

GRZEGORZ ZIEZIULA

INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

ORCID 0000-0001-8464-9592

Pamięci Piotra Zarzéckiego (1796–1878)
Kawalera Orderu Virtuti Militari i Medalu Świętej Heleny

SONATA B-MOLL OP. 35 FRYDERYKA CHOPINA

I UKRYTE W NIEJ TREŚCI:

DOTYCHCZASOWE HIPOTEZY I NOWE ZNAKI ZAPYTANIA

ABSTRAKT Punkt wyjścia rozważań stanowi przegląd wybranej literatury chopinologicznej odnoszącej się do ukrytych treści, które zawiera *Sonata b-moll* op. 35 F. Chopina. Szczególną wagę przywiązuję do ustaleń J. Kallberga, który zaproponował nowe spojrzenie na cz. III sonaty – *Marsz*. Próbuję poszerzyć te refleksje, wskazując niedostrzeżone przez wcześniejszych badaczy aluzje muzyczne odnoszące się – z jednej strony – do *Hymnu Królestwa Polskiego* z 1816 r. ze słowami A. Felińskiego i z muzyką J.N. Kaszewskiego, znanego też jako *Pieśń narodowa za pomyślność króla* lub *Modlitwa*, z drugiej zaś – do popularnych w epoce marszów napoleońskich.

SŁOWA KLUCZOWE Fryderyk Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, Jan Nepomucen Kaszewski, Alojzy Feliński, Napoleon Bonaparte, muzyka Gwardii Cesarskiej, marsz

ABSTRACT *Hidden Content in Fryderyk Chopin's Sonata in B Flat Minor, Op. 35: Existing Hypotheses and New Research Questions.* As my point of departure, I present an overview of selected Chopin studies that discuss hidden meanings in Fryderyk Chopin's *Sonata in B flat minor*, Op. 35. I have devoted special attention to the findings of Jeffrey Kallberg, who proposed a new look at the *March* (the Sonata's third movement). I have attempted to expand on Kallberg's study by pointing to musical allusions in the *Sonata*, Op. 35 previously unnoticed by scholars; namely, references to the 1816 'Anthem' of the Kingdom of Poland (music by Jan Nepomucen Kaszewski, words by Alojzy Feliński), also known as the *National song to the king's prosperity* or *Prayer*, and to Napoleonic marches popular during the period in question.

KEYWORDS Fryderyk Chopin, *Sonata in B flat minor*, Op. 35, Jan Nepomucen Kaszewski, Alojzy Feliński, Napoleon Bonaparte, music of the Imperial Guard, march

Wielokrotnie cytowane słowa Roberta Schumanna, który w roku 1841, na zakończenie swojej recenzji *Sonaty b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina, przywołał drwιάcy uśmiech Sfinksa¹, miały okazać się prorocze. Od tamtego momentu utwór wprawiał w zakłopotanie nie tylko przedstawiciele dziewiętnastowiecznej krytyki muzycznej, ale i piszących o nim muzykologów. Do dzisiaj druga sonata Chopina wymyka się jednoznacznym interpretacjom teoretyczno- i historycznomuzycznym.

W tytule całkowicie już zapomnianego artykułu Tadeusza Marka opublikowanego ponad siedemdziesiąt lat temu na łamach *Muzyki*² padają dwa istotne pytania dotyczące cykliczności i programowości *Sonaty* op. 35, które zarówno wcześniej, jak i później powracały w odnoszących się do dzieła komentarzach. O ile zawarte w konkluzji tej pracy wnioski dotyczące pierwszej kwestii sugerują (zgodnie zresztą z wcześniejszą o trzydziestolecie tezą Hugona Leichtentritta), że Chopin w *Sonacie* op. 35 był prekursorem *principe cyclique* „wynalezionej” później przez Franza Liszta i Césara Francka³, to drugie zagadnienie wydaje się znacznie bardziej dyskusyjne. Z pewnością doszukiwanie się domniemanej programowości w *Sonacie b-moll* nie znajduje żadnych mocniejszych uzasadnień w zachowanych wypowiedziach i listach kompozytora⁴; wszystkie powstające w tym kontekście hipotezy oparte są więc przede

- 1 Robert Schumann, „Neue Sonaten für Pianoforte”, *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841) nr 10, s. 39–40. Pierwsze pełne polskie tłumaczenie tego tekstu opublikował Henryk Opieński w artykule „Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna [cz. I]” (*Kwartalnik Muzyczny* 1 (1928) nr 1, s. 60–62). Nowego przekładu dokonał Jerzy Michniewicz na potrzeby publikacji pod redakcją Ireny Poniatowskiej *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)* (Warszawa 2011, s. 291–293).
- 2 Tadeusz Marek, „Czy *Sonata b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina jest cykliczna i programowa?”, *Muzyka* 4 (1953) nr 1–2, s. 25–37.
- 3 „Odpowiadając na pierwsze [pytanie], można stwierdzić [...], że istotnie mamy do czynienia z sonatą cykliczną, co oznacza (wbrew Jachimeckiemu i innym [którzy kwestionowali tezę o istnieniu wspólnego materiału tematycznego spajającego poszczególne części *Sonaty b-moll* zawartą w pracy H. Leichtentritta [*Analyse von Chopin's Klavierwerke*, Berlin 1922, t. 2, s. 211–245 – G.Z.], że Chopin istotnie wyprzedził Liszta i Francka”, zob.: T. Marek, „Czy *Sonata b-moll*”, s. 37. O hipotezach Marka i nieoczywistych źródłach argumentów, którymi uzasadniał swoje opinie, wspomnimy w dalszej części tego eseju. Notabene w kwestii cykliczności *Sonaty b-moll* badacze do dzisiaj wydają się nie do końca zgodni. Tezę Leichtentritta miał podważyć nie tylko Jachimecki, lecz także – na podstawie gruntownych analiz – Józef Michał Chomiński, zob.: tegoż, *Sonaty Chopina*, Kraków 1960, s. 86–173 (rozdz. „Sonata b-moll”). Chomiński stwierdził, że stanowisko Leichtentritta, „który w sposób spekulatywny usiłował powiązać tematycznie poszczególne ustępy”, było błędne, gdyż „w *Sonacie b-moll* nie może być w ogóle mowy o powiązaniu tematycznym ustępów”. Jednocześnie jednak uważał, że „słuszne wydaje się dociekanie, które miałoby na celu wykazanie organiczności cyklu sonatowego” (podkreśl. J.M.Ch.). Jak dodał, chodzi „o pewne analogie dotyczące początków ustępów skrajnych” (ibid., s. 164). Rygorystyczne stanowisko zaprezentowane przez Chomińskiego zostało złagodzone w pracy Zofii Helman, która wydaje się doceniać interpretację Leichtentritta, zob.: Zofia Helman, „Norma i indywidualność w sonatach Chopina”, w: *Przemiany stylu Chopina*, red. Maciej Gołąb, Kraków 1993, s. 43–68. Podobne poglądy zaprezentował w swojej analizie *Sonaty* Tadeusz A. Zieliński, zob.: tegoż, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 450–460.
- 4 Najważniejszym i najczęściej przywoływanym cytatem z korespondencji Chopina odnoszącym się do jego drugiej sonaty są dwa zdania z listu do Juliana Fontany, wydatowanego w edycji Sydowa

wszystkim na domysłach i nigdy nie doprowadziły do znalezienia w pełni wiarygodnych odpowiedzi. Pomimo to, a może właśnie dlatego, warto na początku przedstawić wybrane wypowiedzi na ten temat zaprezentowane przez kilku autorów. Opinie te mogą okazać się interesujące, gdyż, wyrażane na przestrzeni wielu lat, zawierają zarówno elementy ze sobą zgodne, jak i pewne rozbieżności.

W POSZUKIWANIU NIEUCHWYTNEGO PROGRAMU

Wspomniany artykuł Tadeusza Marka znajduje się dzisiaj z różnych powodów – do których jeszcze za chwilę powrócimy – na marginesie literatury chopinologicznej. Pada w nim nieprawdziwa konstatacja, jakoby „wszyscy [dotychczasowi komentatorzy sonaty – G.Z.] stwierdza[li], że program istnieje (choć, co jest zrozumiałe, w jego interpretacji panuje wielka niezgodność – będąca wynikiem dowolności)”⁵. Uściślijmy, że dla rozważań Marka punkt wyjścia stanowiła konfrontacja stanowisk Zdzisława Jachimeckiego i Artura Hedleya. Autorzy ci, prezentujący odmienne zapatrywania na cykliczność *Sonaty*, w podejściu do interesującego nas problemu programowości zgodni byli tylko o tyle, że obaj nie stronili od uwag odnoszących się do domniemanych, pozamuzycznych treści utworu (których nie można jednak uznać za wykładnię konkretnego programu). Trzeba przyznać, że Jachimecki wyrażał się w sposób całkowicie intuicyjny i nieugruntowany w źródłach. Odnosząc się do inicyjnego *Grave*, powoływał się co prawda na cytaty z pracy Ludwika Bronarskiego, zawierający sugestywne metafory: „[...] pierwsze dwa tony w oktawach basu są jakby

„[Nohant], czwartek, [8 sierpnia 1839]”, których tylko końcowy fragment odwołuje się do powszechnie dzisiaj znanej metafory: „Ja tu piszę *Sonatę Si b mineur*, w której będzie mój marsz, co znasz. Jest *Allegro* potem *Scherzo mi b mineur*, marsz i finał niedługi, może ze 3 strony moje; lewa ręka *unisono* z prawą ogadują po marszu” (podkr. G.Z.), zob.: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, opr. Bronisław Edward Sydow, Warszawa 1955, t. 1, s. 353. Dużo późniejszy list do Solange Clésinger z 9 IX 1848 r., w którym Chopin opowiada o kryzysie psychicznym, którego jakoby miał doznać w Anglii podczas wykonania *Sonaty b-moll* w trakcie jednego z salonowych recitali, został opublikowany pół wieku temu przez francuskiego biografa Chopina Bernarda Gavoty’ego jako nieznany dotychczas dokument pochodzący z jego prywatnej kolekcji, zob.: Bernard Gavoty, *Frédéric Chopin*, Paris 1974, s. 299–300. List ten zawiera intrygujące szczegóły: „[...] już miałem zacząć marsz, gdy nagle ujrzałem wylaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przeklęte widziadła, które pewnego ponurego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse [w Valldemosie]. Musiałem wyjść na chwilę, żeby się opamiętać, po czym bez słowa zacząłem grać dalej [...]” (podkr. G.Z.). Dokument, jakkolwiek włączony do edycji epistolarnej Krystyny Kobylańskiej (*Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, opr. K. Kobylańska, wyd. 2 przejrzał i uzupełnił Zbigniew Skowron, Warszawa 2010, s. 154), został jednak uznany przez późniejszych badaczy za mistyfikację. Podejrzenia wzbudziła nie tylko jego nieobecność w pośmiertnej spuściźnie Gavoty’ego, lecz także nietypowy dla stylu epistolarnego Chopina psychologiczny ekshibicjonizm, zależność treści poczynionego Solange wyznania od relacji George Sand zawartych w jej *Histoire de ma vie* i przekazane w książce francuskiego autora nieprawdziwe informacje dotyczące recenzji prasowej, jaka po owym recitalu miała się jakoby ukazać 30 VIII w *Manchester Guardian*; zob.: Jeffrey Kallberg, „Chopin’s March, Chopin’s Death”, *19th-Century Music* 25 (2001) nr 1, s. 22–23, doi.org/10.1525/ncm.2001.25.1.3.

