

Motyw B-A-C-H.

Muzyczna sztuka umierania

Jan Sebastian Bach zmarł 28 lipca 1750 roku, w wieku sześćdziesięciu pięciu lat, po ciężkiej chorobie, jak się przypuszcza cukrzycy, której towarzyszyła choroba oczu (katarakta). Nim pożegnał się z ziemskim padolem, zgodnie z luteranскими rytuałami przewidzianymi na ostatnią ziemską drogę wyznawcy Chrystusa, przebywał w domu rodzinnym, jak można przypuszczać, we własnej sypialni, na drugim piętrze apartamentów kantora, w szkole Świętego Tomasza przy Thomasplatz: „Na tydzień przed śmiercią [...] stan Bacha gwałtownie się pogorszył, gdy doznał udaru, po którym wkrótce nastąpiła «szalejąca gorączka». Dwie nieudane operacje oczu, przeprowadzone na nim kilka miesięcy wcześniej, sprawiły, że stracił wzrok i, leżąc w łóżku, nie był w stanie zobaczyć letniego poranka w oknie wychodzącym na wschód. Zbliżała się godzina śmierci [...]. W tych okolicznościach zachowanie umierającej osoby oraz członków jej rodziny, przyjaciół i duchownych stojących przy niej były dokładnie zrytualizowane. Ci, którzy zgromadzili się przy łożu śmierci, pocieszali umierającego, modląc się i czytając Biblię, śpiewając chorały, a może nawet grając je na klawesynie lub klawikordzie. Ale byli tam obecni też po to, by wypatrywać znaków: w tym krytycznym momencie każde zachowanie Bacha mogło dostarczyć decydujących informacji o losie jego duszy, czyli o wyniku ostatecznej walki dobra ze złem, nieba z piekłem. Nawet sam Marcin Luter, gdy leżał na łożu śmierci, był wielokrotnie budzony przez otaczających go ludzi, aby mogli potwierdzić jego wiarę jak najbliżej rzeczywistej chwili śmierci. Pastor był najbardziej wiarygodnym i zaradnym interpretatorem zachowań umierających, a w ostatnim tygodniu życia Bacha do sypialni

kantora wezwano jego spowiednika, Christopha Wollego, archidiacona w Thomaskirche. Duchowny ten [...] udzielił umierającemu ostatniego błogosławieństwa, czytał fragmenty z Pisma Świętego i odmawiał modlitwy, komentując jednocześnie jego zachowanie, aby zapewnić rodzinę, że jego wiara jest niezachwiana¹. Lipski kantor jeszcze przed śmiercią zapewne się wypowiadał i przyjął komunię świętą. Został pochowany przy południowej ścianie kościoła Świętego Jana w Lipsku².

Po śmierci Jana Sebastiana jego syn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) razem z Johannem Friedrichem Agricolą (1720–1784), zięciem, uczniem Bacha i kompozytorem, do których dołączył Lorenz Christoph Mizler (1711–1778), Bachowy przyjaciel i uczeń, jak też założyciel słynnego *Correspondierende Sozietät der Musicalischen Wissenschaften* (Korespondencyjnego Towarzystwa Nauk Muzycznych)³, napisali *Nekrolog* – ku pamięci zmarłego. Tekst, który ukazał się w piśmie wspomnianego Towarzystwa „Musikalische Bibliothek” w 1754 roku, zaczyna się słowami: „Johann Sebastian Bach należy do rodziny, której miłość [do muzyki] i umiejętności muzyczne, jako ogólny dar dla wszystkich jej członków, wydają się przekazywane z natury. Jest to o tyle pewne, że od Veita Bacha [zm. 1619], przodka tego rodu, wszyscy jego potomkowie, z nielicznymi wyjątkami, obecnie już w siódmym pokoleniu, poświęcili się muzyce i uczynili z niej swoją profesję. Veita wygnano z Węgier w XVI wieku z powodów religijnych. Następnie osiedlił się w Turynii. Wielu z jego potomków również znalazło miejsce zamieszkania w tym regionie”⁴.

