ROCZNIK BIBLIOTEKI NARODOWEJ • 2015 • TOM XLVI • s. 155–196

WOJCIECH TOMASZEWSKI

Muzyka użytkowo-popularna w warszawskich lokalach i miejscach w latach popowstaniowych

Lecz nie w tych to poważnie pisanych dziejach malują się najrzetelniej czasy, obyczaje, i te drobne na pozór wypadki, co nieraz objaśniają najważniejsze zdarzenia, co w potocznych życia czynach odkrywają nam prawdziwe charaktery bohaterów, rządców [...]. *Dzienne postrzeżenia zapisywane nie dla świata, dla siebie tylko, z rzetelnością i czystą prawdą, z okolicznościami zbyt dla poważnej historii drobnymi, te nam i cnoty, i wady, i obyczaje przodków naszych najlepiej malują.*

Jan Ursyn Niemcewicz[1]

Wstęp

Przez „warszawskie" rozumiem te publiczne lokale i miejsca, które znajdowały się w granicach ówczesnego miasta. Był to obszar pomiędzy rogatkami: Czerniakowskimi, Belwederskimi, Mokotowskimi, Jerozolimskimi, Wolskimi, Powązkowskimi i Marymontskimi na prawobrzeżnej oraz Petersburskimi, Ząbkowskimi i Moskiewskimi na lewobrzeżnej Warszawie. Uwzględniam także lokale i miejsca poza rogatkami miasta, które przy różnych okazjach stanowiły dla mieszkańców Warszawy cel tradycyjnych wycieczek, a muzyka była nieodłącznym elementem organizowanych tam imprez. Były to przede wszystkim: Bielany, Czyste, Grossów, Kamionek, Kaskada, Królikarnia, Marymont, Powązki, Saska Kępa, Sielce, Świdry, Targówek, Wierzbno, Wilanów i Zacisze.

Poprzez „lokale" rozumiem te ówczesne lokale gastronomiczne, gdzie grała muzyka. Były to zazwyczaj całoroczne pomieszczenia na parterze i/lub pierwszym

1 J. U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce z rękopisów, tudzież dzieł w różnych językach o Polsce wydanych oraz z listami oryginalnymi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym*, t. 1, Warszawa 1822, s. 1 – www.kpbc.ukw.edu.pl/publication/41811 [dostęp: 30.09.2015].

piętrze pałacu, kamienicy lub drewnianego budynku. Niektóre z nich były także miejscem balów, kasyn, zabaw i wieczorków tanecznych.

Tytułowe „miejsca" to przede wszystkim ogrody i ogródki, gdzie również przy muzyce – podobnie jak w lokalach – można było posilić się i ugasić pragnienie. Były to zarówno ogrody i ogródki sezonowe, jak i ogrody z oranżeriami lub „salonami zimowymi". To w nich organizowano w letniej porze największe imprezy plenerowe oraz zabawy taneczne. Z czasem za takie najbardziej znane miejsce w obrębie miasta przyjęło się uważać Dolinę Szwajcarską. Ponadto uwzględniłem miejsca, w których odbywały się występy cyrkowe i widowiska o podobnym charakterze. Normą bowiem była muzyka towarzysząca takim popisom.

Nie można też pominąć miejsc, gdzie rozbrzmiewała muzyka użytkowo-popularna na nieco innych warunkach: teatrów, resurs, „wód mineralnych" w Foksalu i w ogrodzie Karola F. Dückerta. Specyficznymi miejscami rozbrzmiewania muzyki były błonia manewrowe oraz place i parki, gdzie często grywały orkiestry wojskowe. Osobno trzeba wymienić Łazienki, Zamek Warszawski oraz apartamenty i salony arystokracji warszawskiej oraz wysokich urzędników carskich, gdzie przy okazji świąt galowych różnego rodzaju zespoły grywały muzykę użytkowo-popularną przy uroczystych obiadach oraz na balach i wieczorkach tanecznych.

Interesujący nas rodzaj muzyki nazwałem „muzyką użytkowo-popularną". Muzyka ta od strony formalnej i artystycznej w jakiejś części nie różniła się od muzyki „wyższej", poważnej. W swej istocie, towarzysząc spacerowiczom w parkach, spożywającym posiłki w lokalach, tańczącym na imprezach tanecznych, pełniła funkcję typowo utylitarną, rozrywkową.

Stan badań

Muzyką wykonywaną w dziewiętnastowiecznych warszawskich lokalach i miejscach, jako głównym tematem rozważań, nie zajmowano się dotąd szczegółowo. Najobszerniej temat ten omówiła Hanna Pukińska-Szepietowska, przy czym interesował on ją jedynie w kontekście muzyki w Dolinie Szwajcarskiej[2]. Tadeusz Frączyk omówił muzykę w warszawskich kawiarniach przed 1831 rokiem[3]. Również

2 H. Pukińska-Szepietowska, *Muzyka w Dolinie Szwajcarskiej*, w: *Szkice o kulturze muzycznej XIX w. Studia i materiały z XIX w.*, t. 1, red. Z. Chechlińska, Warszawa 1971, s. 91 nn.

3 T. Frączyk, *Warszawa młodości Chopina*, Kraków 1961.

w opracowaniach, które generalnie koncentrowały się na szerzej rozumianej miejskiej kulturze muzycznej, dostrzegano istnienie tego zagadnienia, poświęcając mu jednak niewielkie fragmenty[4]. W tej ostatniej publikacji scharakteryzowano ogólnie miejsca gastronomiczne z muzyką przed i po powstaniu listopadowym (wymieniając najważniejsze z nich), a następnie skupiono się na koncertach w salonie Doliny Szwajcarskiej. Narodzinom muzyki w tym miejscu poświęciłem osobny akapit w dalszej części niniejszego szkicu, uzupełniając wiedzę o jej początkach i prostując pewne nieścisłości związane z nimi. Informacje w tomie 7 *Bibliografii Warszawy*: *Wydawnictwa ciągłe 1795–1863* w części poświęconej „zakładom żywienia zbiorowego" (nazwa niezbyt fortunna) aspekt muzyczny uwzględniają incydentalnie[5]. Również w części poświęconej wyłącznie muzyce w okresie 9 IX 1831–1863 informacje dotyczące jej wykonywania w interesujących nas miejscach są, poza nielicznymi wyjątkami, pomijane[6].

Zakres badań

Badania objęły okres od 8 września 1831 roku, gdy po kapitulacji powstania listopadowego do Warszawy wkroczyli Rosjanie[7], do grudnia 1844 roku. Informacje o muzyce w lokalach i innych miejscach do grudnia 1844 roku najczęściej pojawiały się w „Kurierze Warszawskim". Inne dzienniki informowały o niej nieregularnie, wybiórczo i przypadkowo[8]. Jedynie w najpopularniejszym, najpoczytniejszym, wydawanym codziennie z rana „kurierku", na ostatniej szpalcie każdego numeru pieczołowicie zamieszczano krótkie zapowiedzi, w których lokalach i miejscach „dziś", „jutro" lub w innych dniach będzie można posłuchać

4 Z. Chechlińska, J. Guzy-Pasiak, H. Sieradz, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego 1815–1875*, w: *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, cz. 1, *1815–1875*, *Warszawa*, *Kalisz*, *Lublin*, *Płock*, pod red. A. M. Drexlerowej, Warszawa 2001, s. 293–295.

5 *Bibliografia Warszawy*, t. 7, *Wydawnictwa ciągłe 1795–1863*, red. J. Durko, Wrocław 1992, szp. 198 nn.

6 Ibidem, szp. 1205 nn.

7 Jak donoszono „przy odgłosie muzyki" („Dziennik Powszechny" 1831, nr 262 z 16 IX, s. 1279. Por. „Kurier Warszawski" 1831, nr 246 z 12 IX, s. 1205).

