

# SYMETRIA I SZABLON: *DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER* BACHA I *PRELUDIA* OP. 28 CHOPINA

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w angielskiej wersji językowej: *Symmetry and a Template: Bach's Well-Tempered Clavier, and Chopin's Preludes, Op. 28*, w: *Bach and Chopin. Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, red. Szymon Paczkowski, Warszawa 2019.

Chciałabym podziękować Szymonowi Paczkowskiemu za zachęcenie mnie do opracowania struktury liczbowej *Preludiów* Chopina. Odkrycia odnotowane w tym artykule powstały w dużej mierze dzięki jego instynktowi podpowiadającemu, że coś w tym może być.

*Dedykowane pamięci  
Petera Upparda (styczeń 1944 – styczeń 2017),  
pianisty i wybitnego profesora fortepianu*

**W**iele już zostało powiedziane na temat chopinowskiego zachwytu nad kompozycjami Bacha, a zwłaszcza 48 preludiami i fugami opublikowanymi w dwóch tomach *Das wohltemperierte Klavier*<sup>1</sup>. Z zachowanych źródeł wiemy, że Chopin posiadał własny egzemplarz tego zbioru<sup>2</sup> oraz że nieustannie pracował nad preludiami i fugami Bacha – wykonując je<sup>3</sup>, poprawiając błędy redakcyjne<sup>4</sup>, ucząc z nich<sup>5</sup>, podziwiając je jako wzór<sup>6</sup> – i często mówi się, że Chopin miał te utwory na podorędziu, kiedy kompletował i tworzył swój własny zbiór 24 preludów, *Préludes pour le piano* op. 28<sup>7</sup>. W tym artykule przyjrzę się kilku aspektom tego „dobrze wyćwiczonego” scenariusza i zastanowię się nad ważną rolą, jaką zbiór Bacha mógł odegrać jako model dla zbioru Chopina.

### **Związek między *Das wohltemperierte Klavier* Bacha i *Preludiami* Chopina**

Od 15 grudnia 1838 do 11 lutego 1839 roku Chopin przebywał w klasztorze kartuzów w Valldemossie na Majorce wraz ze swoją partnerką Amantine Lucile Aurore Dupin, znaną lepiej jako George Sand, jej dziećmi i ich pokojówką. Zapiski samej Sand z tego pobytu, zawarte w powieści podróżniczej *Un hiver à Majorque* (1841), należy odczytywać w duchu i stylu typowym dla jej często koloryzowanych wspomnień, a nie jako faktografię<sup>8</sup>. Jej gloryfikowany i kolorowy obraz własnego życia w Valldemossie jest jaskrawym przeciwieństwem doświadczeń Chopina. Walczący z ciągłym kaszlem i problemami z oddychaniem, prawdopodobnie wynikającymi z gruźlicy<sup>9</sup>, kompozytor często zostawał sam w niesprzyjającym jego zdrowiu budynku klasztoru. Jego zmęczenie i dyskomfort znajdują odzwierciedlenie w listach z Valldemossy. 28 grudnia 1838 roku pisał do Juliana Fontany:

Obok łóżka stary *intouchable* kwadratowy klak, do pisania ledwo mi służący, na nim lichtarz ołowiany (wielki tu *lux*) ze świeczką. Bach, moje

bazgrały i moje szpargały... cicho... można krzyżeć... jeszcze cicho. Słowem, piszę ci z dziwnego miejsca<sup>10</sup>.

Dziś już wiemy, że Chopin umarł 17 października 1849 roku, dekadę po napisaniu tego listu. „Bach”, czyli raczej kompozycje lipskiego kantora, a nie sam twórca, pozostawał oazą bezpieczeństwa w chaosie niegrającego fortepianu, światła świeczki i skrawków papieru. W tych warunkach Chopin pracował nad preludiami i je ukończył.

Przez ostatnie 50 lat wielokrotnie porównywano preludia Chopina z *Das wohltemperierte Klavier* Bacha<sup>11</sup>. Najoczywistszym podobieństwem między tymi dwoma zbiorami jest wybór tonacji. Bach napisał po jednym durowym i po jednym molowym preludium wraz z fugą w tonacji każdego z dźwięków skali chromatycznej, uporządkowanych wznosząco co półton, zaczynając od C-dur i c-moll. Chopin skomponował po jednym preludium w trybie durowym i molowym (bez fugi) w tonacji każdego z dźwięków skali chromatycznej, układając je zgodnie z kołem kwintowym od C-dur i tonacji paralelnej. W toku poszukiwań analogii pomiędzy dwoma zbiorami zauważono pewne istotne zależności, takie jak to, że „przetworzony ślad Bacha w 24 *Preludiach* zaznacza się zasadniczo na poziomie redakcji struktury muzycznej” [sic!]<sup>12</sup>; „Chopin [...] odnosił się do *Wohltemperierte Klavier* jak do ewangelii kompozytora, pianisty, pedagoga”<sup>13</sup> oraz „zakorzenione w Bachu *Preludia* zrywają jednoznacznie z tradycją odziedziczoną po późnym klasycyzmie”<sup>14</sup>.

Od momentu opublikowania zbioru badacze zastanawiają się, dlaczego Chopin opatrzył te 24 utwory tytułem „Préludes”: „Preludia do czego?”<sup>15</sup>. Innym często omawianym zagadnieniem jest ich budowa: jaka struktura formalna „rządzi [...] opusem 28 i jest fundamentem c y k l u?”<sup>16</sup>. Czy był to zaplanowany cykl utworów, czy zbiór niezależnych kompozycji? Poszczególni analitycy i obserwatorzy optują za obiema możliwościami<sup>17</sup>; Eigeldinger stwierdza, że to cykl spojony wszechobecną komórką motywiczną<sup>18</sup>, a Lawrence Kramer wskazuje wyraźną obecność schenkerowskiego *Ursatz*<sup>19</sup>.

W tym artykule, by ustalić, czy Chopin użył *Das wohltemperierte Klavier* jako wzorca kompozycyjnego, zastosuję całkiem nową technikę – proporcjonalny paralelizm. Proporcjonalny paralelizm można odnaleźć we wszystkich publikacjach i autografach-czystopisach utworów Bacha<sup>20</sup>, a dla mnie punktem wyjścia będzie proporcjonalna budowa *Das wohltemperierte Klavier*. Następnie zanalizuję *Preludia* op. 28 pod kątem możliwych dowodów na użycie przez Chopina bachowskiej struktury jako modelu. Badanie jest o tyle skomplikowane, że nie wiemy, na ile technika porządkowania użyta przez Bacha była oryginalna, czy stosowali ją inni kompozytorzy, oraz jak długo porządkowanie proporcjonalne przetrwało jako technika kompozytorska. Struktura liczbowa kompozycji jego synów i uczniów sugeruje, że Bach nauczył ich tej techniki, a niektórzy spośród nich używali jej jeszcze w latach 80. XVIII wieku. Nie wiemy natomiast,

czy przypadła wraz z ich śmiercią, czy też porządkowanie proporcjonalne do tego czasu stało się już standardową praktyką. Jako że użycie go przez Bacha wynikało w dużej mierze z luterńskiego rozumienia natury i celu muzyki, proporcjonalny paralelizm mógł również wyjść z użycia wraz z późniejszą ewolucją światopoglądową<sup>21</sup>.

Chopin w ciągu swojego życia miał regularny kontakt z luterńskimi muzykami i twórcami, którzy podziwiali bachowskie utwory. W pierwszych latach XIX wieku kompozytorzy i organiści różnych wyznań chętnie kupowali druki muzyki Bacha, aby je studiować i wykonywać. Podziwiali jego inwencję kontrapunktyczną, zgrabne prowadzenie głosów i bogatą harmonię – mnie jednak interesuje, czy zauważali również proporcjonalne porządkowanie i symetrię. A jeśli tak, to czy rozumieli, dlaczego Bach ją stosował i co dla niego znaczyła? Czy kompozytorzy w latach 30. XIX wieku wciąż decydowali się na proporcjonalne porządkowanie w celu osiągnięcia spójności dzieła? Oraz – co najważniejsze w kontekście tego artykułu – czy Chopin, kiedy studiował *Das wohltemperierte Klavier*, zauważył symetrię jego budowy i czy był to dla niego element wystarczająco istotny, żeby powtórzyć go w *Preludiach*?

## Czym jest barokowa proporcjonalność?

Dla artysty i muzyka w epoce baroku proporcje oznaczały stosunki właściwe akustyce muzycznej omówione po raz pierwszy w starożytności. Traktaty muzyczne od czasów pierwszych druków niezmiennie zaczynały się od opisanie tych proporcji, ponieważ odpowiadają na fundamentalne pytanie: „czym jest muzyka?”<sup>22</sup>.

Do demonstracji tych niewidocznych dla oczu cech używano monochordu. Kawałek struny napinano między dwoma stałymi punktami, a ruchomy mostek dzielił strunę. Jeśli mostek jest umieszczony dokładnie na środku, a struna szarpana po obu jego stronach, wysokość dźwięku jest identyczna. Widać w ten sposób i słysząc równocześnie, że stosunek 1:1 – nazywany wtedy proporcją – to *unisono*. Jeśli mostek zostanie umiejscowiony dokładnie w dwóch trzecich struny, równoczesne szarpnięcie jej po obu stronach mostka sprawi, że usłyszymy oktawę, co jest wizualnym i audytywnym dowodem na to, że 2:1 to oktawa. Idąc dalej, proporcja 3:2 zabrzmi jak kwinta, 4:3 jak kwarta, 5:4 jak tercja wielka, a 6:5 jak tercja mała itd.

Proporcja 1:1 (*unisono*) jest dosłowną reprezentacją symetrii. Symetrię uważano za doskonałość w sztuce przez wiele stuleci. Można ją odnaleźć w architekturze klasycznej i w wielu imitacjach budynków antycznych. Poeci zalecali używanie jej do kształtowania wersów, tak aby pionowa linia narysowana w dowolnym napisanym wierszu dzieliła go wizualnie na dwie identyczne połowy, tj. w proporcji 1:1<sup>23</sup>. Symetria 1:1 wielu naturalnych obiektów była widoczną gołym okiem reprezentacją sposobu, w jaki Bóg wykorzystał te harmonijne proporcje do stworzenia świata, wszechświata i wszystkiego, co się

w nim znajduje. Użycie jej dowodziło, że Boga cieszyła spójność, a więc to ona, *unisono* 1:1, stała się idealnym modelem kreatywnym dla bogobojnego artysty.

Wielu luteran pod koniec XVII i na początku XVIII wieku nadal wierzyło, że Bóg użył tych akustycznych proporcji harmoniczných w momencie Stworzenia. Stawiało to muzyczne proporcje i samą muzykę w centrum Bożego aktu stwórczego. Przekonanie to ogólnie nazywano Harmonią Uniwersalną, chociaż luterski teoretyk muzyki Johann Mattheson wolał odróżniać ją od harmonii muzycznej, mianując Harmonię Uniwersalną „właściwą Harmonią” (*Harmonia propriè sic dictam*), w opozycji do „harmonii w muzyce” (*Harmonia in Musicis*)<sup>24</sup>. Wiara w Harmonię Uniwersalną ma długą i barwną historię. Rozwinęła się w starożytnej Grecji, przyjęła się w judaizmie, po czym została schryścianizowana i dzięki pismom Boecjusza stała się około 500 r. n.e. kluczowym elementem w badaniach nad muzyką i sztuką. Można zatem znaleźć wierzenia dotyczące proporcji wspólne dla żydowskich myślicieli, a także katolików i protestantów, przy czym każda tradycja rozwinęła swoje własne specyficzne zastosowanie. Zanim koncepcja Harmonii Uniwersalnej dotarła do Bacha i jego współczesnych, używano jej w dowodzeniu istnienia Boga, była ideałem piękna i doskonałości oraz najważniejszym elementem muzyki i sztuki, stanowiąc centrum tego, co oznaczało bycie godnym i prawym chrześcijańskim muzykiem<sup>25</sup>.

