

Korespondencja Fryderyka Chopina jako źródło do historii orkiestr dętych

Maciej Kierzkowski

Postać Fryderyka Chopina i jego twórczość stanowią prawdopodobnie jedno z najdokładniej zbadanych zagadnień w polskiej muzykologii. Chopin opisywany jest jako kompozytor, pianista, pedagog, a także obserwator życia muzycznego swojej epoki. Obszernym materiałem źródłowym odnoszącym się do ostatniej z tych ról jest korespondencja artysty, spośród której dwa listy (do Wilhelma Kolberga z 18 sierpnia 1826 roku; do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie z 31 sierpnia 1830 roku) stanowią szczególną wartość w badaniach historii orkiestr dętych w Polsce. Ów zasób źródłowy dostarcza danych nie tylko na temat wczesnej działalności tych instrumentalnych zespołów muzycznych (w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku), ale także o ich recepcji.

Historia orkiestr dętych w Polsce nie doczekała się wciąż kompleksowego opracowania, mimo że badania tego zagadnienia prowadzono już od pierwszej połowy XIX stulecia. Najwcześniejsze eksploracje dotyczyły polskich orkiestr wojskowych, w szczególności przemian zachodzących w ich obsadach instrumentalnych (Gołębiowski 1831; Sowiński 1874; Kitowicz [1840] 1985). Instrumentami dętymi interesował się także Oskar Kolberg, dokumentując wykorzystanie klarnetu w różnych regionach kraju, między innymi w Sandomierskiem (Kolberg 1865), na Kujawach (Kolberg 1867) i Pomorzu (Kolberg 1965). Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku, historia orkiestr dętych w Polsce przestała być pobocznym tematem badawczym. Marian Januś opublikował wówczas pierwsze syntetyczne ujęcie dziejów rodzimych zespołów wojskowych (Januś 1971), które zostało następnie rozwinięte przez Stefana Śledzińskiego (Śledziński 1975). Tematyka orkiestr dętych stała się z czasem także elementem badań nad przemianami regionalnych tradycji muzycznych zachodzącymi na Kaszubach (Szefka 1982), Kurpiach (Chętnik 1983) i Śląsku Cieszyńskim (Szyszka [2014]). Badano również wpływ, jaki na tę ewolucję wywierały orkiestry wojskowe państw zaborczych (Majchrzak 1989; Kopoczek 1995; Dahlig 1998). Osobnym zagadnieniem stał się ruch strażackich orkiestr dętych: początkowo jedynie wzmiankowany przez badaczy dziejów ochotniczego pożarnictwa (Szaflik [1985] 2001; Olejnik 1996), potem także rozwijany przez etnomuzykologów (Dahlig 1998; Kusto [2014]). Wybrane aspekty działalności orkiestr

dętych znalazły się w dwóch monografiach opartych na oryginalnych materiałach prasowych: kultury muzycznej Łodzi przełomu wieków XIX i XX (Pellowski 1994) i prowincji Królestwa Polskiego (Tomaszewski 2002). Regionalny zakres miały także pierwsze etnomuzykologiczne prace poświęcone orkiestrom dętym uwzględniające Mazowsze (Kierzkowski 2005) i Pomorze Zachodnie (Matławski 2014). W ostatnim dziesięcioleciu natomiast historia badań nad ludowymi orkiestrami dętymi została przedstawiona przez Zbigniewa Jerzego Przerembskiego (Przerembski [2014]).

Źródła

Fragmenty dwóch listów Fryderyka Chopina stanowią materiał źródłowy do eksploracji historii orkiestr dętych na dzisiejszych ziemiach polskich. Analizowane materiały dokumentują wrażenia kompozytora z dwóch podróży odbytych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Oprócz osoby autora oba listy łączą sierpniowe daty powstania, dzielą natomiast cztery lata, adresaci oraz miejscowości, w których zostały stworzone.

Pierwszy z listów to relacja szesnastoletniego Fryderyka napisana do Wilhelma Kolberga (brata Oskara) w dniu 18 sierpnia 1826 roku po dwóch tygodniach spędzonych w miejscowości uzdrowskiej Bad Reinertz (obecnie Duszniki Zdrój na Dolnym Śląsku). Kompozytor relacjonuje przyjacielowi przebieg typowego dnia spędzonego w kurorcie z uwzględnieniem występów lokalnej orkiestry dętej:

Rano, najpóźniej o godzinie 6, już wszyscy chorzy przy zrzodle¹; tu dopiero kiepska dęta muzyka, z kilkunastu karykatur w rozmaitym guście złożona, na czele których fagocista [...] przygrywa wolno spacerującym Kur-gästem² [...] Taka promenada po ślicznej alei, łączącej Anstalt³ z miastem, trwa zazwyczaj do ósmej [...] Po obiedzie zazwyczaj jeszcze większa maskarada, niż rano [...] znów muzyka paskudzi, tak chodzi się już do samego wieczora” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185).