8 Były to: 1. „Dodatek do Gazety Warszawskiej. Doniesienia" [dalej: D], Warszawa 1836, nr 1 z 1 V – nr 82 z 30 VII; 2. „Doniesienia Handlowe, Przemysłowe i Rolnicze oraz Licytacyjne, Kommissowe i Informacyjne [...]". [Dodatek do Gazety Warszawskiej] [dalej: D], Warszawa 1836 (nr 83 z 1 VIII) – 1838 (nr 30 z 31 I); 3. „Dziennik Powszechny" [dalej: DP], Warszawa 1836 (nr 1 z 1 I) – 1837 (nr 51 z 22 II); 4. „Gazeta Codzienna" [dalej: GC], Warszawa 1836 (nr 1312 z 1 I) – 1840 (nr 3049 z 31 XII); 5. „Gazeta Poranna" [dalej: GPrn], Warszawa 1837 (nr 1 z 6 IV) – 1840 (nr 347 z 31 XII); 6. „Gazeta Warszawska" [dalej: GW], 1836 (nr 1 z 1 I) – 1840 (nr 349 z 31 XII); 7. „Korrespondent" [dalej: Kdt], Warszawa 1836 (nr 1 z 1 I) – 1840 (nr 346 z 30 XII); 8. „Kurjer Warszawski" [dalej: KW], Warszawa 1836 (nr 1 z 1 I) – 1840 (nr 347 z 31 XII).

„najnowszych" utworów muzycznych. Początkowo w każdym numerze „Kuriera" anonsów takich było kilka, później coraz więcej. Powiększająca się z roku na rok ich liczba – o objętości z czasem przekraczającej łącznie (zwłaszcza w latach 40. XIX wieku) dwie szpalty – w konsekwencji doprowadziła z początkiem 1845 roku do rezygnacji z tej praktyki.

Materiał źródłowy uzyskany za lata 1831–1844 liczy wiele tysięcy informacji i stanowi jednorodną, reprezentatywną bazę dla podjętego tematu. Umożliwia też zajęcie się wieloma kontekstami tytułowego zagadnienia. By dokładniej określić „lekki" repertuar wykonywany na balach i maskaradach, w resursach, u „warszawskich wód mineralnych" oraz w teatrach (muzyka w antraktach), analizie poddano też warszawskie druki muzyczne z interesujących nas lat[9].

Prezentowany szkic powstał na marginesie szerszego projektu, obejmującego docelowo życie muzyczne Warszawy w okresie międzypowstaniowym (wrzesień 1831–1863)[10].

Jakie jest miejsce owej muzyki użytkowo-popularnej w publicznym życiu muzycznym stolicy Królestwa Polskiego tytułowych lat? Można wyróżnić jego cztery podstawowe segmenty:

A. muzyka sceniczna (Teatr Narodowy, następnie Teatr Wielki; Teatr Rozmaitości; Teatr Rozmaitości Dawny, Nowy Teatr Rozmaitości);
B. muzyka w kościele;
C. koncerty „wysoko artystyczne" (w teatrach, przygodnych salach koncertowych, resursach);
D. muzyka użytkowo-popularna w lokalach i miejscach.

Punktem wyjścia dla określenia proporcji poszczególnych nurtów była liczba wszystkich imprez z muzyką, o jakich zebrałem informacje źródłowe za okres: wrzesień 1831–grudzień 1844 roku (ok. 20 400 udokumentowanych wydarzeń). W rzeczywistości owych publicznych wydarzeń było więcej, ale niewątpliwie zebrane dane są wystarczająco reprezentatywne i pozwalają szacunkowo ocenić interesujące nas proporcje.

Muzyka sceniczna (odsetek widowisk scenicznych z muzyką) to ok. 27% całości. Muzyka w kościele (jak się wydaje najbardziej niedoszacowana) to nie mniej

9 Na podstawie: W. Tomaszewski, *Bibliografia warszawskich druków muzycznych 1801–1850*, Warszawa 1992 [dalej: Bwdm].

10 Dotąd ukazały się tomy: W. Tomaszewski, *Kronika życia muzycznego w Warszawie w latach 1831–1835*, Warszawa 2011 [dalej: Kronika 1831–1835] oraz idem, *Kronika życia muzycznego w Warszawie w latach 1836–1840*, cz. 1–2, Warszawa 2015 [dalej: Kronika 1836–1840]. W przygotowaniu jest kolejny tom za lata 1841–1845.

niż 6%. Koncerty „wysoko artystyczne" to ok. 3%. Muzyka użytkowo-popularna to ok. 64%. Jest to wystarczający argument, by zająć się tytułowym tematem. Muzyka wykonywana w lokalach i miejscach dominowała bowiem w ówczesnym codziennym życiu muzycznym Warszawy, miała największą publiczność i stanowiła najbardziej charakterystyczny rys kultury muzycznej miasta. W literaturze przedmiotu to dominujące zjawisko jest natomiast ledwo dostrzegane. Celem niniejszego szkicu jest więc ukazanie problemu w należnym mu świetle i wypełnienie go istotnymi szczegółami.

Orkiestry, zespoły, kompanie, soliści...

Szczególne znaczenie w życiu muzycznym ówczesnej Warszawy należy przypisać zespołom orkiestrowym. To one miały najszerszą publiczność, wykonując muzykę przy bardzo różnych okazjach i w różnych miejscach. W okresie karnawału (ale także i poza nim) w ich wykonaniu muzyka taneczna rozbrzmiewała na balach, kasynach, redutach, maskaradach oraz – ówcześnie bardzo modnych – wieczorkach „tańcujących". Stolica Królestwa Polskiego dysponowała etatowymi orkiestrami: Teatru Wielkiego i Teatru Rozmaitości oraz sztabu głównego czynnej armii, której kapelmistrzem był Aleksander Pohlens. Orkiestry te (lub ich muzycy) brały także udział w różnych uroczystościach publicznych, niezwiązanych z ich podstawowym statusem. Na ożywienie miejscowej muzyki orkiestrowej istotny wpływ miała obecność przyjezdnych zespołów obcych. To one popularyzowały w Warszawie modny poza granicami repertuar, a z czasem – dostosowując się do oczekiwań miejscowych melomanów – również utwory kompozytorów warszawskich.

W koncertach muzyki organizowanych w lokalach publicznych dominowały niewielkie zespoły rodzinne. Ich repertuar był zazwyczaj połączeniem utworów instrumentalnych ze śpiewami. Solowe występy instrumentalne zdarzały się sporadycznie[11]. Wyjątkiem były koncerty 11-letniego skrzypka z Berlina, Augusta Schemmela. W okresie od października 1835 roku do stycznia roku następnego dał on kilkadziesiąt publicznych koncertów, w kilkunastu warszawskich lokalach[12]. Skrzypek ten był „cudownym dzieckiem", charakterystyczną dla

11 Np. w kawiarni „Literackiej" w kwietniu 1832 roku miał miejsce „koncert przejeżdżającego artysty" (Kdt 1832, nr 115 z 28 IV, s. 481).

12 Kronika 1831–1835, s. 428 oraz Kronika 1836–1840, t. 2, s. 384.

epoki, którą się zajmujemy, kategorią młodego, utalentowanego muzyka. W warszawskim środowisku zadebiutował w „prywatnych domach", gdzie „zajął słuchaczy swoją grą czystą, mocną, expresyjną, a co dziwniejsza uczuciem nad wiek przedwczesnem [...]"[13]. Następnie grając w Teatrze Wielkim pomiędzy komedią a baletem „wariacje bril[l]ante kompozycji Majzedera, dedykowane Paganiniemu"[14] i na wieczorze muzycznym w Resursie Kupieckiej „tema wariowane p. Pechaczka dz. 13 oraz andante i alla pollaka [!] Sussman[n]a dz. 4"[15], spotkał się z pozytywną oceną melomanów. Uznano, że „ma strych[16] wyborny, czucie i moc nad wiek jego; są to znakomite zarody [talentu]"[17]. Po kilku miesiącach wypełnionych koncertami z ubolewaniem i naganą podsumowano: „To dziecko ma wiele talentu, czystą intonacją, i nawet z natury dosyć czucia. Ojciec jego po odegraniu w teatrze i resursie kupieckiej prowadził synka za mały zarobek po kawiarniach i ogródkach. Żałować trzeba, iż tacy rodzice najpiękniejsze częstokroć talenta w swem rozwinieniu się niszczą"[18].