5 T. Marek, „Czy *Sonata b-moll*”, s. 25.

uroczystym zaklęciem, które nam otwierają jakiś kraj tajemniczy i wciąga[ją] nas w krąg wizyj [...]. [...] jest w nich wyraz tragicznej grozy, albo jakby jakieś dręczące pytanie” (podkr. G.Z.)⁶. Dalej, czerpiąc już z własnych obserwacji, pisał np. o *Scherzu* sonaty, że jego pierwsza część jest „demoniczna”, ustęp drugi zawiera „niesamowite wybuchy wesołości”, trio zaś „melancholijną tajemniczość upajającego bel canta”. W marszu dostrzegął „cmentarn[e] dzwon[ny] – na początku i na końcu – i łzawą melodię w środku”⁷, a także „spowity w kiry żałobne patos muzyczny” (podkr. G.Z.)⁸. Odnosząc się do *Finatu*, odnotował, że Chopin zdołał w nim zamienić dźwięk fortepianu „w czynnik ilustracji żywiołowego pędu wichru, z jego melodią graną na krawędzi spotykanych przedmiotów, z jego falistością dynamicznych zmian i barwą dźwiękową” (podkr. G.Z.)⁹.

Hedley z kolei, powtarzając (padającą także u Jachimeckiego¹⁰) wcześniejszą tezę Edouarda Ganche’a¹¹, zaakcentował fundamentalną rolę marsza. Nie tylko podkreślał znaczenie tego ustępu dla jedności tematycznej *Sonaty*, lecz dowodził także, że jego wymiar mortalny uwarunkowany był psychologicznie i miał swe źródło w osobistych przeżyciach kompozytora, które legły u podstaw aktu twórczego:

[...] właśnie ten marsz (napisany na długo przed innymi częściami sonaty) dostarczył Chopinowi pomysłów dla pierwszej części i Scherza – i był bodźcem, aby zamknąć w ramach *Sonaty* uczucia, które wzbudziła w nim wizja śmierci (podkr. G.Z.)¹².

Zważywszy na oczywistą fragmentaryczność i zdawkowość przytoczonych wypowiedzi obu autorów, sytuujących się raczej w orbicie popularnego dyskursu krytycznomuzycznego niż rzetelnej, naukowej egzegezy domniemanych kompozytorskich intencji odnoszących się do sfery pozamuzycznych treści dzieła, ówczesne aspiracje Tadeusza Marka, by dotrzeć do konkretnego programu *Sonaty b-moll*, wydawać się mogą aż nazbyt ambitne. Rezultaty tych wysiłków nie pomogły w rozwikłaniu zagadki. Zaprezentowana interpretacja pozostaje muzykologicznym apokryfem. Błędne okazały się już same założenia, jakie autor w swej pracy nazbyt pochopnie przyjął. Opierały się one na sensacyjnym rzekomo znalezisku, którego dokonał „dzięki uprzejmości dyrektora PWM Tadeusza Ochlewskiego” w przechowywanych w kra-

6 Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1957, s. 239. Cytat pochodzi z pracy Ludwika Bronarskiego „Pierwszy akord *Sonaty b-moll* Chopina”, *Kwartalnik Muzyczny* 3 (1930) nr 8, s. 313–314. Poprawiono, zgodnie z pierwodrukiem, drobne zniekształcenia, jakim fragment tekstu Bronarskiego uległ w książce Jachimeckiego.

7 Z. Jachimecki, *Chopin*, s. 240.

8 Ibid., s. 241.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 „La Marche funèbre est l'idée première et fondamentale de la Sonate”, zob.: Edouard Ganche, *Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres*, Paris 1921, s. 253.

12 Artur Hedley, *Chopin*, przekł. A. Opęchowska, Łódź 1949, s. 193.

kowskim wydawnictwie papierach po zapomnianym kompozytorze Janie Konopackim (1831–1918). Chodziło o rękopiśmienny zapis pieśni *Niepodobieństwo* (*Biegnie dziewczyna po majowej błoni...*). Rękopis ten był stosunkowo późny, wydatowany przez Marka orientacyjnie na ostatnie dwudziestolecie XIX w.¹³, co już nasuwać mogło uzasadnione wątpliwości co do związków zapisanego w nim utworu z *Sonatą* Chopina. I rzeczywiście, wszystko wskazuje na to, że odnaleziony utwór wokalny nie był – jak niesłusznie wówczas przypuszczał Marek – przekazem autentycznego do dziewiętnastowiecznego, obiegowego repertuaru „miejskiego folkloru”¹⁴, który miał tak dalece zainspirować Chopina, że ten nie tylko zacytował jego melodię, lecz także posłużyć się miał rzekomo jego tekstem jako „ukrytym programem” *Sonaty*¹⁵. Tymczasem *Niepodobieństwo* można zidentyfikować jako umuzycznienie jednego z wierszy Narcyzy Żmichowskiej¹⁶, który w epoce doczekał się zresztą jeszcze innych muzycznych opracowań (autorstwa m.in. Władysława Żeleńskiego czy Jana Kleczyńskiego, pierwsze z l. 1872–73¹⁷, drugie opublikowane w roku 1891¹⁸). Jest mało prawdopodobne, by twórczość tej autorki żyjącej w l. 1819–76 mogła być znana Chopinowi¹⁹, a zatem „identyczność początkowego motywu pieśni z początkiem tria

13 T. Marek, „Czy *Sonata b-moll*”, s. 27, przyp. 1.

14 Jak pisał Marek: „*Niepodobieństwo* – to zapewne jedna z licznych i bardzo popularnych pieśni z początku XIX wieku. Fakt, że uległa zapomnieniu, świadczy tylko o tym, że podzieliła los wielu innych pieśni o charakterze sielankowo-sentymentalnym, które w chwili pojawienia się aktualnych pieśni patriotycznych (1831) straciły swą dotychczasową atrakcyjność”, zob.: T. Marek, „Czy *Sonata b-moll*”, s. 28.

15 Możliwość odczytania tekstu *Niepodobieństwa* jako ukrytego programu *Sonaty* Marek argumentował, odwołując się do metody zastosowanej przez Scheringa w jego omówieniu *Symfonii „Niedokończonej”* Schuberta, zob.: Arnold Schering, *Symphonie in b-moll („unvollendete”) und ihr Geheimnis*, Würzburg 1939.

16 Pierwodruk *Niepodobieństwa* ukazał się w 1861 r., zob.: [Narcyza Żmichowska], *Pisma Gabryelli*, t. 1, Warszawa 1861, s. 287–288. Przedruk pieśni pojawił się w 1885 r., zob.: *Pisma Narcyzy Żmichowskiej (Gabryelli) z życiorysem autorki skreślonym przez D-ra Piotra Chmielowskiego*, t. 1, Warszawa 1885, s. 265.

17 Przybliżone datowanie tej kompozycji, wchodzącej w skład zbioru *Pieśni Gabryelli*, podaje za Agnieszką Zwierzycką („*Pieśni Gabryelli* [The Songs of Gabryella], op. 25 by Władysław Żeleński. From Genesis to Resonance”, w: *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*, t. 6, red. Anna Granat-Janki et al., Wrocław 2021, s. 157–171) i Adamem Riegerem („Zestawienie danych chronologicznych dotyczących pieśni solowych Wł. Żeleńskiego”, w: Adam Rieger, *Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Władysława Żeleńskiego*, Kraków 1939, maszynopis, Biblioteka Jagiellońska, sygn. Przyb. 51/13, s. 220–223, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/edition/279374>, dostęp 11 V 2025).

18 Między wersją tekstu opublikowaną w 1861 r. w pierwszym tomie *Pism Gabryelli*, a tą przytoczoną przez Marka („Czy *Sonata b-moll*”, s. 32) zachodzą pewne różnice ujawniające się najsilniej w drugiej i trzeciej zwrotce (inne warianty niektórych wersów i poszczególnych słów). Tłumaczyć to można krążeniem wiersza, do momentu jego publikacji, w postaci rękopiśmiennych odpisów. Dokładnej genezy i historii tego drobnego utworu oraz możliwej liczby jego istniejących wariantów nie pozwalają niestety ustalić informacje zawarte w *Nowym Korbucie*, zob.: „Żmichowska Narcyza”, w: *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut*”, red. komitet, Warszawa 1972, t. 9, s. 413–421.

19 Rok 1838 Żmichowska spędziła co prawda we Francji. Początkowo przebywała w Paryżu, gdzie wyjechała jako guwernantka rodziny Zamoyskich. Wkrótce jednak straciła tę posadę i przeniosła się do Reims do swojego brata Erazma, przebywającego stale na emigracji. Nie istnieją żadne wzmianki potwierdzające kontakty w tym czasie między nią a Chopinem.