Przytoczone poniżej dwa cytaty prezentują luterskie rozumienie jedności (1:1) w czasach Bacha. W 1687 roku Andreas Weckmeister pisał:

Ponieważ teraz widzimy, słyszymy i czujemy wszędzie, że sam Bóg, zgodnie ze Swoją wszechwiedzącą radą, zaaranżował naturę w taki sposób, że wszystko dąży do równości i cieszy się nią<sup>26</sup>.

A w 1708 roku u Johanna Gottfrieda Walthera czytamy:

Spśród tych stosunków i proporcji należy uznać następujące ogólne zasady, które pojawiają się u podstaw muzyki: im bliżej proporcja jest jedności lub równości, tym jest doskonalsza i bardziej zrozumiała; [...] ale im bardziej proporcja oddala się od jedności lub równości, tym bardziej jest niedoskonała i niejasna<sup>27</sup>.

Symetria – [w przypadku muzyki] *unisono* 1:1 – może powstawać na wiele sposobów w różnych formach sztuki. W kompozycji muzycznej można ją uzyskać poprzez uporządkowanie liczby taktów w segmencie utworu, zrównoważenie liczby segmentów w części, uporządkowanie liczby części w utworze, a nawet liczby utworów w zbiorze. I to właśnie zrobił Bach, stosując technikę proporcjonalnego paralelizmu we wszystkich swoich publikacjach i czystopisach, najprawdopodobniej ze względu na swoje przekonania co do miejsca i natury muzyki w Bożym akcie stworzenia<sup>28</sup>.

W tym artykule wyjaśnię i zaprezentuję wyniki moich badań w formie tabelarycznej. Każda kolumna będzie opatrzona tytułem, który tłumaczy jej zawartość – numery części, numer BWV, tonację preludium, liczbę taktów czy proporcję 1:1. Proporcja 1:1 będzie zaprezentowana zarówno liczbowo, jak i wizualnie. Na przykład kolumna 3 tabeli 1 pokazuje proporcję w liczbie taktów: części *Largo* i *Allegro* *Sonaty* BWV 1079 nr 3 liczą w sumie 220 taktów (48 + 172), podobnie jak *da capo*, *Andante* i finałowe *Allegro* (77 + 30 + 113). Dla większej przejrzystości ukazano to w kolumnie 4, gdzie pierwsze 220 taktów (48 + 172) jest prezentowane jako blok bordowy, a następną 220 taktów (77 + 30 + 113) – jako niebieski.

Proporcje te mogą być tworzone równoległe, tj. jednocześnie, w różnych wymiarach. W tym artykule proporcja 1:1 może być pojedyncza, podwójna lub potrójna. Pojedyncza proporcja 1:1 jest stworzona przez liczbę taktów, części lub utworów albo ich symetryczne rozmieszczenie. Na przykład proporcja 1:1 w kolumnach 3 i 4 pierwszej tabeli jest pojedynczą proporcją 1:1, utworzoną przez liczbę taktów, tj. 220:220 kolejnych taktów w *Sonacie*. Podwójna proporcja 1:1 powstaje, gdy stosunek 1:1 można odnaleźć w dwóch aspektach. Przykładowo proporcja 1:1 kolumn 7 i 8 czwartej tabeli jest podwójna, ponieważ powstaje ze stosunków liczb preludium i liczb taktów: 5:5 preludium zawartych w 280:280 taktów; a proporcja 1:1 w kolumnach 5 i 6 tej samej tabeli jest podwójna, ponieważ jest uformowana przez liczbę taktów i symetryczne uporządkowanie: 280:280 taktów w symetrii sekwencyjnej. Potrójna proporcja 1:1 powstaje, gdy równocześnie pojawiają się trzy różne symetrie. Z kolei proporcja 1:1 w kolumnach 7 i 8 piątej tabeli jest potrójna, gdyż przejawia się w liczbie preludium, taktów i ich symetrycznym układzie: 4:4 preludium zawartych w 115:115 taktów w symetrii sekwencyjnej. W czasach Bacha im doskonalsza była proporcja 1:1 i symetria, tym spójniejsza budowa.

Tabela 1 ilustruje ten proces, pokazując, w jaki sposób Bach wykorzystał liczbę taktów w *Sonacie z Musikalisches Opfer*, aby stworzyć spójność i symetrię. Uwzględniając powrót *da capo* w *Allegro*, 4 części utworu liczą 440 taktów, stanowiąc tym samym proporcję 1:1<sup>29</sup>.

Tabela 1. *Sonata z Musikalisches Opfer* BWV 1079/3.

Część	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja
<i>Largo</i>	48	48	
<i>Allegro</i>	172	172	
<i>da capo</i>	77	77	
<i>Andante</i>	30	30	
<i>Allegro</i>	113	113	
W sumie	440	220:220	

Następcy Bacha mogli zauważyć to proporcjonalne porządkowanie, kiedy przepisywali *Sonatę*, licząc takty celem sprawdzenia,

czy się nie pomylili w kopiowaniu. W 1831 roku Breitkopf opublikował *Musikalisches Opfer* pod redakcją Christiana Gottlieba Müllera. W styczniu 1832 roku edycja została zrecenzowana w „Allgemeine musikalische Zeitung”<sup>30</sup>. Chociaż Müller wydrukował partyturę, a nie głosy sonaty triowej, zachował liczbę taktów Bacha, więc symetria oryginalnej budowy była dobrze widoczna<sup>31</sup>. Mimo że światopogląd i ideały się zmieniały, niektórzy uczniowie Bacha w swoich kompozycjach wciąż używali techniki proporcji aż do lat 80. XVIII wieku. Ale co się stało, gdy wszyscy wielcy uczniowie Bacha zmarli? Co symetryczne uporządkowanie oznaczało dla kompozytorów takich jak Chopin i Mendelssohn, gdy studiowali, kopiowali i adaptowali partytury Bacha? A co widział Chopin, gdy studiował *Das wohltemperierte Klavier*? Czy zauważył proporcjonalne uporządkowanie Bacha, a jeśli tak, to czy wpłynęło to na sposób, w jaki skonstruował swoje *Preludia*?

### Proporcjonalny porządek w drugim tomie *Das wohltemperierte Klavier* Bacha

Zrozumienie uporządkowania, które Chopin mógł dostrzec w trakcie pracy nad *Das wohltemperierte Klavier*, jest kluczowe dla mojego studium. Badacze od dawna zwracają uwagę na podobieństwa motywiczne między *Preludiami* Chopina a *Preludiami i fugami* Bacha; z biegiem czasu zaczęto zakładać, przy skąpych dowodach historycznych, że Chopin oparł swoje *Preludia* na pierwszym tomie *Das wohltemperierte Klavier*. Wydaje się jednak, że nie jest to stwierdzenie prawdziwe – przynajmniej w zakresie układu zbioru. Strukturalny plan I tomu Bacha był rozbudowany<sup>32</sup> i jeśli Chopin nie szukał specjalnie proporcjonalnego uporządkowania na dużą skalę, to większość symetrii w I tomie umknęłaby jego uwadze. Kompozytor pragnący naśladować symetryczne uporządkowanie dostrzegłby raczej korelacje liczbowe, wzory i proporcje na niższym poziomie, takie jak te pomiędzy kolejnymi częściami. Na przykład studiując I tom *Das wohltemperierte Klavier*, Chopin prawdopodobnie zauważył, że preludia nr 4–6 (BWV 849–851) liczą w sumie 100 taktów (39 + 35 + 26), co jest wygodną dla kompozytora, okrągłą liczbą. Mógł również zauważyć, że zarówno preludia nr 7–8 (BWV 852–853), jak i nr 21–24 (BWV 866–869) mają po 110 taktów: odpowiednio 70 + 40 i 20 + 24 + 19 + 47. Chopin być może dostrzegł, że niektóre części mają taką samą liczbę taktów i w ten sposób tworzą proporcję – na przykład nr 1 i nr 5 (BWV 846 i BWV 850) liczą po 35 taktów, a preludium nr 7 (BWV 852) – 70 taktów: 35:35:70 lub 1:1:2.

Studiując układ preludium w drugim tomie *Das wohltemperierte Klavier*, Chopin zaobserwowałby następujące wzorce symetryczne:

Tabela 2. Symetria porządku preludium nr 1–5 z tomu II *Das wohltemperierte Klavier* Bacha

BWV	Tonacja	Preludium	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja
870	C-dur	1	34	34	
871	c-moll	2	28	28	
872	Cis-dur	3	50		
873	cis-moll	4	62	62	
874	D-dur	5	56	56	
W sumie			230	90:90	90:50:90

Preludia 1–5 zawierają 230 taktów (kolumna 4). Pierwsze i piąte w sumie liczą 90 taktów, tak samo jak drugie i czwarte (kolumna 5). Jest to dokładna proporcja 1:1, jak zaznaczono w kolumnie 6. Kopista przepisujący te pięć preludium zanotowałby liczbę taktów każdego z nich i w ten sposób zauważyłby ich symetryczne ułożenie.

Kolejne pięć preludium liczy łącznie 330 taktów (zob. tabela 3, kolumna 4). Poszczególne preludia nie układają się w żaden schemat, chociaż te o numerach 8 i 9 liczą w sumie 90 taktów, co może być zabiegiem unifikującym je w małej skali z 90 taktami w pierwszych pięciu preludiach.

Tabela 3. Porządek taktów w preludiach nr 6–10 z tomu II *Das wohltemperierte Klavier* Bacha

BWV	Tonacja	Numer preludium	Liczba taktów
875	d-moll	6	61
876	Es-dur	7	71
877	dis-moll	8	36
878	E-dur	9	54
879	e-moll	10	108
W sumie			330

Niemniej strukturalna jedność i symetria stają się w pełni widoczne, kiedy popatrzymy na pierwsze 10 preludium jako całość. Tabela 4 ukazuje uporządkowanie i dwie piękne proporcje 1:1 – potrójną (kolumny 5 i 6) i podwójną (kolumny 7 i 8).