Znacznie częściej solowe wykonania instrumentalne stanowiły element występu zespołu kilkuosobowego. Gdy w jednej z kawiarni grał kwintet kierowany przez Napoleona Kurzątkowskiego „oprócz rozmaitych uwertur i wyjątków z oper", jeden z muzyków wykonał na fagocie solo „mazura z introdukcją i kodą" kompozycji Józefa Achtla[19]. Podobnie, gdy w lokalach warszawskich pojawił się niewielki zespół rodzinny z zagranicy, jego członek – pan Haze – wykonał „kilka sztuk solo na wiolonczelli"[20]. Jeśli kierujący niewielkim zespołem muzycznym miał zadatki na wirtuoza, również przy okazji występu swego zespołu prezentował swoje umiejętności solisty. Występy takie, zwłaszcza w letnich, przyhotelowych ogródkach, zwracały szczególną uwagę przyjezdnych gości z prowincji. „Odwiedzając naszego przyjaciela w hotelu Drezdeńskim w domu Dykierta na Długiej ulicy, ściągnieni piękną muzyką w będącym tamże przyjemnym choć małym ogródku przez panią Nejman utrzymywanym wstąpiliśmy dla przysłuchania się; zupełnie zadowoleni egzekucją różnych uwertur i wyjątków z ulubionych sławnych oper, mianowicie zaś piękną

13 GC 1835, nr 1227 z 4 X, s. 2.
14 KW 1835, nr 265 z 5 X, s. 1354.
15 „Pamiętnik Muzyczny Warszawski" [dalej: PMW] 1836, nr 6, s. 102–103.
16 Atak smyczkiem tonów, intonacyjne pociągnięcie.
17 KW 1835, nr 267 z 7 X, s. 1361.
18 PMW 1836, nr 6, s. 101.
19 KW 1837, nr 99 z 14 IV, s. 476.
20 GW 1839, nr 5 z 5 I, s. [8]. Por. KW 1838, nr 347 z 30 XII, s. 1672; KW 1839, nr 12 z 13 I, s. 60.

grą pierwszego skrzypka p. Dudulewicza, który nawet trudne sola z przyjemnością wykonywał [...]"[21]. Inny skrzypek, Stanisław Danecki, w jednej z warszawskich kawiarni wykonał „solo na skrzypcach *polonez* Majzedera"[22]. Wirtuoz gry na trąbce – Andrzej Rajczak – występując jako instrumentalista „orkiestry warszawskiej", także popisywał się utworami solo[23]. Podobnie zagraniczne „towarzystwo artystów muzycznych przybyłe z Czech, złożone z skrzypka (p. Adam), fagocisty (p. Berger), z fletrowersistki (panna Józefa Hermann) przy towarzyszeniu 2ch arf" wykonywało „sztuki solowe, jako też ogółowe (parties d'ensemble) z najupodobańszych dzieł Rossiniego, Belliniego i Donizettego"[24].

Duety i tria najczęściej grane w ówczesnych lokalach były to śpiewy na dwa lub trzy głosy z towarzyszeniem instrumentów. Zwłaszcza jeden z zespołów występujących w warszawskich lokalach specjalizował się w takim repertuarze. Towarzystwo Śpiewaków Wiedeńskich kierowane przez Michała Freudenschusa i Józefa Ritzingera – bo o nim jest mowa – prezentowało zabawy muzykalne „urozmaicane ariami, duetami, tercetami i scenami komicznemi w kostiumach, przy towarzyszeniu arfy i gitary [...]" i dało w końcu 1838 roku wiele koncertów, występując w kilkunastu warszawskich kawiarniach[25]. Duety grała i śpiewała także, oprócz „najnowszych koncertowych sztuk, walców, galopad, mazurów", rodzina Baur, akompaniując sobie na „citro-bassie"i „citro-lirze"[26]. Wyjątkiem były „duety na fortepianie i skrzypcach" prezentowane przez M. Czerwińskiego i „młodszego" Modlińskiego w kawiarni przy ul. Długiej[27].

Ewenementem, jeśli idzie o popularność i liczbę występów, był w latach 40. XIX wieku tercet czeski (z czeskiej Pragi). Prawdopodobnie był to ten sam zespół, o którym informowano w końcu 1842 roku: „w tych dniach przybyło 3ch muzykusów z Pragi czeskiej, którzy mieszkają w hotelu Lipskim [...]. Życzący sobie ich zamówić, raczą się codziennie przed południem do pomienionego hotelu zgłosić"[28]. To właśnie po tym anonsie zaczęto w różnych lokalach zapowiadać występy „tercetu czeskiego", jak również ukazała się znamienna

21 KW 1833, nr 127 z 12 V, s. 677–678.
22 KW 1842, nr 275 z 17 X, s. 1312.
23 KW 1842, nr 280 z 22 X, dod. s. 1332. Por. KW 1842, nr 289 z 31 XI, dod. s. 1376.
24 KW 1843, nr 263 z 5 X, s. 1256.
25 Kronika 1836–1840, t. 2, s. 360, 382.
26 KW 1841, nr 20 z 21 I, s. 96.
27 Nr hip. [dalej: nr] 586 b (KW 1844, nr 240 z 9 IX, s. 1148).
28 KW 1842, nr 334 z 17 XII, s. 1588.

wzmianka w „Kurierze Warszawskim": „Od lat 10ciu zjawiły się w Warszawie pielgrzymujący muzycy, po większej części z Czech i Niemiec, a najwięcej panny, śpiewaczki i arfistki, bawiący publiczność naszą pod czas zimy w kawiarniach, a latem w ogródkach. Dawniej tutejsze miasto nie miało tej przyjemności, bo też dawniej tylko kilka było kawiarń [...]. Z takich gości [...] zasługuje na uwagę tak zwany tercet czeski. Są to: arfistka, klarnecista, a najbardziej skrzypek Renner, który w 15tym roku swego życia przez ospę wzroku został pozbawiony i dotąd (ma teraz lat 56) nic nie widzi, a jednak przyjemnie na skrzypcach towarzyszy swoim kolegom. Ma on tak nadzwyczajną pamięć, że usłyszawszy raz jaką muzykę, zaraz ją bez błędu odegra [...]"[29]. Ów tercet czeski zyskał z czasem opinię „ulubionego"; dobierał on innych muzyków do podstawowego składu, występując wówczas „w powiększonym komplecie". Praktycznie przez lata 1842–1844 nie było lokalu w Warszawie, gdzie by ów tercet nie wystąpił[30].

Ówczesne kwartety były to nie tylko kwartety smyczkowe, ale też zespoły składające się ze skrzypiec, fletu i dwóch harf. Występowały również kwintety składające się z dwóch skrzypiec, altówki, fagotu i harfy; „komplety" powiększone o trąbkę, fagot i waltornię; „muzyki" składające się ze skrzypiec, fletu, klarnetu, wiolonczeli, waltorni i „trąby chromatycznej". Zespoły takie zazwyczaj określano „kompanią muzyczną" lub po prostu „muzyką". Instrumentalną „kompanią muzyczną" kierował zwykle jej pierwszy skrzypek lub inny instrumentalista pełniący rolę dyrygenta.