¹ Źródle.

² Kuracjuszom.

³ Zakład wodolecznicy.

Drugi list (datowany na 31 sierpnia 1830 roku) adresowany jest do Tytusa Woyciechowskiego i stanowi relację dwudziestoletniego już Chopina z pobytu w obozie wojskowym w Sochaczewie. Tam kompozytor miał podziwiać popisy wojskowej orkiestry Trzeciej Brygady Piechoty generała Piotra Szembeka:

Byłem (...) onegdaj w Obozie u Jen.[erała] Szembeka po raz wtóry. Trzeba Ci wiedzieć, że on zawsze w Sochaczewie konsystuje [...] Kazał muzyce swojej wystąpić, która się całe rano exercytowała i dziwne rzeczy słyszałem. Wszystko to na trombach zwanych Bugła; ani byś pomyślał, że robią gamy chromatyczne jak tylko można najszybciej i diminuendo na dół. Ażem musiał chwalić solistę [...] Zastanowiło mię to bardzo, jakim *Cavatine* z *Niemej* na tych trombach ze wszelką akuracnością i cieniowaniem usłyszał (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 386).

Interpretacje i metoda

Fenomen orkiestr dętych obecny w korespondencji Fryderyka Chopina opracowywano do tej pory w sposób fragmentaryczny. Koncentrowano się zwykle na pięciu aspektach, takich jak: poziom wykonawczy przedstawionych zespołów, reakcje kompozytora na to, co usłyszał i zobaczył, wykorzystywane instrumentarium, repertuar, aż wreszcie kontekst kulturowy relacjonowanych sytuacji. Listy były interpretowane pojedynczo, a ich analiza porównawcza nie została wcześniej podjęta.

Zespół wojskowy z listu do Tytusa Woyciechowskiego stanowi temat muzykologicznych dywagacji od co najmniej lat trzydziestych XX wieku. W 1933 roku Henryk Opieński pisał, że „orkiestra owa musiała być dobra oraz, że umiała porządnie pracować [a jej] ówczesni kierownicy (...) zaznajomieni byli ze wszystkimi nowoczesnymi zdobyczami tak w dziale instrumentów, jak i repertuaru” (Opieński 1933: 172). Wspomniany wyżej Januś twierdził, iż posiadała ona „wielkie właściwości muzyczne”, o czym miała świadczyć „pochwała udzielona przez Chopina” (Januś 1971: 15). Z kolei według Marity Alban-Juarez i Ewy Sławińskiej-Dahlig, badaczek podróży kompozytora po terenach dzisiejszej Polski, występ orkiestry wojskowej z Sochaczewa miał wzbudzić w artyście „aprobatę, a nawet podziw” (Albán Juárez i Sławińska-Dahlig 2007: 94). Henryk Nowaczyk zauważył natomiast, że Chopin był nie tylko „zaskoczony

wysokim poziomem umiejętności wojskowych” muzyków, ale także „wykonywanym przez nich repertuarem” (Nowaczyk 2013: 428).