Scherza Sonaty b-moll op. 35 Chopina”, która zaintrygowała Marka, nie mogła świadczyć o zacytowaniu pieśni przez Chopina, ale wręcz przeciwnie – wskazywała raczej na to, że to właśnie autor pieśni (zapewne sam Jan Konopacki²⁰, który jako pianista wykształcony w berlińskim konserwatorium²¹ miał zapewne w swoim repertuarze utwory Chopina) świadomie przytoczył myśl muzyczną zapożyczoną od Fryderyka. Z powodu tej fundamentalnej pomyłki zaprezentowana dalej przez Marka hipoteza dotycząca rzekomego programu w pełni zasługiwała więc na to, by późniejsi badacze pominęli ją milczeniem. Pomimo to pewną wartość mają analizy muzyczne, które, nawet biorąc pod uwagę brak związków motywiki utworu z błędnie zidentyfikowaną pieśnią, dowodzą jednak bliskiego pokrewieństwa materiału motywicznego przewijającego się przez poszczególne części *Sonaty*. Ponadto same założenia strategii analityczno-interpretacyjnej przyjętej wówczas przez autora, polegające – z jednej strony – na próbie identyfikacji muzycznego cytatu oraz wskazanie przetworzeń wyodrębnionego motywu, z drugiej zaś na odwoływaniu się do kontekstu biograficznego²², należy uznać za sensowne.

Po pierwsze, zagadnienie obecności w twórczości Chopina mniej lub bardziej dosłownych muzycznych cytatów, naśladownictw stylistycznych i ukrytych muzycznych aluzji, chociaż od dawna dostrzegane przez badaczy, nie doczekało się nigdy kompleksowego opracowania. Mieczysław Tomaszewski dotyka problemu w kontekście rozważań dotyczących „źródeł twórczości”, podkreślając m.in. zainteresowanie kompozytora „pieśnią powszechną, śpiewem i tańcem narodowym” i wskazując przy tej okazji, poza oczywistymi przypadkami obu fantazji, przywołania melodii kołedy *Lulajże, Jezuniu* w *Scherzu b-moll* czy pieśni *Tam na błoniu błyszczą kwiecie* w mazurku „palmejskim” (op. 41 nr 1), a także wiele innych, mniej już oczywistych przykładów²³. A jednak, pomimo istnienia poświęconej temu tematowi literatury²⁴, jest on nadal „rozwojowy”²⁵. Warto więc ponownie postawić pytanie, czy problem reminiscencji, ukrytych cytatów i aluzji muzycznych dotyczy także *Sonaty b-moll* op. 35.

20 Do takiego wniosku doszli autorzy *Słownika muzyków polskich*, zob.: „Konopacki Jan”, w: *Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński, Kraków 1962, t. 1, s. 289.

21 W roku 1855 Konopacki określany był jako „pianista, elew konserwatorium berlińskiego”, zob.: *Kurier Warszawski* 35 (1855) nr 287, s. 1458.

22 Jako kontekst biograficzny *Sonaty b-moll* Marek wskazuje dzieje miłości, narzeczeństwa i rozstania Chopina z Marią Wodzińską (T. Marek, „Czy *Sonata b-moll*”, s. 33–36), pomija zaś ewentualne podteksty polityczne brane pod uwagę przez innych autorów.

23 Zob.: Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 570–610.

24 Zob.: *ibid.*, s. 607–610 (bibliografia).

25 Szczególnie interesujące są wprowadzane przez Chopina cytaty pochodzące z twórczości innych kompozytorów. Daniel Gallagher przedstawił dwie dekady temu przypadek wręcz szokujący: początek *Ballady As-dur* powtarza echem początek *Romansu* op. 11 nr 3 Klary Schumann (zob.: Daniel Gallagher, „Between Paris and Leipzig: Encountering Chopin in the Music of Clara Schumann”, w: *Chopin in Paris. The 1830s*, red. Artur Szklener, Warszawa 2006, s. 9–22). A zatem całkiem możliwe, że umknąć nam mogło znacznie więcej zawartych w dziełach Chopina tego typu muzycznych nawiązań, których czytelność ulegała zatarciu wraz z upływem czasu.

Po drugie, myślenie o *Sonacie b-moll* kluczem biograficznym było – nie tylko w polskiej chopinologii – zawsze obecne. Reprezentatywna dla tego nurtu jest chociażby wypowiedź Jarosława Iwaszkiewicza, który uwzględnił m.in. fakt, że utwór powstał w trakcie pobytu Chopina w wiejskiej posiadłości George Sand:

Była jednak pod tym szczęściem [w Nohant] jakaś podszewka strachu i niepokoju, skoro wśród tego spokojnego otoczenia powstał taki utwór, jak *Sonata b-moll*. Wstrząsające to dzieło. Jest ono jak gdyby niebywałą ramą, w którą kompozytor oprawił powstały o wiele wcześniej *Marsz żałobny* – utwór grzeszący tym, że przepełniony jest nieumiarkowaniem uczuć. Centralna część wielkiego poematu stoi na granicy kiczu. Ratuje go rama, która i temu kiczowi nadaje powagę, wzruszenie; zresztą dźwięki *Marsza żałobnego*, przez samego Chopina naładowane zbytciem uczucia, dla nas pomieszane z najboleśniejnymi wspomnieniami, stają się poematem śmierci, wyrzeczenia i wyczerpania. [...] A po tym śmiertelnym *Marszu* owo nieśmiertelne „ogadywanie” *Finale*, wieczna zagadka, wieczny znak zapytania – i muzyczny, i filozoficzny. [...] Długo wstrzymywane dziwactwo, szaleństwo, wściekłość Chopina – wybuchają w tym *Finale* dymem ścielącym się po ściernisku niewyjaśnionego podkładu harmonicznego (podkr. G.Z.)²⁶.

Biograficzne podejście do egzegezy utworu szło zresztą w polskiej chopinologii dwukierunkowo. Akcentowano z jednej strony aspekt osobisty, uwarunkowany psychologicznie, doszukując się w dziele podtekstów związanych z reakcją Chopina na miłosne rozczarowania (Marek), chorobę, cierpienie, żałobę i śmierć (Hedley, Jachimecki), z drugiej zaś podkreślano też znaczenie bodźców zewnętrznych, czysto politycznych, których uwzględnienie w trakcie interpretacji czyniło z kolei z *Sonaty b-moll* swoisty historiozoficzny komentarz do klęsk dziejowych, których doznawała Polska. Przykład oryginalnego podejścia do tego problemu stanowi wypowiedź Józefa Michała Chomińskiego, który, z jednej strony, koncepcję *Sonaty b-moll* słusznie łączy z – grywaną przez Chopina i studiowaną na lekcjach z uczennicami – Beethovenowską *Sonatą As-dur* op. 26 zawierającą *Marcia funebre* „*Sulla morte d'un Eroe*”²⁷ oraz z *Eroiką*, z drugiej zaś wskazuje na podtekst patriotyczny:

Jest rzeczą jasną że marsz żałobny – to symbol czyjegoś odejścia na zawsze. *Sonata As-dur* op. 26 i III *Symfonia* Beethovena sugerują, że chodzi tu o postać bohatera. Przypuszczenie to potwierdzają dwa pierwsze ustępy sonaty. Ich burzliwy charakter – to symbol walki, zmagania – a więc czynów bohaterskich. Sama idea utworu ma zatem narodowe podłoże. Do tego skłaniają nas zresztą wypowiedzi Chopina w jego korespondencji²⁸. Po bohaterskiej walce marsz jest już ostatnim aktem dramatu, a szczegól ten usprawiedliwia utworzenie stosunkowo krótkiego finału-epilogu (podkr. G.Z.)²⁹.

26 Jarosław Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1966, s. 234–235.

27 Zob.: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 81, 89, 231, 338–339.

28 Nie jest jasne, które wypowiedzi Chopina ma tutaj na myśli Chomiński.

29 J.M. Chomiński, *Sonaty*, s. 86–87.

Chociaż ten kierunek interpretacyjny nie znalazł bezpośrednich kontynuatorów, Mieczysław Tomaszewski odwołał się przede wszystkim do okoliczności powstania trzeciej części *Sonaty*, jednoznacznie związanych z kalendarzem rocznic ważnych dla środowiska Wielkiej Emigracji, dalej jednak przypominał o ukrytych w utworze poważnych, choć bliżej nie nazwanych treściach oraz o jego potencjale wyzwiania niekontrolowanych emocji:

[...] najpierw zaistniał *Marsz żałobny*. Na rękopisie jego fragmentu postawił Chopin datę: 28 listopada 1837 roku, oznaczającą wigilię rocznicy powstania [listopadowego]. Pozostałe części *Sonaty* powstawały w Nohant, tuż po powrocie z eskapady majorkańskiej. [...] Tego, że w *Sonacie* chodzi o sprawy transcendujące rzeczywistość, domyślić się można, czytając list skierowany do Solange Clésinger: Chopin odsłania w nim powody, dla których musiał przerwać wykonanie utworu na jednym z koncertów w Anglii (podkr. G.Z.)³⁰.

Dystans do takiego stylu interpretacji, doszukującego się bezpośrednich związków między życiem i twórczością, można odnaleźć u Tadeusza A. Zielińskiego, który uznał, że *Sonata b-moll*:

[...] nie jest, zgodnie z estetyczną postawą twórcy, dziełem programowym, niemniej stanowi ona w całości spójną, rozwijającą się fabułę emocjonalną, głęboko dramatyczną opowieść. [...] Co zainspirowało Chopina do uczynienia z sonaty takiego właśnie dramatu? Co się za nim kryje? Może jeszcze jedna reakcja artysty na narodową tragedię; może przeżycia osobiste; może refleksja nad egzystencjalną dolą człowieka? Wolno snuć przypuszczenia, choć najlepiej przyjąć, że jest to po prostu abstrakcyjny dramat uczuć, nie wykraczający poza muzykę, jak w tylu innych utworach Chopina (podkr. G.Z.)³¹.

Kończąc ten pobieżny przegląd, można stwierdzić, że, wbrew poglądom Tadeusza Marka, większość autorów piszących o drugiej sonacie Chopina w ogóle nie poruszyła kwestii jej rzekomego programu. Za to każdy z nich, odwołując się czy to do własnej intuicji, czy do przeprowadzonych analiz, czy też do wcześniejszych ścieżek interpretacyjnych i tradycji gatunkowych (istotnym punktem odniesienia pozostaje Beethovenowska *Sonata* op. 26³²) wskazywał na to, że za narracją muzyczną *Sonaty* kryją się takie m.in. zjawiska, jak groza, obrazy cierpienia, bohaterских zmagania, wyczerpania i śmierci. Komentatorzy różnili się jedynie co do tego, czy „opowieść” tę należałoby rozpatrywać przede wszystkim w kontekście sfery pry-

30 M. Tomaszewski, *Chopin*, s. 483–484. Autentyczność wspomnianego przez Tomaszewskiego listu Chopina jest kwestionowana (zob. wyżej przyp. 4).