Dość trudno jest określić, jakiej najczęściej narodowości byli muzycy zespołów przybywających do Warszawy. Najczęściej spotykanymi określeniami odnoszącymi się do proweniencji artysty były: „czeski", „pragski" (od Praga, stolica Czech) i/lub „z Czech" (w znaczeniu: skąd przybył? – z Czech). I tak w latach 1831–1835 odnotowujemy m.in. występy: kompanii „złożonej z 7miu artystów Czechów pod dyrekcją JP. Hoffmana, grających na instrumentach dentych [!] [...]"[31]; rodziny Spiro z Czech[32]; „nowoprzybyłej z Czech" kompanii śpiewaków"[33]; kwartetu nowo przybyłych Czechów (2 harfy, flet i skrzypce)[34]; „muzyki artystów

29 KW 1843, nr 48 z 19 II, s. 222.

30 Dał w tym okresie blisko 400 koncertów. Nigdy natomiast nie występował w podmiejskich lokalach i ogródkach.

31 KW 1833, nr 329 z 7 XII, s. 1757. Por. Kronika 1831–1835, poz. 1013.

32 Wiele występów w latach 1834–1835 (Kronika 1831–1835, s. 429).

33 Ibidem, poz. 1405.

34 Ibidem, poz. 1891.

czeskich" na czele z „dyrygującym" Józefem Szejdhauserem[35]; dwóch śpiewaczek przybyłych z Czech[36] i „praskich muzykantów pod przewodnictwem A. Pleier"[37]. W następnym pięcioleciu (1836–1840) odnotowujemy już ok. 30 rodzin i kompanii muzyków z Czech, którzy koncertowali co najmniej 300 razy w różnych lokalach warszawskich. Nieco inaczej wyglądało to w pięcioleciu 1841–1845. Rodzin pochodzenia czeskiego odnotowujemy wówczas kilkanaście, przy czym niektóre z nich po raz kolejny przyjeżdżają do Warszawy.

Do często występujących w lokalach zespołów należały instrumentalne kwartety i kwintety. Jak wiele ich było, możemy się jedynie domyślać. Znaczna część zapowiedzi prasowych korzystała bowiem ze standardowej formuły: „kwartet (kwintet) z dobranych artystów najnowsze kompozycje odegra". Były to kwartety (kwintety) zagraniczne oraz składające się z muzyków miejscowych. Znacznie mniej odnotowujemy zespołów sześcio- i siedmioosobowych (sekstetów i septetów). Najbardziej zainteresowały nas zespoły z wymienionym nazwiskiem muzyka pełniącego funkcję „dyrektora" (był to zwyczajowo pierwszy skrzypek), gdyż pozwoliło to wyróżnić zespoły polskie.

Grupa muzyków miejscowych prowadzących kwartety, kwintety, sekstety i zespoły orkiestrowe była stosunkowo liczna. Można przy tym zaobserwować pewną istotną prawidłowość. Początkowo niektórzy z nich pojawili się na warszawskim rynku muzycznym jako kierownicy kwartetów lub „kompletów" o bliżej nieustalonym składzie. Byli to m.in.: Adam Waghalter (kwartet, orkiestra)[38], Józef Sroczkowski (kwartet)[39] i Adam Sturm (kwartet)[40], (orkiestra)[41]. Po 1835 roku jako kierowników nowych kwartetów odnotowujemy: Ignacego Kubełkę[42] i Adama Lanckorońskiego[43], a nowe kwintety prowadzili: Adam uczeń Sturma[44], Kurzątkowski[45], bracia Ładowscy[46], Modliński[47] i Adam Tarnowski[48].

35 Ibidem, s. 430.
36 Ibidem, poz. 1564.
37 Ibidem, poz. 1925.
38 KW 1836, nr 22 z 23 I, dod. s. [1].
39 KW 1831, nr 349 z 27 XII, s. 1684. Por. Kronika 1836–1840, t. 2, poz. 5930, 5947, 5957.
40 Kronika 1831–1835, poz. 246, 1159. Por. KW 1832, nr 129 z 13 V, s. 662; KW 1833, nr 351 z 31 XII, s. 3136.
41 Kronika 1831–1835, poz. 2034.
42 Kronika 1836–1840, t. 1, poz. 3491, 3735, 4008, 4424.
43 Kronika 1836–1840, t. 2, s. 372.
44 Ibidem, poz. 7114, 7279.
45 Kronika 1831–1835, m.in. poz. 2376, 2380, 2385.
46 Kronika 1836–1840, t. 2, s. 373–374.
47 Ibidem, poz. 6968, 7238, 7275, 7300, 7308.
48 Ibidem, poz. 7148.

Sroczkowski w tym czasie powiększa swój zespół do sekstetu[49]. W 1837 roku Sturm został dyrektorem orkiestry Teatru Rozmaitości. Pod jego kierownictwem „zawsze prawie słyszymy co nowego, a orkiestra liczniejsza niż poprzednio, z większą też dokładnością wykonywa dzieła muzyczne. Publiczność jest jej wdzięczna, że zamiast odwiecznych uwertur wykonywa tylko walce, mazurki i inne tańce, które i milej zajmują ucho, i stosowniejsze są dla tego teatru. Wszyscy są kontenci z tej reformy, prócz miejscowej cukierni, bo publiczność zamiast korzystać w prozaiczny sposób z między aktów woli teraz w krzesłach pozostawać"[50]. Ale już nieco wcześniej osiemnastoosobowa orkiestra pod dyrekcją Sturma grywała w różnych miejscach Warszawy, m.in. w lokalu Józefa Sierpińskiego w Królikarni[51] i w salonach księstwa Jabłonowskich[52]. W tym czasie kontynuowały działalność lub pojawiły się po raz pierwszy kwintety i/lub sekstety: Kubełki[53], Kurzątkowskiego[54] i Ładowskich[55].

Na początku lat 40. nowe kwartety prowadzili m.in.: Wilhelm, uczeń Sturma[56] i Modliński[57], nowe kwintety: Henryk Chojnacki[58], Danecki (kwintet „krakowski")[59] i Rajczak[60]; w dalszym ciągu działają wcześniejsze kwintety: Kubełki[61], Kurzątkowskiego[62], Michnowskiego[63], Modlińskiego[64], sekstet i septet Waghaltera[65], a także nowe sekstety: Daneckiego[66], Michnowskiego[67], Modlińskiego[68] i Wilhelma[69]. Zespoły te działają równolegle, a jednocześnie też coraz częściej łączą się w mniejsze lub większe komplety lub orkiestry wieloosobowe.

49 Ibidem, poz. 5745.
50 GW 1837, nr 195 z 23 VII, s. 1.
51 GW 1837, nr 17 z 18 I, s. 1.
52 KW 1837, nr 31 z 1 II, s. 145. Por. BW, szp. 1324.
53 Np. KW 1837, nr 296 z 7 XI, s. 1440 (kwintet). Por. KW 1837, nr 298 z 9 XI, s. 1448 (sekstet).
54 Np. KW 1837, nr 257 z 28 IX, s. 1252 (sekstet).
55 Np. KW 1838, nr 278 z 18 X, s. 1340 (sekstet).
56 Np. KW 1841, nr 86 z 30 III, dod. s. 408.
57 Np. KW 1841, nr 238 z 7 IX, dod. s. 1136.
58 KW 1844, nr 208 z 6 VIII, s. 996 (kwintet).
59 Np. KW 1842, nr 63 z 6 III, s. 300 (sekstet).
60 KW 1841, nr 235 z 4 IX, dod. s. 1120.
61 Np. KW 1841, nr 4 z 4 I, s. 20.
62 Np. KW 1841, nr 322 z 2 XII, s. 1528.
63 Np. KW 1841, nr 338 z 19 XII, s. 1608.
64 Np. KW 1841 nr 59, z 2 III, dod. s. 280.
65 Np. KW 1841, nr 177 z 7 VII, dod. s. 852 (sekstet). Por. KW 1837, nr 4 z 4 I, s. 20 (septet).
66 Np. KW 1842, nr 62 z 5 III, s. 292.
67 KW 1843, nr 108 z 25 IV, s. 516.
68 Np. KW 1841, nr 191 z 21 VII, dod. s. 916.
69 KW 1844, nr 61 z 3 III, s. 288.

