gdyby opuścić 6# w poprzedzającej kadencji [takt 43] powstałaby nie tylko brzmieniowa, ale i optyczna identyczność między taktem 43 *Fugi D-dur* a tym samym taktem *Fugi dis-moll*, chociaż – a może właśnie ponieważ – w obu przypadkach konteksty muzycznej narracji są z gruntu różne. Odpowiada to pewnemu rodzajowi postępowania, które w zbiorze bezpośrednio poprzedzającym *Das Wohltemperierte Klavier – Ariadne Musica* J. K. F. Fischera z r. 1710 – charakteryzuje stosunek preludium C-dur do cis-moll.

Preludium C-dur

Preludium cis-moll

Pozwolę sobie tutaj dołączyć pewne przemyślenia. Wydaje się, że można by uznać za uzasadnione, gdyby z temu zsynchronizowaniu *rectus* i *inversus* (występującemu bezpośrednio po opisanej sytuacji kadencyjnej) przypisać pewien podstawowy sens: w sposób syngulatywny, jedyny raz przedstawiona by tutaj została, czy do pewnego stopnia „objawiona” (w swym wewnątrz niej zachodzącym, wzajemnym oddziaływaniu) – struktura symetrii cyklu (tak jak nią rzeczywiście dysponujemy). Ponadto powstaje tu frapujące podobieństwo do *Kunst der Fuge*. Jeżeli jeszcze zestawimy ze sobą *rectus* i *inversus* z opisanej sytuacji z *fugi dis-moll* i *Kunst der Fuge* to okazuje się rzecz następująca:

Postać *Rectus* *fugi dis-moll* (pominąwszy znaki #)  
ddd cis d e d g f e a g f cis d

postać *Inversus* *fugi dis-moll* (pominąwszy znaki #)  
aaa b a g a e f g d e f b a

*Rectus* i *Inversus* *Kunst der fuge*:

d a f d cis d e f g f e d  
a d f a b a g f e f g a

Tu znów prowadzi bezpośrednio do owej struktury symetrii, którą chciałbym stwierdzić dla całości cyklu, a która powstanie po uzupełnieniu brakujących tu charakterystycznych kroków.

Oto wymagająca jeszcze udowodnienia struktura całości cyklu:

h b a g i s a s g f i s  
c c i s d e s d i s e f

Ale najpierw wróćmy jeszcze do *Fugi dis-moll* i jej kody. Wniosek (w szczególności wymagający jeszcze pewnych uzgodnień) jaki można by wyciągnąć z występującego tu stanu rzeczy brzmi: kompozytor zakłada, że za pomocą syngulatywności danej sytuacji udzieli nam wglądu na całość (z jakich powodów – to też zostanie jeszcze powiedziane). To z czym mamy do czynienia jest jednorazowym objawieniem całości.

3.

Podobnie jak takt 43, również takt 26 w niektórych utworach skomponowany został w sposób syngulatywny. Jako pierwszy na uwagę zasługuje takt 26 z *Preludium c-moll*. Utwór ten utrzymany jest w formie 2-głosowej inwencji. Jedynie końcówki obu połówek, jak i takt 26 stanowią tu wyjątek. W takcie 26 występuje trzygłosowość, w końcówkach – wielogłosowość. Zwraca uwagę to, że tak samo w takcie 26 *Fugi c-moll* (która tak jak preludium posiada w sumie 28 taktów) przypada tematyczna i harmoniczna kulminacja, przy czym oba miejsca uzupełniają się w ten sposób, że takt 26 z preludium odznacza się poprzez wyeksponowanie konsonansu akordu nonowego, takt 26 fugi natomiast – przez swą zawartość dysonansową. W zadziwiający sposób obie te sytuacje mają swój odpowiednik w taktach 26 *Preludium* i *fugi H-dur*. Polega on na tym, że górny głos w takcie 26 *Preludium H-dur* odpowiada dokładnie melodyce taktu 26 *Fugi c-moll*, zaś akord nonowy z taktu 26 *Fugi H-dur* – akordowi w takcie 26 w *Preludium c-moll*.

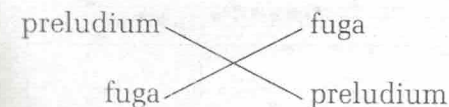
#### Fuga c-moll

#### Preludium H-dur

#### Preludium c-moll

#### Fuga H-dur

Syngulatywność i celowość działania kompozytora definiuje się tu nieoczekiwanym wprowadzeniem trzygłosowości czy też wyjątkowością taktu 26, który został sformułowany czterokrotnie w ten sam sposób. Zarazem do głosu dochodzi tu potrójna biegunowość: odniesienie preludium do fugi, jednej tonacji do drugiej, trybu moll do dur i odwrotnie. (*Preludium c-moll* względem *Fugi H-dur*, *Fuga c-moll* względem *Preludium H-dur*). Ta biegunowa struktura jest jednocześnie strukturą *chiasmaticzną* w następującej postaci:



Na tym przykładzie uchwycić można dalsze aspekty. Tak więc stwierdzić można, że syngulatywny 3-głosowy takt z *Preludium c-moll*, formułuje wstępnie oba soggetta *Fugi H-dur*.

## Preludium c-moll

## fuga H-dur

Dźwięki mocne w obu  
głosach górnych:

es-g-c-as-f-d-es

soggetto I

h-dis-gis-e-cis-ais-h

Struktura figury *circulatio*  
z wspólnego ruchu głosu  
środkowego i basowego:

as-g-f-g-as-f-d-es-f-d-b soggetto II fis-e-dis-e-fis-dis-h-cis-dis-h-gis-ais-h

## Fuga H-dur



## Preludium c-moll



## Fuga H-dur



Postać *soggetta* I oraz II (z pewnymi ograniczeniami) sformułowanego w tonacji c-moll można przenieść do tonacji H-dur używając zakładanej dla cyklu zasady symetrii:

es		gis
g		e
c		h
as		dis
as g f ....des f ...bcd		dis e fis..... a gis

Założona przez kompozytora syngulatywność odnosi się tu do czegoś zupełnie jednorazowego. Można dojść do następującej interpretacji. Bach kładzie nacisk na dwie rzeczy: z jednej strony pokazuje coś wspólnego, mimo – wydawałoby się – diametralnych przeciwieństw (jak w przypadku tonacji c-moll i H-dur), z drugiej strony zaś chodzi mu o moment uwydatnienia, czy wręcz „podniosłości” – tak jak to pokazuje takt 26 *Preludium c-moll*, a w jeszcze dalszej perspektywie – o moment wskazania z wyprzedzeniem. Ten takt 26 przypomina wręcz pewną wizję, która w pełni uwidacznia się w ostatniej durowej fudze całego cyklu. W ten sposób poruszamy bardzo ważną perspektywę całego dzieła jaką jest myśl eschatologiczna.

Dotychczasowe trzy przykłady zajmowały się zjawiskiem taktu 43, ujawnieniem istnienia zasady symetrii całości dzieła w kodzie *Fugi dis-moll* oraz zjawiskiem taktu 26. Zjawiska te miały udowodnić moment syngulatywny jak i założoną przez kompozytora celowość działania.

4.

Przykład *Fugi gis-moll* zabierze nam nieco więcej miejsca, ponieważ chodzi tu o zjawisko jeszcze bardziej złożone niż w poprzednich przykładach. Wewnątrz wszystkich 48 utworów znajduje się tylko jedna, a tym samym syngulatywna modulacja enharmoniczna. O celowości działania kompozytora świadczy architektoniczne umieszczenie tej modulacji. Jej dokładnym architektonicznym przeciwstawieniem jest pierwsze wejście zchromatyzowanego *soggetta* II, przez co fuga podzielona jest w następujący sposób: 61(taktów) +21 +61. Pod względem retorycznym szczególna jest w tej fudze rzecz następująca: dwa dźwięki, które normalnie są sprzeczne z sobą, (mianowicie molowa seksta – jako *exclamatio*, w przeciwieństwie do dźwięku prowadzącego) przypadają tu na jeden klawisz, jako *e*, względnie *disis*. Mamy tu do czynienia z faktem klasycznie sformułowanej *Coincidentia oppositorum*:

## Fuga gis-moll

Jakiegokolwiek by nie wysnuć konsekwencji z tej dla *Das Wohltemperierte Klavier II* syngulatywnej modulacji enharmonicznej, wskazać należy jeszcze na inne syngulatywne zjawisko: „**prawie identyczność**” *Fugi gis-moll* i bezpośrednio za nią położonego *Preludium A-dur*. Zarówno motywika, jak i ruch w obu utworach jest prawie identyczny. Do tego dochodzi fakt istnienia dosłownego cytatu taktu 93 fugi gis-moll, w takcie 13 (druga połowa) preludium A-dur.

## Fuga gis-moll

## Preludium A-dur

Wystąpienie enharmoniki w *Fudze gis-moll* mogłoby jednak też być zrozumiane jako kulminacja intensywnego i szczególnego ruchu modulatoryjnego w poprzedzającym utworze – *Preludium As-dur*.

Ze względu na swą syngulatywność należy wymienić tu jeszcze jeden aspekt: na końcu *Preludium As-dur* znajduje się olbrzymi ruch descenden-cyjny od  $des^3$  do  $des^1$ , przy czym osiągnięte  $des^1$  jako trzecia akordu Heses-dur tworzy stopień neapolitański w As-dur. Ten [neapolitański] akord powraca ponownie na końcu *Fugi As-dur*. Warto również zauważyć, że we wszystkich czterech utworach zbudowanych na stopniu As (względnie gis) szczególnie „ukazywany” jest stopień (dźwięk) A. Widać to za sprawą użycia neapolitańskiego akordu sekstowego, który zinterpretowany enharmonicznie reprezentuje akord A-dur, dalej za sprawą modulacji do A-dur w *Preludium gis-moll*, i wreszcie poprzez wspomniany cytat z *Fugi gis-moll* pojawiający się w *Preludium A-dur*.

Posiadamy tu, tak jak w innych wspomnianych już przykładach, jednoznaczny związek pomiędzy syngulatywnością, która polega na wyostrzeniu (eksponowaniu) pewnego muzycznego stanu rzeczy, aż do uzyskania czegoś jednorazowego i tylko sobie właściwego, a między retoryczną emfazą. Przy czym należy obstawać przy fakcie, że za tym „co zostało ujawnione ukrywa się – towarzyszące owej emfazie – celowe działanie (zamiar) kompozytora, które z kolei usiłuje bezpośrednio oddziaływać na słuchacza. Tym samym pojawia się pytanie: jaka to specyficzna treść kryje się za występującą tu syngulatywną wypowiedzią?

W celu uzupełnienia, oprócz czterech omówionych przykładów wspomnę jeszcze krótko inne przykłady zastosowanej świadomie przez kompozytora syngulatywności:

*Fuga fis-moll* jako jedyna fuga potrójna, *Fuga E-dur* jako jedyna fuga wokalna [cappel-fuge] w metrum 2/4, omówiony już fakt istnienia 7 znaków przykluczowych w *Preludium Cis-dur* którego ilość jednostek metrycznych (mocnych części taktów) wynosi  $144=12 \times 12$ , rzadki rodzaj taktu – 12/16 występujący w utworach znajdujących się naprzeciw siebie – *Fuga cis-moll* i *Preludium B-dur*. W symetryczną konstelację wchodzi również *Preludium D-dur* względem *Fugi a-moll*, jako utwory wykazujące najszybszy ruch z całego cyklu.