Wybitny ówczesny teoretyk muzyki Johann Gottfried Walther (1684–1748), kuzyn, przyjaciel i prawie rówieśnik Bacha, jeszcze w 1732 roku w swoim *Musicalisches Lexicon*, w haśle poświęconym wielkiemu krewnemu, mając na uwadze muzyczne zdolności członków jego rodu, przypominał, że wszyscy, którzy nosili to nazwisko, mieli poświęcić się profesji muzyka. Zasugerował także, że mogło wynikać to z faktu, iż „nawet litery B A C H tworzą melodię w swoim układzie [B' - A' - C'' - H']”⁵.



Walther dodał i to, że melodia składająca się z tych czterech dźwięków „jest odkryciem” nie kogo innego, jak samego lipskiego kantora⁶.

Duchowość staurologiczna

Tymczasem, owszem, Jan Sebastian mógł w jakimś momencie życia „odkryć”, że litery jego nazwiska odpowiadają niemieckim literom chromatycznego motywu B-A-C-H, ale z pewnością nie był jego wynalazcą. Harmoniczne i retoryczno-muzyczne właściwości tej melodii, na którą składają się opadające dwie sekundy małe, przedzielone wstępującą tercją małą, kompozytorzy dostrzegli już wcześniej. Byli wśród nich tak bliscy Bachowi mistrzowie kontrapunktu jak Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621; *Fantasia à 4*), Girolamo Frescobaldi (1583–1643; *Canzona Quarta*) i Dietrich Buxtehude (1637–1707; *Preludium i fuga e-moll*)⁷. Lipski kantor zapewne w utworach właśnie tych mistrzów dostrzegł strukturę muzyczną B-A-C-H. Jeśli zatem nie on ją wynalazł, to jednak mistrzowsko wykorzystał jej harmoniczno-retoryczny potencjał przynajmniej w kilku utworach, szczególnie w ostatnim okresie swego twórczego życia, okresie zwanym spekulatywno-teologicznym, kiedy tworzył swoje największe arcydzieła, wieńcząc rozwój całej muzyki Zachodu i doprowadzając ją do niebotycznych poziomów. Ostatecznie to właśnie w motywie B-A-C-H należy widzieć jedno ze źródeł duchowości jego muzyki, którą można określić mianem staurologicznej, wszak te cztery litery w ich układzie nie tylko stanowią nazwisko rodu Bachów i melodię, ale także tworzą muzyczną figurę retoryczną – „wyobrażenie krzyża” (łacińskie *imaginatio crucis*, niemieckie *Kreuzfigur*), a „krzyż” z grecka to *σταυρός* („stauros”). Nazwisko Bacha, podobnie jak jego muzyka, ma „strukturę” staurologiczną!

W muzyce baroku *Kreuzfigur* była jedną z kilku setek figur składających się na swoisty, zasadniczo konwencjonalny język muzyczny, z pomocą którego kompozytorzy dźwiękami muzycznymi, również w utworach czysto instrumentalnych, „opowiadali” o sprawach pozamuzycznych – ot, na przykład religijnych czy teologicznych. Motyw ten, na który składają się cztery dźwięki, łatwiej zobaczyć na pięciolinii, niż usłyszeć: zwróci na siebie uwagę, gdy liniami prostymi połączymy jego nutę pierwszą (B) z czwartą (H), a drugą (A) z trzecią (C) – w rezultacie linie te ze sobą się krzyżują:



W baroku *imaginatio crucis* mogła być stosowana w tych miejscach wokalnych i wokально-instrumentalnych utworów – motetów, kantat, pasji czy mszy – w których śpiewa się między innymi o sprawach staurologicznych: o krzyżu Jezusa, ukrzyżowaniu czy niesieniu krzyża. Bach figurę tę wykorzystał na przykład w obu swoich wielkich *Pasjach* – według świętego Jana (na przykład chór *Weg mit dem, kreuzige ihn!*, takty 6–7) oraz *Matheusza* (chór *Laß ihm kreuzigen!*, takty 1–2). Figury staurologiczne znajdziemy jednak również w jego utworach instrumentalnych, choćby w takich arcydziełach jak *Wariacje kanoniczne na temat „Vom Himmel hoch, da komm’ ich her”* („Z wysokam zszedł, by dobrą wieść”), napisane w 1747 roku, oraz *Die Kunst der Fuge*, nad którą pracował od początku lat czterdziestych XVIII stulecia praktycznie do końca życia.