Decydujący wpływ na zwiększenie się aktywności miejscowych orkiestr wieloosobowych, a w dalszej konsekwencji na ewolucję ich repertuaru, miały w latach 1836–1838 występy w stolicy Królestwa Polskiego wrocławskiej orkiestry Józefa Hermana[70]. Po raz pierwszy zespół przyjechał do Warszawy w drugiej połowie września 1836 roku i do 16 października, dzień po dniu[71], dał blisko 30 koncertów w salach dawnego Teatru Rozmaitości, w ogrodzie Królikarni, w ogrodzie Rudolfa Ohma za rogatkami wolskimi, w ogrodzie w Foksalu i w Nowej Resursie[72]. Były to, mniej dotąd znane w Warszawie, „muzyczne zabawy w sposobie wiedeńskim". Orkiestra Hermana liczyła „blisko 30 osób", między którymi, jak oceniono, „[...] znajdują się znakomici artyści, co dowiodło wczoraj [20 IX 1836] wykonanie *Koncertina* na oboju przez JP. Wencla i *Wariacji* na skrzypcach przez JP. Marxa [...]. Cieniowanie i precyzja w ogóle znamionują tę orkiestrę [...]"[73]. Na pierwsze cztery koncerty cena biletów była znacząco wysoka[74], co spotkało się z krytyką melomanów[75]. Herman uwzględnił te zastrzeżenia i na kolejne występy „[...] cena krzeseł (bez różnicy na 4 złp.), a miejsca na galeryi (na 2 złp.) zmniejszoną została [...]"[76]. Z zainteresowaniem komentowano repertuar zespołu, zwracając uwagę na „wyborowe repertorium, jak i staranny dobór wykonywanych kompozycji, tak iż rozmaite gusta są zadowolone. [...] Ciekawa publiczność przysłuchuje się z początku kompozycjom poważniejszym, uniesioną potem zostaje lekką i zachwycającą muzyką walców

70 To ważne wydarzenie jest w piśmiennictwie polskim całkowicie pomijane. Zespół przyjechał z Wrocławia w drugiej połowie września 1836 roku. Por. M. Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1984, s. 102. Autorka ustaliła, że zespół ten wyjechał do Warszawy z Wrocławia z końcem kwietnia. Być może tak było i w drodze do stolicy Królestwa Polskiego występował jeszcze gdzie indziej, niemniej do Warszawy dotarł przed 12 IX 1836 roku. „Orkiestra JP. Hermana już przybyła [...], wkrótce będzie ogłoszonem, gdzie i kiedy da się słyszeć. Tymczasem poleca się [...], iż chętnie ofiaruje swe usługi, gdy kto w swym domu życzy ją słyszeć [...]" (KW 1836, nr 242 z 12 IX, s. 1197).

71 2 października (niedziela) zespół wystąpił dwa razy: między 15 a 18 w Królikarni, „po ułożeniu kontraktu" z J. Sierpińskim (utrzymującym tam ogród), a od 19 w dawnym Teatrze Rozmaitości (D 1836, nr 143 z 2 X, s. [2]). Por. KW 1836, nr 261 z 1 X, s. 1285–1286. „[...] Królikarnia przedstawiała ożywiony widok wiedeńskiego prateru. Na obszernym i pięknym trawniku przed pałacem, orkiestra [...] wykonywała z wzrokową zgodnością rozmaite tańce i muzyki [...]" (KW 1836, nr 263 z 3 X, s. 1298).

72 Kronika 1836–1840, t. 2, s. 364.

73 KW 1836, nr 251 z 21 IX, s. 1241. Por. BW, szp. 1211. W innym sprawozdaniu z koncertu uznano Wencla za „wirtuoza na swoim instrumencie", a puzonistę za muzyka, „który zupełnie odpowiada życzeniom znawców" (GW 1836, nr 265 z 1 X, s. 1).

74 „Pierwsze miejsca zł. 6 gr. 5, drugie miejsca zł. 4 gr. 5; pierwsza galeria zł. 3 gr. 5; druga galeria zł. 2" (KW 1836, nr 247 z 17 IX, s. 1221–1222).

75 „Życzylibyśmy, aby to szanowne towarzystwo zastosowało cenę miejsc do taniości widowisk tutejszych" (GW 1836, nr 257 z 23 IX, s. 1).

76 DP 1836, nr 270 z 26 IX, s. 1313.

Straussa [...]"[77]. Owe kompozycje poważniejsze były to m.in.: *Uwertura koncertowa* Andreasa Romberga, *Koncertino* na obój Friedricha A. Kummera, *Wariacje* na skrzypce Josepha Maysedera, uwertura z opery *Fałszerze monet* Daniela F. E. Aubera, uwertura z opery *Le Vampyr* Petera J. von Lindpaintnera i uwertura z opery *Emelina* Ferdinanda Hérolda. Niemniej warszawscy melomani, nieosłuchani z taneczną muzyką walców Johanna Straussa i Josepha Lannera (które były wykonywane najczęściej), wyrazili życzenie, by „[...] pan Herman z towarzystwem wykonywać raczył dzieła poważniejsze i gruntowniejsze artystów nowszych i dawnych, a mianowicie symfonie [...]"[78], gdyż „z jednej strony obeznamy się lepiej z Hajdenem, Mozartem i i Be[e]thovenem, a z drugiej strony i lubownicy tańców znajdą zadowolenie [...]"[79]. Nie wiemy, na ile orkiestra spełniła to życzenie, niemniej sięgnęła wówczas po „wsławioną *Symfonią* [*c-moll „caracteristique*" op. 15] pana Ignacego F. Dobrzyńskiego", która w tym czasie „2gie premium otrzymała na konkursie Towarzystwa Muzycznego Wiedeńskiego". Po wykonaniu w Warszawie kompozycja ta „okrywaną była zasłużonemi oklaskami"[80]. Orkiestra wprowadziła też do swojego repertuaru utwory innych kompozytorów warszawskich[81]. Nowatorski charakter miał wieczór muzyczny w Nowej Resursie w sobotę 1 października 1836 roku. Po pierwszej części wieczoru, wypełnionej muzyką poważną, „od godz. 9 do 10 i pół tańczono: polonez z opery *Gustaw* [...] Obera [właśc. Auber]; walc *Wspomnienie Niemiec* Straus[s]a. O godz. 11 słuchano: potpourri *Ton Rouquet* kompozycji Hermana. Znowu od godz. 11 i pół do 1 tańczono: kontredans z opery *Lestok*; mazur. Od godz. 1 do 1 i pół słuchano: uwertury z opery *Emelina* przez Herolda, a od godz. w pół do 2 do 3 zakończono tańcami: kotylion z 3ch odmian; walc z figurami; galopada; mazur"[82].

Powtórnie orkiestra Hermana zawitała do Warszawy w maju 1837 roku i koncertowała w mieście do połowy października. Zespół liczył wówczas 24 muzyków.

77 GW 1836, nr 257 z 23 IX, s. 1.

78 KW 1836, nr 256 z 26 IX, s. 1261.

79 GW 1836, nr 265 z 1 X, s. 1.

80 KW 1836, nr 265 z 5 X, s. 1305. Por. KW 1836, nr 268 z 8 X, s. 1322. Na koncercie tym wykonane były ponadto: „walc Straus[s]a *Alexandra*, fantazja na oboju, kotillon zwany *Róże damskie*" (KW 1836, nr 267 z 7 X, s. 1313). Alina Nowak-Romanowicz podaje, iż wykonano wówczas tylko fragmenty tej *Symfonii* (A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm*, Warszawa 1995, s. 56). Zob. też: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, [t. 2], *cd*, pod red. E. Dziębowskiej, Kraków 1984, s. 422.