Tabela 4. Dwie podwójne proporcje 1:1 w preludiach nr 1–10 z tomu II *Das wohltemperierte Klavier* Bacha. 280:280 taktów ułożono symetrycznie

BWV	Tonacja	Numer preludium	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja	1:1	Wizualizacja
870	C-dur	1	34	34		34	
871	c-moll	2	28	28		28	
872	Cis-dur	3	50	50		50	
873	cis-moll	4	62	62		62	
874	D-dur	5	56	56		56	
875	d-moll	6	61	61		61	
876	Es-dur	7	71	71		71	

BWV	Tonacja	Numer preludium	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja	1:1	Wizualizacja
877	dis-moll	8	36	36		36	
878	E-dur	9	54	54		54	
879	e-moll	10	108	108		108	
W sumie			280:280	6:4	6:4	280:280	5:5

Dziesięć preludiów zawiera łącznie 560 taktów (tabela 4, kolumna 4). Sumy liczby taktów tych 10 preludiów mogą tworzyć tylko dwie proporcje 1:1, z których tylko jedna (pokazana w kolumnach 6 i 7) jest ułożona całkowicie symetrycznie<sup>33</sup>. Kolumny 5 i 6 pokazują kolejną symetrię 1:1: sześć preludiów (bordowe w kolumnie 6) zawiera 280 taktów, a pozostałe 4 (niebieskie w kolumnie 6) 280 taktów. Połączenie tej symetrii i 280:280 taktów tworzy podwójną proporcję 1:1. Druga proporcja 1:1 jest pokazana w kolumnach 7 i 8. Tutaj pięć preludiów (bordowe w kolumnie 6) ma 280 taktów, a pozostałe pięć (niebieskie w kolumnie 6) – również 280 taktów. W ten sposób powstaje podwójna proporcja 1:1, utworzona tym razem przez 5:5 preludiów zawartych w 280:280 taktów. Układ tych liczb jest prawie, choć nie całkiem, lustrzaną symetrią zbudowaną wokół preludium nr 5.

Taka perfekcyjna proporcja 1:1 jest charakterystyczna dla techniki porządkowania używanej przez Bacha. Jednak jak to często bywało w trakcie jego procesu kreatywnego, Bach zmienił w tym momencie założenia, bez wątpienia w perspektywie makroschematu, którego tu nie bierzemy pod uwagę. Chociaż nie wiemy, czy Bach oryginalnie zamierzał zbudować kolejne pięć preludiów jako proporcjonalne, to z pewnością ten konkretny plan symetryczny kończy się na poziomie preludium nr 10<sup>34</sup>. Niezależnie od ostatecznego konceptu Bacha typowa symetria barokowa preludiów nr 1–10 mogła zostać zauważona przez Chopina, tak jak przez dzisiejszych kompozytorów i uczniów.

Jak stwierdzono, Chopin studiował *Das wohltemperierte Klavier* w trakcie pracy nad swoimi *Preludiami*. Czy dostrzegł porządkowanie proporcjonalne? Czy jego zachwyt nad zbiorem Bacha był na tyle wielki, że był skłonny użyć „staroświeckiego” porządkowania jako modelu?

## Jak Chopin uporządkował swoje 24 Preludia op. 28

Tabela 5 przedstawia liczbę taktów w pierwszych 8 preludiach Chopina. Kilka aspektów dotyczących sumy liczby taktów i ich układu rzuca się w oczy: 1) *Preludium C-dur* nr 1 Chopina liczy 34 takty, dokładnie tyle samo, co *Preludium C-dur* nr 1 BWV 870 Bacha (tabela 4, wiersz 2); 2) preludia nr 1–8 Chopina liczą 230 taktów, identycznie jak preludia nr 1–5 Bacha (tabela 2), 3) preludium nr 8, ostatni utwór w tej grupie zawierającej się w 230 taktach, również ma 34 takty – co może sugerować, że Chopin sięgnął po symetrię w mikroskali.

Przyglądając się uważniej tabeli 5, możemy stwierdzić, że Chopin użył liczby taktów do uporządkowania tych pierwszych 8 preludiów w kolejne grupy okrągłych liczb (90, 90, 50 taktów) – tych samych, których Bach użył do uporządkowania swoich 230 taktów (tabela 2, kolumny 5 i 6). Ale zamiast zastosować symetryczny układ Bacha, Chopin ułożył swoje grupy taktów sekwencyjnie: i w ten sposób mamy 90 taktów w preludiach nr 1–3, 90 taktów w preludiach nr 4–6 i 50 taktów w preludiach nr 7–8, co tworzy kwintesencję barokowego zestawu proporcji w 230 taktach: potrójna proporcja 1:1 utworzona przez 4:4 preludiów, w taktach 115:115, w symetrii sekwencyjnej. Ma to kluczowe znaczenie, kiedy zastanawiamy się nad wpływem barokowej techniki na Chopina. To także ważny dowód w procesie poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy Chopin zauważył [te prawidłowości] i czy inspirował się konkretnie *Das wohltemperierte Klavier*, chociaż na tym etapie musimy pamiętać, że podobieństwo może być zbiegiem okoliczności.

Tabela 5. Potrójna proporcja 1:1 w preludiach nr 1–8 op. 28 Chopina

Tonacja	Preludia	Liczba taktów	Liczba taktów	Liczba taktów	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja
C-dur	1	34	34			34	
a-moll	2	23	23			23	
G-dur	3	33	33			33	
e-moll	4	25		25		25	
D-dur	5	39		39		39	
h-moll	6	26		26		26	
A-dur	7	16			16	16	
fis-moll	8	34			34	34	
W sumie		230	90	90	50	115:115	4:4 preludiów

Wybór Chopina co do następstwa jego kolejnych 8 preludiów (9–16) pokazano w tabeli 6. Kompozytor po raz kolejny zdaje się wzorować na strukturze Bacha. Preludia nr 9–16 Chopina liczą 330 taktów, tyle samo co druga grupa preludiów Bacha (tabela 3). Chopin uporządkował swoją 330-taktową grupę sekwencyjnie: i tak znajdujemy 30 taktów w preludiach nr 9 i nr 10 oraz 300 taktów w preludiach nr 11–16 (tabela 6, kolumny 4 i 5). Uporządkował również 330 taktów tak, aby stworzyć symetrię w 8 preludiach, ze 165 taktami zawartymi w 4 zewnętrznych: nr 9 i nr 10 (30 taktów) oraz nr 15 i nr 16 (135 taktów) tworzących proporcję 1:1 ze 165 taktami środkowych 4 preludiów, nr 11–14 (tabela 6, kolumny 6 i 7). W ten sposób uzyskał potrójną proporcję 1:1 w drugim zestawie 8 preludiów: 4:4 preludiów liczących 165:165 taktów, ułożonych symetrycznie (tabela 6, preludia nr 9, 10, 15 i 16 – zaznaczone na bordowo; preludia nr 11, 12, 13 i 14 – na niebiesko). Rezultat tej analizy ma ogromne znaczenie, jeśli weźmiemy pod uwagę reakcję Chopina na techniki barokowe. Uporządkowanie preludiów nr 9–16 op. 28 w 330 taktach jest

doskonalsze niż u Bacha, co sugeruje, że Chopin nie tylko zaobserwował porządek nr 1–5 i 6–10 (BWV 870–879), ale także postanowił go ulepszyć.

Tabela 6. Potrójna proporcja 1:1 w preludiach nr 9–16 op. 28 Chopina

Tonacja	Numer preludium	Liczba taktów	30+300		1:1	Wizualizacja
E-dur	9	12	12		12	
cis-moll	10	18	18		18	
H-dur	11	27		27	27	
gis-moll	12	81		81	81	
Fis-dur	13	38		38	38	
es-moll	14	19		19	19	
Des-dur	15	89		89	89	
b-moll	16	46		46	46	
W sumie		330	30	300	165:165	4:4 preludiumów

Duża grupa szesnastu preludiumów Chopina bez wątpienia tworzy podwójną proporcję 1:1, biorąc pod uwagę proporcje 1:1 w dwóch grupach po osiem (1–8 i 9–16). Tabela 7 przedstawia porównanie podwójnej proporcji 1:1 w 10 preludiach Bacha i dwóch podwójnych proporcji 1:1 w szesnastu preludiach Chopina.

Kolumny 7–10 pokazują dwie różne podwójne proporcje 1:1 w 560 taktach numerów 1–16 u Chopina: 8:8 preludiumów zawartych w 280:280 taktów. Z tych 16-taktowych jednostek można w rzeczywistości utworzyć 152 różne proporcje 1:1, z których 75 to podwójne proporcje 1:1 z 8:8 preludiumów zawartych w 280:280 taktach. Co jednak istotne, tylko jedno z nich jest ułożone symetrycznie, by dać potrójną proporcję 1:1. Tę potrójną symetrię 1:1 pokazano w kolumnie 7 i 8:8 preludiumów w 280:280 taktów, ułożonych w symetrii sekwencyjnej<sup>35</sup>.

Tabela 7. Porównanie symetrii w preludiach nr 1–10 (BWV 870–879) Bacha i preludiach nr 1–16 Chopina

Bach, preludia nr 1–10, DWK II				Chopin, Preludia op. 28 nr 1–16				
	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja		Liczba taktów	1:1	Wizualizacja	1:1
1	34	34		1	34	34		34
2	28	28		2	23	23		23
3	50	50		3	33	33		33
4	62	62		4	25	25		25
5	56	56		5	39	39		39
6	61	61		6	26	26		26
7	71	71		7	16	16		16
8	36	36		8	34	34		34
9	54	54		9	12	12		12
10	108	108		10	18	18		18

Bach, preludia nr 1-10, DWK II				Chopin, <i>Preludia</i> op. 28 nr 1-16					
				11	27	27		27	
				12	81	81		81	
				13	38	38		38	
				14	19	19		19	
				15	89	89		89	
				16	46	46		46	
	560	280:280	5:5		560	280:280	8:8	280:280	8:8

Dowody na to, że Chopin oparł swój model na preludiach Bacha, są więc następujące:

- Bach zbudował 230-taktowy blok w swoich pierwszych pięciu preludiach z tomu II, BWV 870–874 (tabela 2);
- Chopin również stworzył 230-taktowy blok w pierwszych preludiach swojego zbioru (tabela 5);
- Bach uzyskał symetryczny układ w obrębie 230 taktów swoich pierwszych preludiów: 90, 90 i 50 taktów;
- Chopin otrzymał symetryczny układ w obrębie 230 taktów swoich pierwszych 8 preludiów z: 90, 90 i 50 taktów, ułożonych w kolejnych blokach, a nie – jak u Bacha – wokół centralnych 50 taktów;
- Bach skonstruował 330-taktowy blok w swoich kolejnych pięciu preludiach, BWV 875–879 (tabela 3);
- Chopin uzyskał 330-taktowy blok w swoich kolejnych 8 preludiach, w potrójnej proporcji 1:1 utworzonej przez 4:4 preludiów, 165:165 taktów w symetrycznym układzie 1:1 (tabela 6);
- Bach osiągnął podwójną proporcję 1:1 w 560 taktach preludiów nr 1–10, utworzoną przez 5:5 preludiów, w 280:280 taktów (tabela 7);
- Chopin doszedł do jednej potrójnej proporcji 1:1 w 560 taktach preludiów nr 1–16, utworzonej przez 8:8 preludiów w 280:280 taktów, w symetrycznym układzie 1:1 (tabela 7, kolumny 7–8);
- co więcej, Chopin uzyskał dokładną paralełę 1:1 między liczbą taktów swojego *Preludium C-dur* nr 1 a *Preludium C-dur* nr 1 Bacha (BWV 870): 34:34 taktów.