Kluczem do interpretacji *Wariacji kanonicznych* jest oczywiście tytułowa popularna luterkańska kolęda, której treść sprawia, że w materiale muzycznym tego arcydzieła szukamy przesłania religijno-teologicznego.

Z wysokam zszedł, by dobrą wieść
Dla utrapionych z nieba nieść,

Przecudnych rzeczy wiele wam
Wygłosić i wyśpiewać mam. [...]

Wszechświata Stwórco, Światło cne,
O jakież poniżenie Twe!
W stajenceś pomieszkanie miał
I złób Ci świat za łożę dał. [...]⁸

Inaczej mają się sprawy w wypadku *Sztuki fugi* – to dzieło instrumentalne, od zawsze uchodzące za czysto świeckie, co podpowiada jego niereligijny tytuł, a ponadto brak historycznie poświadczonych wypowiedzi Bacha lub jego współczesnych stwierdzających czy choćby wskazujących na ich religijne przesłanie. Czyż jednak fakt, że w jego materiale muzycznym znajdujemy różne układy figur retorycznych – w tym *imaginatio crucis* – nie sugeruje, by także w nim szukać treści religijno-teologicznych, na przykład staurologicznych?⁹

Coronabit Crucigeros

Wariacje kanoniczne powstały na trzy lata przed śmiercią Bacha jako (praktyczny) traktat muzyczny, który był on zobowiązany złożyć na ręce członków Towarzystwa Nauk Muzycznych, hołdującego pitagorejsko-teologicznej koncepcji muzyki, gdy zostawał jego członkiem. Dzieło to składa się z pięciu ogniw, a motyw B-A-C-H występuje w dwóch z nich – w wariacjach czwartej i piątej:



Motyw B-A-C-H w *Wariacjach kanonicznych*, wariacja 4, takt 39

W wariacji piątej B-A-C-H pojawia się w takcie ostatnim:



Motyw B-A-C-H w Wariacjach kanonicznych, wariacja 5, takt 56

Część badaczy sugeruje, iż historycznie mogły istnieć dwie wersje *Wariacji kanonicznych*: na pierwszą, wcześniejszą, miałyby się składać cztery wariacje, a na drugą – pięć. Jan Sebastian pierwotnie mógł zamyślić ten utwór jako składający się z czterech wariacji, by następnie opracować jeszcze piątą. Staurologiczny motyw B-A-C-H wieńczy oba te ogniwa: w wariacji czwartej pojawia się w takcie trzydziestym dziewiątym, zatem trzecim od końca, z kolei w wariacji piątej – w takcie pięćdziesiątym szóstym, czyli ostatnim. Krzyż razem z Janem Sebastianem Bachem stoi na samym końcu *Wariacji kanonicznych*!

Niektórzy przekonują, że lipski kantor włączył swoje nazwisko do tego utworu, wzorując się na praktyce malarzy, którzy własne nazwiska umieszczali na dole swoich płócien jako podpis. Niewątpliwie w tym arcydziele możemy mieć do czynienia z Bachowym podpisem, dlaczego nie, ale w wypadku utworu religijnego w baroku trudno – jak sądzę – nie przyjąć, że ma on także znaczenie głębsze, symboliczno-alegoryczne, religijne – związane z krzyżem wpisanym w strukturę B-A-C-H.