Przedstawione przed chwilą 4 przykłady: takty 43 w *Fudze D-dur*, *dis-moll* i *E-dur*, sytuacja istnienia symetrii w kodzie *Fugi dis-moll*, takt 26 w *Preludium i fudze c-moll* i *H-dur*, jak również enharmonia w *Fudze gis-moll*, wraz ze zwróceniem uwagi na bliskość do preludium A-dur, miały dostarczyć dowodów na to, że nie chodzi tu tylko o przypadek, lecz o celowo z góry założone momenty kompozytorskie, jak również o dramatycznie ukształtowane, „wyprzedzające nawiązanie” (w *Preludiach*



*i fugach As-dur i gis-moll*) do *Preludium A-dur*. Jakkolwiek właściwego sensu tego ostatniego zjawiska jeszcze nie poznaliśmy, to widzimy już, że pewne podstawowe zjawiska wynikające z działania kompozytora (a potwierdzające istnienie momentu syngulatywnego), można uznać za nagie fakty stanowiące wystarczającą podstawę do tego, aby firmować naszą analizę.

Przejdźmy do kroku 2, tzn. do wykazania istnienia symetrii.

Oto niektóre przykłady, w których łatwo można rozpoznać momenty współzależności powstałe, czy to poprzez motywiczne pokrewieństwo, czy rodzaj ruchu w takcie, czy temu podobne.

względem

<i>Preludium f-moll</i>	motywika „westchnień”	<i>Fuga Fis-dur</i>
<i>Preludium e-moll</i>	metrum 3/8 z tym samym rodzajem ruchu, przeciwstawienie tetrachordu motywicznie trójdźwięku	<i>Fuga G-dur</i>
<i>Preludium Es-dur</i>	metrum 9/8 wzgl. 6/8, identyczność motywiczna	<i>Fuga gis-moll</i>
<i>Preludium D-dur</i>	motywika zstępujących opisań tercji (prel. D-dur, t. 5 ff) odpowiada kontrapunktowi ( <i>fuga a-moll</i> )	<i>Fuga a-moll</i>
<i>Fuga cis-moll</i>	syngulatywny takt 12/16	<i>Preludium B-dur</i>
<i>Fuga Cis-dur</i>	motywiczne odpowiedniki w ruchu po danej skali	<i>Preludium b-moll</i>

Omówione już powyżej:

<i>Fuga c-moll</i>	melodyka głosu górnego w t. 26	<i>Preludium H-dur</i>
<i>Preludium c-moll</i>	takt 26	<i>Fuga H-dur</i>

Jednak jak wygląda kontynuacja tego łańcucha biorąc pod uwagę np. porównanie *Preludium C-dur* i *Fuga h-moll*?

Oba te utwory wydają znajdować się w oczywistej sprzeczności względem siebie. Rażąca dyskrepancja między tymi utworami polega na zestawieniu uroczystego *Preludium C-dur* względem tanecznej, lekkiej *Fugi h-moll*, czy zestawienia metrów C z 3/8.

Zbadanie tej kwestii niesie za sobą konieczność konfrontacji z wieloma aspektami, dlatego w tym miejscu, zanim będziemy w stanie rozpoznać symetrię konstrukcji całości cyklu, konieczny jest dłuższy ekskurs.

*Preludium C-dur* i *Fuga h-moll* jako pierwszy i ostatni utwór cyklu tworzą początek i koniec całości. Jest oczywiste, że pod względem muzycznym są bardzo różne. Czy jest to zatem zaprzeczenie symetrii postulowanej dla całości dzieła?

W II cz. *Das Wohltemperierte Klavier* występują trzy samodzielne utwory o charakterze tanecznym w metrum 3/8, mianowicie *Fuga h-moll*, *G-dur* i *Preludium e-moll*. Szczegółność taktu 3/8 w 2 części *Preludium Cis-dur* i jego przeciwstawienie metrum C części wprowadzającej zostało już wspomniane. W przeciwstawieniu *Preludium C-dur* i *Fuga h-moll* wydaje się występować bardzo podobna konstrukcja, z tą tylko zadziwiającą różnicą, że tutaj oba utwory zestawione są na maksymalny dystans, tam zaś w maksymalnej bliskości. Pozostałe dwa utwory w metrum 3/8 – *Preludium e-moll* i *Fuga G-dur* znajdują się zgodnie z symetrią naprzeciw siebie. *Preludium e-moll* poprzedzone jest w najwyższym stopniu uroczystym utworem *Fugą E-dur* w metrum 2/4; po *Fudze G-dur* następuje część o charakterze uwertury oznaczona jako „Largo”. Jest to *Preludium g-moll*.

Spróbujmy podsumować:

Cztery części występujące w *Das Wohltemperierte Klavier* w takcie 3/8 posiadają za każdym razem swój odpowiednik w częściach o charakterze uroczystym, zapisanych w takcie C. Najpierw są to *Preludium C-dur* i *Fuga h-moll* – jako początek i koniec cyklu, dalej jest to sytuacja wewnątrz *Preludium Cis-dur*; jeszcze dalej jest to następstwo *Fugi E-dur* w uroczystym takcie 4/2 z *Preludium e-moll* w takcie 3/8, zaś czwarta sytuacja w odwrotnym następstwie *Fugi G-dur* (takt 3/8) do *Preludium g-moll* (takt C z oznaczeniem afektu „Largo”). To co zadziwia w tym zestawieniu, to systematyka opracowania ciągle tego samego stanu rzeczy przejawiającego się w zestawianiu obu rodzajów taktów i ich afektów, jako pośrednictwa między tworzeniem wariantów a wyostreniami zachodzącymi na krańcach części wynikających z zakładanego podziału. Dwa takie wyostrenienia zostały właśnie wykazane dla *Fugi E-dur*: po pierwsze syngulatywność *stile antico* i takt 4/2, po drugie obserwacja, że w *Fudze E-dur* kończy się pewien rozwój, który poprzez *Fugę D-dur* i *dis-moll* kończy się w takcie 43 kadencji końcowej *Fugi E-dur*.

Popadamy tutaj w plątaninę założonych przez kompozytora zależności wrotnych i ułożonych systematycznie pojedynczych powiązań. Powiązania takie istnieją również między wspomnianym taktem 43 *Fugi E-dur* i samym początkiem *Preludium C-dur*. Widać to w następujących wariantach motywów z *Fugi E-dur*, *Preludium D-dur* i *C-dur*:

## Preludium C-dur



## Preludium D-dur



## Fuga E-dur



W *Fudze E-dur* kończy się coś, co w samym początku *Preludium C-dur* wydaje się być podniesione do rangi motta. Biorąc pod uwagę to zakończenie, można wymienić istniejące tu dwa wiązadła muzyczno-strukturalne. Z jednej strony wiązadło reprezentowane przez zjawisko taktu 43, z drugiej przez właśnie wykazane powiązania motywiczne.

Następną kwestią jest pytanie o przeznaczenie treściowe takich wiązadeł. Jest to kwestia hermeneutyki. Spróbujmy ją krótko rozwinąć.

Liczba 43 może być rozumiana jako symboliczno-liczbowe odzwierciedlenie słowa CREDO. Właśnie wspomniany drugi wariant motta *Preludium C-dur*, dzięki oczywistemu toposowi *Gloria* jaki posiada *Preludium D-dur* (z którego zaczerpnięty został ten wariant), można rozumieć jako wypowiedź „Et in terra pax”, tak że gest otwierający cykl porównać można do pozdrowienia „Friede sei mit Euch” („pokój niech będzie z wami”); kolejność odnoszących się do siebie taktów kadencyjnych 43 w Fugach: D-dur, dis-moll i E-dur może (na podstawie swojego znaczenia wypływającego z symboliki liczb) być zinterpretowane jako wyraz doświadczenia wiary, a mianowicie doświadczenia, które posiada już swoją historię: w *Fudze D-dur* jest to doświadczenie kadencji zwodniczej oraz jej rozwiązanie na stabilną dla tej tonacji kadencję durową, w *Fudze dis-moll* powstające tam złamanie kadencji z dur na moll wraz z następującą kodą symbolizującą objawienie całości. W *Fudze E-dur* wreszcie, doświadczenie spoczynku („Zur-Ruhe-kommen”) jako doświadczenie koincydencji wszystkich sił – w końcowym takcie 43 – będącym szerokim wyrazicielem *Credo in unum Deum* – treści zwróconej w kierunku bytu i zawierającej wymiar eschatologiczny.

Trzecie powiązanie prowadzi od *Preludium C-dur* poprzez *Fugę E-dur* do *Preludium g-moll*. Patrząc od strony *Fugi E-dur*, *Preludium g-moll* tworzy w ruchu przeciwnym (do C) nowy początek w postaci uwertury. W tym miejscu należy nawiązać do Bachowskiego *Clavierübung I-IV*. Należy zaznaczyć rzecz następującą: w czterech częściach *Clavierübung*, wprowadzając moment uwertury, tworzy Bach regułę polegającą na tym, że to nią otwiera on każdą drugą połówkę. Ta konsekwentnie przeprowadzona tam reguła wydaje się tracić swe znaczenie w II części *Das Wohltemperierte Klavier*. Uwertura, którą jednak tu odnajdziemy w postaci *Preludium g-moll*, jest przesunięta o trzy numery poza środek cyklu. Tym samym tworzy się nowa jakość, mianowicie proporcja złotego cięcia. 15 par utworów wobec 9 par, co odpowiada proporcji 5:3. Dokładnie naprzeciw *Preludium g-moll* leży majestatyczna *Fuga E-dur*. Poprzez ten układ naznaczona została odwrotna proporcja: 3:5, tak że złote cięcie działa tu w podwójny sposób. Jednak również następny w kolejności, mniejszy odcinek – zawierający 6 par utworów pomiędzy *Fugą E-dur* i *Preludium g-moll*, odzwierciedla proporcje złotego cięcia – jako 9:6 względnie 6:9=2:3. Jeżeli uwzględnimy również istniejący podział cyklu na dwie połowy, powstanie kompletny ciąg Fibonacciego, ze stosunkiem 1:2:3:5:8.

*Fuga G-dur* firmuje zatem zakończenie, zanim uwertura g-moll rozpocznie drugi wielki odcinek. W swym rodzaju ruchu oraz w apogiaturze występującej w ostatnim takcie zbliżona jest do końcówki *Fugi h-moll*, czym niejako antycypuje zakończenie cyklu.