31 T.A. Zieliński, *Chopin*, s. 451–452.

32 Z uwagi na formę utworu Chopina kontekst Beethovenowski staje się oczywisty. Z problematyką zmierzył się przed laty Wayne C. Petty, „Chopin and the Ghost of Beethoven”, *19th-Century Music* 22 (1999) nr 3, s. 281–298, doi.org/10.2307/746802. Autor unika bezpośredniej konfrontacji op. 35 Chopina z op. 26 Beethovena.

watnej i osobistych doznań twórcy, czy też sytuować ją w sferze publicznej i traktować jako coś w rodzaju muzycznej adaptacji wzorca eposu bohaterskiego; na ten trop wydają się nas naprowadzać pojawiające się wzmianki o patosie, heroizmie i zgonie bohatera.

WCZYTYWANIE SIĘ W *MARSZ*

Artykuł Jeffreya Kallberga odświeżył nasze dotychczasowe spojrzenie na *Sonatę b-moll*³³. Łącząc metodę źródłową z elementami hermeneutyki muzycznej, badacz zaproponował w 2001 r. nowe spojrzenie na trzecią część Chopinowskiej sonaty. Rekonstruując hipotetyczną genezę *Marsza*, jego dalsze losy i „drugie życie” (które rozpoczęło się w dniu pogrzebu kompozytora), Kallberg udowodnił, że ustęp ten jest rzeczywiście kluczem do zrozumienia całego dzieła. Najistotniejsza okazała się krytyka źródeł (muzycznych, epistolarnych), objaśnienie ich kontekstu historycznego oraz próba udzielenia odpowiedzi na pytania o kontekst gatunkowy, biograficzny oraz o istotne – zarówno z punktu widzenia koncepcji, jak i recepcji marsza – narracyjne tropy (*tropes*): cierpienia i śmierci³⁴.

Kallberg, rozpatrując perypetie wydawnicze związane z publikacją sonaty, przypomina, że pierwsze wydanie francuskie opublikowane zostało przez oficynę Troupenasa w czterech różniących się między sobą postaciach, co dokumentują zachowane odbitki pierwodruku. Różnice te wynikają z wahań Chopina i wprowadzanych przez niego zmian³⁵, z których najistotniejszą dla naszych rozważań było ostateczne usunięcie przez kompozytora przymiotnika *funèbre* (fr. „żałobny”) jako określenia marsza³⁶. Z hipotetycznym uzasadnieniem tej decyzji przedstawionym przez Kallberga będziemy tutaj jeszcze polemizować.

Chociaż omawiany artykuł można podsumować zdaniem pochodzącym z książki Tomaszewskiego, „Tak więc na początku był *marche funèbre* i sonata urosła wokół niego”³⁷, to Kallberg jako pierwszy starał się zweryfikować prawdziwość tego stwierdzenia uznawanego przez polskich autorów za pewnik. Wspomniany przez Tomaszewskiego „rękopis fragmentu *Marsza żałobnego*” noszący datę „Paris, ce 28 9bre 1837” wzbudza pewne wątpliwości. Reprodukowane w artykule amerykańskiego badacza zdjęcie udowadnia, że nie zawiera on wcale – jak można by tego oczekiwać – incipitu utworu, ale osiem taktów jego tzw. tria opatrzonych oznaczeniem tempa *Lento cantabile* (oznaczenie to w samej sonacie już nie występuje). Jak zauważa Kallberg, wszystkie znane wpisy albumowe Chopina są incypitami jego utworów.

33 J. Kallberg, „Chopin's March”, s. 3–26.

34 Ibid., s. 4.

35 Ibid., s. 4, 9.

36 Ibid., s. 8–12.

37 M. Tomaszewski, *Chopin*, s. 484.

Od tej zasady kompozytor odszedł tylko w jednym znanym dzisiaj przypadku³⁸. Czy jest zatem możliwe, że owo *Lento cantabile* stanowiło wówczas początek zupełnie innego, znajdującego się we wstępnej fazie, utworu, którego kształt z czasem uległ zmianie? W każdym razie nie da się wykluczyć, że *Marsz* w swojej integralnej, znanej nam dzisiaj formie zaistnieć mógł później niż ten datowany na końcówkę roku 1837 rękopiśmienny fragment. Z drugiej jednak strony Kallberg bierze także pod uwagę możliwość innej jeszcze, znacznie wcześniejszej genezy marsza, jako ustępu przeznaczonego pierwotnie do nigdy nie ukończonej przez Chopina *Sonaty fortepianowej na 4 ręce*. Wówczas moment powstania marsza można by z kolei cofnąć, i to nawet do 1835 roku³⁹.

Pomimo wszystkich tych wątpliwości dotyczących genezy i czasu powstania marsza, Kallberg przypomina też treść listu markiza de Custine do Sophie Gay z 22 X 1838 r., w którym ten francuski arystokrata opisuje prywatny recital dany dwa dni wcześniej przez Chopina w jego rezydencji w Saint-Gratien dla kręgu znajomych i przyjaciół (działo się to tuż przed eskapadą Fryderyka z George Sand i jej dziećmi na Majorkę):

Grał dla nas na pożegnanie z ekspresją, którą Pani zna. Najpierw – dopiero co ukończonego poloneza, który wybucha siłą i werwą, jest to radosne poruszenie. Później – jako *pendant* – modlitwę Polaków. Potem, by zakończyć, marsze żałobne, które sprawiły, że – mimowolnie – nałyły mi łzy do oczu. Był to orszak, który prowadził go na miejsce ostatniego spoczynku⁴⁰, i kiedy pomyślałem, że być może już go więcej nie ujrzę, moje serce krwawiło⁴¹.

Naszą uwagę zwrócić tutaj powinien układ programu i funkcja, którą pełniły w nim ustępy marszowe (zapewne nieprzypadkowo użyta tu została liczba mnoga – „des marches funèbres”). Chopin zaczął bowiem od skomponowanego właśnie poloneza (biograf Astolphe’a de Custine wskazuje z dużym prawdopodobieństwem na *Poloneza A-dur* op. 40⁴²), następnie odegrać miał „polską modlitwę” (w oryginale „la prière polonaise”), wreszcie „wyciskające łzy” marsze żałobne. Zawierający podobne elementy, choć znacznie poszerzony układ programu, podyktowany – jak się wydaje – względami nie tyle może estetycznymi, ile sytuacją towarzyską, znajdujemy także

38 Wpisując w albumie Moschelesa osiem taktów reprizy *Preludium A-dur* op. 28, zob.: J. Kallberg, „Chopin’s March”, s. 6.

39 J. Kallberg, „Chopin’s March”, s. 6–8.

40 Przepowiednia się spełniła, *Marsz* z *Sonaty b-moll* zabrzmiał na pogrzebie Chopina.

41 Polskie tłumaczenie Zbigniewa Skowrona cytuję za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin. Dusza salonów paryskich 1830–1848*, przekł. Zbigniew Skowron, Warszawa 2019, s. 188. W cytacie pominąłem pochodzące od J.-J. Eigeldingera komentarze dodane w nawiasach kwadratowych. W oryginale fragment listu cytowany jest w książce: Marquis de Luppé, *Astolphe de Custine*, Monaco 1957, s. 202–203. Wcześniej polskie tłumaczenie tego listu, znajdujące się w monografii Adama Zamoyskiego (*Chopin*, przekł. Halina Sołdaczukowa, Warszawa 1985, s. 143), nie zawsze jest zgodne z treścią oryginału.

42 Marquis de Luppé, *Astolphe de Custine*, s. 202.

w relacji Élise Fournier, młodej mieszkanki La Rochelle. Uczestniczyła ona 9 VII 1846 r. w recitalu Chopina z udziałem George Sand (pisarka miała wówczas odśpiewać kilka pieśni), który odbył się w salonie pałacu w Nohant:

[Chopin] Był nieskończenie szczodry, zasiadł do gry i niemal do północy bez przerwy wiodł nas wedle swej chęci od nastrojów pogodnych do smutku, od radości do powagi. [...] znakomita prostota, słodycz, dobroć i dowcip. W tym ostatnim rodzaju zagrał nam parodię opery Belliniego, z której śmieliśmy się bez miary; tyle w niej było delikatnej obserwacji, żartobliwej kpiny ze stylu i nawyków muzycznych Belliniego; potem modlitwa Polaków w nieszczęściu, która wycisnęła nam łzy z oczu; potem etiuda z motywem dzwonu na alarm, która wprowadziła nas w drżenie, potem marsz żałobny, tak poważny, tak posępny, tak bolesny, że nasze serca ścisnęły się i wezbrały bólem, i pośród panującej ciszy słyszać było tylko oddechy przyspieszone uczuciami zbyt silnymi, by je opanować [...] ⁴³.

Na podstawie tych dwóch cytatów można dojść do przekonania, że podczas Chopinowskich salonowych recitali „modlitwa Polaków” i zestawiane z nią ustępy marszowe o charakterze żałobnym mogły mieć funkcję autonomiczną. Kontynuując naszą dociekliwość, postawmy wreszcie pytanie, którego amerykański autor nie zdecydował się zadać: czy owa „modlitwa Polaków” i wspomniane przez Astolphe’a de Custine „marsze żałobne” mogły mieć swój udział w procesie kształtowania materiału tematycznego całej *Sonaty* op. 35?

„MODLITWA POLAKÓW” ODNALEZIONA?

Jednoznaczna identyfikacja „modlitwy Polaków” stwarza pewne trudności. Jak słusznie przypomniał Kallberg, powołując się na wcześniejsze pozycje bibliograficzne autorstwa Tadeusza A. Zielińskiego i Mieczysława Tomaszewskiego⁴⁴, tytuł ten odсылać może do dwóch utworów Chopina. Pierwszym nasuwającym się w tym kontekście skojarzeniem byłoby tzw. *Largo Es-dur*⁴⁵ (zob. il. 1). Po drugie, tytuł może odnosić się także do *Preludium c-moll* op. 28 nr 20, które przez uczennicę Chopina Jane Stirling nazywane było „La Prière” (modlitwa)⁴⁶.