Wariacje kanoniczne to wirtuozowska organowa „kołęda”, z wielką a wdzięczną radością sławiąca tajemnicę przyjścia na świat Boga w Betlejem. Zatem opiewa zbawcze zstąpienie Syna Bożego na ziemię jako początek dzieła odkupienia ludzkości w Jezusie Chrystusie. Owo zstępowanie słychać już w początkowym motywie diatonicznie opadających dźwięków-nut (retoryczna figura *katabasis*). Pojawiające się na końcu wariacji wyobrażenie krzyża teologicznie dobrze wpisuje się w tę radość, na której dnie – zgodnie z tradycją nie tylko luterańską, ale w ogóle chrześcijańską – tli się smutek i ból, bo wcielenie Boga

wiedzie przeciw na Golgotę. Już sam Jego ziemski początek znaczy uniżenie i cierpienie, ponieważ Bóg bierze na siebie słabości i ograniczenia kondycji ludzkiej. Ścisły związek między wcieleniem Boga oraz Jego męką i śmiercią na krzyżu – pisze Robin A. Leaver, muzykolog z Wysp Brytyjskich – to „temat powszechnie występujący w wielu teologicznych i pobożnościowych pismach teologów i kaznodziejów luterzańskich w okresie od Lutra do Bacha”⁹.

Dlaczego Jan Sebastian ostatecznie do czterech ogniw *Wariacji kanonicznych* dodał jeszcze jedno, piąte? Być może uczynił tak z racji teologicznych, konkretnie z powodu teologicznej symboliki liczby pięć, która w chrześcijaństwie, szczególnie zaś w tradycji Kościoła luterńskiego, symbolizuje krzyż – pod postacią pięciu głównych ran zadanych Jezusowi na Golgocie¹⁰. Warto jednak zauważyć, że gdyby nawet to arcydzieło ostatecznie składało się wyłącznie z wariacji, to i w takim wariacie mieliśmy do czynienia z symboliczną strukturą krzyża, ponieważ również liczba cztery w symbolice chrześcijańskiej wskazywała na narzędzie męki i śmierci Jezusa¹¹.

Lipski kantor zatem w zakończeniach dwóch ostatnich „kanonicznych” wariacji dwa razy posłużył się strukturą B-A-C-H – jakby w tej staurologicznej repetycji chciał nawiązać do „staurologicznej” wypowiedzi Pawła z Tarsu z Listu do Galacjan: „Co zaś do mnie, niech mnie Bóg uchwata, abym miał się chlubić z czego innego, jak tylko z krzyża Pana naszego Jezusa Chrystusa, przez którego dla mnie świat jest ukrzyżowany, a ja dla świata” (6,14)¹².

Jan Sebastian w końcowym wariacyjno-kanonicznym motywie B-A-C-H mógł zamierzyć i takie wyznanie, że on – członek muzycznego rodu Bachów – pragnie wcielić w życie wskazanie Jezusa Chrystusa o noszeniu krzyża, zgodnie ze świadectwem Ewangelii Mateusza: „Jeżeli kto chce iść za mną, niechajże samego siebie zaprze, a weźmie krzyż swój, i naśladuje mnie! Bo kto by chciał duszę swoją zachować, straci ją; a kto by stracił duszę swoją dla mnie, znajdzie ją” (16,24–25). Bach pragnie zachować życie (zbawienie), dlatego naśladuje Zbawiciela, mierzy się z życiowymi cierpieniami na wzór Jezusa z Nazaretu: cierpienia nie gaszą miłości, ale są w niej przyjmowane i znoszone – w wypadku

Syna Bożego miłość w cierpieniu ostatecznie rodzi odkupienie ludzi, a w wypadku człowieka artysty – miłość w cierpieniu staje się źródłem sztuki... To, że w *Wariacjach kanonicznych* chodzi o naśladowanie, wiąże się z muzyczną formą tego arcydzieła: w muzyce baroku kanon – forma *par excellence* imitacyjna – mógł wyrażać właśnie ideę imitacji, odwzorowania, naśladowania. Wyrazistym tego przykładem jest słynny *Canone doppio sopr'il soggetto*, który Bach napisał w formie popularnej w tamtych czasach muzycznej zagadki (*canon aenigmaticus*), którą podarował adeptowi teologii Johannowi Gottliebowi Fuldemu (zm. 1796). Pod trzema pięcioliniami aforystycznie zanotował, jaki sens religijno-teologiczny kryje się za układem zanotowanych przez niego znaków muzycznych: „Symbolum. Christus Coronabit Crucigeros” – „Symbol. Chrystus ukoronuje krzyżonosiciela”¹³.