Osobny temat rozważań muzykologów stanowiło instrumentarium orkiestry z Sochaczewa. Opieński, jako pierwszy, sugerował, że instrumenty opisane w liście Chopina były wyposażone w innowacyjny mechanizm wentyli: „Ze słów Szopena możemy (...) wnosić, że owe Bugle (...) były to już ostatniego modelu instrumenty opatrzone wentylami, którą to nowość zastosowano do [wcześniej] znanych (...) Bugli właśnie dopiero w 1830 roku” (Opieński 1933: 172). Jakkolwiek Opieński nie podaje przesłanek, na których oparł swoje przypuszczenia, późniejsi interpretatorzy ostrożniej wypowiadali się na temat charakterystyki instrumentów wzmiankowanych przez Chopina. Śledziński, posiadający kompetencje wojskowego kapelmistrza, stwierdził dobitnie, iż brak jest „bliższych informacji o [jej] składzie” (Śledziński 1975: 19). Beniamin Vogel podejrzewał natomiast, że zespół ten grał „prawdopodobnie na instrumentach [Jana Wilhelma] Wernitza”, który w końcowych latach dwudziestych XIX wieku miał produkować w Warszawie udoskonalone buglehorny; badacz nie ustalił jednak czy tymi innowacjami były zastosowane w instrumentach wentyle, czy też mechanizmy klapowe (Vogel 1980: 71–72). Przypuszczenia Vogla stanowiły następnie podstawę do komentarza umieszczonego w krytycznym wydaniu „Korespondencji Fryderyka Chopina”, według którego orkiestra Szembeka posiadała „komplet buglehornów, składający się z buglehornu sopranowego, altowego, tenorowego, barytonowego i basowego”, które były „zaopatrzone w klapy bądź wentyle” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 389). Nowaczyk zinterpretował te instrumenty jako bliżej nieokreślone „skrzyżowanie waltorni z trąbką” (Nowaczyk 2013: 428), zaś nowo odkryte źródła bezpośrednio pozwoliły doszukiwać się w obsadzie orkiestry Szembeka kornetu pistonowego (Kierzkowski 2020). Czymkolwiek były enigmatyczne „tromby zwane Bugla”, miały być one, zdaniem Krzysztofa Bilicy, „najnowszymi instrumentami” w zasobach sochaczewskiego zespołu (Bilica 2021: 17).

O orkiestrze z Bad Reinertz napisano zdecydowanie mniej. Zofia Jeżewska podaje, że Fryderyk Chopin „podczas spacerów po parku przysłuchiwał się nieraz grze zdrojowej orkiestry, lecz nie wzbudziła w nim ona zachwyty” (Jeżewska 1985: 71). Jakkolwiek Alban-Juarez i Sławińska-Dahlig zaliczają te muzyczne wykonania do ironicznie potraktowanych „atrakcji wpisanych w tradycję kurortu”, to umieszczają je także w szerszym kontekście kulturowym funkcjonowania muzyki w śląskich uzdrowiskach (Albán Juárez i Sławińska-Dahlig 2007: 136–138). Komentarz źródłowo-krytyczny w ostatnim wydaniu korespondencji Chopina

odnosi się natomiast do opowiadania dla dzieci napisanego przez siostrę kompozytora, Ludwikę, opartego na jej wspomnieniach z podróży na Śląsk; znajduje się tam literacki opis innego (być może jedynie wymyślanego) występu uzdrowskiego zespołu (Chopin 1844: 89–90; Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 191–192). Według Nowaczyka, opis ten dotyczył tej samej orkiestry, która wspomniana została w liście Fryderyka i niezmiennie „irytowała kompozytora” (Nowaczyk 2013: 126).

Celem niniejszego opracowania jest uporządkowanie stanu wiedzy na temat korespondencji Fryderyka Chopina w kontekście dziejów orkiestr dętych w Polsce poprzez próbę udzielenia odpowiedzi na następujące pytania: co i jak pisał Chopin na temat współczesnych mu zespołów? Na jakie szczegóły zwracał uwagę, a co pomijał? Jakie znaczenie dla badań historii orkiestr dętych mają zawarte w korespondencji spostrzeżenia kompozytora? Zagadnienie może stanowić także ciekawy przyczynek do ogólniejszych dociekań chopinologicznych, jak na przykład problematyki pejzażu dźwiękowego w otoczeniu kompozytora. Zastosowana tu metoda badawcza polega na porównaniu treści obydwu listów z innymi źródłami bezpośrednimi z epoki oraz międzynarodową literaturą muzykologiczną.

Konteksty i indywidua

Wybrane fragmenty listów Chopina odnoszą się do różnych aspektów funkcjonowania orkiestr dętych na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. W relacjach kompozytora można wyróżnić sześć typów zagadnień istotnych dla badań etnomuzykologicznych, takich jak konteksty wykonawcze, sylwetki muzyków, instrumenty, repertuar, a także samo artystyczne wykonanie i jego recepcja. Poniższa analiza odnosi się zarówno do specyficznych uwarunkowań zewnętrznych, w których funkcjonowały opisane zespoły, jak wewnętrznych – związanych z ich organizacją czy strukturą.