43 Polskie tłumaczenie Julii Hartwig cytuję za: *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand*, s. 66. Oryginał tego listu, opublikowanego po raz pierwszy przez Georges’a Lubina (*George Sand en Berry*, Paris 1967, s. 28–29) jest cytowany przez Krystynę Kobylańską w jej artykule „Les improvisations de Frédéric Chopin”, *Chopin Studies* 3 (1990), s. 87–88.

44 J. Kallberg, „Chopin’s March”, s. 24, przyp. 63.

45 Po raz pierwszy opublikowane przez Bronarskiego na podstawie Chopinowskiego autografu (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. 120).

46 Eigeldinger zaproponował jeszcze trzecią ewentualność, wskazując na „pierwotną wersję *Poloneza* op. 40 nr 2”, zob.: J.-J. Eigeldinger, *Chopin. Dusza salonów*, s. 188.



Il. 1. Fryderyk Chopin, *Largo Es-dur*, autograf, Paryż, Bibliothèque nationale, Ms. 120, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001040p>

W zasadzie obie te możliwości całkowicie się nie wykluczają, gdyż i jeden i drugi utwór wyrastają z tego samego pierwowzoru, którym jest hymn Królestwa Polskiego doby pokongresowej. *Largo Es-dur* jest bowiem nie tyle – jak można przeczytać u Mieczysława Tomaszewskiego – „harmonizacją pierwotnej melodii *Boże, coś Polskę*”⁴⁷, ile fortepianową aranżacją melodii już przetworzonej, znacznie od oryginału krótszej. Oczywiście pierwowzorem *Largo Es-dur* jest *Hymn* z 1816 r. z muzyką Jana Nepomucena Kaszewskiego, kapitana IV Pułku Piechoty Wojska Polskiego⁴⁸, znany również pod kilkoma innymi tytułami, m.in. jako *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego z woli Naczelnego Wodza wojsku polskiemu do śpiewu podany*⁴⁹, *Pieśń narodowa za pomyślność króla*⁵⁰ (il. 2a), a także – *nomen omen* – jako *Modlitwa* (il. 2b)⁵¹.

47 M. Tomaszewski, *Chopin*, s. 31, 420, 643.

48 Takie informacje podała ówczesna warszawska gazeta, zob.: [Alojzy Feliński], „Hymn”, *Gazeta Warszawska* 23 (1816) nr 58, s. 1321.

49 Egzemplarz tej wersji nie zachował się, zob.: Dioniza Wawrzykowska-Wierciochowa, „O melodiach pieśni *Boże, coś Polskę*”, *Muzyka* 31 (1986) nr 3, s. 57.

50 *Pieśń narodowa za pomyślność króla, wiersz Alojz[ego] Felińskiego, muzyka K[apitana] Kaszewskiego, ułożona na cztery głosy z towarzyszeniem organu przez W. Gorączkiewicza, w Krakowie 1818, w Litografii P. Wyszokowskiego, zach. Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus.II.17.868. Cim.*

51 Zob.: *Modlitwa*, w: *Śpiewy burszów polskich z muzyką na trzy głosy ułożoną*, druk ulotny z 1831 r., bez miejsca wyd. i nazwy wyd., s. 4, zach. Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus.I.2910 Cim.

[illegible][illegible]

Il. 2. a) Wersja oficjalna *Hymnu* Alojzego Felińskiego z muzyką Jana Nepomucena Kaszewskiego: *Pieśń narodowa za pomysłność króla, wiersz Alojz[ego] Felińskiego, muzyka K[apitana] Kaszewskiego, ułożona na cztery głosy z towarzyszeniem organu przez W. Gorączkiewicza, w Krakowie 1818, w Litografii P. Wyszowskiego*, zach. Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus.II.17.868 Cim., <https://polona.pl/>

Ta modlitwa za kraj, ale, przynajmniej początkowo, także za jego ówczesnego „monarchę” cara Aleksandra I, rozpoczynała się rzeczywiście od słów „Boże, coś Polskę”. Oficjalny tekst Alojzego Felińskiego, z uwagi na swoją wymowę, propagującą lojalizm wobec zaborcy, zastąpiony został wkrótce nieoficjalną wersją patriotyczną⁵² i, jak należy przypuszczać, właśnie ta ostatnia była śpiewana przez polskich emigrantów we Francji. Jak pisał Mieczysław Tomaszewski, „[w] Paryżu, w środowisku Wielkiej Emigracji, właśnie w wigilie obchodzono rocznice narodowe i religijne. Na wielu z nich Chopin improwizował”⁵³. Czy taka była geneza Chopinowskiej przeróbki *Hymnu Kaszewskiego*? Wydaje się to prawdopodobne.



Il. 2. b) Wersja patriotyczna *Hymnu* Alojzego Felińskiego z muzyką Jana Nepomucena Kaszewskiego: *Modlitwa*, w: *Śpiewy burszów polskich z muzyką na trzy głosy ułożoną*, druk ulotny z 1831 r., bez miejsca wydania i nazwy wydawcy, s. 4, zach. Warszawa, Biblioteka Narodowa, Mus.I.2910 Cim., <https://polona.pl/>

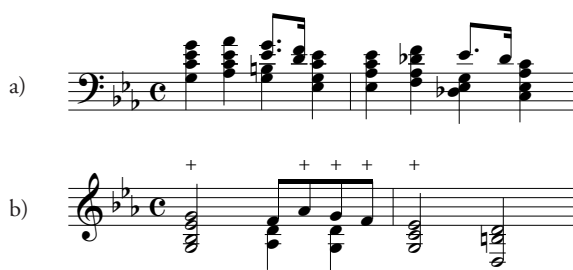
Łatwo zauważyć, że z dwudziestoczerotaktowego *Hymnu* (oryginalnie w tonacji *F-dur*), Chopin wybrał do swojej szesnastotaktowej wersji fortepianowej t. 9–12 (zwrotka, początek drugiej frazy), które dwukrotnie powtórzył, oraz refren, który nieznacznie zmodyfikował i rytmicznie, i melodycznie. Charakterystyczne, że w opracowaniu Chopinowskim, zarówno skrócona „zwrotka” jak i „refren” poprzedzone są

52 Zob.: D. Wawrzykowska-Wierciochowa, „O melodiach”, s. 57–81.

53 Mieczysław Tomaszewski, „Sonata b-moll op. 35”, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/92-sonata-in-b-flat-minor>, dostęp 11 V 2025.

dodanym przedtaktem (w pierwowzorze niewystępującym)⁵⁴. I nawet jeśli nie jest to roboczy szkic tematu do planowanych i nigdy nie skomponowanych wariacji, motywy zapożyczone z *Larga Es-dur*, poddane wariacyjnym przekształceniom, obecne są także – czego dotychczas nie dostrzeżono – w innych kompozycjach Chopina. Jedną z nich jest właśnie wspomniane *Preludium c-moll* (opatrzone również oznaczeniem *Largo*), w którym melodyka pierwszego taktu (oraz taktu drugiego, będącego powtórzeniem pierwszego w sekwencyjnym przesunięciu o sekundę w dół) jest przekształconą rytmicznie linią melodyczną pierwszego taktu *Larga Es-dur* (zharmonizowaną w *minore*, zob. przykł. 1).

Przykł. 1. Zestawienie porównawcze partii prawej ręki: a) *Preludium c-moll* op. 28 nr 20, t. 1–2; b) *Largo Es-dur*, t. 1–2



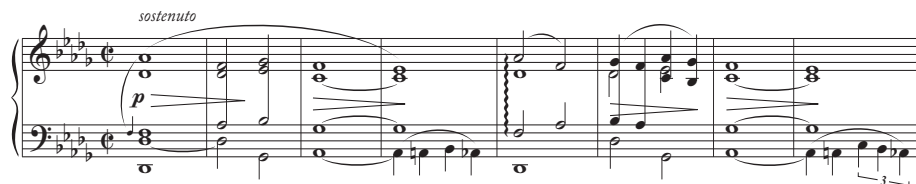
Wracając do głównego wątku naszych rozważań, również w *Sonacie* op. 35 pojawiają się motywy, które możemy uznać za nawiązania do materiału muzycznego *Larga Es-dur*. Chodziłoby, po pierwsze, o drugi temat pierwszej części sonaty, którego hymniczno-chorałowa faktura⁵⁵ i melodyka wskazują na pewne pokrewieństwo z „pierwowzorem”. Takty 41–48 wydają się nawiązywać do zakończenia pierwszej frazy *Larga Es-dur*. Nie jest to co prawda dokładny cytat (zob. przykł. 2), ale wrażenie muzycznej aluzji wzmacnia dalszy kontekst, to jest kolejne przywołanie tej melodii w *Marszu*. Zanim się mu przyjrzymy, zauważmy, że jeśli chodzi o drugi temat pierwszej części sonaty, melodykę jego dalszego ciągu (t. 49–56) o wznosząco-opadającym rysunku można uznać za nawiązanie do „refrenu” Chopinowskiej adaptacji *Hymnu* (*Largo Es-dur*, t. 9–16).

54 Zwrócił na to uwagę Tadeusz A. Zieliński w: „Chopinowska *Modlitwa Polaków*”, *Ruch Muzyczny* 36 (1992) nr 4, s. 1, 4.

55 Tomaszewski używał określeń „idiom hymniczno-chorałowy” oraz „genre chorałowy” nawiązujących do słownika *topic theory*, zob.: M. Tomaszewski, *Chopin*, s. 597, 643.

Przykł. 2. Zestawienie porównawcze: a) *Sonata b-moll* op. 35, cz. I, t. 41–48 (wg rękopiśmiennej kopii Adolfa Gutmanna, PL-Wn Mus.222 Cim.); b) *Largo Es-dur*, t. 3–4

a)



b)



W *Marszu*, stanowiącym część trzecią sonaty, bliska dosłownego cytatu z *Larga Es-dur* – zaskakujące, że przeoczonego przez badaczy – jest „belcantowa” melodia środkowego ustępu (tzw. tria), ta właśnie, którą Chopin zanotował 28 XI 1837 r., w wigilię rocznicy wybuchu powstania listopadowego (i która, jeśli nie była wówczas jeszcze fragmentem *Marsza*, mogłaby zostać potraktowana jako szkic incipitu jednej z wariacji na temat *Larga-Modlitwy*). Notabene melodię tę określił Kallberg – słusznie polemizując z interpretacjami, które identyfikowały ją z genre’em nokturnowym – jako nawiązanie do typu operowej *preghiera*, czyli właśnie modlitwy⁵⁶. Trafność tej interpretacji, popartej przez Amerykanina kontekstualnymi przykładami pochodzącymi z oper Rossiniego i Belliniego, nie przeczy oczywistemu faktowi, że jej melodyka powtarza inicjalną frazę znaną z domniemanej „modlitwy Polaków”. Co prawda została ona nieznacznie zamaskowana zmianą tonacji i rytmu (zob. przykł. 3).