Canone doppio sopr'il Soggetto



Symbolum,
Christus **C**oronabit **C**rucigeros

Lipsiae d. 15. Octobr. 1747

Donino Possessori
biscie notulis commen=
dare se volebat
J. S. Bach

Nic chyba nie stoi na przeszkodzie, by symbolikę religijno-teologiczną widzieć także w *Sztuce fugi*, w której motyw B-A-C-H – w różnych wariantach (w ruchu prostym: B-A-C-H, w raku: H-C-A-B czy w multiplikacjach poszczególnych dźwięków – na przykład B-A-C-C-C-H) pojawia się przynajmniej w kilku kontrapunktach: pierwszym, trzecim, czwartym, szóstym, jedenastym i w ostatnim, osiemnastym – i jako taki stanowi klucz do wykładni całego dzieła¹⁴. W kontrapunkcie osiemnastym, który miał być fugą czterotematową, cztery litery nazwiska lipskiego kantora to cztery początkowe dźwięki tematu trzeciego, przy czym zaplanowanego przez Bacha tematu czwartego

już nie słyszymy, bo utwór niespodziewanie i niezgodnie z zasadami muzyki urywa się w ekspozycji tematu trzeciego, który ma postać:



Teologicznym tropem w interpretacji *Kunst der Fuge* sugeruje pójść na przykład amerykański duchowny i teolog Robert P. Imbelli, profesor w Morrissey College of Arts and Sciences w Boston College. Wychodzi od konstatacji, że Bachowa *Msza h-moll*, „ostatnia chóralna kompozycja lipskiego kantora jest pod wieloma względami wokalnym odpowiednikiem dla *Kunst der Fuge*”¹⁵, i stawia pytanie o zasadność odwrócenia składowych tej konstatacji: czy można traktować *Sztukę fugi* jako instrumentalny odpowiednik dla *Mszy h-moll*? Skłaniając się do pozytywnej odpowiedzi, ten ksiądz katolicki pisze: „Pierwotny temat fugi, który szczerze generuje całe muzyczne uniwersum, jest podejmowany na wiele i różnorodnych sposobów przez dialogującego innego. I z tego płodnego duetu powstaje chór uczestniczący, obejmujący niezliczone rzesze. Czy w migoczących akordach *Sztuki fugi* można wychwycić echa radosnej pieśni Mądrości Bożej z Księgi Przypowieści Salomona, gdy bawi się ona w obecności Boga, zachwycając się Jego światem, radując się z synów ludzkich (8,30–31)”¹⁶ Czy coś ciągnie nas ku odkrywaniu w jasnych harmoniach tego dzieła trynitarnych rytmów łaski, miłości i komunii (2 Kor 13,13)¹⁷, które przenikają pleromę, całą muzyczną partyturę Bacha, a także cały kosmiczny porządek? I czy napotykać tę drżącą ciszę, jesteśmy ostatecznie prowadzeni ku poddaniu się na zawsze przyzywającej Tajemnicy Trójjedynego?”¹⁸ Jakże głęboko z taką wykładnią *Kunst der Fuge* rezonuje motyw B-A-C-H, tak znamienity dla całego tego dzieła, który każe widzieć ową łaskę, miłość i komunie Trójcy Świętej, podobnie jak radość Mądrości Bożej na widok ludzi, w tak charakterystycznej dla luteranizmu perspektywie staurologicznej. Krzyż nie pozwala zamykać oczu na wszechobecne w świecie cierpienie, wzywając do

walki z nim i do niesienia pocieszenia tym, którzy cierpią. Niestety w rozważaniach Imbellego struktura B-A-C-H świadczy tylko o tym, że *Sztuka fugi* jest „najbardziej osobistym dziełem instrumentalnym, jakie kiedykolwiek wyszło spod pióra Bacha”¹⁹.