Okoliczności wykonań muzycznych opisanych przez Fryderyka Chopina mają zarówno elementy wspólne, jak i różnicujące. Obydwa opisy łączy rodzaj przedstawionych sytuacji wykonawczych, w których zespoły występują zarówno w otwartej przestrzeni (na zewnątrz) jak i w zamkniętym dla szerokiej publiczności miejscu. Podstawowe różnice dotyczą natomiast lokalizacji opisywanych sytuacji muzycznych, a także ich geopolitycznego uwarunkowania. W 1826 roku Bad Reinertz było cenioną miejscowością uzdrowską znajdującą się na terenie

ówczesnej prowincji śląskiej Królestwa Prus (powiat kłodzki, rejencja wrocławska), z której terapeutycznych usług korzystał między innymi Fryderyk Chopin. Ówczesny Dolny Śląsk był jednocześnie regionem o bogatych tradycjach muzycznych związanych z instrumentami dętymi. W drugim dziesięcioleciu XIX wieku w Wałbrzychu działali bowiem dwaj muzycy-innowatorzy instrumentów dętych blaszanych: Friedrich Blühmel i Heinrich Stölzel, do których należy pierwszy patent (z 1818 roku) związany z wynalazkiem wentyli (Klaus 2019: 431). Sochaczew natomiast był jedną z wielu lokalizacji siedzib orkiestr dętych działających przy jednostkach wojsk Królestwa Polskiego Kongresowego, państwa znajdującego się, zgodnie z ustaleniami Kongresu Wiedeńskiego (1814–1815), pod kontrolą carskiej Rosji. Dzięki zachowanym relacjom prasowym dotyczącym życia artystycznego prowincji zaboru rosyjskiego wiemy, że zespoły podobne do orkiestry Szembeka działały także w Lublinie, Radomiu, Płocku i Międzyrzeczu, gdzie oprócz zapewniania muzycznego akompaniamentu rytuałom wojskowym, występowały także dla szerokiej publiczności (Tomaszewski 2002: 25, 95–96, 203).

O muzykach wzmiankowanych orkiestr Chopin nie napisał zbyt wiele. Symptomatyczne, że w swoich relacjach w większym stopniu zwracał uwagę na fizjonomię poszczególnych instrumentalistów, niż na ich kompetencje muzyczne. Zespół z Bad Reinertz składał się z kilkunastu instrumentalistów i kapelmistrza fagocisty, który miał być „chudy, z osiodłanym, zatabaczonym nosem” i budzić strach u kobiet „co się koni boją” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185). O orkiestrantach z Sochaczewa dowiadujemy się niewiele więcej. Chopin wspomina jedynie o godnym pochwały soliście wątlęgo zdrowia, „który biedak [...] jak suchotnik wygląda, a młody jeszcze dosyć” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 386). W superlatywach Fryderyk rozpisuje się natomiast na temat kompetencji muzycznych generała Piotra Szembeka, który był nie tylko patronem zespołu, ale prawdopodobnie także jego fundatorem: „Szembek jest bardzo muzykalny, gra dobrze na skrzypcach, kiedyś u Rodego się uczył i jest zabity Paganinista, a zatem do tej dobrej kasty muzykantów należy” (Helman, Skowron, and Wróblewska-Straus 2009: 386).

Informacje o orkiestrze z Sochaczewa znajdujemy także w innych źródłach z epoki. Gołębiowski w swoich „Grach i zabawach” podaje, iż zespół ten liczył sześćdziesięciu muzyków, co, na tle innych orkiestr wojskowych działających w Królestwie, czyniło z niego formację średniej wielkości (Gołębiowski 1831: 258). Orkiestra Szembeka musiała składać się ze sprawnych muzyków (profesjonalistów), którzy byli w stanie wykonać efektownie nie tylko

„gamy chromatyczne”, ale także aktualny repertuar operowy (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 386). Dziewiętnastowieczni badacze muzyki wojskowej piszą także o wysokich kompetencjach jej kapelmistrza, jakim był Jan Czapiewski. Według Gołębiowskiego, ten ostatni był nie tylko zdolnym dyrygentem, ale także biegłym aranżerem (Gołębiowski 1831: 258). Potwierdza to relacja Wojciecha Sowińskiego, który stwierdza, iż orkiestra wojskowa z Sochaczewa uchodziła za „jedną z najpierwszych w Warszawie” (Sowiński 1874: 65).