Można by się spodziewać, że Chopin skopiuje strukturę kolejnych pięciu preludiów Bacha, nr 11–15 (BWV 880–884), i przyjmie je za podstawę swoich ostatnich 8 preludiów, ale tak się nie stało. Bach porzucił schemat proporcji po preludium nr 10 (BWV 879)<sup>36</sup>, co sprawiło, że Chopin miał dwa wyjścia: w sposób dosłowny użyć liczby taktów z preludiów 11–15 Bacha, czyli nieproporcjonalnej liczby 308, lub być kreatywnym i wymyślić nowy porządek, proporcjonalny lub nie. To przede wszystkim ta decyzja rzuca światło na świadomość Chopina w zakresie technik proporcji.

Tabela 8 pokazuje doskonałą symetrię, jaką Chopin zastosował w ostatnich 8 preludiach swojego zbioru 24 utworów. Numery 17–24 zawierają się w 390 taktach i tworzą potrójną proporcję 1:1 w symetrii sekwencyjnej, identycznej jak ta w preludiach 1–8 (tabela 5), chociaż tym razem jest to 390, a nie 230 taktów. Tabela 8 pokazuje potrójną

proporcję w ramach 390 taktów: 4:4 preludiumów oraz 195:195 taktów tworzących symetrię sekwencyjną.

Tabela 8. Potrójna proporcja 1:1 w preludiach nr 17–24 Chopina

Tonacja	Preludium	Liczba taktów	1:1	Wizualizacja
As-dur	17	90	90	
f-moll	18	21	21	
Es-dur	19	71	71	
c-moll	20	13	13	
B-dur	21	59	59	
g-moll	22	41	41	
F-dur	23	22	22	
d-moll	24	73	73	
W sumie		390	195:195	4:4

Powód tej decyzji staje się jasny, gdy spojrzymy na ostatnie osiem preludiumów w kontekście całego zbioru (tabela 9)<sup>37</sup>. Doskonałość symetrycznego układu i organizacji liczby taktów jest oszałamiająca.

Tabela 9. Potrójna proporcja 1:1 w *Preludiach* Chopina. 12:12 preludiumów zawartych w 475:475 taktów, w symetrycznym porządku 1:1

Tonacja	Preludia	Liczba taktów	Preludia	1:1	Wizualizacja
C-dur	1	34	1	34	
a-moll	2	23	2	23	
G-dur	3	33	3	33	
e-moll	4	25	4	25	
D-dur	5	39	5	39	
h-moll	6	26	6	26	
A-dur	7	16	7	16	
fis-moll	8	34	8	34	
E-dur	9	12	9	12	
cis-moll	10	18	10	18	
H-dur	11	27	11	27	
gis-moll	12	81	12	81	
Fis-dur	13	38	13	38	
es-moll	14	19	14	19	
Des-dur	15	89	15	89	
b-moll	16	46	16	46	
As-dur	17	90	17	90	
f-moll	18	21	18	21	
Es-dur	19	71	19	71	
c-moll	20	13	20	13	
B-dur	21	59	21	59	
g-moll	22	41	22	41	
F-dur	23	22	23	22	
d-moll	24	73	24	73	
W sumie	24	950	12:12	475:475	12:12

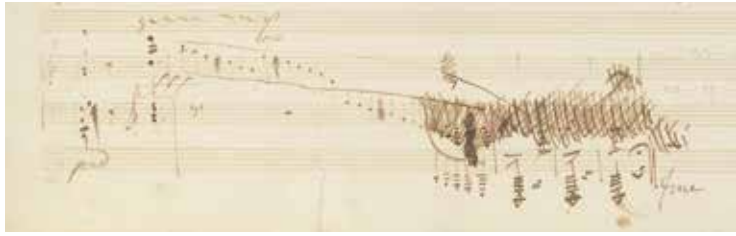
Jak widać powyżej, preludia 1–8 wykazują potrójną proporcję: 4:4 preludeń zawartych w 115:115 taktów w symetrii sekwencyjnej 1:1 (bordowy i niebieski w tabeli 5). Kolejnych osiem preludeń, nr 9–16, zachowuje potrójną proporcję ułożoną w symetrii lustrzanej 1:1, 4:4 preludeń zawartych w 165:165 taktów, przy czym dwie zewnętrzne grupy preludeń okalają 4 środkowe preludia (bordowy i niebieski w tabeli 6). Ostatnie osiem preludeń, 17–24, ma taki sam układ jak preludia nr 1–8, z potrójną proporcją 1:1 zawartą w 4:4 preludeń, w 195:195 taktów i z proporcją sekwencyjną 1:1 (bordowy i niebieski w tabeli 8). Ogólnie rzecz biorąc, *Preludia* mają strukturę zawierającą trzy mniejsze i jedną nadrzędną potrójną proporcję 1:1 – 12:12 preludeń zawartych w 475:475 taktów, ułożonych w idealnej symetrii lustrzanej 1:1 (kolor bordowy i niebieski w tabeli 9).

Chopin wyraźnie wykroczył poza porządek, jaki zaobserwował w preludiach nr 1–10 z tomu II *Das wohltemperierte Klavier* Bacha. Wykorzystując bachowskie zasady uporządkowania jako punkt wyjścia, Chopin stworzył własną wielkoskalową strukturę zawartą w 24 preludiach, wprowadzając proporcję 1:1 w co najmniej trzech aspektach. Sposób, w jaki to osiągnął, zostanie pokrótce omówiony poniżej.

Te wyniki liczbowe są odpowiednikiem szkiców architektonicznych *Preludiów* Chopina. Podobnie jak architekt w czasach Bacha narysowałby plan budynku opartego na dobrych proporcjach, z wyszczególnieniem rozmiaru i pozycji konkretnych obszarów i pokoi, żeby stworzyć paralelne proporcje w ramach przestrzeni, tak samo kompozytorzy tego okresu często organizowali całą kompozycję symetrycznie, równocześnie tworząc mniejsze segmenty proporcjonalnie w ramach całości<sup>38</sup>. Zrekonstruowany plan opusu 28 uwidacznia nam, że Chopin opracował trzy kolejne segmenty po osiem preludeń: numery 1–8 zawarte w 230 taktach, numery 9–16 zawarte w 330 taktach i numery 17–24 zawarte w 390 taktach. Wprowadził także proporcje 1:1 w ramach każdej z nich w taki sposób, że całość połączyła potrójna, symetryczna, wielkoskalowa proporcja 1:1. Potrójna zgodność jest istotnym dowodem świadczącym o tym, że Chopin skomponował i zaprojektował swoje *Preludia* jako spójny cykl.

### Ostatnie 4 takty *Preludium d-moll* nr 24 (t. 74–77)

To jednak nie koniec, ponieważ w tej strukturze jest pewna niedoskonałość. Ostatnie preludium w zbiorze, nr 24, kończy się drobnym, ale znaczącym odchyleniem od perfekcyjnej symetrii formy zaprezentowanej w tabeli 9. Zamiast zamknąć ostatnie preludium w idealnym momencie, tj. w taktie 73, dwoma wspianiałymi akordami d-moll, drugim oznaczonym jako *fortissimo*, Chopin dodał czterotaktowe zakończenie (przykład 1).



Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Preludium d-moll* nr 24, t. 73–77 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)<sup>39</sup>

Przykład 1 pokazuje, że Chopin wprowadzał zmiany i poprawki do tych ostatnich 4 taktów nawet w autografie edycyjnym. Ostatecznie zdecydował, że takt 74 będzie zawierał opadający pasaż składający się dokładnie z 24 nut, łączący dźwięki  $d^3$  w t. 73 z trzykrotnym końcowym  $D$  w t. 75, 76 i 77. Pochód w dół w t. 74 odzwierciedla analogiczne fragmenty w t. 66 i 70, aczkolwiek z innym kontekstem harmonicznym. W t. 66 i 70 opadającym pasażom towarzyszy nuta pedałowca  $D$ , z  $G$  i  $Gis$  w rozłożonym akordzie w lewej ręce, podczas gdy pasaż w t. 74 jest pozbawiony podstawy harmoniczej.

Chopin mógł zakończyć *Preludium d-moll* i cały zbiór taktem 73, z dwoma silnymi akordami  $d$ - $moll$ , z których drugi jest oznaczony *fortissimo*. W tym miejscu perfekcyjnej symetrii Chopin czerpie z bogactwa, wagi i rozpiętości [rejestru], żeby podkreślić moment: notuje dwa akordy sześciodźwiękowe o pięciooktawowym ambitus, przy czym dynamikę drugiego określa jako *forte fortissimo (fff)*. Być może to był pierwotny plan. Ale jeśli tak, to czemu Chopin zmienił zdanie? Czy utwór oryginalnie kończył się w t. 73 i czy ostatnie 4 takty to późniejszy dodatek? Dlaczego kompozytor stworzył perfekcyjną strukturę, której nikt by nie wysłyszał, po czym ją zniszczył? Czy jego celem rzeczywiście było wykreowanie jedności całego zbioru?

Pewną wskazówkę stanowić może to, jak Chopin postrzegał symetrię i spójność. Kompozycji i teorii muzyki uczył go Józef Elsner, dla którego, według Haliny Goldberg, „układanie materiału muzycznego w logicznie satysfakcjonującą architektoniczną całość było kluczowe”<sup>40</sup>. W niepublikowanym traktacie, w którym podsumowuje swoje poglądy na edukację, Elsner pisze, że

wszystko (że tak powiem) do jednego punktu zmierzać powinno i dlatego każda część pokazać się musi jako do tej całości należąca, inaczej uwaga byłaby przerwana i dzieło nie mogłoby sprawić zadowolenia (bo na połączeniu jedności z różnorodnością cała piękność się zasadza)<sup>41</sup>.

A we fragmencie o balansie frazy Elsner tłumaczy, że symetrię można porzucić na końcu utworu w celu stworzenia lepszego zakończenia:

Przedłużenie [...] albo powtórzenie ostatniego pomysłu, zwykle w okresie kilka razy słyszanego, wcale nie sprzeciwia się zasadom wyżej pokazanej symetrii, lecz właśnie z przyczyny logiczno-estetycznej pomaga, a wręcz jest niejako potrzebne dla dobitniejszego zaznaczenia *punctum* [tj. kropki] kończącego symfonię, arie itd.<sup>42</sup>

Elsner pisał do Chopina o spójności dzieła w liście z 27 listopada 1831 roku: „pojęcie całości w dziele znamię jest prawdziwego artysty; [natomiast prosty] rzemieślnik stawia kamień na kamień, belkę na belkę kładzie”<sup>43</sup>.

Pedagogika Elsnera była inspirowana niemiecką myślą teoretyczną w tradycji Kirnbergera i Albrechtsbergera<sup>44</sup>. Kirnberger jako uczeń Jana Sebastiana Bacha powinien być znać teologiczną wagę całości i symetrii w muzyce<sup>45</sup>. Johann Joseph Fux także tego nauczał, pisząc w 1725 roku:

Oktawa [1:2] zawarta jest w wielu rzeczach, a właściwa jej proporcja 1:2 sprawia, że to najdoskonalszy interwał [...]. Łatwo można dostrzec, że ten porządek [...] był wspaniale wykorzystany przez Boga w jego wszystkich dziełach i stworzeniach<sup>46</sup>.