W blasku muzyki

Wróćmy do *Nekrologu* ku pamięci lipskiego kantora. Jego autorzy – młody Bach, Agricola i Mizler – wspominając o wyjątkowych muzycznych zdolnościach rodu Bachów, z imienia wymienili łącznie dziewięciu znakomitych jego muzyków. Jan Sebastian jednak w muzycznej genealogii, którą sam sporządził w 1735 roku, zapewne z okazji pięćdziesiątej rocznicy własnych urodzin, wymienił ich pięćdziesięciu trzech²⁰. Siebie samego umieścił pod numerem dwudziestym czwartym. Tymczasem Christoph Wolff, jego biograf, krócej lub dłużej prezentuje sylwetki aż siedemdziesięciu ośmiu muzyków Bachów, żyjących od XVI do XIX wieku²¹ – a i tak lista ta nie pretenduje do kompletności. Do początków XVIII wieku w Turyngii działało tak wielu członków tego rodu oddanych sztuce dźwięku, że ich nazwisko funkcjonowało tam jako synonim słowa „muzyk”: jeśli Bach, to na pewno muzyk – jeśli muzyk, to Bach. W licznych miejscowościach zajmowali oni kluczowe stanowiska i urzędy muzyczne, szczególnie kościelne, a jeśli jakiś Bach kończył służbę, to nierzadko jego miejsce zajmował inny Bach...

Johann Nikolaus Forkel (zm. 1818), pierwszy biograf lipskiego kantora, kreśląc uwagi o muzycznej wyjątkowości jego rodu, odmalował go w ciepłych barwach. Przy tej okazji wspominał o pewnej jego tradycji, w której „blasku” Jan Sebastian wychowywał się od najmłodszych lat: „Oprócz [...] pięknej [cechy] oszczędności, niezbędnej do radosnego korzystania z życia, poszczególni członkowie [rodziny Bachów] darzyli się ogromnym przywiązaniem. Ponieważ nie mogli mieszkać w jednym miejscu, pragnęli spotykać się przynajmniej raz w roku. Wyznaczali sobie czas i miejsce. [...] Miejscem zebrań był zazwyczaj Erfurt, Eisenach lub Arnstadt.

Czas spędzali na muzykowaniu. Ponieważ towarzystwo składało się głównie z kantorów, organistów i muzyków miejskich, zatem każdy miał do czynienia z kościołem, więc w zwyczaju było rozpoczynanie zgromadzeń śpiewem chorału. Od pobożnego początku przechodzili do żartów, nierzadko odmiennych. Po zdjęciu mankietów śpiewali pieśni ludowe, [...] w taki sposób, że różne głosy skrajne stanowiły swego rodzaju harmonię, a teksty w każdym głosie odmienną treść. Nazywali taki rodzaj ekstemporalnej harmonii *Quodlibetem*. Nie tylko oni cieszyli się z niego całym sercem, lecz także wzbudzali nim ciepły i nieodparty śmiech u obcych”²².

Można przypuszczać, że tradycja śpiewania praktykowana była także w rodzinnych domach Bachów. Niewątpliwie muzyka, śpiewy i zapewne tańce wypełniały dom Jana Sebastiana, co zdaje się potwierdzać jego list do Georga Erdmanna, kolegi z ławy szkolnej, wysłany w październiku 1730 roku, w którym, mając na myśli swoje dzieci, pisał: „[...] wszystkie są urodzonymi muzykami i mogą zapewnić Cię, że jestem już w stanie stworzyć zespół zarówno *vocaliter* jak *instrumentaliter* z członków mojej rodziny, szczególnie, iż moja obecna żona śpiewa czystym sopranem, a moja najstarsza córka także nieźle sobie radzi”²³.