Klapy czy wentyle

Wprawdzie, znajdujące się w korespondencji Chopina, opisy składów instrumentalnych obu orkiestr są dość lakoniczne, jednak relacja dotycząca zespołu z Sochaczewa stała się przyczynkiem do wnikliwych badań organologicznych. W przypadku orkiestry z Bad Reinertz dowiadujemy się jedynie o fagocie, na którym grał kierownik kilkunastoosobowej „dętej muzyki” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009). Była ona prawdopodobnie rodzajem popularnej w XVIII i na początku XIX wieku tzw. *Harmoniemusik*, zespołu instrumentalnego o typowej obsadzie złożonej z instrumentów dętych drewnianych (klarnety, oboje, fagoty) i waltorni (Herbert 2019: 202). Instrumentarium orkiestry z Sochaczewa tworzyły natomiast prawdopodobnie w większości instrumenty dęte blaszane, jakkolwiek ich typologia jest wciąż żywym tematem dyskursu muzykologów (Śledziński 1975, Vogel 1980, Albán Juárez i Sławińska-Dahlig 2007, Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009, Nowaczyk 2013, Kierzkowski 2020, Bilica 2021). Badacze zgadzają się, że instrumenty te były wyposażone w innowacyjne urządzenia umożliwiające uzyskanie pełnej skali chromatycznej, ale wciąż nie jest pewne czy tymi udogodnieniami były klapy czy wentyle.

Instrumentami dętymi blaszanymi zaopatrzonymi w klapy używanymi w ówczesnej Europie były przeważnie rogi klapowe i ofiklejdy. Na ich trop prowadzi także analiza muzycznej działalności Wielkiego Księcia Konstantego Romanowa, który był nie tylko zwierzchnikiem wojsk Królestwa Polskiego Kongresowego, ale również znanym admiratorem muzyki i muzyki wojskowej. Jak podają anglosascy badacze, Edward Tarr i John Wallace, ten rosyjski arystokrata w 1815 roku miał wysłuchać w Paryżu wykonania brytyjskiego wirtuoza Johna Distina na rogu klapowym (*keyed bugle*), a następnie zamówić kopię tego instrumentu

u paryskiego wytwórcy Halary'ego w celu wprowadzenia go do użytku w rosyjskim wojsku (Tarr i Wallace 2019: 345). Ten sam Halary w 1821 roku opatentował także inne instrumenty klapowe jak ofiklejda czy ofiklejda altowa (*quintclave*), które niebawem stały się popularne w całej Europie (Mitroulia 2019: 313). Ponieważ po Kongresie Wiedeńskim Królestwo Polskie stanowiło formalnie integralną część Imperium Rosyjskiego, jest prawdopodobne, że to właśnie instrumenty dęte blaszane z klapami zostały wprowadzone do składów miejscowych orkiestr wojskowych, w tym opisanej przez Chopina orkiestry z Sochaczewa. Hipotezę tę potwierdzają relacje Łukasza Gołębiowskiego dotyczące przemian w obsadzie instrumentalnej orkiestr polskich pułków piechoty z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku: „Pułki strzelców pieszych mają teraz muzykę złożoną z instrumentów, o jakich przed kilkunastu laty nie mieliśmy wyobrażenia. Są to same narzędzia miedziane z klapami rozmaitej wielkości, i rozmaitego kształtu w rodzaju trąb i waltorni” (Gołębiowski 1831: 258).

Druga teoria zakłada, że orkiestra generała Szembeka miała w użyciu instrumenty wyposażone w wentyle. W tym przypadku ślady prowadzą do Warszawy lat dwudziestych XIX wieku, w której działali: Jan Wilhelm Wernitz, założyciel wytwórni instrumentów dętych, oraz malarz Józefat Łukaszewicz, nadworny portrecista Wielkiego Księcia Konstantego. Vogel domniemywał, że Wernitz już w 1826 roku wynalazł własny system wentylowy, który w kolejnych latach (1828–1829) zastosował w udoskonalonym buglehornie, „zyskując pełny szereg harmoniczny, łatwiejsze i pewniejsze zadęcie oraz większą ruchliwość dźwiękową instrumentu” (Vogel 1980: 217–218). Tym innowacyjnym urządzeniem miał być reklamowany w „Kurjerze Warszawskim” (w tym samym, 1826 roku) „strojnik mechaniczny, za którego pomocą w graniu na dętych instrumentach z najlepszą dogodnością nie tylko jak chcąc, ale nadto podług potrzeby tony uwyższać i zniżać można” („Kurjer Warszawski” 1826, nr 176: 735). W kontekście mojego niedawnego „odkrycia” ikonograficznego, hipoteza Vogla staje się jeszcze bardziej prawdopodobna. Datowany na 1828 rok obraz Józefata Łukaszewicza zatytułowany Pierwszy Pułk Strzelców Pieszych przedstawia bowiem między innymi wojskowego muzyka, należącego do jednostki wchodzącej w skład Trzeciej Brygady Piechoty stacjonującej w Sochaczewie, trzymającego kornet pistonowy, czyli instrument dęty blaszany z trzema wentylami.