Można zatem stwierdzić co następuje,

Dwie okoliczności są szczególnie znaczące. Po pierwsze: Bach koronuje zakończenie tak znaczącego dzieła jak II cz. *Das Wohltemperierte Klavier* nie przeladowaną i majestatyczną fugą, jak to ma miejsca w I części, lecz fugą skomponowaną w najłżejszym z rodzajów taktów – 3/8. Po drugie: przez skomponowanie uwertury jako *Preludium g-moll* staje się ona niedwuznacznie początkiem drugiej części składowej. Ponadto frapująca jest tu analogia do wprowadzającego *Preludium C-dur*: gdyby zastosować punktowanie dla *Preludium C-dur* powstanie wyraźnie widoczny zarys *Preludium g-moll* i na odwrót, poprzez „zegalizowanie” punktowania w *Preludium g-moll*, powstaje zarys *Preludium C-dur*. Wysznuć tu można szereg wniosków.

W całym przebiegu 24 preludiumów i fug powstaje jedna główna cezura pomiędzy *Fugą G-dur* a *Preludium g-moll*. Dzięki pokrewieństwu formuł zakończeniowych i przez wspólność taktu 3/8 *Fuga G-dur* wskazuje z wyprzedzeniem na końcową *Fugę h-moll*. Poprzez podobieństwo figuracji, *Preludium g-moll* wskazuje wstecznie na otwierające *Preludium C-dur*.

Ten układ zestawiający najłżejsze rodzaje metrów trójdzielnych z uroczystymi czwórdzielnymi, ustanawia początek i koniec cyklu. Podkreśla on dalej najważniejszą cezurę w całym przebiegu. Układ taki znajdujemy jeszcze pomiędzy *Fugą E-dur* i *e-moll*. W *Fudze E-dur* moment uroczysty podkreśla takt 2/4, a w *Preludium g-moll* oznaczenie „Largo”. W ten sposób najmocniejsze (z możliwych) zróżnicowanie ciężaru metrycznego znalazło swe odzwierciedlenie w architekturze całego cyklu. Tym samym powstaje jego podział całościowy na trzy części:

*Preludium C-dur* – *Fuga E-dur*,  
*Preludium e-moll* – *Fuga G-dur*,  
*Preludium g-moll* – *Fuga h-moll*

Odpowiada to elementarnie prostemu retoryczno-dialektycznemu następstwu: *thesis*, *antithesis*, *synthesis*. Thesis – początek i koniec w takcie parzystym, antithesis – w takcie trójdzielnym, synthesis – początek jak thesis, koniec jak antithesis.

Prawzorem tego układu: uroczysty parzysty takt – lekki trójdzielny, czy zestawienia: styl preludiowany – fugowany, jest *Preludium Cis-dur*, które wyjątkowo składa się z dwóch rodzajów faktury. Jest tam 49 arpeggiowanych akordów, tak jak 49 części utworów wchodzi w skład II części *Das Wohltemperierte Klavier*, 144=12x12 metrycznych jednostek wewnątrz *Preludium Cis-dur* jak 12+12 preludiumów i Fug na 12 stopniach skali. Podział chromatycznej skali na siedem klawiszy dolnych i pięć górnych może z kolei odpowiadać stosunkowi taktów 50:70 w *Preludium* i *fudze Cis-dur*. Ilość znaków przykluczowych – 7, wyróżnia tą parę syngulatywnie spośród innych (dzieje się tak dosłownie dlatego, że wszystkich 7 stopni skali diatonicznej zostało podwyższonych). Od początku cyklu do tego miejsca (wraz z *Fugą Cis-dur*) powstaje następstwo siedmiu części, przy czym obie pary: *Preludia* i *fugi C-dur* i *c-moll* tworzą cztery a *Preludium* i *fuga Cis-dur* (jako całość) – trzy części. Jest to układ paradygmataczny, który swój wyraz znajduje w *Preludium Cis-dur* również na podstawie występującego tam Antitheton – jako podkreślenia współbrzmień trójdzwiękowych względnie kwart.

To, że tych 7 części ma tworzyć jedność, wyraża się w podobieństwach budowy faktury pomiędzy *Preludium C-dur* i *Fugą Cis-dur*, oraz podkreślone jest w znaczny sposób syngulatywnym chwytem kompozytorskim: przeprowadzenie soggetta w *Fudze C-dur* w jednej postaci czasowej, w *Fudze c-moll* w dwóch (oryginalna i augmentacja) w *Fudze Cis-dur* w trzech (oryg., dim., aug.). Nie może być wątpliwości, że na samym początku dzieła założony został, w swej paradygmatacznej – i stojącej ponad wszystkim – istocie symbol trynitarny. Tym samym, wraz z *Preludium Cis-dur* (które znajduje się na trzecim miejscu) i jego 3-głosową fugą,

stworzona została z C,c i Cis pierwsza **trój-jedność**. Pewien kąt układu formalnego rozszerza się do *Fugi E-dur*, jako 3x3 pary, dalej do trzech głównych części dzieła, czyli 9+6+9 utworów, czyli 24 par. W tych 24 parach kryje się jednak nie 48 lecz 49 części, czyli 7x7, jako potęga siedmiu pierwszych części zawartych w *Preludium C-dur*, *c-moll* i *Cis-dur*. Te trzy pierwsze części tworzą zarazem potężną ekspozycję, której treści są wyrażeniem jedności w *Preludium* i *fudze C-dur*, dwoistości w *c-moll* i troistości w *Cis-dur*.

Na koniec należy jeszcze uhonorować Dux i Comes *Fugi Cis-dur*, również jako prawzór. Soggetto tego utworu posiada również charakter paradygmataczny. Przez to, że formułuje ono po prostu trzy stopnie trójdzwięku, czyli: cis, eis, gis. W odpowiedzi, Comes formułuje: gis-his-cis. Zaś sekwencja : cis-eis-gis-his reprezentuje nic innego jak kroki: C, E, G, H, które uznaliśmy również za punkty spajające w podziale 3-częściowym: C-E, e-G, g-h. To co dzieje się w całym cyklu posiadamy tutaj w postaci niuanse.

Po tym jak charakter praobrazu całości formy zawarty w *Preludium Cis-dur* (czy parze preludium-fuga) potwierdza się z coraz to nową perspektywą. Okazuje się, że również sama *Fuga Cis-dur* posiada charakter paradygmataczny.

Aby to rozwinąć należy dołączyć tu i wyjaśnić jeszcze trzy obszary myślowe, przy czym szczególnie dwa pierwsze oznaczają decydujący zwrot w moim toku rozważań: chodzi po pierwsze o związek z *Credo z Mszy h-moll*, po drugie o wniknięcie w sens procesu modulacyjnego chromatycznej progresji cyklu, po trzecie o jeszcze ponowne uświadomienie sobie charakteru praobrazu *Preludium* i *Fugi Cis-dur* w stosunku do całej formy cyklu.

Podział formy na trzy części (C-E, e-G, g-h) ma związek z *Credo z Mszy h-moll*.

Sformułowanie: Cis, Eis, Gis, His, względnie C, E, G, H – posiada jawny odpowiednik w Soggetto *Fugi*, w drugim odcinku *Credo z Mszy h-moll*. Również tu spiętrzają się trzy tercje jedna po drugiej, które na swych obrzeżach tworzą nietypową rozpiętość wielkiej septymy: aaa fis a cis d. Motyw towarzyszący temu motywowi jest kontynuacją wprowadzającego: *Credo in unum Deum – Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae*.

## Msza h-moll, Credo

cre - do in u - num - De - um,  
 cre - do Pa - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto - rem  
 coe - li et te - rae, fa - cto - rem  
 rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o

W tym miejscu należy rozpoznać ukrytą, wspaniałą zdolność Bacha do kompleksacji: słowa mówią o Bogu, Ojcu Wszchemogącym, muzyka zaś malując krzyż (poprzez wskazanie soggetta w czterech kierunkach) – mówi o Synu. O Synu Bożym należy zawsze mówić w kontekście jego dwoistej natury, czyli o jego uniżonej i na krzyżu zhańbionej postaci ludzkiej – o tym mówi Genus minor (tonacja molowa którą tworzą dźwięki: a, fis, cis) oraz mówić należy o postaci Boskiej, wywyższonej na krzyżu i przechodzącej z śmierci w życie (co pokazuje Genus major w dźwiękach: a, fis, d). Jedno jest dokładnym odbiciem lustrzanym drugiego. Zarazem jedno z drugim jest splecione nierozłącznie. Język muzyczny *Fugi Cis-dur* idzie jeszcze o krok dalej: odpowiedź Comes nie daje dźwiękowi prowadzącemu „his” skoczyć w dół na dźwięk oktawy, lecz rozwiązuje go w górę. Tym samym przekroczony został próg siedmiu diatonicznych, czy dwunastu chromatycznych dźwięków i nastąpiło poprowadzenie do trzynastego dźwięku – oktawy.

W tym miejscu przypomnieć należy tradycję symboliki cyfr: cyfra 8 jest symbolem Nowego Stworzenia. Występując po siedmiu dniach stworzenia świata, jest wyrazem „Nowego nieba i nowej ziemi” czyli **Eschatonu**.

Obrazem widzialnym symboliki liczby 8 jest np. osmiokątny kształt ambony, chrzcielnicy czy wież katedr gotyckich. Również siedem dni tygodnia jest odzwierciedleniem siedmiu dni stworzenia. W ósmym dniu powtarza się pierwszy, tak samo – i tu powracamy na grunt muzyczny,

w skali diatonicznej rozpoczynającej się od dźwięku podstawowego, po siedmiu dźwiękach osiągamy oktawę – dźwięk ósmy. Całkiem podobne znaczenie ma liczba 50, która symbolizuje Zesłanie Ducha Świętego. W naszym cyklu liczba 49 (7x7) przechodzi w 50, czy lepiej mówiąc: liczba 50 jest symbolem przekroczenia 7x7 (49). To znaczy obrazuje ona nowy porządek stworzenia. Ten nowy porządek odzwierciedla cud Zesłania Ducha Świętego. W idei Zesłania Ducha Świętego objawia się jednak równocześnie wymiar eschatologiczny.

Wróćmy do *Das Wohltemperierte Klavier II*.

W tej części skomponował Bach w sumie 48 utworów, jednak 49 części (powstałych przez podział *Preludium Cis-dur*). Ten stan rzeczy chciałbym wyjaśnić następująco: moment okoliczności przekroczenia, porównać da się tu do pewnej wizji: mogło być tak, jak gdyby tych 49 skomponowanych części miało znaleźć swe ujęcie w pięćdziesiątym, czego jednak nie dopuszcza *realiter*. Cykl zatrzymuje się jakby na progu, tzn. na stopniu „h” – jako dźwięku prowadzącym do ewentualnie możliwego nowego stopnia – „C” – jako stopnia ósmego, będącego wyrazicielem dokonania wszystkich rzeczy w dniu ostatecznym. Ten ósmy ton diatoniczny przypisany jest temu, co niewysłowione, niewypowiedziane. Biorąc pod uwagę barokowe pojęcie *Unitas*, brak rozwiązania h na C musiało być dla współczesnych czymś strasznym, czy nawet czymś pretensjonalnym. J. C. F. Fischer skapitulował przed tym problemem w swym zbiorze bezpośrednio poprzedzającym *Das Wohltemperierte Klavier II* – „*Ariadne musica*”, komponując po *Preludium i Fudze H-dur* i *h-moll*, *Preludium i Fugę c-moll*.