Przykł. 3. Zestawienie porównawcze linii melodycznej: a) *Sonata b-moll* op. 35, *Marsz*, t. 31–34;

b) *Largo Es-dur*, t. 1–3

a)



b)



56 J. Kallberg, „Chopin’s March”, s. 19.

„MARSZE ŻAŁOBNE” I „ŚMIERĆ BOHATERA”

Wracając do motywu marsza z trzeciej części *Sonaty* op. 35 (t. 1–30, 56–85), i tutaj doszukać się można konkretnej aluzji muzycznej. Wspomniane wcześniej analogie z *Sonatą As-dur* op. 26 i z marszem żałobnym *Sulla morte d'un eroe*, a także z *Eroiką* Ludwiga van Beethovena, o których wspominał Chomiński, zdają się uprawdopodobniać hipotezę, że zakodowana w *Marszu* Chopinowskim na modłę Beethovenowską „śmierć bohatera” może być odczytywana nie tylko w duchu osobistej spowiedzi, muzycznego odpowiednika literackiego autotematyzmu, lecz także poprzez odwołanie się do konkretnej postaci historycznej. Hipotezę tę wzmacnia wypowiedź Solange Clésinger:

Jego *Marsz żałobny* godzien jest bohatera z jego wzniosłym śpiewem przerwany przez głuchy warkot bębna spowitego kirem i przez ciężki, posępny odgłos wojennego orszaku⁵⁷.

Idąc tropem Beethovenowskiej *Eroiki*, wskazać moglibyśmy tutaj – powiedzmy – Napoleona Bonaparte. Przyjęcie takiego założenia kierowałoby nas nie tylko w stronę dostrzeżonych przez Chomińskiego intertekstualnych związków *Sonaty b-moll* z dziełami Beethovena, lecz także z klimatem politycznym i nastrojami społecznymi, które panowały we Francji w czasie powstawania Chopinowskiego dzieła.

Przypomnijmy, że we francuskim dyskursie publicznym końca lat trzydziestych kwestią często dyskutowaną był tzw. *retour de cendres*, tj. powrót prochów (doczesnych szczątków) Napoleona z Wyspy Świętej Heleny do ojczyzny⁵⁸. Od momentu śmierci Bonaparte'go 5 V 1821 r., który w swoim testamencie wyraził życzenie, aby pochowano go w ojczyźnie, petycje w tej sprawie spływały systematycznie do Izby Deputowanych i nasiliły się w latach trzydziestych. W międzyczasie ówczesny francuski monarcha, „król-obywatel” Ludwik Filip starał się wykorzystać kult Bonaparte'go, by uzyskać szerokie poparcie społeczne i polityczne. 28 VII 1833 r., w rocznicę wybuchu rewolucji lipcowej, w wyniku której uzyskał władzę, uroczystie odsłonił usuniętą w roku 1814 statuę Napoleona, która ponownie stanęła na szczycie kolumny Vendôme. Trzy lata później, gdy oddał do użytku odrestaurowany Łuk Triumfalny, jedna z czterech umieszczonych tam płaskorzeźb odwołujących się do chwalebnych momentów historii Francji upamiętniała zwycięstwa militarne Bonaparte'go, wreszcie – rok później – w Pałacu w Wersalu otworzył Muzeum Historii Francji, w którym znalazły się zamówione wcześniej obrazy przedstawiające m.in. sukcesy wojenne Wielkiej Armii i jej wodza⁵⁹. W czasie powstawania *Sonaty b-moll* w dzienniku

57 W przekładzie Zbigniewa Skowrona, cyt. za: Marie-Paule Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2009, s. 117–118.

58 Philip Dwyer, *Napoleon. Passion, Death and Resurrection 1815–1840*, London 2018.

59 Ibid., s. 185–192.

La Presse (w numerze z 1 VI 1839 r.), w sprawozdaniu z obrad Izby Deputowanych można było na przykład przeczytać, że niejaki „Pan Froment z Paryża prosi, by prochy Napoleona zostały przewiezione do Francji i umieszczone pod kolumną na Placu Vendôme” (z uwagi na zwieńczający ją pomnik wskazane miejsce nie było przypadkowe). Petycję tę odesłano do „przewodniczącego rady [ministrów], ministra spraw zagranicznych” Adolphe’a Thiers’a⁶⁰.

W roku 1840, dzięki skutecznym działaniom dyplomatycznym tego ostatniego, król Ludwik Filip wyszedł wreszcie naprzeciw postulatom liberałów i bonapartyistów, spełniając zarazem powszechnie podzielane oczekiwania społeczne. Po udanych pertraktacjach z Brytyjczykami, komisyjnie ekshumowana trumna Napoleona przywieziona została do Francji przez fregatę *La Belle Poule* i 15 XII z wielką pompą przetransportowana do Hôtel des Invalides, gdzie odbył się powtórny, tym razem oficjalny pogrzeb cesarza Francuzów⁶¹.

Co prawda nie wiadomo, czy wydarzenia poprzedzające pogrzeb cesarza wzbudzały zainteresowanie Chopina i czy później były dyskutowane w jego paryskim mieszkaniu i w salonie w Nohant. Nawet jeśli nie, to Chopin, odwiedzający cały szereg paryskich domów, był zapewne świadkiem, a może i uczestnikiem tego typu dyskusji (w trakcie których zdeklarowani bonapartyści niezawodnie podgrzewali atmosferę sporów). Tymczasem nie należy zapominać, że na pomysł zbudowania *Sonaty* wokół swojego marsza powstałego, według szacunkowych wyliczeń Kallberga, między rokiem 1835 a 1838, mógł wpasować także pod wpływem pewnych wrażeń odniesionych podczas pobytu na Majorce. George Sand z nieukrywaniem entuzjazmem pisała przecież o odnalezionych przez nich na wyspie śladach chlubnej przeszłości rodu Bonapartów⁶². Może właśnie to nieoczekiwane znalezisko ożywiło u Chopina wspomnienia polskich nadziei związanych z postacią Napoleona i narodowej żałoby po jego ostatecznej klęsce?

Pora w tym miejscu zapytać, co *Marsz żałobny*, będący z początku autonomicznym utworem, mógł mieć wspólnego z postacią Bonapartego? Jak wiadomo w czasach warszawskiej młodości Chopina miarą popularności wybitnych wodzów było m.in. dedykowanie im konkretnych melodii, które funkcjonowały w obiegu społecznym jako swoiste „intercielesne” muzyczne emblematy⁶³. Ówczesna Warszawa знаła

60 „Chambre des Députés, Séance du 1er juin”, *La Presse* 4 (1839) b.n. z 2 VI, s. [3]: „Le sieur Froment, à Paris, demande que les cendres de Napoléon soient transportées en France et placées sous la colonne de la place Vendôme. – Renvoi à M. le président du conseil, ministre des affaires étrangères”.

61 P. Dwyer, *Napoleon. Passion*, s. 195–232.

62 George Sand, *Zima na Majorce*, przekł. Magdalena Zorga-Krzychowicz, Pelplin 2006, s. 112–116.

63 Nawiązuję tutaj do pojęcia intercielesności Maurice’a Marleau-Ponty’ego, które Joanna Szumańska wprowadziła ostatnio do swoich badań nad funkcjonowaniem wizerunku króla Stanisława Augusta Poniatowskiego w wykreowanych przez niego przestrzeniach teatralnych. Autorkę tę interesowały „sposób, w jaki sztuki wizualne, dzieła dramatyczne i balet łączono ze sobą, aby oświeślały się nawzajem, tworząc opowieść o królu oraz krążenie między ciałem własnym monarchy a jego ciałami wyobrażonymi, tzw. ruch intercielesności”, zob.: Joanna Szumańska, „Wizerunki równoległe Stanisława

przecież i nuciła *Marsz ulubiony księcia Poniatowskiego*, *Mazurek Dąbrowskiego* i *Polonez Kościuszki*. Nie tylko Józef Elsner i Karol Kurpiński⁶⁴, lecz także wielu innych kompozytorów nawiązywało do tych utworów w swojej twórczości, w rozmaitych wiązankach marszów, potpourris, fantazjach⁶⁵, a nawet – jak było to w przypadku Elsnera – we włączanych do oper scenach pantomimiczno-baletowych⁶⁶. Znając dobrze tę polską tradycję, Chopin skorzystał z niej w swoim *Marszu*, którego części skrajne, okalające wspomnianą „preghierę”, uznać wypada za wyraźną muzyczną aluzję do znanego marsza napoleońskiego. *Marche consulaire* (pełny tytuł *Pas de charge de la Garde consulaire à Marengo*, zob. il. 3) w czasach Pierwszego Cesarstwa w trakcie uroczystości publicznych i parad wojskowych skutecznie konkurował z *Marsylianką* i był jednoznacznie kojarzony z postacią Bonaparte’go.

Charakterystyczne, że u Chopina motyw napoleońskiego marsza wprowadzony zostaje w *minore*, co nasuwać może skojarzenia z zabiegiem, któremu Elsner poddał w operze *Król Łokietek*, czyli *Wiśliczanki* melodię *Poloneza Kościuszki*. I tak jak u Elsnera przytoczenie *Poloneza Kościuszki* w trybie molowym symbolizować miało upadek insurekcji i tragedię rozbiorów⁶⁷, tak też zapewne i u jego ucznia odwołanie się do *Marche consulaire* w trybie *minore* mogło korespondować z upadkiem Napoleona.

Jeśli jako dodatkowy trop do naszych poszukiwań potraktować wzmiankę markiza Astolphe’a de Custine o „marszach żałobnych”, należałoby zadać pytanie, czy przekłada się ona na dalsze, ukryte w *Sonacie b-moll* aluzje muzyczne. Gdzie znajduje się kolejny marsz? Wydaje się, że charakter militarno-marszowy można przypisać do pierwszego tematu *Scherza* (zob. przykł. 4a). Jego „modelem” był najprawdopodob-

Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788 roku”, *Pamiętnik Teatralny* 67 (2018) nr 4, s. 89, doi.org/10.36744/pt.258. Sądzę, że kategorię intercielesności można także, poprzez analogię, przenieść do refleksji nad audiosferą czasów Chopina.