*Il. 1. Fragment obrazu Józefata Łukaszewicza Pierwszy Pułk Strzelców Piesznych (1828),
fot. ze zbiorów Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie.*

Łukaszewiczowi pozował być może któryś z członków orkiestry Szembeka, a „Bugła” z listu Chopina to funkcjonujące ówczesnie określenie kornetu, którego to instrumentu lokalnym wytwórcą był sam Wernitz. Potwierdzeniem tej tezy niech będzie następujący cytat z „Gazety Polskiej” z 1829 roku recenzujący produkt warszawskiego trąbomistrza:

Instrument tak z[w...]any bugła, czyli kornett, używany w muzyce najczęściej wojskowej, a mianowicie strzeleckiej i kawalerji, który częstokroć słyszeć się daje solo, ciągle wymaga przez niedokładność swoją mozolnej pracy grającego i nieustannej naprawy (...) Wernitz, przez zupełną znajomość swej sztuki i maszynę ułatwił wszelkie trudności tego rodzaju (Beker 1829: 14).

Repertuar i recepcja

Informacje o repertuarze orkiestr opisanych przez Chopina dotyczą wyłącznie zespołu z Sochaczewa. W przypadku orkiestry z Bad Reinertz wiadomo jedynie tyle, że wykonywane

przez nią utwory były grane „wolno spacerującym” kuracjom (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185). Wyobraźnię pobudza także scena z przeznaczonego dla dzieci opowiadania Ludwiki Chopinówny (siostry Fryderyka), w której uzdrowska orkiestra gra walce:

Obudziwszy się dziś rano usłyszałem muzykę; zrazu zdawało mi się że przez sen ale oczy już miałem otwarte i nie spałem wcale. – Czy grają Papo zapytałem niedowierzając sobie; grają odpowiedział – Porywam się więc co prędzej z łóżka, biegnę do okna i spostrzegam kilku ludzi, którzy na dętych instrumentach pięknie walce wygrywali – Co to znaczy Papo, że nam tak ładnie grają pod oknami? – czy tu taki zwyczaj? – czy co dzień będziemy mieli tak przyjemną muzykę? – Nie, to dziś tylko moje dziecię. Tutajsi muzykanci dowiedzieli się że nowi goście stanęli w tym domu, przyszli więc ich powitać – Trzeba ich grzecznością odplacić trzeba im podziękować. – Ja się też zacząłem kłaniać z okna, ale Papa się rozśmiał i posłał im pieniędzy. – Takie to podziękowanie pomyślałem sobie i odszedłem od okna bo muzyka grać przestała (Chopin 1844: 89–90).

Orkiestra z Sochaczewa natomiast, oprócz wykonywanych zapewne regularnie marszy wojskowych, miała w repertuarze opracowanie wyimku operowego. Wspomniana przez Chopina *Cavatina z Niemej* to zaaranżowany na orkiestrę dętą fragment z opery *Niema z Portici* Daniela Auber'a wystawionej po raz pierwszy w Paryżu w 1828 roku⁴. Autorzy komentarza do korespondencji kompozytora sugerują, iż mogła to być transkrypcja „kawatyny Massaniela z IV aktu (nr 13) albo kawatyny Elviry również z IV aktu (nr 14)” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 389). Obecność tego utworu w repertuarze polskiej orkiestry wojskowej w roku 1830 miała pewien wymiar polityczny. Według Nowaczyka bowiem wykonanie fragmentu zakazanej w Królestwie Polskim Kongresowym opery „było przejawem niesubordynacji wobec głównego dowodzącego” jakim był Wielki Książę Konstanty (Nowaczyk 2013). Choć nie wiadomo, kto był autorem opracowania muzycznego (na orkiestrę dętą) tego utworu, można przypuszczać, iż stworzył je wspomniany wcześniej Czapiewski.

Chopin w swoich relacjach dużo miejsca poświęca ocenom jakości wysłuchanych wykonań muzycznych. W tym kontekście widoczna jest zdecydowana różnica między dwoma

⁴ Premiera warszawska odbyła się podczas Powstania Listopadowego w dniu 15 stycznia 1831 roku (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 389).

analizowanymi zespołami. Na podstawie opisów Chopina orkiestrę z Bad Reinertz można określić jako nieprofesjonalną lub amatorską, o czym świadczą określenia: „kiepska muzyka”, „muzyka paskudzi” (Helman, Skowron i Wróblewska-Straus 2009: 185). Wykonywaną przez nią muzykę uznać należy za użytkową, towarzyszącą spacerom kuracjuszy. Z drugiej strony mamy wykonania wirtuozowskie orkiestry z Sochaczewa, budzące zachwyt kompozytora. Wybijający się solista zyskuje pochwałę, a bezbłędne wykonanie *Cavatiny* wprawia Chopina w zadumę. Ta ostatnia odnosi się zapewne do aspektów wykonawczych i brzmieniowych, ale być może także, jak sugeruje Nowaczyk, kontekstu politycznego wykonania zakazanego przez władze zaborcze repertuaru.