Jednak Bach mimo wszystko zaznacza wypełnienie tej wizji, tzn. kroku na dźwięk oktawy. Czyni to między innymi komponując temat ostatniej durowej Fugi cyklu – *Fugi H-dur*, której Soggetto prowadzi do ósmego diatonicznego dźwięku skali, powracając w ten sposób do dźwięku podstawowego osiągając go oktawę wyżej.

## Fuga H-dur

Jest to ostatnia durowa Fuga cyklu. Z najniższego (w całym *Das Wohltemperierte Klavier II*) rejestru, rozpoczyna się temat złożony wyłącznie z półnut, i wznoszący się do góry w kierunku oktawę wyżej leżącego dźwięku podstawowego. W swych czterech pierwszych dźwiękach formułuje on figurę *Patrem Omnipotentem*. Jest to ucieleśniona wizja nowego narodzenia, nowego stworzenia, nowego nieba i nowej ziemi, wizja nowego narodzenia w Duchu, w której *Pantecost* – wydarzenia Zesłania Ducha Świętego i *Eschatonu* – dokończenia boskiego stworzenia w dniu ostatecznym, stykają się ze sobą niejako w sposób „prawłaściwy”.

Tak stworzyliśmy dostateczny grunt ku temu, aby odważyć się na sformułowanie następującej tezy: jeżeli okazało się przekonującym, aby 7 dźwięków skali diatonicznej przyporządkować idei stworzenia, to można by porównać 12 tonów diatonicznych do **dokonanego** dzieła stworzenia i obrazu 12 pereł do których podobne mają być wrota Niebieskiego Jeruzalem, czyli do szeroko pojętego obrazu *Visio Dei* – dokonania i drogi w jego kierunku. Równoważenie *Visio Dei* z doświadczeniem *Coincidentia Oppositorum* posiada odpowiednik w równoważeniu bachowskiej symetrii konstrukcji z doświadczeniem całości ludzkiej egzystencji.

Tym samym opisane zostało w dostateczny sposób to, że zasadniczym założeniem *Das Wohltemperierte Klavier II* jest jego cykliczność, zaś paradygmatyczna myśl, że jest to zwykły zbiór, zostaje tu oddalona.

Wyrazicielem Eschatonu jest również Soggetto II, fugi H-dur.

#### Fuga H-dur

Tą dokonaność wyraża najpierw fakt, że Soggetto I i II z Fugi H-dur uzupełniają się strukturalnie w sposób doskonały. W Soggetto I trójdźwięk dur – Genus major, jako składowa figury *Patrem omnipotentem*, odbity jest lustrzanie w górę, w Soggetto II w dół. Rozwinięte są tu w pewnym sensie dwie perspektywy *Patrem omnipotentem*: od taktu 27 Fugi słyszymy:

<b>fis</b>	<b>ais</b>	<b>dis</b>	<b>h</b>	(Soggetto I)	<b>fis</b>	<b>dis</b>	<b>h</b>	<b>gis</b>	(Soggetto II)
x		x	x	Genus major		x	x	x	Genus minor

Jednak najważniejszą wskazówką (odsyłającą do treści mówiących o dokonaniu dzieła stworzenia) jest jeszcze co innego.

Soggetto II *Fugi H-dur*, jest po prostu identyczne z ową figurą w *Pasji Mateuszowej*, w której skrzypce akompaniują do słów Jezusa stojącego przed radą najwyższą, mówiącego „Odtąd ujrzycie Syna Człowieczego siedzącego na prawicy mocy Bożej i przychodzącego na obłokach nieba”.

#### Pasja wg św. Mateusza

figuracje głosu skrzypiec

Są to słowa, które powodują skazanie Jezusa na krzyż. Ostatecznie są to też słowa, które znalazły wejście do *Credo*: „*et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos*”.

Można zatem stwierdzić, że oba soggetta obrazują paradygmatycznie całość stworzenia i wybawienia.

#### II

Dotyczy zawartości treściowej procesu modulacyjnego i chromatycznej progresji cyklu.

Za pomocą tego obszernie opisanego i paradygmatycznie symbolizującego całość (stworzenia i wybawienia) modelu *Patrem omnipotentem* oraz jego wewnętrznego odbicia lustrzanego, dokonuje się również proces

modulacyjny progresji chromatycznej wewnątrz cyklu. Jak wiemy, tryb tonacji zmienia się przy każdej kolejnej parze utworów, na każdym z 12 chromatycznych stopni z major na minor. Widoczny jest również tu – w pewnym sensie skomprimowany do ambitusu kwinty – motyw *Patrem omnipotentem*. Przejście do następnej tonacji odbywa się w sposób następujący: przez proste odzwierciedlenie – można by też powiedzieć: przez prostą kontynuację progresji tercjowej, dochodzimy do następnej, wyższej tonacji. Progresja ta dokonuje się w następujący sposób:

Tryb durowy	tryb molowy	modulacja jako odbicie lustrzane trójdźwięku
<b>c-e-g</b>	<b>g-es-c</b>	<b>g-es-c</b>
jako oryginał	jako odwrócenie	<b>es-c-as</b>
względnie praobraz	względnie	<b>c-as-f</b>
	<b>c-es-g</b>	<b>as-f-des</b>
	jako inwersja raka	<b>=GIS-EIS-CIS</b>

Podczas tego postępowania, które w *Das Wohltemperierte Klavier* będzie się powtarzać na wszystkich 12 stopniach, ważne są następujące czynniki: tryb – Genera major/minor, następnie oryginał i przewrót (względnie inwersja raka), następnie modulacja, odbicie lustrzane i enharmonika. Wszystko to stanowi w pewnym stopniu niejako twórczo-kinetyczny potencjał umieszczony w czterodźwiękowej postaci motywu *Patrem omnipotentem*: świat i rzeczywistość przedstawiona poprzez permanentne odbicia lustrzane z wnętrza siebie samego.

Gdy Bach w roku 1739 grał na poświęceniu słynnych organów Heinricha Gottfrieda Trosta w Altenburgu, pieśń na credo czyli *Wir glauben all' an einen Gott* grał podobno – ku zdumieniu czy wręcz oburzeniu parafian – z zastosowaniem modulacji: zwrotkę pierwszą w d-moll, drugą w es-moll, trzecią w e-moll. Jeżeli rzeczywiście tak było, to łączą się w tym fakcie – w sposób najbardziej zbieżny – założenia teologiczno-kompozytorskie, jakie ujęte zostały w III części *Klavierübung* ze światem myśli II części *Das Wohltemperierte Klavier*. Ich punktem zbieżnym jest Służba Bogu (Gottesdienst-nabożeństwo) i udział w Słowie Bożym.

### III

Ponowne uświadomienie charakteru praobrazu *Preludium Cis-dur* w odniesieniu do całości cyklu.

W *Preludium i fudze Cis-dur* ujawnione są po raz pierwszy idee motywu *Patrem Omnipotentem* wraz z wynikającymi z niego innymi jakościowymi – zwłaszcza procesem modulacyjnym. Za sprawą nadmiaru

występujących tu aspektów, syngulatywność pary Cis-dur została uwydatniona, niejako „wyniesiona”. Przez ten, prototypowy charakter, ujęty został tu muzyczno-teologiczny paradygmat, który odtąd promieniuje na wszystko pozostałe.

Ale właśnie biorąc pod uwagę prototypowy związek pary Cis-dur z konstytuującą się (w o wiele większych jednostkach) całością formy cyklu, rozwinąć należy dalsze aspekty.

W paradoksalny sposób *Preludium i fuga Cis-dur* jest parą, która wykazuje formę trzyczęściową. Ten *Paradoxon* znajduje swój odpowiednik w formie głównej, mianowicie na podstawie przejawów podziału na 2 części: C do f, Fis do h – z jednej strony, a przejawu istnienia podziału na 3 części (uzyskanemu dzięki istnieniu większych cezur pomiędzy E i e, G i g) z drugiej strony. Przyjrzyjmy się najpierw parzystemu podziałowi, uzyskanemu przez zjawiska występujące na początkach i krańcach obu głównych części.

*Preludium C-dur, Fuga f-moll, Preludium Fis-dur, Fuga h-moll* powodują następstwo taktów 4/4, 2/4, 3/4, 3/8. Powstaje godna podziwu, ale i prosta mediacja pomiędzy podziałem na dwa a taktem trójdzielnym. Godny uwagi jest ponownie zaistniały *chiasm*, jak również „związująca się” – idąc w kierunku punktu zbieżnego – progresja metryczna. Poza tym wydaje się, jakoby moment dzielenia całego cyklu na pół – jako  $24=12+12$ , odbijał się w dzieleniu metrycznych jednostek, mianowicie 4/4 na 2/4, 3/4 na 3/8 a zarazem przedstawiona została pewna systematyka wewnątrz obu podstawowych rodzajów taktów: parzystego i nieparzystego.

Spójrzmy zatem jeszcze raz na podział trzyczęściowy, jaki powstaje przez podane główne cezury pomiędzy *Fugą E-dur* i *Preludium e-moll* jak i *Fugą G-dur* i *Preludium g-moll*. Początek i koniec każdej części (w podziale trzyczęściowym) zaznaczony został najpierw przez zestawienie dwóch rodzajów metrum: najpierw C, potem przez dwa – 3/8, a w trzeciej części – jeden w C – drugi w 3/8.

Punktem wyjścia rozważań Bacha mogła być liczba 12, o której już była mowa. Ostatecznie jest ona – w postaci skali 12-stopniowej – elementarną podstawą dzieła. Dzięki swej liczbowo-symbolicznej prototypowości daje ona zjednoczenie czwórki z trójką – jako iloczynu, a zarazem też nadaje dziełu podstawę duchową. Z stąd wyprowadzone zostały w sposób systematyczny obie postacie gatunku: podzielność na dwa oraz podzielność na trzy. Zależności tych podziałów reprezentują: progresja 4/4 na 2/4 i 3/4 na 3/8, antytetyczne wyostrenie w postaci zestawienia: takt parzysty [prosty] i uroczysty wraz z maksymalizacją do postaci 4/2, względnie „Largo” – z jednej strony, a postaci nieparzystej i (ponieważ nie ma taktu 3/16) maksymalnego wyraziela lekkości – taktu 3/8 z drugiej strony.

Graficznie wygląda to w sposób następujący:  
Podział na dwa i na trzy:

<i>Preludium C</i>	<i>Fuga f</i>	<i>Preludium Fis</i>	<i>Fuga h</i>
4/4	2/4	3/4	3/8
4/4	4/2	3/8	3/8
		3/8	4/4, largo
			3/8

*Preludium C Fuga E Preludium e Fuga G Preludium g Fuga h*

Kończymy tym nasz ekskurs dotyczący kwestii zbieżności między *Preludium C-dur* a *Fuga h-moll*. Udało nam się stwierdzić, że Bach stworzył tu powiązanie w sumie sześciu utworów oraz biegunowość na którą składają się trzy utwory taneczne korespondujące z tymi, które podkreślają podział całego cyklu na dwa. Następnie obszernie omawialiśmy wielorakie aspekty odnoszące się do figury *Patrem omnipotentem*, jak i charakter prototypu *Preludium i Fugi Cis-dur* dla stworzenia całej formy. Dzięki pozyskaniu takiej platformy – uwzględniając założone przez kompozytora wewnątrzmuzyczne sposoby działania oraz znajomość muzyczno-teologicznego przekazu – można w szybkim tempie wykazać dalszą systematyzację założonej przez Bacha symetrii. Dopiero stamtąd naświetlić będzie można szereg muzyczno-teologicznych aspektów.