64 U Kurpińskiego przypadek szczególnie stanowi *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki* będąca melodramatem wykorzystującym narodowe melodie polskie (*Polonez Kościuszki* i *Marsz Poniatowskiego*) oraz szwajcarskie (*Ranz des Vaches*), brytyjskie (*Rule Britannia*), francuskie (*Marsylianka*) i amerykańskie (*Liberty Song*). Utwór w ostatnich latach doczekał się kilku omówień, zob.: Marcin Gmys, *Karol Kurpiński i romantyczna Europa*, Warszawa 2015, s. 52–54; Halina Goldberg, „Descriptive Instrumental Music in Nineteenth-Century Poland: Context, Genre and Performance”, *Journal of Musicological Research* 34 (2015) nr 3, s. 224–248, doi.org/10.1080/01411896.2015.1050637; Małgorzata Gamrat, „Signs of Music, Intertextuality, and Narrative Strategy. Cultural Semiotics and 19th-Century Funeral Music: The Case of Karol Kurpiński’s *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki*”, *Chinese Semiotic Studies* 17 (2021) nr 2, s. 229–249, doi.org/10.1515/css-2021-0012.

65 Zob.: *Kościuszkę w muzyce. Wybór kompozycji / Kościuszkę in Music. Selection of Compositions*, wybór i red. Adam Tomasz Kukla, Kraków 2017. Publikacja zawiera kompozycje, których autorstwo jest przypisywane Kościuszcze, a także utwory Józefa Elsnera, Franciszka Lessla i Kazimierza Nowakiewicza, w których pojawia się *Polonez Kościuszki*.

66 Zob. tzw. scena snu Hinkona w: Józef Elsner, *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki, opera w dwóch aktach / Opera in Two Acts, libretto / Libretto by Ludwik Adam Dmuszewski*, wydał / edited by Grzegorz Zieziula, Warszawa 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia), s. 274–363 (tu s. 343–355).

67 Ten sam zabieg polegający na zacytowaniu poloneza w trybie molowym ma inną funkcję w *Elegii* Kurpińskiego, gdzie symbolizuje śmierć opłakiwanego wodza insurekcji.

PAS DE CHARGE DE LA GARDE CONSULAIRE A MARENGO.
 Tempo di marcia.
 Ben marcato.

PIANO.

Il. 3. *Pas de charge de la Garde consulaire à Marengo*, w: Emile Marco de Saint-Hilaire, *Histoire anecdotique, politique et militaire de la Garde Impériale*, Paris: Charles Warée, 1847, s. 699–700

niej inny, powszechnie wówczas znany marsz napoleoński nawiązujący do symboliki cesarskich orłów zatytułowany *Salut des aigles* (Salut orłów)⁶⁸. Utrzymany w metrum trójdzielnym, jest osnuty na motywie melodycznym zaczerpniętym z sygnału sztandarowego Gwardii Cesarskiej *Au drapeau* (Do flagi)⁶⁹ (zob. przykł. 4b).

68 Nagranie tego (i poprzedniego) marsza można znaleźć na płycie *Military Fanfares, Marches and Choruses from the Time of Napoleon* (wyk. The Brass and Percussion Ensembles of Gardiens de la Paix de Paris, dyr. Desiré Dondeyne, zespół wokalny pod dyr. Jeana Rollin'a), Nonesuch 1965 (H-1075), online: https://archive.org/details/lp_military-fanfares-marches-choruses-from-t_batterie-fanfare-de-la-musique-des-gardien_0/disc1/02.01.+Salut+Des+Aigles.mp3, dostęp 11 V 2025.

69 Zob.: *Appendice. Batteries et sonneries de l'Armée Française. Ordonnances des tambours et fifres de la Garde Impériale*, w: Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris: Firmin Didot Frères 1848, s. 19.

Przykł. 4. Zestawienie porównawcze: a) Fryderyk Chopin, *Sonata b-moll* op. 35, *Scherzo*, t. 1–8 (linia melodyczna); b) *Au drapeau* (fanfara Gwardii Cesarskiej tożsama z tematem marsza *Salut des aigles*), t. 1–8

a)



b)



Rytmika powoduje, że charakter tego marsza jest żywiołowy, dlatego też jego bardzo swobodną Chopinowską parafrazę trudno byłoby skojarzyć z żałobnym nastrojem (nawet jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że jest utrzymany w tonacji minorowej). Pytanie o drugi „marsz żałobny” markiza de Custine pozostaje zatem otwarte.

~

W Paryżu, w środowisku polskiej emigracji powrót prochów Napoleona był z pewnością żywo dyskutowany. Jak pamiętamy, Juliusz Słowacki uczcił to wydarzenie z dużym wyprzedzeniem, już 1 VI 1840 r. spontanicznie pisząc swój ośmiozwrotkowy wiersz *Na sprowadzenie prochów Napoleona*⁷⁰. Jednak dzieło Chopina ukończone zostało ponad rok przed paryskim pogrzebem Bonapartego, w momencie, w którym plany *retour de cendres* nie były jeszcze z pewnością realne. Jaka zatem była geneza utworu? Jeśli nie była to bezpośrednia reakcja kompozytora na otaczającą go atmosferę i przywracające pamięć o Bonapartem wspomniane inicjatywy Ludwika Filipa z l. 1833, 1836 i 1837, czy pamięć debat toczonych zapewne niejednokrotnie w kręgach polskich emigrantów, to może świeże wspomnienia z Majorki i rozmowy z George Sand, która otwarcie przyznawała, że Napoleon był „wielkim dowódcą” i „wielkim człowiekiem”⁷¹?

Jakkolwiek by było, zastanawiająca jest bliskość dwóch wydarzeń: funeraliów nieśczęsnego cesarza (we wtorek 15 XII) i momentu wykonania *Sonaty b-moll* w salonie

70 Stanisława Jasińska, „Geneza wiersza Juliusza Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona*”, *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej* 5 (1955), s. 161–166.

71 G. Sand, *Zima na Majorce*, s. 114.

Auguste'a Léo (w sobotę 19 XII). Przypomnijmy, że zaakcentowany przez Kallberga fakt ostatecznego usunięcia przez Chopina określenia marsza jako „żałobny” był przez tego badacza uzasadniany niechęcią polskiego kompozytora wobec praktyk Hectora Berlioza, który pierwszej części swojej *Grande symphonie funèbre et triomphale* (będącą marszem żałobnym) pozwolił użyć jako akompaniamentu w trakcie oficjalnych obchodów dziesiątej rocznicy Rewolucji Lipcowej⁷². Taka interpretacja wydaje się jednak mało przekonująca. Za decyzją Chopina stały zupełnie inne okoliczności. Można ją lepiej zrozumieć, biorąc pod uwagę wspomnianą równocześnieść paryskich uroczystości żałobnych „Boga wojny” i salonowej premiery *Sonaty b-moll*. Jak pisała w jednym z listów wykonawczyni sonaty, Frederike Müller:

We wtorek, piętnastego, była więc apoteoza Napoleona. [...] [Opis konduktu, który towarzyszył szczątkom Napoleona do kościoła Inwalidów] [...] W środę o dziesiątej byliśmy u Chopina. Przyszedł Leo, jeszcze raz zaprosił Chopina i mnie na sobotę, bardzo długo gawędziliśmy, opowiadał o próbie Requ[i]em [Mozarta, w której Chopin uczestniczył w towarzystwie George Sand – G.Z.]. Podobno marsze żałobne [Adolphe'a] Adama, [Daniela] Aubera i [Jacques'a] Halévy'ego *à l'honneur de Napoléon* były bardzo niepiękne. Chopin zaśpiewał nam jeden z nich, z werblem i pianiem koguta, co było bardzo śmieszne. Prawdziwy z niego łobuziak!⁷³.

Ta nagła kariera marszów żałobnych wiązać musiała się w oczach Chopina z ich dewaluacją artystyczną. Gest usunięcia przymiotnika „żałobny” miałby zatem na celu uchronienie jego *Sonaty* przed trywializacją. Notabene powszechnie znana jest awersja Chopina do praktyk angielskiego wydawcy jego utworów, Wessela, który w celach marketingowych samowolnie dodawał do nich pretensjonalne, „programowe” tytuły. Łatwo sobie wyobrazić, że publiczne „rozszyfrowanie” Chopinowskich aluzji muzycznych w kontekście celebrowanych ówczesnie w Paryżu cesarskich funeraliów spowodowałoby nieuchronnie nieodwracalne zaszufładowanie *Sonaty b-moll* jako, na przykład, „napoleońskiej” („b” jak Bonaparte...). Wspomniany gest Chopina byłby też jednocześnie próbą powrotu do idei narracji muzycznej upamiętniającej bohatera bezimiennego. Tego samego, którego w roku 1801, zanim jeszcze powstała *Eroika*, Beethoven uczcił w swej sonacie formułą „Sulla morte d'un Eroe”.

Gdyby przedstawione tutaj hipotezy miały okazać się prawdziwe, musielibyśmy, po pierwsze, raz na zawsze zapomnieć o tezie Leichtentritta sugerującej, że Chopinowskie op. 35 antycypuje „wynalazek” *principe cyclique* i docenić przenikliwość przytoczonych tutaj sądów Józefa M. Chomińskiego. Po drugie, w przyszłości należałoby się głębiej zastanowić nad następującą w tym dziele swoistą hybrydyzacją formy

72 J. Kallberg, „Chopin's March”, s. 15–16.

73 Uta Goebel-Streicher, *Friederike Müller. Listy z Paryża 1839–1845. Nauczanie i otoczenie Fryderyka Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy*, przekł. Barbara Świdarska, Warszawa 2022, s. 482. Sparodiowaną przez Chopina kompozycją był najprawdopodobniej *Marche funèbre de Napoléon* Adolphe'a Adama, który odpowiada opisowi zamieszczonemu w liście Friederike Müller.

sonaty, która wchłonęła najprawdopodobniej pewne elementy typowe dla fantazji (muzyczne cytaty, aluzje, parafrazy). Po trzecie wreszcie, dużym wyzwaniem stałaby się próba alternatywnej analizy *Sonaty b-moll* odwołująca się do narzędzi teorii toposów, narratologii i semiotyki muzycznej. Wszystko to jest jeszcze nadal przed nami.