81 M.in. na koncercie w dniu 24 X wykonała *Uwerturę* Leopolda E. Czapka.

82 KW 1836, nr 262 z 2 X, s. 1292.

Początkowo przez kilka dni występował w Królikarni[83], a później m.in. w ogródkach: Foksal przy ul. Nowy Świat[84]; ogrodzie Ohma przy ul. Wolskiej[85]; ogrodzie Mateusza Kosińskiego na Pradze przy ul. Brukowej[86]; w hotelu Wileńskim przy ul. Bielańskiej[87]; Wierzbnie pod Królikarnią[88] oraz w Nowej Resursie[89] i w Resursie Kupieckiej[90]. Orkiestra brała także udział w niektórych uroczystościach o charakterze religijnym, m.in. w kościele Bernardynów „połączona z tutejszymi artystami i śpiewakami wykonała pierwszy raz w Warszawie *Rekwiem* Longiera"[91] oraz uczestniczyła w poświęceniu nowo urządzonego szpitala wyznań ewangelickich[92].

Po raz trzeci orkiestra Hermana występowała w Warszawie od końca maja do września 1838 roku. Były to prawie wyłącznie występy w ogródkach warszawskich z programem „zabaw muzykalnych". Występy orkiestry wrocławskiej Hermana dały asumpt muzykom miejscowym do podejmowania własnych inicjatyw. Jak oceniano w komentarzach prasowych: „Dzięki staraniom p. Hermana muzyka koncertów pod gołym niebem przybrała u nas wyższe znaczenie. Dziś [maj 1839] [...] p. Kurzątkowski [...] objął po nim smyczek dyrygujący [...]"[93]. Początkowo orkiestra „warszawska" Kurzątkowskiego liczyła, analogicznie jak Hermana, 24 muzyków[94], następnie Kurzątkowski „posunął tę liczbę do 30, a nawet 40 osób, a wczoraj [8 VII 1839] w ogrodzie Ohma odezwało się ich razem 50! [...]" donoszono z entuzjazmem w prasie codziennej[95].

Kolejną orkiestrą z Wrocławia, która zjechała do Warszawy na następny letni sezon ogródkowy, był zespół Hermana Albrechta[96]. Orkiestrę, którą Albrecht kierował wspólnie z Augustem Schindlerem, zakontraktował na całe lato

83 KW 1837, nr 115 z 1 V, s. 546. Por. KW 1837, nr 136 z 27 V, s. 669; D 1837, nr 220, s. [2]; GPrn 1837, nr 166 z 24 IX, s. 2.

84 Nr 1297. Wiele występów (GPrn 1837, nr 79 z 27 VI, s. 4. Por. Kdt 1837, nr 256 z 22 IX, s. 4).

85 Nr 3086. Wiele występów (KW 1837, nr 138 z 29 V, s. 684. Por. KW 1837, nr 261 z 2 X, s. 1268).

86 Nr 376. Kilka występów (KW 1837, nr 192 z 23 VII, s. 937. Por. KW 1837, nr 205 z 5 VIII, s. 1004).

87 Nr 599a (D 1837, nr 248 z 20 IX, s. [2]. Por. KW 1837, nr 249 z 20 IX, s. 1216).

88 KW 1837, nr 157 z 17 VI, s. 769. Por. KW 1837, nr 203 z 3 VIII, s. 989–990.

89 GPrn 1837, nr 124 z 11 VIII, s. 2. Por. GPrn 1837, nr 137 z 25 VIII, s. 3.

90 GC 1837, nr 1841 z 13 VII, s. 4.

91 KW 1837, nr 216 z 17 VIII, s. 1057.

92 Przy ul. Karmelickiej nr 2484 (Kdt 1837, nr 253 z 19 IX, s. 1).

93 KW 1839, nr 122 z 10 V, s. 586.

94 GW 1839, nr 123 z 10 V, s. 1.

95 KW 1839, nr 198 z 29 VII, s. 957.

96 Por. M. Zduniak, op. cit., s. 102. Według autorki Albrecht był instrumentalistą wrocławskiej orkiestry teatralnej.

F. Rembaczewski, właściciel ogrodu mieszczącego się „w końcu ulicy Leszno”[97]. Jak oceniono, utwory wykonywane przez tę kompanię „odznaczają się czystością, mocą i precyzją; orkiestra ta udoskonalona na sposób orkiestry Sztrausa liczy kilku członków zasługujących istotnie na zaszczytne imię artystów, jako to: pp. Rosemann, Sznejder i Bergmann [...]”[98]. Z końcem września 1840 roku wyłączne kierownictwo zespołu przejął Schindler (Szyndler)[99], który związał się z Warszawą na kilka lat. Zespół pod jego kierownictwem dbał o jak najatrakcyjniejszy repertuar. Korzystając z pośrednictwa warszawskich księgarń muzycznych, sprowadzał najnowsze tańce wykonywane w Wiedniu. Docierały one do Warszawy w różnych aranżacjach, jak np. „najnowsze walce pod tytułem *Gwiazdy nocne* przez Lannera na sam fortepian, na 4 ręce, skrzypce i fortep[ian]; kwartet itd. [...]”[100]. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się walce wiedeńskie z introdukcją i kodą, a więc o nieznanej dotąd w Warszawie konstrukcji formalnej. Wprowadzały je także do swojego repertuaru zespoły warszawskie; z czasem były to kompozycje muzyków miejscowych[101].

Orkiestra Albrechta-Schindlera, zależnie od potrzeb, występowała przy różnych okazjach i w różnych składach osobowych. W kawiarni przy ul. Długiej (w domu Leona Nowakowskiego)[102] pod dyrekcją Schindlera grali „artyści w liczbie 6ciu”[103]. Wcześniej, podczas cyklu koncertów w brzuchu wieloryba, „wystawionego od niejakiego czasu na widok publiczny” w ujeżdżalni pałacu prymasowskiego, jego właściciel – J. Lesire – przekonywał, że „wewnątrz tegoż siedzi 14tu artystów” orkiestry Schindlera, którzy grali „najnowsze wyjątki z oper oraz kompozycje Straussa, Lannera, Labitzkiego i innych [...]”[104]. Na charytatywnym balu w Ratuszu „orkiestra Szyndlera z 30tu osób złożona zadowalała tańczących [...]”[105]. Zespół obsługiwał także w tych latach karnawałowe

97 Nr 696.

98 KW 1840, nr 135 z 22 V, s. 646.

99 Albrecht powiadomił, że „udając się w tych dniach do miasta Petersburga, gdzie na dalszy czas zaangażowany został, zarząd dotychczasowy nad orkiestrą tu pozostającą wspólnikowi swemu p. Szyndlerowi zdaje [...]” (GW 1840, nr 248 z 17 IX, s. 1).

100 Sprowadziła je księgarnia muzyczna Franciszka Spiessa i Spółki (KW 1841, nr 296 z 6 XI, s. 1405. Por. KW 1841, nr 48 z 19 II, s. 225).

101 Walce takie, wykonywane m.in. przez kwintet i sekstet Kurzątkowskiego, komponowali np. Achtel i wspomniany Kurzątkowski (KW 1837, nr 8 z 9 I, s. 40. Por. KW 1837, nr 11 z 12 I, s. 56; KW 1837, nr 99 z 14 IV, s. 476; KW 1838, nr 92 z 5 IV, s. 440).

102 Nr 586b.

103 KW 1841, nr 274 z 14 X, s. 1304.

104 KW 1840, nr 295 z 6 XI, s. 1410–1411.

105 KW 1842, nr 11 z 12 I, s. 53–54.

bale składkowe w pałacu Ludwika hr. Paca[106], bale w resursach[107], a z czasem nawet galowe bale kostiumowe w Zamku Królewskim[108]. Szczególny rozmach cechował zabawy muzykalne w ogródkach: Wiejskim u Sierpińskiego[109], w Foksalu[110], w Kaskadzie pod Marymontem u A. Bertram[111], w Królikarni[112], w Sielcach[113], w Powązkach u Friedricha Schultza[114] i u Ohma „za wolskimi rogatkami"[115].