W tym miejscu Lorenz Mizler dodał przypis w swoim niemieckim tłumaczeniu oryginalnie łacińskiego traktatu Fuksa, pisząc:

Te budujące myśli (*erbauliche Gedancken*) opierają się na starej prawdzie: im bardziej złożona jest rzecz, tym bardziej jest niedoskonała; im prostsza jest rzecz, tym jest doskonalsza. Dlatego właśnie mędrzy świata uważali zawsze Boga za najprostszą ze wszystkich istot, a zatem zgodnie z rozumem, również za absolutnie najdoskonalszą<sup>47</sup>.

Mizler dostrzegł, że dążenie do jedności było „erbaulich”, aktem budowania lub doskonalenia pobożności. Fux był katolickim teoretykiem muzyki. Mizler, który urodził się jako luteranin, przeniósł się do katolickiej Polski pod koniec lat 40. XVIII wieku. Idee jedności stosowano powszechnie w połowie XVIII wieku w Europie, niezależnie od tradycji religijnej czy przekonań. Jednak czasy i filozofie zmieniły się i nie można zakładać, że spójność dzieła stanowiła nadal ideał kompozytorski na początku XIX wieku. Co oznaczała symetria dla Chopina, który kształcił się w rzymskokatolickiej Polsce i komponował we Francji, a następnie na Majorce 100 lat po Bachu, a na którego edukację muzyczną oddziaływały silnie niemieckie idee luterskie? Jak bardzo filozofia luterska wpłynęła na rozumienie przez Chopina praktyki kompozytorskiej? Dlaczego zdecydował się odtworzyć tak doskonale symetryczną strukturę w swoich *Preludiach*, a następnie ukryć dosłowną symetrię za pomocą czterotaktowej formuły zakończeniowej w t. 73–77 ostatniego preludium?

Elsner doceniał fakt, że jedność i symetria były istotnymi wartościami dla kompozytora. Ostatnie 4 takty 24. preludium Chopina

można z pewnością rozumieć w kategorii elsnerowskiej definicji wychylenia od symetrii jako „przedłużenie [...] dla dobitniejszego zaznaczenia *punctum* [tj. kropki] kończącego”<sup>48</sup>. To przekonuje mnie, że nawet uwzględniając dodatkowe 4 takty, Chopin mógł postrzegać swoje *Preludia* jako symetrycznie uporządkowaną i symetrycznie spójną całość.

Ostatnie 4 takty mogły też odgrywać rolę w warstwie paralelnej, tak jak sugeruje relacja naocznego świadka gry Chopina. W niedatowanej notce adresowanej do Jeanquiritita (Stephena Hellera) w Augsburgu<sup>49</sup> Robert Schumann opisał koncert Chopina:

jak niezapomniane wrażenia daje sam jego widok, siedzącego przy fortepianie jak natchniony wieszcz, i jak słuchając jego gry podąża się za jego marzeniem, i że ma beznadziejny zwyczaj ślizgania palca wzdłuż klawiatury po zakończeniu każdego utworu, żeby poniekąd gwałtem uwolnić się od swojego urojenia<sup>50</sup>.

Być może 24-dźwiękowy pasaż opadający w t. 74 był przywołaniem owego „beznadziejnego zwyczaju” przesuwania palcem po klawiszach fortepianu po zakończeniu każdego utworu, by zaznaczyć koniec występu, „żeby poniekąd gwałtem uwolnić się od swojego urojenia”. Czy Chopin mógł zdecydować się na włączenie końcowego ozdobnika niczym autobiograficznego odniesienia<sup>51</sup>? Być może – do pewnego stopnia, ale wciąż nie przybliżyła nas to do zrozumienia dokonanych w ostatniej chwili poprawek w t. 74. Nawet przygotowując autograf edycyjny do publikacji, Chopin wciąż zastanawiał się nad wysokościami dźwięków i liczbą nut w tym takcie<sup>52</sup>. Jego ostateczna wersja zawiera 24-dźwiękowy pasaż, po którym następuje trzykrotne powtórzenie *D*. Może jest to kolejne równoległe odniesienie, może ukryte przypomnienie jego planu strukturalnego: 24 *Preludiów* uporządkowanych w trzy symetryczne grupy<sup>53</sup>. Gdyby tak było, ostatnie 4 takty poza granicą dosłownej doskonałej symetrii mogą być postrzegane zarówno jako końcowa interpunkcja równoważąca strukturę zbioru, jak i równoległa aluzja do jego doskonałej, spójnej budowy.

### **Kiedy Chopin stworzył symetrię – w Valldemossie czy wcześniej?**

Żeby sprawdzić wyniki liczbowe przedstawione powyżej, idealnie byłoby zobaczyć, jak Chopin skompletował zbiór, i odtworzyć kolejność, w której skomponował poszczególne preludia. Niestety, mamy niewiele śladów pozwalających na taką rekonstrukcję. Cytując Eigeltingera: „Nie będę tutaj wchodził w rozważania, ile i które z tych utworów mogły zostać skomponowane lub przepisane na czysto na Majorce. Jedno jest pewne – zbiór op. 28 został ukończony w Valldemossie”<sup>54</sup>. Jedyńm konsensusem, do którego doszli badacze, jest

to, że w Valldemossie powstały na pewno preludia nr 2, 4<sup>55</sup> i 15 (*Deszczowe*), a prawie na pewno – preludia nr 10 i 21<sup>56</sup>.

Zakładając, że wszystkie preludia oprócz 2, 4, 10, 15 i 21 Chopin napisał przed przyjazdem na Majorcę, oraz biorąc pod uwagę niewielką szansę na to, że nie zdecydował wtedy jeszcze, jaką strukturę przyjmie jego zbiór – to czy istnieje możliwość, że oparł ich budowę na preludiach 1–10 (BWV 879–879) Bacha i mimo wszystko osiągnął perfekcyjne symetrie w Valldemossie? Mówiąc krótko – tak.

Tabela 10 ilustruje tę hipotezę. Chopin miał już gotowe preludia nr 5–8 zawarte w 115 taktach, co daje nam dokładnie połowę z 230 taktów użytych przez Bacha w jego preludiach nr 1–5 (tabela 5). Ta całościowa lub wcześniejsza obserwacja struktury bachowskich preludii nr 1–5 mogła zainspirować Chopina na Majorce do wpisania swoich preludii nr 1–4 w ramy 115 taktów. To zostawiałoby 48 taktów na brakujące lub niekompletne preludia nr 2 i 4 – odpowiednio w a-moll i e-moll (tabela 10, wiersze 3 i 5, zaznaczone na zielono). Plan symetrii 8 preludii mógł sprowokować Chopina do użycia bachowskiej liczby taktów jako modelu dla kolejnych 8 utworów. Preludia nr 11–14 Chopina były już gotowe i liczyły 165 taktów, czyli dokładnie o połowę mniej, niż 330 taktów użytych przez Bacha. Preludia nr 9 i 16 też były gotowe (12 + 46), więc żeby stworzyć symetrię w ramach tych ośmiu, kompozytor musiał użyć 107 taktów (różnica: 165 – 58) w brakujących lub niekompletnych preludiach nr 10 i 15, odpowiednio w cis-moll i Des-dur (tabela 10, zaznaczone na zielono). Tabela 6 pokazuje symetrię lustrzaną użytą przez Chopina, który zawarł 165 taktów w preludiach nr 9, 10, 15 i 16 oraz 165 taktów w preludiach nr 11–14. Jeśli kompozytor miał już gotowe preludia nr 17–20, liczące 195 taktów, a także preludia nr 22–24, zawierające się w 136 lub 140 taktach (zależnie od tego, czy preludium nr 24 miało wtedy 73 takty, czy 77 taktów), to brakujące preludium w B-dur powinno obejmować 55 lub 59 taktów (tabela 10, zaznaczone na zielono), żeby druga sekcja zsumowała się do 159 taktów i stworzyła sekwencyjną symetrię w ramach ostatniej grupy ośmiu preludii.

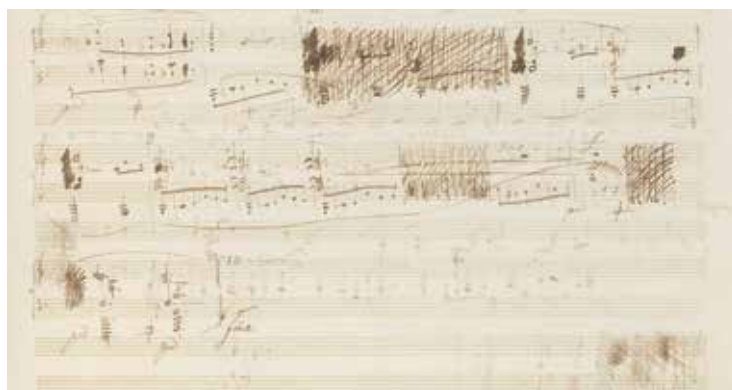
Tabela 10. Hipotetyczna rekonstrukcja struktury, ostatnie preludia przed skomponowaniem (zielone)

Tonacja	Preludia	Liczba taktów	Preludia	1:1	Wizualizacja
C-dur	1	34	1	34	
a-moll	2	23	2	23	
G-dur	3	33	3	33	
e-moll	4	25	4	25	
D-dur	5	39	5	39	
h-moll	6	26	6	26	
A-dur	7	16	7	16	
fis-moll	8	34	8	34	
E-dur	9	12	9	12	
cis-moll	10	18	10	18	

Tonacja	Preludia	Liczba taktów	Preludia	1:1	Wizualizacja
H-dur	11	27	11	27	
gis-moll	12	81	12	81	
Fis-dur	13	38	13	38	
es-moll	14	19	14	19	
Des-dur	15	89	15	89	
b-moll	16	46	16	46	
As-dur	17	90	17	90	
f-moll	18	21	18	21	
Es-dur	19	71	19	71	
c-moll	20	13	20	13	
B-dur	21	59	21	59 (-4)	
g-moll	22	41	22	41	
F-dur	23	22	23	22	
d-moll	24	73	24	73 (+4)	
W sumie	24	950	12:12	475:475	

Jeszcze jeden detal rzuca światło na proces twórczy Chopina. *Preludium* nr 21 mogło zakończyć się po t. 55, a nie po 59, a zbiór wciąż liczyłby 950 taktów, osiągając idealną symetrię, z potrójną proporcją 1:1 między preludiami nr 17–24, z numerem 21 zawartym w 55 taktach i 24 – w 77 taktach. Być może Chopin miał to na uwadze, pracując nad strukturą zbioru. Ostatecznie jednak wybrał inne rozwiązanie. Fakt, że zdecydował się zachować obie czterotaktowe formuły zakończeniowe w ostatniej grupie 4 preludów, zamiast wyciąć jedną z nich, przekonuje mnie, że miał plan na idealnie symetryczny zbiór 950 taktów i że celowo go zmienił, aby ostatnie 4 takty *Preludium* nr 24 znalazły się poza symetrią całości.

Ta hipotetyczna rekonstrukcja pokazuje, że Chopin mógł modelować swój zbiór na preludiach Bacha na późnym etapie prac. Mimo wszystko myślę, że najbardziej prawdopodobne jest, że zauważył



Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Preludium* nr 21, t. 48–59, widoczne skreslenia i poprawki, (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)<sup>57</sup>

symetryczne uporządkowanie preludiów nr 1–10 Bacha, zanim przyjechał na Majorkę. To miałyby więcej sensu, biorąc po uwagę istniejący wcześniej 115-taktowy blok w preludiach nr 4–8 i 165-taktowy – w preludiach nr 11–14. Niefortunny brak szkiców nie pozwala niestety na zrekonstruowanie metody porządkowania zastosowanej przez Chopina z większą dozą pewności.