Podsumowanie

Omawiane dwa źródła stworzone przez Fryderyka Chopina stanowią jedno z najwcześniejszych i najcenniejszych przekazów bezpośrednich dotyczących działalności orkiestr dętych na (współczesnych) ziemiach polskich. Odnoszą się do okresu lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku i dotyczą dwóch różnych zespołów muzycznych: cywilnej, amatorskiej orkiestry dętej działającej w uzdrowisku Bad Reinertz na Dolnym Śląsku; oraz wojskowej, profesjonalnej orkiestry dętej funkcjonującej przy Trzeciej Brygadzie Piechoty generała Piotra Szembeka w Sochaczewie na zachodnim Mazowszu. Zarówno w przypadku orkiestry uzdrowskiej z Bad Reinertz, jak i szerszego kontekstu funkcjonowania śląskich orkiestr dętych w tym okresie, relacja Chopina jest jedynym znanym źródłem bezpośrednim w języku polskim dokumentującym działalność tego rodzaju zespołów lokalnie. Orkiestra z Sochaczewa natomiast zawdzięcza Chopinowi między innymi utrwalenie informacji o swoim bezkompromisowym podejściu do uprawiania muzyki w czasach dominacji militarnej obcych mocarstw. Relacja Chopina jest także dowodem na to, że ówczesne środowisko muzyczne Królestwa Kongresowego stanowiło światową awangardę w zakresie produkcji i wykorzystania innowacyjnych instrumentów dętych blaszanych. Niewątpliwie opisane przez kompozytora instrumentalne zespoły muzyczne reprezentowały już wówczas szersze zjawiska kulturowe stanowiące istotny etap rozwoju nie tylko samych orkiestr dętych, ale także innych aspektów kultury muzycznej, takich jak profesjonalizacja zawodu muzyka czy uwarunkowane rozwojem technologii innowacje brzmieniowe.

Literatura cytowana:

Albán Juárez, Marita i **Sławińska-Dahlig**, Ewa 2007: *Polska Chopina. Przewodnik po miejscach związanych z pobytem kompozytora*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Beker, H. 1929: *Wiadomości krajowe i zagraniczne*. – „Gazeta Polska”, nr 4. Warszawa: Drukarnia Gałęzowskiego.

Bilica, Krzysztof 2021: „*Koguta pianie przed świtem*” à la rondeau. – „Rocznik Chopinowski”. Tom 29. Red. Ewa Sławińska-Dahlig. Warszawa: Towarzystwo im. Fryderyka Chopina.

Chętnik, Adam 1983: *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Red. Stanisław Olędzki. Olsztyn: Pojezierze.

Chopin, Ludwika 1844: *Podróż Józia z Warszawy do Wód Szlązkich przez niego samego opisana*. Warszawa: Drukarnia Jana Kaczanowskiego.

Dahlig, Piotr 1998: *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Gołębiowski, Łukasz 1831: *Gry i zabawy*. Warszawa: A. Gałęzowski i komp.

Helman, Zofia, **Skowron**, Zbigniew i **Wróblewska-Straus**, Hanna (red.) 2009: *Korespondencja Fryderyka Chopina, tom I, 1816-1831*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Herbert, Trevor 2019: *Harmonie/Harmoniemusik*. – *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press.

Januś, Marian 1971: *Muzyka w wojsku*. Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.

Jeżewska, Zofia 1985: *Chopin w kraju rodzinnym*. Warszawa: Wydawnictwo PTTK Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego „Kraj”.

Kierzkowski, Maciej 2005: *Orkiestry dęte Mazowsza. Uwarunkowania historyczno-ekonomiczne, psychospołeczne i estetyczne*. Praca magisterska. Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski.

Kierzkowski, Maciej 2020: *Trąby zwane Bugla czyli co słyszał Chopin w Sochaczewie*. – „Ruch Muzyczny”, nr 22. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kitowicz, Jędrzej [1840] 1985: *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Klaus, Sabine K. 2019: *Valve*. – *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press.