<i>Preludium C-dur</i>	metrum C	metrum 3/8	<i>Fuga h-moll</i>
<i>Preludium c-moll</i>	takt 26 Akord nonowy Syngulatywna trzygłosowość	takt 26 akord nonowy Soggetto I i II wg. t. 26 z prel. c-moll	<i>Fuga H-dur</i>
<i>Fuga c-moll</i>	takt 26 (w głosie górnym)	takt 26 (w głosie górnym)	<i>Preludium H-dur</i>
<i>Fuga cis-moll</i>	metrum 12/16	metrum 12/16	<i>Preludium B-dur</i>
<i>Preludium D-dur</i>	motywika od t. 5 kulminacja ruchu	kształt kontrapunktu kulminacja ruchu	<i>Fuga a-moll</i>
<i>Preludium Es-dur</i>	motywika 9/8	motywika 6/8	<i>Fuga gis-moll</i>
<i>Fuga E-dur</i>	metrum 2/4 Fuga wokalna	metrum 4/4 uwertura	<i>Preludium g-moll</i>
<i>Preludium e-moll</i>	metrum 3/8 motywika tetrachordu	metrum 3/8 motywika trójdźwięku	<i>Fuga G-dur</i>
<i>Preludium f-moll</i>	motywy westchnień	motywy westchnień kontrapunkt	<i>Fuga Fis-dur</i>

W drugim „podejściu” do analizy, pokażemy spektakularną stronę tworzenia przez Bacha konstrukcji symetrii. Nawiązuje ona do dokonanego przez nas odkrycia, na podstawie którego w utworach o tak różnych charakterach jak np. *Preludium c-moll* i *Fuga H-dur* możliwe było znalezienie punktu zbieżnego. Chodzi o mechanizm, na podstawie którego możliwe było przeprowadzenie motywu z taktu 26 w *Preludium c-moll* do postaci soggetta *Fugi H-dur*, używając zasady konstrukcji symetrii cyklu. Zasada ta bazuje na przeciwstawieniu:

	f-fis	
	e - g	
	dis (es) - as (gis)	
d	-	a
cis	-	b
c	-	h

Stosując tą zasadę dla czterech pierwszych dźwięków tematu, w co najmniej trzech utworach (*Preludium E-dur*, *Fuga E-dur*, *Preludium F-dur*) można znaleźć ich symetryczne odpowiedniki (według wyżej wymienionej symetrii: dla *Preludium E* – *Fuga g*, dla *Fugi E* – *Preludium g*, dla *preludium F* – *Fuga fis*).

### 1. Para: *Preludium E-dur* – *Fuga g-moll*

Charakterystyczna postać czterodźwięku głosu górnego z *Preludium E-dur* jest następująca: **h - cis - gis - a**  
Dzięki użyciu zasady symetrii, powstaje zasób dźwiękowy: **c - b - es - d**  
z którego utworzone zostały 4 pierwsze dźwięki *Fugi g-moll*: **d - b - es - c**

### 2. Para: *Fuga E-dur* – *Preludium g-moll*

Według tej samej zasady zmienia się: **e - fis - a - gis**  
w **g - f - d - es**  
powstaje **g - d - f - es**

### 3. Para: *Preludium f-dur* – *Fuga fis-moll*

W basie *Preludium F-dur* rozbrzmiewa antycypacja *Fugi H-dur*; w charakterystycznych czterech pierwszych dźwiękach kryje się figura *Patrem omnipotentem*:  
stad dzięki użyciu zasady symetrii powstaje **f - a - d - b**  
**fis - d - a - cis**  
**cis - a - fis - d**

Te cztery dźwięki odpowiadają dokładnie dźwiękom z *Patrem omnipotentem* w *Mszy h-moll*, z tym, że użyte w innej permutacji, jako:

**a - fis - cis - d**

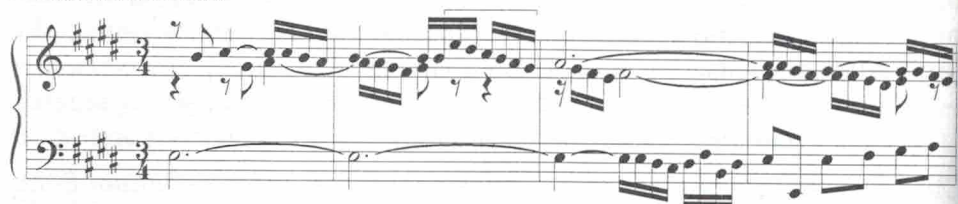
Również spektakularny i – ze względu na niosące ze sobą nowe aspekty – godny poznania jest trzeci sposób postępowania Bacha w tworzeniu symetrii cyklu. Powoduje on złączenie czterech par w jedną jednostkę.

Najpierw jednak następująca obserwacja: w czterech *Preludiach: dis-moll, E-dur, As-dur, H-dur* należy zwrócić uwagę na niepozorny – wydawałoby się – ruch po dźwiękach gamy. Jest on skierowany w dół w następstwie szesnastkowym i występuje za każdym razem w bardzo podobnej postaci:

Preludium dis-moll



Preludium E-dur



Preludium As-dur



Preludium H-dur



Odpowiadające im symetrycznie utwory, to *Fugi: c-moll, dis-moll, g-moll, As-dur*.

Należy tu zauważyć, że główne dźwięki toniczne – c-dis-g-as w wyżej wymienionych fugach znów odpowiadają figurze *Patrem omnipotentem*, podobnie jak dźwięki toniczne w odpowiadających im preludiach – dis-e-as-h.

Obie postacie niosą w sobie ambiwalencję dźwięków dis i as względnie es i gis na której zasada się muzyczno-teoretyczny problem koła kwintowego. Problem ten otrzymał nazwę „wilk”.

Za tym kryje się następną wielką systematyka: na wszystkich wielkich tercjach wewnątrz oktawy widoczna jest postać figury *Patrem omnipotentem*:

C	E, e	G, g	h
Preludium	Fuga	Fuga	Fuga
	Preludium	Preludium	
E	As	H	dis
Preludium	Preludium	Preludium	Preludium
As	c	dis	g
Fuga	Fuga	Fuga	Fuga

Przy tym w czternastu utworach użytych jest dziesięć tonacji: **C, c, dis, E, e, g, G, As, H, h**

Jeżeli zapytamy teraz o istnienie możliwego ekwiwalentu owych zaobserwowanych opadających gam szesnastkowych, to prawdopodobnie możliwa jest tylko jedna przekonująca odpowiedź: wymienione cztery fugi posiadają najbardziej dramatycznie sformułowane zakończenia w całym cyklu:

Fuga c-moll





## Fuga dis-moll

## Fuga g-moll

## Fuga As-dur

Jednak jaki sens może mieć takie zestawienie?

Odważę się tutaj spojrzeć na owe niepozorne szesnastki jako wskazanie na *Eschaton*, a to na podstawie tego, że są one powtarzane czterokrotnie w sposób bardzo dobitny oraz na podstawie ich umieszczenia naprzeciw tych dramatycznych końcówek, które niejako w apokaliptyczny sposób przedstawiają *Eschaton*. Descendencja szesnastek odpowiada tu niejako „*et iterum venturus est*”. Tym samym objawiony został nie tylko dalszy aspekt konstrukcji symetrycznej nakierowanej na rozwój dialektyczny, lecz zostało ponownie dowiedzione, że myślenie dialektyczne jest u Bacha *myśleniem chiastycznym* a tym samym synonimem *myślenia chrystologicznego*. Zatem możemy naszą interpretacją wyostrzać dalej: sens, kryjący się za niepozornie zstępującymi szesnastkami rozjaśnia się poprzez to, że rozumiany jest przez nas jako ruch descendencyjny, tzn. przez pryzmat „*et iterum venturus est*”, który objawia się jednocześnie w miażdżącej sile i wielkości korespondujących zakończeń wymienionych czterech fug. Preludium dopełnia się w fugowanej części, *Narratio* – przez zapowiedź (objawianie) w postaci ruchu schodzącego staje się apokaliptycznie

sformułowanym *Peroratio. Alfa i Omega* – zewnętrznie ukazujące się jako *Thesis i Antithesis*, wewnętrznie pojawiają się jako „to wieczne”, ważne przed, w i po czasie. Horyzont *Patrem omnipotentem* jest horyzontem *Eschatonu*, horyzontem powtórnego przyjścia Boga na ten świat.

Te Apokaliptyczne wydarzenia zwiastowane są szczególnie w utworach leżących na stopniach *As* i *gis*. W nich to, w pełnym wymiarze do głosu dochodzi ambiwalencja: z jednej strony krystalizuje się tu centralny muzyczno-teoretyczny problem dźwięku *as* i *gis* – jako dwóch tonów umieszczonych na jednym klawiszu. Dynamis obu dźwięków – *as* i *gis* można sobie łatwo uświadomić poprzez zestawienie właściwości figury *Exclamatio* i dźwięku prowadzącego. Dźwięk „*as*” przynależy do tonacji C-dur jako molowa seksta i stanowi istotę ekspresyjnej eksklamacji. Dźwięk „*gis*” – ujęty jako dźwięk prowadzący – należy do tonacji A-dur. Z drugiej strony, w sensie tego co zostało do tej pory powiedziane, problem ten musi być zrozumiany w całej – odniesionej do ludzkiej egzystencji – surowości i zarazem w swym wymiarze eschatologicznym. Do tego *Exclamatio* i dźwięk prowadzący mogą posiadać niemalże paradygmaticzny sens. Taki stan rzeczy znajdujemy w dobrze nam znanej konstelacji jaką jest figura krzyża „*mozolnej drogi*” (*Sauren Wege*) z motetu *Komm, Jesu komm*, z charakterystyczną zmniejszoną septymą w środku. W odniesieniu do naszej tematyki:

**g-as-h-c** z **as** jako *Exclamatio*, **h** jako dźwięk prowadzący  
lub

**e-f-gis-a** z **gis** jako dźwięk prowadzący, **f** jako *Exclamatio*

lub jako część struktury symetrii w *Das Wohltemperierte Klavier II*:

**a-b-cis-d** z **b** jako *Exclamatio* i **cis** jako dźwięk prowadzący.

Tak zwany „*wilk*” **dis - as** względnie **es - gis** jest tak samo częścią tego systemu i sprawia, że struktura może być wieloznaczna.