## Preludia jako całość?

W 1988 roku Jean-Jacques Eigeldinger analizował liczne argumenty przeciwko traktowaniu *Preludiów* Chopina jako całości, stwierdzając ostatecznie, że to cykl, jako że zawiera wszechobecną k o m ó r k ę m o t y w i c z n ą i z powodu logiki stroju fortepianu Chopina:

Nade wszystko [...] to wszechobecność jednej k o m ó r k i m o t y w i c z n e j zapewnia jedność zbioru przy wariacjach w zapisie i konstyuuje 24 *Preludia* jako c y k l. Komórkę tę – charakteryzującą się melodycznie wstępującą sekstą, która opada na kwintę – prezentuje początkowa fraza *Preludium* nr 1 [...]<sup>58</sup>. Chodzi jednak o coś więcej. Melodyczny profil komórki motywu rodzi się u początku s t r o j u t e m p e r o w a n e g o fortepianu Chopina [...]<sup>59</sup>. Ustanowienie stroju temperowanego w pierwszej połowie zeszytu pozwala w drugiej jego połowie cieszyć się akordem w zgodzie z symboliczną „kontrpartyturą”. W konsekwencji utwory budują dopracowaną architekturę, zwłaszcza przez enharmoniczną grę utworów dwutematycznych [...], które ustanawiają więź między niektórymi dźwiękami tonacji krzyżykowych pierwszej części<sup>60</sup>. [...] W ostatecznym rozrachunku to właśnie logika jego zestrojenia (uwypuklająca tercje) rządzi opusem i jest fundamentem c y k l u. Taka optyka sprawia, że 24 *Preludia* są przemyślaną odpowiedzią na *Das wohltemperierte Klavier*<sup>61</sup>.

Pod wieloma względami Eigeldinger odpowiada na przekonującą analizę przedstawioną 4 lata wcześniej przez Lawrence’a Kramera, który stwierdził, że spójność cyklu powinna być widoczna w fundamentalnym ruchu harmonicznym I–vi–V (C–dur–a–moll–G–dur). Pomimo tego, że wiele jego wniosków pokrywało się z tymi wysnutymi przez Kramera, Eigeldinger uważał, że skoro to strój fortepianu Chopina daje początek pochodowi I–vi–V z kramerowskiej analizy, to ten fundamentalny ruch jest tylko rezultatem spójności, nie jego przyczyną<sup>62</sup>.

Niedawno Anatole Leikin przedstawił przekonujący argument za traktowaniem cyklu jako całości, powołując się na różne łączące się ze sobą cechy oraz na ducha śmierci, który manifestuje się poprzez pewne fragmenty melodyczne *Dies irae*.

Dodatkowe powiązania między preludiami jeszcze bardziej spajają *Preludia* jako cykl. Jednak nie oznacza to, że opus 28 powinien być

wykonywany wyłącznie jako całość [...]. Fakt, że Chopin grał tylko wybrane grupy preludiów podczas koncertów, nie oznacza, że opus 28 nie jest cyklem. [...] Porywające refleksje Chopina na temat śmierci, nasycone wszechobecnym *Dies irae*, to w zasadzie instrumentalna zapłata – fortepianowe *requiem* w 24 częściach<sup>63</sup>.

W 1988 roku Eigeldinger pisał, że „jako jeden organizm *Preludia* posłuszne są pewnym zasadom strukturalnym. Jakie to zasady i jak została zagwarantowana jedność zbioru w jego różnorodności?”<sup>64</sup>. Analiza przedstawiona w tym artykule wykazała kilka ważnych nowych zasad strukturalnych spajających zbiór Chopina. Chopin, tak jak teoretycy muzyki z kręgu niemieckiego: Fux, Mizler i Elsner, uważał, że symetryczna struktura pozwalała na stworzenie spójnej całości. Mierzalne dowody mojego odkrycia wpisują się w głosy optujące za spoistością wewnętrzną *Preludiów*.

Istnieje wiele jeszcze niezbadanych implikacji wynikających z tego studium przypadku, rodzących takie pytania jak: Czy Chopin tworzył symetryczne struktury w swoich pozostałych utworach i zbiorach? Czy inni kompozytorzy pracowali podobnie, inspirując się *Das wohltemperierte Klavier* lub *Preludiami* Chopina? Co symetria oznaczała dla kompozytorów w latach 30. XIX wieku i później? I czy Chopin odziedziczył pozostałości wiary w starożytne zalety jedności proporcji 1:1, postrzegając ją jako uosobienie piękna i doskonałości?<sup>65</sup> Niemniej pojawiło się tu wiele nowych odpowiedzi. W połączeniu z relacjami naocznych świadków wyniki pokazują, że:

1. Chopin zauważył liczbowy i proporcjonalny porządek w 10 *Preludiach* z tomu II *Das wohltemperierte Klavier*. To bardzo ważne odkrycie, które pokazuje, że porządkowanie proporcjonalne wciąż istniało w technice kompozytorskiej lat 30. XIX wieku. Chociaż proporcjonalny paralelizm został sformułowany jako koncept dopiero w 2007 roku<sup>66</sup>, staje się jasne, że Chopin dostrzegł te elementy w partyturach Bacha;
2. Chopin naśladował proporcjonalne porządkowanie, które zaobserwował w pierwszych 10 preludiach tomu II *DWK*, używając ich jako podstawy dla własnego porządkowania w pierwszych szesnastu *Preludiach*, tworząc grupy składające się z 230 (90 + 50 + 90) i 330 taktów. Na mniejszą skalę proporcję zastosował w pierwszym preludium w kolekcji, w tonacji C-dur, liczącym 34 takty analogicznie do *Preludium C-dur* nr 1 Bacha. Ten dowód liczbowy uzupełnia i potwierdza tezę, że Chopin opierał się na bachowskim tomie w trakcie komponowania *Preludiów*;
3. Chopin wyszedł poza model, który odnalazł w preludiach nr 1–10 Bacha (BWV 870–879). Zdecydował się stworzyć wymierną potrójną symetrię 1:1 w swoim własnym zbiorze 24 preludiów, co jest doskonałym przykładem tego, co można nazwać uporządkowaniem „barokowym”. Najwyraźniej jednak przymiotnik „barokowy” wymaga rewizji, ponieważ choć Chopin częściowo

- naśladowuje porządek bachowski, to ta symetria jest jego własnym dziełem, powstałym 80 lat po końcu epoki baroku;
4. Mierzalna potrójna symetria 1:1 w centrum *Preludiów* pełni funkcję muzyczną jako niewidzialna i niesłyszalna siła jednocząca cały cykl. Jest to nowy dowód analityczny na to, że nawet jeśli Chopin nigdy nie wykonał wszystkich 24 utworów naraz<sup>67</sup>, rzeczywiście zaplanował swój opublikowany zbiór *Préludes pour le piano* jako spójną całość;
  5. Na koniec Chopin zakłócił doskonałą symetrię struktury, dodając 4 takty. Poprawiał swój rękopis, aż formuła zakończeniowa stała się melodycznym pochodem 24 nut w dół, po którym następuje trzykrotne wybrzmienie tonicznego *D*, być może dla przypomnienia samemu sobie (a nawet jako wskazówka dla potomnych) o strukturze cyklu, której pierwsze dwie trzecie opierały się na tomie II *Das wohltemperierte Klavier*;
  6. Chopin starannie wybrał tytuł. W przeciwieństwie do bachowskich preludiów w *Das wohltemperierte Klavier*, które poprzedzają fugę w tej samej tonacji, *Preludia* Chopina nie wydają się niczego poprzedzać. Dlaczego Chopin wybrał ten konkretny tytuł, skoro z łatwością mógł nadać zbiorowi inną nazwę – na przykład *Chansons*, *Esquisses*<sup>68</sup>, *Moments Musicaux* itd.?

Podsumowując, *Das wohltemperierte Klavier* rzeczywiście było punktem wyjścia dla Chopina w trakcie komponowania zbioru preludiów. Tak jak Bach, Polak stworzył 24 preludia w tonacji każdego półtonu skali. Zauważył proporcjonalne porządkowanie Bacha i użył go jako podstawy własnego zbioru, tworząc nową, perfekcyjnie symetryczną strukturę. Nazwał zbiór *Preludiami*. Te wskazówki są według mnie wystarczającym dowodem na to, że w dowód wdzięczności za inspirację, towarzystwo<sup>69</sup> i duchową pociechę, jakie *Das wohltemperierte Klavier* dawało mu w ciągu życia, cierpiący Chopin zaprojektował swoje *Preludia* w hołdzie Bachowi.