Kolberg, Oskar 1962a: *Sandomierskie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kolberg, Oskar 1962b: *Kujawy. Cz. 2*. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.

Kolberg, Oskar 1965: *Pomorze*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Kopczek, Alojzy 1995: *Kapele ludowe na Śląsku Cieszyńskim*. – „Nasza ojcowizna. Jednodniówka na trzydziestolecie Sekcji Folklorystycznej Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego”. Red. Daniel Kadłubiec i Jan Szymik. Czeski Cieszyn: Sekcja Folklorystyczna Zarządu Głównego Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego.

Kusto, Agata 2014: *Tradycje orkiestr dętych Lubelszczyzny na przykładzie wybranych zespołów*. – *Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Majchrzak, Józef 1989: *Muzykowanie regionalne i domowe. – Folklor Górnego Śląska*. Red. Dorota Simonides. Katowice: „Śląsk”.

Matłowski, Bogdan 2014: *Orkiestry dęte na Pomorzu Zachodnim po 1945 roku. – „Zwierciadło Etnologiczne”*, nr 3. Red. Bogdan Matłowski. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.

Mitroulia, Eugenia 2019: *Patents. – The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, Wallace John. Cambridge: Cambridge University Press.

Nowaczyk, Henryk F. 2013: *Chopin w podróży. Glosy do biografii*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Olejniki, Tadeusz 1996: *Towarzystwa Ochotniczych Straży Pożarnych w Królestwie Polskim*. Warszawa: Komenda Główna Państwowej Straży Pożarnej.

Opieński, Henryk 1933: *Szopen a orkiestra Wojska Polskiego. – „Orkiestra”*, nr 38. Red. Józef Koffler. Przemyśl: Spółka Wydawnicza.

Pellowski, Alfons 1994: *Kultura muzyczna Łodzi do roku 1918*. Łódź: Wojciech Grochowalski.

Przerembski, Zbigniew Jerzy 2014: *Ludowe orkiestry dęte w tradycyjnej kulturze muzycznej Polski. – Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Sowiński, Wojciech 1874: *Słownik muzyków polskich*. Paryż: nakład autora.

Szaflik, Józef Ryszard [1985] 2001: *Dzieje Ochotniczych Straży Pożarnych*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

Szefka, Paweł 1982: *Narzędzia i instrumenty muzyczne z Kaszub i Kociewia*. Wejherowo: Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

Szyszka, Katarzyna 2014: *Orkiestry dęte w kulturze góralskiej Beskidu Śląskiego. – Rola orkiestr dętych w kulturze ludowej*. Red. Zbigniew Jerzy Przerembski. Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury.

Śledziński, Stefan 1975: *Orkiestra dęta*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Tarr, Edward i **Wallace**, John 2019: *Russia. – The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Red. Trevor Herbert, Arnold Myers, John Wallace. Cambridge: Cambridge University Press.

Tomaszewski, Wojciech 2002: *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815-1862*. Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Vogel, Beniamin 1980: *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815-1914*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Publikacje elektroniczne:

„Kurjer Warszawski” 1826, nr 176.

<https://crispa.uw.edu.pl/object/files/391604/display/Default> (dostęp 11.09.2022).

„Gazeta Polska” 1829, nr 4. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/399880/display/Default> (dostęp 11.09.2022).

„Orkiestra” 1933, nr 11. Red Józef Koffler. Przemysł.

https://www.bibliotekacyfrowa.pl/dlibra/publication/14369/edition/22357/content?format_id=2 (dostęp 11.09.2022).

Abstract:

Frederic Chopin and his musical output are probably the most extensively researched topics in Polish musicology. Chopin is most often described as a composer and pianist, but he was also an observer of the musical life of his era. The correspondence of Frederic Chopin comprises an extensive primary source of which two letters (first, to Wilhelm Kolberg dated 18 August 1826; second, to Tytus Woyciechowski dated 31 August 1830) are of particular value in researching wind bands in Poland. Both letters (to date not previously compared to one another) provide primary evidence of the early civilian and military wind bands of the late 1820s and early 1830s, including aspects related to instrumentation, repertoires, and performance occasions. The essay recapitulates existing knowledge on the topic of wind bands in Chopin's correspondence providing comparative analysis of the composer's own words, other primary sources, and the outcome of relevant international musicological literature. The article also offers new hypothesis referring to the early use of the piston cornet in the Polish military in the late 1820s.

Keywords:

Frederic Chopin, correspondence, wind band, military band, Sochaczew, Bad Reinertz, Congress Kingdom of Poland, Lower Silesia