Dnia 3 września 1843 roku pierwszy raz zaprezentowała „zabawę muzykalną" kolejna orkiestra zagraniczna „z Lipska przybyła pod zarządem pana Gustawa R. Knabe"[116]. Z jej przyjazdem w środowisku melomanów warszawskich powstał spór, która z występujących tu orkiestr zagranicznych – wrocławska czy lipska – jest lepsza. „Aby pojednać zdania, te obie orkiestry połączyły się" i poza oddzielnymi występami, dawały wiele zabaw muzycznych w połączonym składzie[117].

Orkiestra Albrechta i Schindlera była pierwszym, znanym z nazwy zespołem, jaki wystąpił w Dolinie Szwajcarskiej[118]. Odbyło się to 1 lipca 1840 roku, gdy muzycy orkiestry wrocławskiej, „chcąc uprzyjemnić porę przy pierwszem rwaniu truskawek", dali w Dolinie „muzykalną zabawę"[119]. Już z początkiem 1834 roku Stanisław Śleszyński – ówczesny właściciel tego miejsca – „uzyskawszy zgodę na nazwanie swojego ogrodu Doliną Szwajcarską pragnie go wydzierżawić wraz z urządzonym lokalem na zabawy od Wielkiej Nocy"[120]. W lipcu 1834 roku właściciel zachęcał mieszkańców Warszawy, by przypatrywali się „podbieraniu

106 KW 1841, nr 8 z 9 I, dod. s. 37. Por. KW 1841, nr 40 z 11 II, s. 189–190; KW 1842, nr 11 z 12 I, s. 53–54; KW 1843, nr 50 z 21 II, s. 233–234.

107 KW 1841, nr 303 z 13 XI, s. 1437. Por. KW 1844, nr 1 z 1 I, dod. s. 1.

108 KW 1844, nr 13 z 14 I, s. 57–60.

109 Przy ul. Pięknej nr 1757a. KW 1841, nr 187 z 17 VII, s. 896.

110 Przy ul. Nowy Świat nr 1297. KW 1840, nr 212 z 12 VIII, s. 1020. Por. KW 1841, nr 246 z 16 IX, s. 1173–1174.

111 KW 1841, nr 142 z 29 V, s. 680.

112 KW 1840, nr 191 z 22 VII, s. 922.

113 KW 1840, nr 191 z 22 VII, s. 924. Por. KW 1842, nr 158 z 19 VI, s. 758–759.

114 KW 1840, nr 193 z 24 VII, s. 932. Por. KW 1840, nr 226 z 27 VIII, s. 1088.

115 Nr 3086. KW 1843, nr 232 z 3 IX, s. 1105.

116 KW 1843, nr 232 z 3 IX, s. 1112.

117 Przykładowo KW 1843, nr 243 z 15 IX, dod. s. 1164. Por. KW 1844, nr 99 z 13 IV, s. 468.

118 H. Pukińska-Szepietowska mylnie podaje w swojej monografii, „iż pierwsze ogłoszenie w prasie, reklamujące ogród, pojawiło się w r. 1835" (H. Pukińska-Szepietowska, op. cit., s. 92–93). Nie uwzględnia też wielu istotnych informacji prasowych dotyczących początków muzyki w Dolinie z lat 1834–1844.

119 KW 1840, nr 169 z 30 VI, s. 824.

120 KW 1834, nr 9 z 10 I, s. 46.

miodu i całej czynności zapędzania na powrót pszczół do ula [...]". Śleszyński na miód lipcowy ze swojej pasieki zapraszał także amatorów i w latach następnych[121], a niejaki Ludwik Chruścicki polecał wówczas swój bufet tam założony[122]. W grudniu 1836 roku Śleszyński zapowiadał okazanie planu amfiteatru „mogącego się wystawić małym kosztem w dolinie dla publiczności, słuchającej walców Straussa lub dla przypatrywania się widowiskom"[123]. W lecie 1837 roku gospodarz Doliny „otwiera wstęp spacerny dla publiczności lubiącej świeżo rwane truskawki [...]"; liczył także na obecność orkiestr oraz proponował, by „ułożyć się" z nim odnośnie do zaprowadzenia bufetu dla ewentualnych gości[124]. Orkiestra wrocławska Albrechta i Schindlera w okresie od 1 lipca do końca września 1840 roku i w maju roku 1841 dała w Dolinie co najmniej kilkanaście koncertów[125]. Niemniej zespoły orkiestrowe na letnie występy ogródkowe preferowały na początku lat 40. XIX wieku inne miejsca, ówcześnie bardziej popularne i częściej uczęszczane przez mieszkańców Warszawy, choć właściciel Doliny „nie wzbraniał grywać uzdatnionym muzykom"[126]. W sezonie „ogródkowym" maj–wrzesień 1843 roku prasa codzienna odnotowała w Dolinie kilkanaście koncertów różnych orkiestr[127]. Były to m.in. „pomnożona orkiestra pod dyr. JP. Daneckiego"[128] i „orkiestra z Lipska przybyła pod zarządem pana G. R. Knabe"[129]. Ponadto odnotowano występy orkiestr (o niewymienionym kierownictwie), „składających się z 50ciu"[130], a nawet „ze 100 osób"[131]. Orkiestry te oceniono jako „wyborne", a dodatkową zaletą miejsca było, że „przy wejściu do Doliny nie grozi przymuszona kontrybucja za muzykę"[132], choć bywało, że muzykę

121 KW 1834, nr 189 z 18 VII, s. 1054. Por. KW 1834, nr 194 z 23 VII, s. 1077–1078; KW 1835, nr 237 z 6 IX, s. 1218.

122 KW 1836, nr 167 z 26 VI, s. 821.

123 D 1836, nr 212 z 12 XII, s. [2].

124 KW 1837, nr 169 z 30 VI, s. 830.

125 KW 1840, nr 228 z 29 VIII, s. 1096. Por. KW 1840, nr 231 z 1 IX, s. 1112; KW 1840, nr 233 z 3 IX, s. 1120; KW 1840, nr 239 z 10 IX, s. 1152; KW 1840, nr 246 z 17 IX, s. 1184; KW 1840, nr 253 z 24 IX, s. 1216; KW 1841, nr 145 z 3 VI, dod. s. 696; KW 1841, nr 139 z 26 V, dod. s. 664. Zob. też: Kronika 1836–1840, t. 2, s. 384.

126 KW 1842, nr 165 z 26 VI, s. 791.

127 Być może dzierżawcą Doliny był w tym sezonie K. Voigt, był on bowiem nadawcą ogłoszenia o rozpoczęciu wiosennych spacerów w tym ogrodzie (KW 1843, nr 120 z 7 V, s. 572).

128 KW 1843, nr 164 z 25 VI, s. 792. Por. KW 1843, nr 166 z 27 VI, s. 800.

129 KW 1843, nr 232 z 3 IX, s. 1112. Por. KW 1843, nr 236 z 7 IX, s. 1132.

130 KW 1843, nr 136 z 24 V, dod. s. 648. Por. KW 1843, nr 139 z 28 V, s. 668; KW 1843, nr 150 z 10 VI, s. 720; KW 1843, nr 205 z 6 VIII, s. 984.

131 KW 1843, nr 238 z 10 IX, s. 1144. Por. KW 1843, nr 245 z 17 IX, s. 1176.

132 KW 1843, nr 139 z 28 V, s. 662.

wykonywały na przemian „dwie liczne orkiestry”[133]. Tu także przed wyjazdem do Petersburga wystąpił Rajczak, niewidomy wirtuoz gry na trąbce[134]. Jesienią 1843 roku ogród ten „stał się [...] głównem miejscem przechadzek całego pięknego świata Warszawy” i bywało tam „kilka tysięcy osób [...] przy odgłosie rozlegającej się muzyki [...]”[135]. W sezonie 1844 roku występy wieloosobowych orkiestr w Dolinie Szwajcarskiej były już normą, choć w dalszym ciągu uzależniano je od bezdeszczowej pogody. Pierwsze przechadzki przy „hucznej orkiestrze” odbyły się 6 czerwca, a „brak siedzeń i brak stolików zmuszał do zasilania się stojący [...]”[136]. Natomiast 14 czerwca dano w Dolinie Szwajcarskiej „zabawę muzykalną w połączeniu z loterią fantową”, z której dochód przeznaczono na wsparcie zakładu sierot i ubogich dzieci Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności; grała wówczas stuosobowa orkiestra, a „obecnych [...] liczono przeszło 3000, a dzieci było mnóstwo [...]”[137].