tłum. Jolanta Bujas-Poniatowska

- 1  
Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2010, s. 178; przypis 154 wymienia źródła do 1985 r.
- 2  
Zob. Yo Tomita, *Aspects of the Reception of Bach's „Well-Tempered Clavier” in Chopin's Time: An Overview of Print and Manuscript Sources*, w: *Bach and Chopin: Baroque Traditions in the Music of the Romantics*, red. Szymon Paczkowski, Warszawa 2020, s. 171–199.
- 3  
Frederick Niecks, *Chopin jako człowiek i muzyk*, tłum. Antoni Buchner, Warszawa 2011, s. 523; w aneksie znajduje się opowieść Friederike Müller-Streicher, która podziwiała Chopina wykonującego 14 preludiów i fug Bacha z pamięci, na co Chopin odpowiedział: „Cela ne s'oublie jamais”.
- 4  
Por. *Korespondencja Fryderyka Chopina* [dalej: *KorCh*], t. 3, cz. 1, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2024, s. 60; list datowany na 8 sierpnia 1839 r. do Juliana Fontany. Frédéric Chopin, *Euvres pour piano : fac-similé de l'exemplaire de Jane W. Stirling avec annotations et corrections de l'auteur*, red. Jean-Jacques Eigeldinger i Jean-Michel Nectoux, Paris 1982, wstęp.
- 5  
J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, s. 88: „ćwiczyć się na dziełach Bacha (*de toujours travailler Bach*). Stanie się to pani najlepszym środkiem do tego, aby się rozwijać (*Ce sera votre meilleur moyen de progresser*)”, oraz przyp. 154 *ibidem*, s. 178.
- 6  
J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, s. 178–179, przyp. 154. Chopin zapytany przez Lenza o to, jak przygotowywał się do koncertów, odpowiadał „zamykam się na dwa tygodnie i gram Bacha. To jest moje przygotowywanie, swoich utworów nie ćwiczę” (*ibidem*, s. 178, cyt. za: Wilhelm Lenz, *Die Grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekannntschaft: Liszt–Chopin–Tausig–Henselt*, Berlin 1872, s. 36). Więcej szczegółów dotyczących nastawienia Chopina do Bacha w: Szymon Paczkowski, „*The Ideal of Great Music I Created for Myself.*” *Chopin, Bach and the Baroque Musical Tradition*, w: *Bach and Chopin: Baroque Traditions*, s. 13–40.
- 7  
J.J. Eigeldinger, „*Dwadzieścia cztery Preludia*” op. 28. *Gatunek, struktura, znaczenie*, w: idem, *Świat muzyczny Chopina*, tłum. Magdalena Musiał i in., red. Zbigniew Skowron, Kraków 2009. Na s. 37 *Chopin's Piano: A Journey Through Romanticism* (London 2018) Paul Kildea pisze, że Jean-Joseph Laurens w „*La France musicale*” 1843 po raz pierwszy zidentyfikował *Das wohltemperierte Klavier* Bacha jako jedyne nuty, jakie Chopin zabrał ze sobą na Majorce.
- 8  
Dokładna analiza życia i twórczości Sand: Elizabeth Harlan, *George Sand*, New Haven 2004.
- 9  
Na temat choroby Chopina i przyczyny jego śmierci brak konsensusu. Ostatnio Anatole Leikin przypomniał o teorii porażenia mózgowego, podczas gdy dziesięciu specjalistów medycyny optuje za gruźlicą w: Michał Witt, Artur Szklemer i in., *A Closer Look at Frederic Chopin's Cause of Death*, „*The American Journal of Medicine*” 2018, s. 211–212. Bazując na badaniu, jakiemu poddano serce Chopina w kwietniu 2014 r., autorzy stwierdzają, że kompozytor zmarł na przewlekłą niewydolność serca spowodowaną przez gruźlicę, a analiza wykazała, że „według wszelkiego prawdopodobieństwa Fryderyk Chopin cierpiał przede wszystkim na długotrwałą gruźlicę, która spowodowała stopniowe pogarszanie się stanu fizycznego i liczne symptomy, głównie ze strony dróg oddechowych”. Gwałtownie postępując w krótkim okresie, *tuberculous pericarditis*, stosunkowo rzadkie powikłanie rozproszonej gruźlicy, mogło być bezpośrednią przyczyną śmierci. Stan Chopina zaczął się dramatycznie załamywać już w 1838 r.
- 10  
List do Juliana Fontany w Paryżu, Palma, 28 grudnia 1838, *KorCh*, t. 2, cz. 2, s. 786.
- 11  
Eigeldinger analizuje materiał źródłowy w *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 130, przyp. 22, cytując następujących autorów: Walter Wiora, *Chopins Préludes und Etudes und Bach's „Wohltemperiertes Klavier”*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa: PWN 1963, s. 73–81; Karol Hławiczka, *Chopin a Jan Sebastian Bach*, w: *Chopin a muzyka europejska*, red. Karol Musiał, Katowice 1977, s. 3–17; J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, s. 178–179; Gian Paolo Minardi, *L'élève enthousiaste de Bach*, w: *Chopin: Opera omnia*, red. Carlo de Incontrera, Monfalcone 1985, s. 43–50.
- 12  
J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 131. W polskim przekładzie błędnie przetłumaczono termin *texture* jako „redakcję struktury”. Mowa jest bowiem o fakturze utworu.
- 13  
*ibidem*, s. 130.
- 14  
*ibidem*, s. 133.
- 15  
Anatole Leikin, *The Mystery of Chopin's Préludes*, Farnham 2015, s. 1 części zatytułowanej *Preludes to What?*.
- 16  
J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 140.
- 17  
A. Leikin, *The Mystery...*, s. 10. Leikin wspomina m.in. Lawrence'a Kramera, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley 1984, s. 99–100; J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 133–141; Jeffrey Kallberg, *Small „Forms”: In Defence of the Prelude*, w: *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge 1992, s. 135–143 [wyd. polskie zob. idem, *Mafe „formy”. W obronie preludium*, w: idem, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunek muzyczny*, tłum. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013, s. 173–199 – przyp. red.]; Kevina Korsyna, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford 2003, s. 101.
- 18  
J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 137, 140.

19

Ibidem, s. 140, przyp. 51, cyt. za: L. Kramer, *Music and Poetry...*, s. 91–117 (jak w przyp. 18 powyżej).

20

Ruth Tatlow, *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance*, Cambridge 2015.

21

Luteriański pogląd na muzykę w czasach Bacha i wcześniej opierał się na filozoficznej i teologicznej koncepcji uniwersalnej harmonii. Idealne proporcje były dla tego przekonania kluczowe. Zob. Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, rozdz. 3: *Unity, Proportions and Universal Harmony in Bach's World* oraz aneks A *Theology of Musical Proportions and Harmony in Bach's Time*.

22

Popularna preferencja do znajdowania Złotych Odcinków z liczbami Fibonacciego, które w przybliżeniu wyrażają złotą proporcję, to moda z końca XIX wieku i nie występowała w rozumieniu proporcji Bacha. Zob. Ruth Tatlow, *The Use and Abuse of Fibonacci Numbers and the Golden Section in Musicology Today*, „Understanding Bach”, 1, 2006, s. 69–85.

23

Na przykład George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, London 1589, s. 76; Johann Christoph Männling, *Der Europäische Helicon oder Musen-Berg*, Alten Stettin 1704, s. 133–136 (*Die Dreyzehndte Art. Bilder-Reime*). Zob. Też Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, s. 38–46.

24

Johann Mattheson, *Das Beschützte Orchestre*, Hamburg 1717, cz. 2, rozdz. 5, §3, s. 456–457.

25

Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, rozdz. 1–4 oraz aneks.

26

Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Frankfurt-Lipsk 1687, rozdz. 24, s. 69. „Da wir nun sehen, hören und überal[!] empfinden, daß GOTT selber nach seinen Allweisen Rath die Natur also zuge richtet habe, daß alles nach der Gleichheit strebe, und sich daran belustige”.

27

Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition*, rps, 1708, t. 2, s. 20, §7. Herzogin Amalia Bibliothek/HS Q 341 c. Zob. też Peter Benary, *Johann Gottfried Walther, Praecepta der Musicalischen Composition*, Lipsk: Breitkopf & Härtel 1955, s. 79. „Von diesen *Rationibus* oder *Proportionibus* sind folgende *General-Reguln*, als welche in *Musicis pro fundamento* stehen, zumercken [...]; je weiter aber eine *Proportion* der *Unitaet* oder Gleichheit abgelegen, je unvollkommer und verwirrter ist sie”.

28

Dowód na prawdziwość tej tezy w: Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*

29

Szczegółowe omówienie *Musikalisches Opfer* w: Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, s. 224–238.

30

*Recenzja* została opublikowana 4 stycznia 1832 na s. 3–9. Na stronie 9 czytamy: „Den Schluss des Werks (S. 24–45) macht das hier zum erstenmale gedruckte

Trio für Flöte, Violine und Bass, aus fünf Sätzen bestehend, nämlich aus einem Largo 3/4 T. als Einleitung, Allegro 2/4 T., Andante 4/4 T. Allegro 6/8 T., in welchem gleich Anfangs das ganze Thema in lieblicher Figuraton hervortritt und einem (hier mit der Auflösung abgedruckten) Canone perpetuo in conrario motu für die genannten Instrumente, wozu noch, nach Ref. Dafürhalten, die Seite 22 befindliche Fuga canonica als Schlussstein des Ganzen gehört, ohnerachtet die hier gebrauchten Schlüssel für Violine und Flöte ungewöhnlich sind” [Utwór kończy się (s. 24–45) *Triem* na flet, skrzypce i kontrabas, drukowanym tutaj po raz pierwszy, składającym się z pięciu części, a mianowicie *Largo* w metrum 3/4 jako wstępu, *Allegro* na 2/4, *Andante* na 4/4, *Allegro* na 6/8, w którym cały temat wylania się w pięknej figuracji już na samym początku, oraz *Canone perpetuo in conrario motu* (drukowanym tutaj z przeprowadzeniem) na wspomniane instrumenty, do którego, zdaniem autora, należy *Fuga canonica* na stronie 22 jako zwornik całości, choć użyte tutaj klucze dla skrzypiec i fletu są nietypowe].

31

*Sonata triowa* została wydrukowana na s. 20–44 edycji Müllera.

32

O układzie pierwszego tomu i jego strukturalnym związku z inwencjami i sinfoniami zob. w: Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, rozdz. 6, *Four in Two Collections for Keyboard*, s. 159–172.

33

Jestem wdzięczna Alanowi Shepherdowi za pracę nad programem *Proportional Parallelism Explorer* w celu sprawdzenia tez zawartych w *Bach's Numbers...* i uatwienia nowych badań liczbowych. Aktualnie (stan na luty 2019) program dostępny jest w wersji 5 online [Obecnie niedostępny. Autor podsumował natomiast swój projekt i jego zastosowania w pracy *Let's Calculate Bach: Applying Information Theory and Statistics to Numbers in Music*, Cham 2021 – przyp. red.].

34

Zob. przyp. 27 powyżej.

35

Programowi *Proportional Parallelism Explorer* wygenerowanie tych rezultatów zajęło 0,04 sekundy.

36

Preludia nr 11–15 zawierają się w 308 taktach, które powinny tworzyć kolejną proporcję 1:1, a preludia nr 11–14 – w 260 taktach, które nie dają proporcji 1:1. 24 preludia obejmują łącznie 1363 takty, a liczba ta jest podzielna przez 1, 29 i 47.

37

Chociaż liczby taktów 8 preludium tworzą proporcję 1:1, nie ma gwarancji, że cały zbiór został zaaranżowany symetrycznie.

38

Johann Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg: Herold 1737, s. 128; Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold 1739, s. 235; Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, s. 19–20, 37, 106.

39

*24 Preludia*, autograf edycyjny, Mus. 93 Cim., Biblioteka Narodowa, Warszawa, polona.pl.

40

Józef Elsner, *Rozprawa o melodi i śpiewie*, red. Joanna Dzikowska, Warszawa 2020, s. 81. Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina*, tłum. Marita Albán Juárez i Kamila Stępień-Kutera, Warszawa 2016, s. 139.

41

Józef Elsner, *Rozprawa...*, Biblioteka Książąt Czartoryskich, Kraków, MS. 2276, cyt. za: ibidem.

42

Józef Elsner, *Rozprawa...*, s. 88.

43

Józef Elsner do Fryderyka Chopina w Paryżu, Warszawa, 27 listopada 1831 r., *KorCh* t. 2, cz. 1, s. 78. W odpowiedzi z 14 grudnia 1831 r. Chopin wyraża niemal zniechęcenie co do swoich zdolności kompozytorskich: „ale dziś [...] przymuszony jestem myśleć o torowaniu sobie drogi w świecie jako pianista, odkładając tylko na nie jakiś czas wyższe widoki artystyczne, jakie mi Pan słusznie w liście swoim przedstawiasz. Aby być kompozytorem wielkim trzeba ogromnego doświadczenia, które jak mię Pan uczyłeś, nabywa się nie tylko słyszeniem obcych – ale więcej jeszcze słyszeniem prac własnych”. Ibidem, t. 2, cz. 1, s. 116.

44

Maciej Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 31–33.

45

Ruth Tatlow, *Bach's Numbers...*, rozdz. 3, *Unity, Proportions and universal Harmony in Bach's world*, s. 73–101.

46

„Octava existentiam suam habet in genere multiplici, ejus termini constitutive sunt 1:2, hanc ob causam intervallorum omnium perfectissimum judicandum es [...]. Quem ordinem à Deo in omnibus operibus suis, sive rebus creatis mirabilia, observatum esse, non obscure animadverti potest”. Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, Wiedeń 1725, s. 22.