<b>b</b>	<b>es</b>
<b>a -</b>	<b>e -</b>
<b>gis</b>	<b>cis</b>

Najdalej w tym miejscu muzyka sama wstępuje na teren spekulatywny. Najpóźniej tutaj mówi niedwuznacznie, jak bardzo proces poznania jest sprawą przekroczenia granicy, wejściem w inny, „właściwy” obszar. Od tego momentu można mówić o *communio*, a tym samym również o winie i potrzebie wybawienia.

Na koniec tych rozważań dwa przykłady mogące świadczyć o przekroczeniu granicy, o transcendencji.

Wspaniałą rzeczą w *Das Wohltemperierte Klavier II* jest dająca się ciągle obserwować projekcja małego na wielkie. Właśnie zdołaliśmy to wykazać na przykładzie *Preludium i Fugi Cis-dur*, czy na przykładzie opisanej korespondencji między *Preludiami dis, E, As, H* i *Fugami c, dis, g, As*. Również podobna projekcja mogłaby być przedstawiona na przykładzie *Preludium c-moll* ze sformułowanym tam na początku *Exclamatio*, uzyskanym za pomocą opisanego dźwięku as. Już fanfarowa i „łśniąca” *Fuga C-dur* zmacone zostaje w kierunku moll, puentując molową sekstę pod koniec swego przebiegu w sposób nie dający się przeoczyć.

### Fuga C-dur

### Fuga c-moll

Trudno jest przecenić znaczenie jakie posiada *Exclamatio* dla muzycznego wyrazu, bowiem figura ta występuje bardzo często. Jej muzyczno-teoretyczne tło jest godne uwagi: tradycyjny system hexachordalny (który już za czasów Bacha wyszedł z użycia) przypisuje – identyfikującej się powszechnie z figurą eksklamacji – sekście, znaczenie „miejsca poza” [czymś]. Dzieje się tak z prostego powodu: ze względu na obniżenie tercji molowej, „*tertia minor*” pierwszymi dźwiękami skali molowej są: **re, mi, fa** – co wyjaśnia Bach w przedmowie do I części *Das Wohltemperierte Klavier*.

Znaczy to, że hexachord będący podstawą pewnej tonacji kończył się już na kwincie jako *la*, a tym samym seksta molowa była dźwiękiem leżącym poza hexachordem. Aby go teoretycznie wyjaśnić, należałoby wprowadzić inny hexachord – *hexachordum molle*. Na tej podstawie

użycie *Exclamatio* – jako figury, było prawdziwym synonimem na określenie miejsca – wymagającej wybawienia – ludzkiej egzystencji. Świadczy o tym wyraźnie *cantus firmus* chorału „*Aus tiefer Not schrei ich zu Dir*” [Z głębokiej nędzy wołam do Ciebie]. Ten stary *cantus firmus* możemy odnaleźć na początku *Preludium* i w kontynuacji – *Fudze c-moll*.

### Preludium c-moll

Aus tie - fer Not

### Fuga c-moll

schrei ich zu Dir

*Preludium* eksponuje na początku, w logicznym następstwie, dźwięki: **g, c, g, as, b**, do słów „*Aus tiefer not*”, zaś *Fuga* kontynuuje dźwiękami: **g, as, f, g** słowa: „*schrei ich zu Dir*”.

Wczujmy się w sytuację słuchacza, przy czym stało się jasne, jak esencjonalnie ważna jest percepcja słuchowa wewnątrz cyklu. W trakcie słuchania *Das Wohltemperierte Klavier II*, z biegiem czasu „mija nas” wiele utworów. W 17. i 18. *Preludium i fudze As-dur* i *gis-moll* – biorąc pod uwagę całość formy – odmierzyliśmy ten dystans, który zaznaczony został już w *Preludium c-moll* poprzez dźwięk *Exclamatio*. Znajdujemy się zatem w pewnym sensie **realiter** w owym punkcie, który przedtem ukazany nam został jako „miejsce na zewnątrz”, równoznaczne z miejscem naszej „właściwej egzystencji”. Przedmiot naszych rozważań – leżący na zewnątrz dźwięk *as* tonacji *c-moll*, staje się jednocześnie miejscem akcji. Jest to miejsce na wskroś naznaczone ambiwalencją, opisane paradygmatycznie poprzez podwójną rolę **as** i **gis** – jako przeciwstawienie **dis** i **es** w pierwszej połowie cyklu. Wszystkie utwory w **As** i **gis** – jak już wcześniej wykazaliśmy, wskazują modulacyjnie na następny, wyższy stopień – „*A*”. W *Preludium i fudze As-dur* – poprzez neapolitański dźwięk seksty na *basas*, w *Preludium gis-moll* poprzez krótki epizod w *A-dur*, zaś w następującej *fudze* – poprzez odcinek, który w następującym bezpośrednio po nim *Preludium A-dur* jest w pewnym sensie „logicznie zacytowany”.

Jako przykład zjawiska syngulatywnego wstępnie wskazaliśmy już na owo jedyne w całym cyklu enharmoniczne miejsce – takt 82/83 w *Fudze gis-moll*.

Niech to będzie pierwszy z dwóch przykładów na podstawie których można pokazać, jak muzyka sama udaje się w kierunku spekulatywnym i w ten sposób mówi o transcendencji, o *Speculum*. Por. przykład na str 14 (u góry).

Jest to, to samo zjawisko z jakim mamy do czynienia w słynnej modulacji enharmonicznej w organowej *Fantazji g-moll* BWV 542:

#### Fantazja organowa g-moll



Pojawiający się dźwięk **b** – jako molowa seksta ponad dźwiękiem **d**, powinna rozwiązać się w dół. W tej modulacji **b** zmienia znaczenie na **ais** i w ten sposób jako dźwięk prowadzący rozwiązuje się w górę. W *Fantazji g-moll* zaprezentowana jest cała paleta takich „podmian”. Należy im w tym miejscu poświęcić trochę uwagi, aby lepiej ocenić doniosłość takiego postępowania.

Ze względu na swoją specyficzną jakość, powinny być wspomniane następujące modulacje enharmoniczne:

Takt 14/15  $b=ais$  seksta molowa zostaje przemieniona na dźwięk prowadzący,

Takt 15/16  $gis=as$  sekunda ponad dźwiękiem tonicznym zamieniona jest w molową sekstę,

Takt 20/21  $fis=ges$  *Tertia major* przemieniona jest w *Tertia minor*; odpowiada to dokładnie sytuacji, która ma miejsce w takcie 43 *Fugi D-dur* i *Fugi dis-moll* w *Das Wohltemperierte Klavier II*. Zarazem dźwięk prowadzący – wbrew swemu właściwemu przeznaczeniu, nie rozwiązuje się na dźwięk podstawowy, lecz zamiast tego zostaje utrzymany i przemieniony w „krzyczącą” tercję molową,

Takt 38/39  $gis=as$  *Tertia major* przemieniona na molową sekstę.

Wielkie znaczenie dla naszego kontekstu posiada przykład taktu 20/21 w *Fantazji g-moll*. Powstaje tu bezpośrednio związek między tercją major a minor, ale również wypowiedź mówiąca o właściwym przeznaczeniu przytoczonego dźwięku prowadzącego. Dźwięk prowadzący nie prowadzi tu do dźwięku tonicznego, lecz zostaje utrwalony i staje się tercją molową tonacji es-moll, która z uzasadnionego powodu może być uznana za *symbol cierpienia i śmierci Jezusa na golgocie*. W tym sensie należy również rozumieć fakt zakończenia obu części *Preludium dis-moll* tą samą figurą, którą Bach kończy swoją *Pasję Mateuszową*. Jest to figura *Patrem omnipotentem* odwrócona do postaci moll.

#### Preludium dis-moll



Na podstawie tej czy innej zależności takiemu potraktowaniu dźwięku prowadzącego u Bacha należy przypisać znaczenie chrystologiczne. Dźwięk prowadzący jest muzycznym i symbolicznym przeciwieństwem *Exclamatio*.

Co wydarza się zatem w takcie 82/83 *Fugi gis-moll*?

Przypomnijmy: z początku cyklu znamy figurę *Exclamatio* jako „zaciemnienie” tonacji C i jako początek *Preludium c-moll* [opisanie dźwięku **as**]. Ten dźwięk – **as** – staje się w *Preludium i fudze As-dur i gis-moll* zarazem bazą do ostatecznej konfrontacji z *Exclamatio*, względnie z antytezą *Exclamatio* i dźwięku prowadzącego, jako przemiany dźwięku **e** w **disis** i całkiem nieoczekiwanego rozwiązania w górę, jako momentu „całkowitego odrotu”. Jest to punkt w którym występuje **metanoia** czyli moment, który jest *centrum historii zbawienia: zjednoczenie Chrystusa z ludzką egzystencją*. Jest to miejsce *Coincidentia oppositorum*, miejsce przemiany **as** w **gis**, jest to miejsce *communio*. 143 taktu *Fugi gis-moll*, można by tak to rozumieć, „uchodzi” w nie kończący się takt 144, w którym – w postaci pastoralnego A-dur opiewane jest niebiańskie wesele. Ale nie brakuje też trwożnego pytania o sąd. Pojawia się ono w *Preludium i fudze a-moll*. *Symetria* odpowiadająca obu najruchliwszym utworom cyklu – *Fudze*

*a-moll* której chcę przypisać topos *Dies irae* i *Preludium D-dur* jako *Gloria in excelsis Deo*, są dwoma punktami krystalizującymi historię zbawienia: narodzenie Chrystusa i przyjście w dniu ostatecznym.

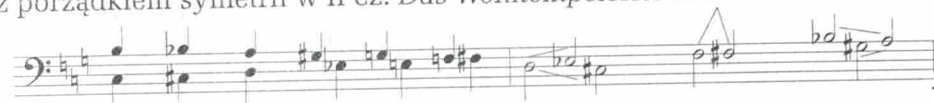
W odniesieniu do powyższego kontekstu, należy stworzyć jeszcze jedną strukturę. Zwracające uwagę podobieństwo wykazują *Preludium Es-dur* i *Preludium A-dur*. Powstająca tu odległość trytonu niech w tym przypadku nie odpowiada powszechnemu truizmowi jakim jest interpretacja tego interwału jako „*diabolus in musica*” a jeśli tak, to co najwyżej w ten sposób, że Boża moc dokonała ostatecznego zwycięstwa nad diabłem. Naprzeciw tej pary znajdują się *Fugi: gis-moll* i *d-moll*, charakteryzujące się tym, że rozpracowują moment diatoniczny i chromatyczny. Zestawienie *Fugi d-moll* i *gis-moll* naprzeciw *Preludium Es-dur* i *A-dur* można by zinterpretować w sposób następujący: *Fuga d-moll* i *gis-moll*, w pewien sposób oznaczają coś tymczasowego, swego rodzaju „jeszcze nie”. Rozegranie dźwięku prowadzącego jest tu jednocześnie progiem do tego „czegoś właściwego”, podczas gdy skutek syngulatywności obu tonacji: *Es* i *A* oraz przeciwstawienia trzech bemoli trzem krzyżykom, „to właściwe” zostaje tu nazwane. Wyposażone w „insygnia” 3♭ i 3♯ tonacje *Es* i *A* symbolizują „wieczny obwód” dokładnego podziału oktawy na dwa. Ten wieczny obwód stoi w dokładnym przeciwieństwie do czasowej progresji koła kwintowego. To co właściwie „niewypowiadalne”, zostaje w sposób paradoksalny przemienione w wypowiedź relacji 12 odnoszących się do siebie dźwięków i stosunku sił pomiędzy nimi. Potwierdza to rozszczenia uniwersalne całego muzycznego zdarzenia. *Preludium A-dur* w porównaniu do *Es-dur*, może być tym samym opisana jako tonacja „*Agnus dei qui sedes ad dexteram Patris*”.