W dziejach sztuki dźwięku ród lipskiego kantora (chyba na zawsze) pozostaje absolutnym wyjątkiem. Mimo wszystko już Forkel snuł przypuszczenia, że Bachowie muzycy, razem z ich twórczością, zapewne z czasem ulegliby zapomnieniu przez potomnych, gdyby nie postać Jana Sebastiana²⁴. Okazał się on bowiem absolutnym muzycznym wyjątkiem w absolutnie wyjątkowej pod względem muzycznym rodzinie, ale okazał się wyjątkiem także wśród wszystkich muzyków w historii sztuki dźwięku, przynajmniej na Zachodzie, o czym pisał Stefan Kisielewski (zm. 1991), znakomity publicysta, krytyk muzyczny i kompozytor: „Oto jest życie Bacha: pełne gigantycznej, wręcz niewiarygodnej w swym ogromie pracy i niezłomnej żarliwej wiary, a zarazem tak cudownie proste i ludzkie. [...] Jego odkrycia i osiągnięcia w dziedzinie techniki instrumentalnej, harmonii, polifonii, form są niezliczone. Nie było problemu muzycznego epoki, po który

by nie sięgnął, rozwijając go tak, że wieki kultury muzycznej nie mogą za nim nadążyć. Stworzył doskonałą, niedoścignioną postać fugi modulacyjnej, doprowadził do wyżyn formę wariacji polifonicznych i passacaglię, zreformował wariację chorałową, był przy narodzinach sonaty i koncertu, położył podwaliny techniki najrozmaitszych instrumentów, złączył polifonię z homofonią, otwierając przed muzyką perspektywy wręcz nieograniczone. [...] Nie ma na świecie szkoły muzycznej jakiegokolwiek stopnia, gdzie nie grano by i nie studiowano Bacha. Nie ma na świecie kompozytora, który wdrapując się mozolnie na szczyty doskonałości muzycznej, nie powiedziałby sobie w pewnym momencie: Bach był tam już dawno przede mną! [...] Upłynęło lat dwieście [siedemdziesiąt – J.M.]. Wielu twórców się przez ten czas narodziło i dojrzało, wielu się zestarzało i umarło. Ale Bach się nie starzeje, przeciwnie – w naszym stuleciu [także w wieku XXI] zaczyna właśnie nowe życie. [...] dzieło jego jest jednym z najwspanialszych w historii ludzkości przykładów tryumfu geniuszu nad czasem i materią”²⁵.

Kantor z Lipska we wspomnianej muzycznej genealogii rodu Bachów siebie samego przedstawił bardzo zwięźle, krócej niż niektórych krewnych, a przecież musiał dobrze wiedzieć, że własną twórczością wyrósł ponad wszystkich muzyków swego rodu: „No. 24. Joh. Sebastian Bach, najmłodszy syn Joh. Ambrosiusa Bacha, urodził się w Eisenach w roku 1685, 21 marca. Był: (1) Nadwornym muzykiem w Weimarze, na dworze księcia Johanna Ernsta, Anno 1703; (2) Organistą Nowego Kościoła w Arnstadt, 1704 [w rzeczywistości 1703]; (3) Organistą kościoła św. Błażeja w Mühlhausen, Anno 1707; (4) Muzykiem Kameralnym i Nadwornym Organistą w Weimarze, Anno 1708; (5) Koncertmistrzem tegoż dworu, Anno 1714; (6) Kapelmistrzem i Dyrektorem Muzyki Kameralnej na Dworze Jaśnie Oświeconego Księcia Anhalt-Köthen, Anno 1717; (7) Stąd wezwany został, Anno 1723, do pełnienia funkcji Dyrektora Muzycznego i Kantora w szkole Świętego Tomasza w Lipsku, gdzie, zgodnie z Wolą Bożą, nadal mieszka, jednocześnie piastując honorowe stanowiska Kapelmistrza Weißenfels i Köthen”²⁶.