47

„Diese erbauliche Gedanken gründen sich auf die alte Wahrheit: ie mehr eine Sache zusammen gesetzt ist, ie unvollkommener ist sie, und ie mehr eine Sache einfach ist, ie vollkommener ist sie. Drum haben die Weltweisen Gott allzeit vor das aller einfacheste Wesen unter allen Dingen, und also vor das allervollkommenste allzeit gehalten und der Vernunft zu Folge davor halten müssen”. J.J. Fux, *Gradus ad Parnassum*, tłum. Lorenz Mizler, Lipsk 1742, s. 35–36, przyp. 12.

48

Rozdział 4, sekcja 9 *Rozprawy o melodi i śpiewie* Elsnera (s. 88).

49

*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, red. F. Gustav Jansen, Lipsk: 1891, s. 23. Polski przekład cyt. za: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. *Antologia*, tłum. Jerzy Michniewicz, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2011, s. 281.

50

Przekład polski za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, s. 326–327.

51

Dziękuję Joelowi Speerstrze za zwrócenie mi uwagi na

ten cyt i na symboliczne możliwości, jakie on niesie. Warszawa, wrzesień 2017.

52

Autograf edycyjny: PL-Wn, Mus. 93. Faksymile: [www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/Preludes Op. 28](http://www.chopinonline.ac.uk/ocve/browse/Preludes%20Op.28).

53

Dziękuję Chiarze Bertoglio za zwrócenie mi uwagi na ten fakt; Warszawa, wrzesień 2017, oraz Joyce Lindorff; Cremona, lipiec 2018.

54

J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 125.

55

Ibidem.

56

J.J. Eigeldinger, *Le prélude „de la goutte d'eau” de Chopin*, „Revue de Musicologie” 61, 1975, s. 70–90, cyt. w: „Chopin Studies” 1988, s. 168, przyp. 3. Hansgeorg Mühle uważał, że *Preludium d-moll* nr 24 powstało jako pierwsze, zob. idem, *Kommentare zu den Préludes op. 28 von F. Chopin*, Hamburg 1999, s. 9: „zwei der Präludien – a-Moll und d-Moll – entstanden aber bereits 1830 / 1831”. Żadne źródło nie potwierdza jednak tej tezy.

57

*24 Preludia*, autograf edycyjny, Mus. 93 Cim., Biblioteka Narodowa, Warszawa, polona.pl.

58

J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 137.

59

Ibidem, s. 138.

60

Ibidem, s. 139.

61

Ibidem, s. 140.

62

Ibidem, s. 140 i przyp. 51, tam odwołanie do: Lawrence Kramer, *Music and Poetry...*, s. 91–117.

63

Anatole Leikin, *The Mystery...*, s. 157–159.

64

J.J. Eigeldinger, *Dwadzieścia cztery „Preludia”...*, s. 136.

65

Pytania te stanowią część moich obecnych badań, które zostaną rozwinięte i opublikowane w formie monografii jako kontynuacja *Bach's Numbers*.

66

Ruth Tatlow, *Collections, bars and numbers: Analytical coincidence or Bach's design?*, „Understanding Bach” 2, 2007, s. 37–58.

67

Czy w latach 40. XIX w. miał wystarczającą siłę, aby to zrobić? Jestem wdzięczna Joyce Lindorff za to spostrzeżenie, poczynione podczas 18th Biennial International Conference on Baroque Music w Cremonie w lipcu 2018 r.

---

68

W recenzji *Preludiów* w „*Neue Zeitschrift für Musik*” z 19 listopada 1839 r. Robert Schumann stwierdził, że to utwory „osobliwe. Przyznam, że wyobrażałem je sobie inaczej, w wielkim stylu, jak jego etiudy. Jest zgoła przeciwnie: są to szkice, zaczątki etiud [...]”. Przekład pol. cyt. za: *Chopin w krytyce...*, s. 286.

---

69

Zob. cytaty w przyp. 11 powyżej.

---

**ABSTRACT**

*Symmetry and a Template: Bach's Well-Tempered Clavier, and Chopin's Preludes, Op. 28*

Letters and documents show that Fryderyk Chopin was deeply interested in the keyboard music of J. S. Bach. Chopin owned several copies of *The Well-Tempered Clavier*, used the preludes and fugues in his teaching, and had committed them to memory. When he came to compose his own set of preludes, he allegedly had a copy of Bach's *The Well-Tempered Clavier* by his side. At first sight and sound, the contrasts between the Bach and Chopin preludes are greater than their similarities.

The aim of this paper is to see what influence, if any, Bach's *The Well-Tempered Clavier* had upon the formation of Chopin's collection of 24 Preludes, specifically in its proportioning and compositional ordering.

The technique of proportional parallelism, found in all Bach's publications and fair copies, has raised questions about its origins and transmission. Recent research has shown that although several of Bach's predecessors, including Pachelbel and Kuhnau, used the technique occasionally, it is more frequently found in the published compositions of Bach's sons, including C.E. Bach and J.F. Bach, and students, including J.L. Krebs and J.P. Kirnberger.

Proportional parallelism is an objective technique, measured by the number of bars, to form layers of 1:1 symmetry in a composition or collection. Compositional structure, on the other hand, is neither objective nor philosophically neutral, as it is chosen deliberately by the composer.

Treatises by Lutheran music theorists in Bach's time show how the proportions of musical consonances, transmitted from beliefs in universal harmony, had acquired a moral and theological significance, in addition to the ancient aesthetic understanding that proportions closest to the unity (1:1 and 1:2) were the most beautiful and the most perfect. One can therefore understand how important it was for the devout composer in Bach's time to order musical compositions with layers of 1:1 and 1:2. But one would not necessarily expect this ideational technique to have survived once its significance had changed.

My current research project explores whether, and if so, how, Bach's ordering technique influenced the compositional ordering of later composers who both knew and were inspired by Bach's compositions. One such is Fryderyk Chopin, whose set of 24 Preludes was allegedly influenced by his own close study of, and familiarity with, Bach's collection of preludes and fugues.

With evidence from primary sources and proportional parallelism, this systematic investigation yields some ground-breaking results, providing numerous new answers to old questions. It is now possible to see that Chopin based the order of his

24 Preludes on the structure of Preludes 1–10 in Bach's *The Well-Tempered Clavier II*. The investigation also exposes for the first time the perfect overarching symmetry that Chopin created across the 24 Preludes, to unite the collection as whole.

---

**KEYWORDS**

Johann Sebastian Bach, *The Well-Tempered Clavier*, Preludes Op. 28, proportional parallelism, symmetry in music

---

**ABSTRAKT**

Z wielu listów i dokumentów wynika, że Fryderyk Chopin przejawiał głębokie zainteresowanie muzyką na instrumenty klawiszowe Jana Sebastiana Bacha. Posiadał zapewne kilka egzemplarzy *Das wohltemperierte Klavier*, znał na pamięć preludia i fugi oraz wykorzystywał je w swojej praktyce pedagogicznej. Podobno miał ze sobą bachowski zbiór, gdy przystąpił do komponowania swoich preludów. Na pierwszy rzut oka preludia Bacha i Chopina wykazują więcej różnic niż podobieństw. Celem niniejszego artykułu jest sprawdzenie, czy i w jaki sposób bachowski cykl wpłynął na powstanie zbioru *24 Preludiów* Chopina, szczególnie w zakresie proporcji i struktury kompozycji.

Technika proporcjonalnego paralelizmu, widoczna we wszystkich utworach Bacha drukowanych za jego życia oraz w jego autografach-czystopisach, prowadzi do pytań o jej źródła i sposób rozpowszechniania. W niedawno przeprowadzonych badaniach udało mi się wykazać, że chociaż wielu poprzedników Bacha, w tym Pachelbel i Kuhnau, czasami wykorzystywało tę technikę, to częściej można ją odnaleźć w kompozycjach synów Bacha wydanych drukiem – Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Christopha Friedricha Bacha – oraz jego uczniów, m.in. Johanna Ludwiga Krebsa i Johanna Philippa Kirnbergera.

Paralelizm proporcjonalny to technika obiektywna, mierzalna liczbą taktów, służąca do tworzenia w kompozycji lub cyklu kompozycji warstw symetrii według proporcji 1:1 albo innej. Natomiast struktura kompozycyjna – jako że z rozmysłem wybrana przez twórcę – nie jest ani obiektywna, ani filozoficznie neutralna.

W luterzańskich traktatach muzycznych z czasów Bacha omawiane są sposoby, w jakie liczbowe proporcje przypisywane konsonansom, zaczerpnięte z wyobrażeń o harmonii wszechświata, nabrały etycznego i teologicznego znaczenia w połączeniu z estetyką starożytną, według której proporcje najbardziej zbliżone do jedności (1:1 i 1:2) były najpiękniejsze i najdoskonalsze. Można zatem zrozumieć, jak ważne dla pobożnego kompozytora czasów Bacha było stosowanie w utworach schematów 1:1 i 1:2.

Wydawałoby się przy tym zrozumiałe, że ta wysoco intelektualna technika później wyszła z użycia i straciła na znaczeniu.

W swoim najnowszym projekcie badam, czy i w jaki sposób owa technika porządkowania materiału muzycznego u Bacha wpłynęła na technikę kompozytorską twórców kolejnych generacji, którzy znali jego utwory i się nimi inspirowali. Jednym z nich jest Fryderyk Chopin, którego zbiór *24 Preludiów* w powszechnym mniemaniu miał być rezultatem jego własnych doświadczeń wykonawczych i studiów nad preludiami i fugami Bacha. Analiza wybranych dzieł Chopina pod kątem paralelizmu proporcjonalnego w powiązaniu ze zgłębianiem odpowiednich dokumentów z epoki doprowadziła już do zaskakujących rezultatów, dzięki czemu możliwe się też okazały nowe odpowiedzi na stare pytania. Możemy zatem dziś już stwierdzić, że Chopin oparł porządek swojego cyklu na strukturze pierwszych dziesięciu preludiów z drugiego tomu *Das wohltemperierte Klavier*. Przeprowadzone badania pozwoliły także odkryć w chopinowskim cyklu idealną symetrię wyższego rzędu, jednoczącą *24 Preludia* w spójną całość.

---

#### SŁOWA KLUCZOWE

Johann Sebastian Bach, *Das wohltemperierte Klavier, Preludia* op. 28, proporcjonalny paralelizm, symetria w muzyce

---

#### RUTH TATLOW

to niezależna badaczka afiliowana przy Uniwersytecie w Uppsali (Szwecja). Jest autorką licznych publikacji, w tym m.in. trzech monografii: *Bach and the Riddle of the Number Alphabet* (Cambridge, 1991), *Bach's Numbers: Compositional Proportion and Significance* (Cambridge, 2015), za którą w roku 2016 otrzymała nagrodę „Choice” w kategorii „najlepsza publikacja naukowa”, oraz *Bach's Church Cantatas* (OUP, Nowy Jork 2025). W pracach tych przedstawiła nową koncepcję analizy dzieł Johanna Sebastiana Bacha i dała nowe podstawy dla zrozumienia ich teoretycznego kontekstu. Jest współzałożycielką międzynarodowej sieci badawczej Bach Network UK (2004), miesięcznika „Understanding Bach” (2006), którego nadal jest współredaktorką, oraz platformy „Discussing Bach” (od 2020). Obecnie przewodniczy Bach Network Council oraz zasiada w radzie redakcyjnej Amerykańskiego Towarzystwa Bachowskiego.