Tu otwiera się drugie *Speculum*, jako kolejny przykład egzystencji „na progu” znajdującej się przy wejściu w „to właściwe”, odczuwającej strach przed „tym innym”. Jest to proces dokonujący się w *Das Wohltemperierte Klavier* permanentnie. Dźwięk jeszcze toniczny przemienia się (patrzac z perspektywy następnej tonacji) w dźwięk prowadzący. To co teraz staje się nowym dźwiękiem tonicznym było przedtem odczuwanym z trwogą stopniem neapolitańskim. *Preludium i fuga As, dur* i *gis-moll* rozpracowują tę sytuację w sposób egzemplaryczny. Permanentna, dwanaście razy powtarzająca się czynność zmieniającej się perspektywy – dźwięk toniczny-stopień neapolitański i dźwięk prowadzący-dźwięk toniczny może być ujęta w formułę, która leży u podstaw *Soggetto Kyrie II z Mszy h-moll*:

### Kyrie II z Mszy h-moll



w porównaniu  
z porządkiem symetrii w II cz. *Das Wohltemperierte Klavier*



Podążając za tymi odkryciami stwierdzić można, że konstelacja ta (tzn. przemienienie dźwięku tonicznego i kwinty za pomocą półtonu leżącego poniżej i powyżej) koncepcyjnie uwzględniona została przez Bacha w II części *Das Wohltemperierte Klavier* w sobie właściwy, zdecydowany sposób.

Przedstawimy to teraz jako drugi przykład spekulatywnego potraktowania parametrów muzycznych.

Aby wykazać ten stan rzeczy, należy najpierw naświetlić obszar czysto „rzemieślniczy”, mianowicie obszar: takt i ruch rytmiczny. Przypadkami ekstremalnymi są powstałe w późnym baroku rodzaje taktów 12/16, 9/16, 6/16. Trzy szesnastki tworzą tu najmniejszą metryczną jednostkę. 12/16 i 6/16 użyte są w II cz. *Das Wohltemperierte Klavier* w *Fudze cis-moll*, *Preludium B-dur* i *Fudze F-dur*. Do tego dochodzą dwa utwory w takcie C i 3/4, w których najmniejszą metryczną jednostką są również trzy szesnastki, mianowicie *Fuga d-moll* i *Preludium fis-moll*.

Od razu widoczne jest, że cztery z wyżej wymienionych pięciu utworów, znajdują się wobec siebie w układzie symetrycznym. Są to:

*Fuga cis-moll*  
*Fuga F-dur*

*Preludium B-dur*  
*Preludium fis-moll*

*Fuga d-moll* wydaje się tu być „osierocona”. Jej odpowiednikiem jest oczywiście już obszernie dyskutowane *Preludium A-dur* w metrum 12/8. Najmniejszą metryczną jednostką są tu nie 3 szesnastki, ale 3 ósemki. W zbiorze utworów w których trzy ósemki występują jako najmniejsza jednostka metryczna znajdujemy dalsze porównywalne utwory. Są to *Preludium Es-dur* względem *Fugi gis-moll*.

*Preludium cis-moll* notowane jako 3+3+3 ósemki cechuje wyraźne pokrewieństwo z *Preludium Es-dur*, polegające na użyciu tego samego

rodzaju taktu, jednak te trzy ósemki w *Preludium cis-moll* rozdzielane są często jeszcze na szesnastki. Dokładnie to samo dzieje się w symetrycznym odpowiedniku *Preludium cis-moll*, w *Fudze B-dur*, tylko że w dwa razy większych wartościach. Bazą są tu trzy ćwierćnuty.

Wymienionych wyżej 10 utworów tworzy postać niezwykle zróżnicowanej tkaniny progresji metrycznej, wychodząc od najmniejszej metrycznej jednostki tych znaczących trzech szesnastek, poprzez trzy ósemki, aż do trzech ćwierćnut. Tą tkanę, składającą się z utworów triolowych, występujących w trzech rodzajach ruchu można przedstawić w następujący sposób:

cis	d	Es	F	fis	gis	A	B
Fuga 12/16							Preludium 12/16
			Fuga 6/16		Preludium 3/16 łańcuchy trójek szesnastkowych		
	Fuga 3/16 łańcuchy trójek szesnastkowych					Preludium 12/8	
		Preludium 9/8			6/8	Fuga	
Preludium 9/8						Fuga 3/4	
po3 ósemki z 6 szesnastkami						po 3 ćwierćnuty z 6. ósemkami	

Zarówno *Preludium cis-moll* jak i *Fuga B-dur* znajdują się na progu ruchu w takcie parzystym, który wyraża się w dwudzielności. Utwory typu *Preludium D-dur* i *Fuga e-moll*, które również są utworami „triołowymi”, jak również obszernie już dyskutowane utwory w takcie 3/8 i ich symetryczny odpowiednik, tworzą w uzupełnieniu przejście w sferę ruchu prostego (parzystego rodzaju taktu) z kulminacją w antytezie: poważny, parzysty – taneczny nieparzysty [rodzaj taktu].

Spostrzegamy zatem niesamowitą intensywność zróżnicowania rodzaju ruchu w takcie, wraz z jego wyostreniem w owej antytezie, która na dźwiękach **C E G H** formułuje postać figury *Patrem omnipotentem*. Jej odpowiednikiem jest delikatnie cyzelowana, piękna konstrukcja, powstała z utworów triolowych, nie tylko dzięki rodzajowi zawartego tam ruchu,

ale również poprzez utworzenie ze sfery d-moll i D-dur, dźwięków tonicznych.

Równie ważne jest spostrzeżenie rzeczy następującej: postać figury *Patrem omnipotentem* w zestawieniu tonacji: **C-E-g** i **e-G-H**, przeciwstawia w sposób abstrakcyjny tonacji C-dur, tonację e-moll. Wydaje się jakoby było zamiarem Bacha, utworzyć przy pomocy tych 10 utworów triolowych dokładny komplement, w którym poruszonych tu osiem stopni, oraz stopnie figury *Patrem omnipotentem* wykluczają się nawzajem.

Jeżeli zatem postaci figury *Patrem omnipotentem* przypisane zostać mogło tak dalekosiężne znaczenie, a z drugiej strony utwory triolowe identyfikujemy jako strukturę uzupełniającą, to zaraz pojawia się pytanie o ich wewnętrzną zawartość treściową.

Mając na uwadze to, że sam Bach w *Das Wohltemperierte Klavier II* uruchomił spekulowanie muzyki wokół siebie samej, również my pozwalamy sobie na spekulację. Może właśnie dokładnie to jest właściwym sensem prawdziwego muzykowania.

Przed wszystkim można powiedzieć, że istnieją różne punkty patrzenia na tych 8 dźwięków. Sześć z nich tworzy hexachord – Cis, Dis, Eis, Fis, Gis, Ais. Nie należą tu stopnie D i A. Druga perspektywa wywodzi się właśnie z powstania tej kwinty D-A. Nie licząc interwału oktawy to właśnie tej kwincie (wewnątrz całej konstrukcji symetrii między C i H) należy się miejsce najbardziej „wytworne”, czy inaczej mówiąc: po (pozostającej niewypowiedzianej) oktawie jest to następny w kolejności doskonały interwał.

Wokół dźwięku **d** grupuje się **cis** i **es**, wokół **a** – jako odbicie lustrzane – **b** i **gis**. Dokładnie to przetransponowane do tonacji h-moll daje konstrukcję *Kyrie II* z *Mszy h-moll*. Symetryczne następstwo: **a-b cis-d** oddaje topos *Crux*, przeciwstawienie **Es-gis** naświetla muzyczno-teoretyczny generalny problem – zjawisko „wilka”. Zarazem występują naprzeciw siebie: **d-es-cis** względnie **a-b-gis**, dźwięk podstawowy, akord neapolitański, dźwięk prowadzący naświetlając zjawiska wydarzające się permanentnie w cyklicznym przebiegu *Das Wohltemperierte Klavier II*.

Lecz pytamy dalej o istotę zestawienia: dźwięk toniczny, prowadzący, stopień neapolitański? W przypadku dźwięku tonicznego istota mówi o stabilizacji, w przypadku dźwięku prowadzącego wyraża tęsknotę za czymś co zaspokojone jest dopiero po rozwiązaniu na następny dźwięk, a w przypadku stopnia neapolitańskiego sugeruje strach i trwogę, które w przypadku *Das Wohltemperierte Klavier II* można identyfikować z tym, co stale jeszcze mamy przed sobą.

Aby zilustrować stosunek: dźwięk toniczny – dźwięk prowadzący – neapolitański akord sekstowy, chciałbym zaoferować dwa obrazy. Pierwszy:

trynitarna praforma: Ojciec, Syn, Duch Święty – dźwięk toniczny w sensie „pragruntu” – *Unitas*, dźwięk prowadzący w sensie progu czy drzwi do dźwięku podstawowego, zaś neapolitański stopień – jako to, co oczekiwane, przyszłe, jeszcze nie znane i dla tego wywołujące strach i trwogę.

Inny obraz: sąd ostateczny i łaska (w sensie progu przed dźwiękiem tonicznym) jako moment wejścia przed tron Boży (vor deinen Thron tret ich hiermit) jako wielki obraz sądu nad światem, który otwiera się przed naszymi oczami i uszami również jako nieskończona piękność, której towarzyszy ruch taneczny.

*Justitia* czy obosieczny miecz Chrystusa na sądzie ostatecznym: SĄD I ŁASKA

F fis

cis Es  
d

gis B  
A

Zbliżamy się ku końcowi.

Dla systematycznego wykazania istnienia symetrii brakuje jeszcze niektórych elementów. Wspomniane powinny zostać te (tworzące związki) pary utworów, o których jeszcze nie było do tej pory mowy. Otwierają one po raz kolejny wręcz niewyobrażalne bogactwo pomysłów Bachowskiego komponowania.

Przejdziemy teraz po raz ostatni od początku w kierunku do wnętrza cyklu (tzn. od C-dur do f-moll) po to, aby podsumować to co zostało dotychczas powiedziane. Ograniczę się przy tym do przyporządkowań, które wynikły z dotychczasowych wywodów.