BIBLIOGRAFIA

- Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, red. komitet. T. 7–9, *Romantyzm*. Warszawa: PIW, 1972.
- Bronarski, Ludwik. „Pierwszy akord *Sonaty b-moll* Chopina”. *Kwartalnik Muzyczny* 3, nr 8 (1930): 313–320.
- Chomiński, Józef Michał. *Sonaty Chopina*. Kraków: PWM, 1960.
- Chopin, Fryderyk. *Sonaty / Sonatas op. 35, 58*, wyd. Jan Ekier, Paweł Kamiński. Kraków: PWM 2024 (= Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina / National Edition of the Works of Fryderyk Chopin 10).
- Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*, red. Irena Poniatowska. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2011.
- Dwyer, Philip. *Napoleon. Passion, Death and Resurrection 1815–1840*. London: Bloomsbury Publishing, 2018.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin. Dusza salonów paryskich 1830–1848*, przekł. Zbigniew Skowron. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2019.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin w oczach swoich uczniów*, przekł. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2000.
- Elsner, Józef. *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki, opera w dwóch aktach / Opera in Two Acts, libretto / Libretto by Ludwik Adam Dmuszewski*, wyd. Grzegorz Zieziula Grzegorz. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2019 (= Monumenta Musicae in Polonia).
- Gallagher, Daniel. „Between Paris and Leipzig: Encountering Chopin in the Music of Clara Schumann”. W: *Chopin in Paris. The 1830s*, red. Artur Szklener, 9–22. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2006.
- Gamrat, Małgorzata. „Signs of Music, Intertextuality, and Narrative Strategy. Cultural Semiotics and 19th-Century Funeral Music: The Case of Karol Kurpiński’s *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki*”. *Chinese Semiotic Studies* 17, nr 2 (2021): 229–249. doi.org/10.1515/css-2021-0012.
- Ganche, Edouard. *Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres*. Paris: Mercure de France, 1921.
- Gavoty, Bernard. *Frédéric Chopin*. Paris: B. Grasset, 1974.
- Gmys, Marcin. *Karol Kurpiński i romantyczna Europa*. Warszawa: Editions Spotkania, 2015.
- Goebel-Streicher, Uta. *Friederike Müller. Listy z Paryża 1839–1845. Nauczanie i otoczenie Fryderyka Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy*, przekł. Barbara Świdarska. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2022.
- Goldberg, Halina. „Descriptive Instrumental Music in Nineteenth-Century Poland: Context, Genre and Performance”, *Journal of Musicological Research* 34, nr 3 (2015): 224–248. doi.org/10.1080/01411896.2015.1050637.
- Hedley, Artur. *Chopin*, przekł. A. Opęchowska. Łódź: St. Jamiółkowski & T.J. Evert, 1949.
- Helman, Zofia. „Norma i indywiduacja w sonatach Chopina”. W: *Przemiany stylu Chopina*, red. Maciej Gołąb, 43–68. Kraków: Musica Iagellonica, 1993.
- Iwaszkiewicz, Jarosław. *Chopin*. Kraków: PWM, 1966.

- Jachimecki, Zdzisław. *Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: PWM, 1957.
- Jasińska, Stanisława. „Geneza wiersza Juliusza Słowackiego *Na sprowadzenie prochów Napoleona*”. *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej* 5 (1955): 161–166.
- Kallberg, Jeffrey. „Chopin’s March, Chopin’s Death”. *19th Century Music* 25, nr 1 (2001): 3–26. doi.org/10.1525/ncm.2001.25.1.3.
- Kastner, Georges. *Manuel général de musique militaire à l’usage des armées françaises*. Paris: Firmin Didot Frères, 1848.
- Kobylańska, Krystyna. „Les improvisations de Frédéric Chopin”, *Chopin Studies* 3 (1990): 77–89.
- „Konopacki Jan”. W: *Słownik muzyków polskich*, red. Józef M. Chomiński. T. 1: 289. Kraków: PWM 1962.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*, opr. Bronisław Edward Sydow. T. 1–2. Warszawa: PIW 1955.
- Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, opr. Krystyna Kobylańska. Wyd. 2, przejrzał i uzupełnił Zbigniew Skowron. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, PIW, 2010.
- Kościuszkę w muzyce. Wybór kompozycji / Kościuszkę in music. Selection of compositions*, wybór i red. Adam Tomasz Kukla. Kraków: PWM, 2017.
- Leichtentritt, Hugo. „Die Sonaten”. W: Hugo Leichtentritt, *Analyse von Chopin’schen Klavierwerke*. T. 2: 210–266. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922.
- Lubin, Georges. *George Sand en Berry*. Paris: Hachette, 1967.
- Marquis de Luppé. *Astolphe de Custine*. Monaco: Éditions du Rocher, 1957.
- Marek, Tadeusz. „Czy *Sonata b-moll* op. 35 Fryderyka Chopina jest cykliczna i programowa?”. *Muzyka* 4, nr 1–2 (1953): 25–37.
- Opieński Henryk. „Sonaty Chopina, ich oceny i ich wartość konstrukcyjna [cz. 1]”. *Kwartalnik Muzyczny* 1, nr 1 (1928): 59–72.
- Petty, Wayne C. „Chopin and the Ghost of Beethoven”. *19th-Century Music* 22, nr 3 (1999): 281–298. doi.org/10.2307/746802.
- Rambeau, Marie-Paule. *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, przekł. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2009.
- Rieger, Adam. *Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Władysława Żeleńskiego*. Maszynopis, Kraków, 1939, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/edition/279374>, dostęp 11 V 2025.
- Saint-Hilaire, Émile Marco de. *Histoire anecdotique, politique et militaire de la Garde Impériale*. Paris: Charles Warée, 1847.
- Sand, George. *Zima na Majorce*, przekł. Magdalena Zorga-Krzychowicz. Pelplin: Bernardinum, 2006.
- Szumańska, Joanna. „Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788 roku”. *Pamiętnik Teatralny* 68, nr 4 (2018): 87–112. doi.org/10.36744/pt.258.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań: Podsiadlik-Raniowski i Spółka, 1998.
- Tomaszewski Mieczysław, „*Sonata b-moll* op. 35”, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/92-sonata-in-b-flat-minor>, dostęp 11 V 2025.
- Wawrzykowska-Wierciochowa, Dioniza. „O melodiach pieśni *Boże, coś Polskę*”. *Muzyka* 31, nr 3 (1986): 57–81.
- Zamoyski, Adam. *Chopin*, przekł. Halina Słodczukowa. Warszawa: PIW, 1985.

- Zieliński, Tadeusz A. „Chopinowska *Modlitwa Polaków*”. *Ruch Muzyczny* 36, nr 4 (1992): 1, 4.
- Zieliński, Tadeusz A. *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków: PWM, 1993.
- Zwierzycka, Agnieszka. „*Pieśni Gabryelli* [The Songs of Gabryella], op. 25 by Władysław Żeleński. From Genesis to Resonance”. W: *Musical Analysis: Historia, Theoria, Praxis*. T. 6, red. Anna Granat-Janki et al.: 157–171. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2021.

HIDDEN CONTENT IN FRYDERYK CHOPIN'S
SONATA IN B FLAT MINOR, OP. 35 – EXISTING HYPOTHESES
AND NEW RESEARCH QUESTIONS

As my point of departure, I present an overview of selected Chopin studies (Tadeusz Marek, Zdzisław Jachimecki, Artur Hedley, Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Michał Chomiński, Mieczysław Tomaszewski, Tadeusz A. Zieliński) that express opinions about hidden meanings ostensibly contained in Fryderyk Chopin's *Sonata in B flat minor*, Op. 35. I have devoted special attention to the findings of Jeffrey Kallberg (2001), who combined source studies with elements of musical hermeneutics to propose a new look at the *March* (the third movement of Chopin's *Sonata*). Tracing back its hypothetical origins, as well as its later reception and 'long life' (which began on the day of the composer's funeral), Kallberg demonstrates that this movement is indeed the key to understanding the whole composition. I have attempted to expand on Kallberg's study by pointing to musical allusions in the *Sonata*, Op. 35 which have previously gone unnoticed by scholars. These are references to the 1816 *Hymn* [Anthem] of the Kingdom of Poland (words by Alojzy Feliński, music by Jan Nepomucen Kaszewski), also known as *Pieśń narodowa za pomyślność króla* [National song to the king's prosperity] (the official version) and as *Modlitwa* [Prayer] (the patriotic version). Other passages allude to Napoleonic marches popular during the period in question.

I recount the social context and political climate at the time of the *Sonata*'s composition: the cult of Napoleon, which unified French society in the years of the July Monarchy and included King Louis-Philippe's official actions of 1833, 1836 and 1837, culminating in the *retour de cendres* (return of the mortal remains) of the Emperor from St Helena, a solemn funeral procession along the streets of Paris, and Napoleon Bonaparte's official burial at the Hôtel des Invalides. These events led to a glut of 'funeral marches' and their inevitable trivialisation. I claim (polemicising with Kallberg) that this may have been the actual reason why Chopin decided to remove the epithet *funèbre* (funeral) from the title of the third movement of his *Sonata in B flat minor*, Op. 35.

Translated by Tomasz Zymer

Dr hab. Grzegorz Zieziula, prof. IS PAN, prowadzi badania dotyczące polskiej kultury muzycznej „długiego XIX wieku” i dziewiętnastowiecznych poloników operowych, jest autorem książek „*Toute ma vie est dans mon art*”. *Francuskie listy księcia Józefa Poniatowskiego w kontekście jego biografii i działalności kompozytorskiej* (2022), *Nurt kosmopolityczny w polskiej twórczości operowej drugiej połowy XIX wieku* (2020), edycji źródłowo-krytycznej opery Józefa Elsnera *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* (2019), edycji faksymilowych oper *Goplana* Władysława Żeleńskiego (2016) i *Hal-ka* Stanisława Moniuszki (2012), redaktorem książek *Cesare Trombini i włoskie środowisko muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku* (2023), *The Element of Dance in Music in the First Half of the Nineteenth Century* (2023), współredaktorem serii *Długi Wiek XIX w Muzyce: Pytania – Problemy – Interpretacje*, a także współorganizatorem cyklicznych Sympozjów historyków muzyki drugiej połowy XVIII i XIX wieku.
grzegorz.zieziula@ispan.pl