*Preludium C-dur*      *Preludium C-dur – Fuga E-dur – Preludium g-moll*  
*Fuga h-moll – Fuga G-dur – Preludium e-moll*  
Struktura Pater-Omnipotent

*Fuga C-dur*      Powiązanie tworzące kwartet – *Fuga C-dur* i *f-moll*,  
*Preludium Fis-dur* i *h-moll*  
Wirtuozowskie figuracje występujące pod koniec *Fugi C-dur* w lewej ręce, polegające na łamaniu trójdźwięku powracają w końcówce *Fugi f-moll*. Do tego symetryczny odpowiednik tworzą łamane trójdźwięki występujące w początkach *Preludium Fis-dur* (od taktu 4) i w *Preludium h-moll* (od taktu 1).

*Preludium c-moll*      *Fuga H-dur*  
takt 26

*Fuga c-moll*      *Preludium H-dur*  
takt 26

*Preludium Cis-dur*      *Fuga b-moll*

Najbardziej przekonujące dla potwierdzenia istnienia symetrycznego odpowiednika wydaje się być egzemplarycznie wypracowana biegunowość. Jednocześnie absorbujące jest występowanie *Preludium Cis-dur* w charakter praobrazu całego dzieła a *Fugi b-moll* jako punktu kulminacji techniki fugowanej. Jeżeli dla *Preludium Cis-dur* odnosi się moment tezy i antytezy, tak dla *Fugi b-moll* syntezy, będącego egzemplarycznym rozpracowaniem rozpatrywanego pod względem metrycznym, harmonicznym i odnośnym do techniki fugowanej – przenikania się: wspomnieć trzeba o jednoczesności metrum trój- i dwudzielnego, diatoniki i chromatyki, występowaniu soggetta w Genus major i Genus minor jak i rectus i inversus jak i harmonicznej konstrukcji, która opiera się o ciągłe krążenie między trójdźwiękiem g-moll i zmniejszonym akordem septymowym.

*Fuga Cis-dur*      *Preludium b-moll*  
wspólny przebieg w danej skali  
powiązanie tworzące kwartet: *Fugi Cis-dur* i *fis-moll* (postać *Patrem-omnipotentem* w Soggetto – względem *Preludium F-dur* i *b-moll* (tetrachordalne przebiegi gamowe).

*Preludium cis-moll*      *Fuga B-dur*  
*Preludium cis-moll* 26+23+13 = 62 takty  
*Fuga B-dur*      31 + 62 = 93 takty  
UTWORY TRIOLOWE

*Fuga cis-moll*      *Preludium B-dur*  
metrum 12/16  
UTWORY TRIOLOWE

*Preludium D-dur*      *Fuga a-moll*  
wspólna motywika  
kulminacja ruchu

- Fuga D-dur* *Preludium a-moll*  
 Oba utwory jawią się jako egzemplaryczne pod względem opracowania diatoniki i chromatyki. Ich pośrednikiem jest Confutatio w takcie 43 Fugi D-dur
- Preludium d-moll* Powiązania tworzące kwartet: *Preludium d-moll* i *G-dur*, *Fuga e-moll* i *A-dur*  
 Oba preludia spokrewnione są ze sobą przez swój ruch wirtuozowski w 3/4; w obydwu Fugach wykorzystany jest w łącznikach punktowany rytm uzupełniający.
- Fuga d-moll* Powiązanie tworzące kwartet: *Fugi: dis-moll, gis-moll, Preludia: Es-dur i A-dur* – jako przemieszczenie środków obu połówek.  
 Obie Fugi wykorzystują w swych soggettach przeciwstawienie diatoniki i chromatyki; oba preludia ściśle powiązane są pod względem motywicznym, istotne jest powiązanie  $3\flat$  z  $3\sharp$  w odległości trytonu jako sytuacja syngulatywna, jak i sytuacja „wilka” pomiędzy Es i gis.  
 UTWORY TRIOLOWE

## POŁOWA PIERWSZEJ CZĘŚCI

- Preludium Es-dur* *Fuga gis-moll*  
 Identyczny rodzaj ruchu  
*Fuga gis-moll*, takt 82/83 jako symbol Communio  
 Powiązanie tworzące kwartet: *Fugi: dis-moll, gis-moll, Preludia: Es-dur i A-dur* (patrz *Fuga d-moll*)
- Fuga Es-dur* *Preludium gis-moll*  
 Ma tu miejsce szczególny rodzaj przeciwstawienia: Jeżeli zastąpimy wszystkie mocne dźwięki soggetta *Fugi Es-dur* pauzami, to otrzymamy dokładnie ten rytm który pojawia się w głosie górnym od taktu 3 *Preludium gis-moll*. Chodzi tu o retorycznie sterowane przeciwstawienie figury Majestas i Suspiratio.

- Preludium dis-moll* *Fuga As-dur*  
 Powiązanie tworzące oktety *Preludia: dis-moll, As-dur, H-dur* i „ich” odpowiednie *Fugi: c-moll, dis-moll, g-moll, As-dur*. Narratio preludiów tworzą przeciwstawienie Peroratio Fug jako STRUKTURA ALFA-OMEGA
- Fuga dis-moll* *Preludium As-dur*  
 STRUKTURA ALFA-OMEGA  
 Peroratio Fugi dis: dokładna równoczesność rectus i inversus zgodnie z zasadą odbicia lustrzanego tworzącego symetrię cyklu (sytuacja syngulatywna); poprzednikiem była struktura Alfa-Omega i przemienienie taktu Confutatio (t. 43) *Fugi D-dur* w Confirmatio. Następuje przemiana postaci dźwiękowych według zasady symetrii cyklu.
- Preludium E-dur* *Fuga g-moll*  
 Odbicie lustrzane permutacji dźwięków h-cis-gis-a w d-b-es-c  
 STRUKTURA ALFA-OMEGA
- Fuga E-dur* *Preludium g-moll*  
 4/2 - 4/4, Largo  
*Preludium C-dur* – *Fuga E-dur* – *Preludium g-moll*  
*Fuga h-moll* – *Fuga G-dur* – *Preludium e-moll*  
 STRUKTURA PATER-OMNIPOTENT  
 Cantus firmus *Fugi E-dur* obok cytatu *Fugi E-dur* J. C. F. Fischera z „Ariadne musica” z 1710 (zbiór bezpośrednio poprzedzający *Das Wohltemperierte Klavier*) cytuje ostatni wers pieśni na Gloria: „Allein Gott in der Höh” tekst: „All Fehd’ hat nun ein Ende” (waśń wszelka się skończyła)

## PRZEJŚCIE DO ODCINKA DRUGIEGO I TRZECIEGO

- Preludium e-moll* *Fuga G-dur*  
*Preludium C-dur* – *Fuga E-dur* – *Preludium g-moll*  
*Fuga h-moll* – *Fuga G-dur* – *Preludium e-moll*  
 STRUKTURA PATER-OMNIPOTENT

- Fuga e-moll* *Preludium G-dur*  
Ta sama prędkość najmniejszych wartości nutowych.
- Powiązanie tworzące kwartet *Preludia: d-moll i G-dur, Fugi: e-moll i A-dur*
- Obie Fugi wykorzystują w łącznikach komplementarny rytm punktowany; oba preludia są powiązane przez ruch wirtuozowski metrum 3/4
- Preludium F-dur* *Fuga fis-moll*  
Zwrócić uwagę można na dwa powiązania tworzące kwartet.
- Preludia: F-dur i b-moll* (tetrachordalne ruchy gamowe względem *Fugi: Cis-dur i fis-moll* (postać *Patrem-omnipotentem* w *Soggetto*). *Soggetto II i III Fugi fis-moll* wynika z ruchów opartych na tetrachordach z *Preludium F-dur*.
- Preludium F-dur i Fuga H-dur* (*Soggetto Fugi H-dur* w postaci *Patrem-omnipotentem*) względem *Preludium i Fugi fis-moll* (*Preludium c-moll*, t. 26 jako „wyprzednie” nawiązanie do wszystkich następujących postaci *Patrem-omnipotentem*, jak również w *Fudze fis-moll*; wspólna jest też figuracja szesnastkowa).
- Fuga F-dur* *Preludium fis-moll*  
Tematyczne pokrewieństwo drugiej połowy *soggetta* i początku *Preludium fis-moll*.  
UTWORY TRIOLOWE
- Preludium f-moll* *Fuga Fis-dur*  
wspólne motywy westchnień
- Powiązania tworzące kwartet: *Preludium f-moll i gis-moll* (motywy westchnień) względem *Fugi Es-dur i Fis-dur* (*Alla breve*)
- Fuga f-moll* *Preludium Fis-dur*  
Powiązanie tworzące kwartet: *Fugi: C-dur i f-moll, Preludia: Fis-dur i h-moll*

Wirtuozowskie figuracje występujące pod koniec *Fugi C-dur* w lewej ręce, polegające na łamaniu trójdźwięku powracają w końcówce *Fugi f-moll*. Do tego symetryczny odpowiednik tworzą łamane trójdźwięki występujące w początkach *Preludium Fis-dur* (od taktu 4) i w *Preludium h-moll* (od taktu 1).

W *Das Wohltemperierte Klavier II* spotykamy pewne struktury podstawowe oraz ich rozpracowanie, charakteryzujące się niezwykłą subtelnością i wyważeniem w najmniejszych szczegółach. Należy powiedzieć o zdolnościach Bacha do maksymalnego uporządkowania, myślenia, które potrafi naznaczyć prototyp – kryjący się za nieskończenie wielostronnym sposobem ukazywania świata widzialnego, spotkaniu z którym towarzyszy strach i pokora wobec tego czego nie da się nazwać. Należy powiedzieć o wydawałoby się nieskończonym bogactwie wariantów muzycznych zjawisk i ich wyostrzeń do jakości paradygmatycznych. O procesach rozpoznawczych, które oznaczają (w sensie najwyższym) ćwiczenie. O metodach sprowadzania na wspólny trop i umiejętności konfrontowania obserwatorów z pozornymi i rzeczywistymi sprzecznościami; o sposobach obchodzenia się ze sprzecznościami i tylko w ten sposób możliwym osiągnięciem następnego, wyższego poziomu; następnie o wizjach i utopiach muzyki Bacha. Jedną z tych utopii jest duchowe wyprzedzenie tego co dużo później Schönberg oznaczył jako „komponowanie za pomocą dwunastu odnoszących się tylko do siebie dźwięków” – dlatego utopii, ponieważ za czasów Bacha takie zestawienia jak równoczesne współbrzmienie tonacji c-moll z H-dur, E-dur z g-moll czy F-dur z fis-moll nie było jeszcze możliwe, aczkolwiek było już wynalezione. Być może myślał o nim Bach jako o brzmieniu słów „*Et exspecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi?*”

Adekwatną formą obcowania z *Das Wohltemperierte Klavier II* wydaje się być medytacja tego dzieła w ciszy, ale też nasuwające się pomysły, konstrukcje, puenty czy wizje omawiać należy z innymi. *Das Wohltemperierte Klavier II* jawi mi się jako utopia o człowieku – jako pewnej egzystencji artystycznej, a zarazem jako radykalnie nowy projekt nabożeństwa (służby Bogu) i ludzkiej formy życia. **Muzyka jako forma egzystencji.** W niej dojrzewa doświadczenie przemiany dźwięków w miejsca (obszary), obszarów w miejsca akcji, miejsc akcji w oblicza (twarze).