Stałą praktyką było – jak wspominano – informowanie w dziennikach, a zwłaszcza w „Kurierze Warszawskim”, o występach muzycznych w lokalach i miejscach publicznych. Istniał ponadto dość powszechny zwyczaj powiadamiania o występach drukowanymi „dziennymi” afiszami i / lub programami użyczanymi w miejscu imprezy[138]. Często też w kawiarniach – przy ul. Rymarskiej[139], przy ul. Podwale[140] – o programie występu informowały rozdawane na miejscu afisze. Na koncertach na żądanie słuchaczy powtarzano po raz kolejny utwór, który szczególnie podobał się; na życzenie grano także dzieła spoza programu[141].

133 GC 1843, nr 239 z 11 IX, s. 4.

134 KW 1843, nr 202 z 3 VIII, s. 968. Por. KW 1843, nr 203 z 4 VIII, s. 972.

135 GC 1843, nr 239 z 11 IX, s. 4.

136 GC 1844, nr 150 z 8 VI, s. 1.

137 GC 1844, nr 155 z 13 VI, s. 1. Por. KW 1844, nr 147 z 4 VI, dod. s. 701; KW 1844, nr 157 z 15 VI, dod. s. 749–750. „Dochód [...] był następujący: za 2400 biletów po zł. 3 gr. 10– zł. 8000; za 614 kontramarek po zł. 2– zł. 1228. Naddatki od osób dobroczynnych wynoszą zł. 373 [...]. Wydatki [...]: na muzykę, druk biletów i afiszów, za urządzenie sklepów itp. uczyniły razem zł. 761 gr. 14 [...]. Pozostało czystego dochodu złp. 8839 gr. 16 [...]” (KW 1844, nr 182 z 11 VII, s. 869).

138 Przykładowo na koncercie kwintetu w kawiarni przy ul. Rymarskiej nr 739 „[...] jakie dzieła będą grane każdy z szanownych słuchaczy otrzyma program [...]” (KW 1839, nr 274 z 15 X, s. 1324).

139 Nr 739.

140 Nr 498.

141 „Kwintet Kurzątkowskiego z dobranych artystów złożony [...] wykona najnowsze dzieła muzyczne, jako to: uwertury, wyjątki z oper, tańce salonowe etc., a między temi wielką *Podróż po Europie* [Józefa Damsego], jak afisze w miejscu rozdawane uwiadomią; również, jeżeli kto z Szanownych Amatorów życzyć sobie będzie powtórzenia jakiej sztuki lub innej wykonania, życzenie jego spełnione zostanie” (KW 1839, nr 288 z 29 X, s. 1392. Koncert w kawiarni przy ul. Rymarskiej nr 739). Praktyka powtarzania ulubionej arii w operze lub śpiewki w komedio-operze (w trakcie wykonywania całości utworu scenicznego) była w teatrach warszawskich na porządku dziennym.

Repertuar

Instrumentalne zespoły – zarówno te małe (tria, kwartety, kwintety), jak i orkiestry wieloosobowe – prezentowały repertuar dość podobny. Centralne miejsce zajmowały cztery rodzaje utworów: a) uwertury operowe i wyjątki z oper, b) utwory inspirowane operami, przede wszystkim taneczne, c) najnowsze, oryginalne tańce salonowe, zwłaszcza kompozytorów wiedeńskich, oraz d) inne oryginalne kompozycje kompozytorów miejscowych, głównie tańce. Nawiązywano do aktualnych, zagranicznych premier operowych, oper ówcześnie wystawianych w warszawskim Teatrze Wielkim i / lub do oper, które w ostatnich latach cieszyły się w Warszawie największą popularnością. W informacjach o repertuarze wymieniono tytuły następujących oper: *I Capuletti e i Montecchi*, *Norma*, *Il Pirata* i *La Straniera* Vincenzo Belliniego; *Anna Bolena* i *Lucrezia Borgia* Gaetano Donizettiego; *Hugonoci* i *Robert Diabeł* Giacomo Meyerbeera; *Don Giovanni* Wolfganga A. Mozarta; *Ostatni dzień Pompei* Giovanni Paciniego oraz *Kopciuszek*, *Otello* i *Wilhelm Tell* Gioacchino Rossiniego. Z niektórymi operami publiczność miejscowa zapoznała się dopiero dzięki goszczącemu na początku lat 40. XIX wieku w Warszawie zespołowi opery włoskiej, inne zaś należały do kanonu ówczesnej opery europejskiej i / lub miały swoje premiery na scenie warszawskiej przed 1831 rokiem. Również niektóre arie operowe trwalej weszły do „lżejszego" repertuaru koncertowego jako samodzielne utwory. Przykładowo, w 1837 roku w programie jednego z występów znalazła się „aria pr[zez] Pacciniego, którą panna Karl śpiewała w teatrze tutejszym [...]"[142]. Wykonywano nie tylko pojedyncze uwertury i wyjątki z oper, lecz także „wiązanki" (*potpourri*) z motywów operowych, np. „wielkie nowe pot-pourri z opery *Napój miłosny* ułożone przez J. Damsego [...]"[143]. Szczególnie chętnie publiczność słuchała tańców wykonywanych na warszawskiej scenie baletowej, m.in. „ulubionego" tańca tyrolskiego z baletu *Mimili czyli Styryjczykowie*, do którego muzykę skomponował Józef Stefani[144] oraz mazura z baletu *Stach i Zośka* tego samego kompozytora[145]. Na jednym z wieczorów tanecznych w Resursie Kupieckiej „podobał się powszechnie walc ułożony na pianof[orte] z ulubionej kawatiny Ricciego, śpiewany przez JPanią Rywackę na koncercie danym w Wielkim teatrze [...]"[146]. Zespoły orkiestrowe wykonywały również tańce, kompozytorów obcych i miejscowych, inspirowane

142 Utwory te grał kwintet Kurzątkowskiego (KW 1837, nr 90 z 5 IV, s. 432).
143 KW 1839, nr 139 z 29 V, s. 684.
144 KW 1837, nr 71 z 14 III, dod. s. [4]. Por. KW 1837, nr 73 z 16 III, s. 344.
145 KW 1839, nr 315 z 26 XI, s. 1516.
146 KW 1842, nr 29 z 30 I, s. 134.

tematami muzycznymi zaczerpniętymi z muzycznych dzieł scenicznych. I tak sekstet Kurzątkowskiego grywał „galopadę z *Roberta diabła*", niewymieniony z nazwy kwintet – „wesołą galopadę z nowego wodewilu *Indiana*", na balach zaś jedna z orkiestr grywała kontredanse „z motywów oper *Łucji* i *Lukrecji*" oraz „nowe zupełnie kontredanse z opery *Hugonoci* układu kapelmistrza Po-[h]lensa". Kapelmistrz ten był także kompozytorem poloneza na motywach opery Michaiła Iwanowicza Glinki *Życie za cara* wykonywanego na balach kostiumowych w Zamku Warszawskim. Z kolei wspomniany sekstet Kurzątkowskiego grywał w kawiarniach poloneza Józefa Damsego z tematu opery *Norma*. Jako ciekawostkę można wymienić bal z 13 stycznia 1838 roku w Zamku Warszawskim, na którym „orkiestra wszystkie tańce grała z najulubieńszych tematów *Roberta diabła*"[147].

Tańce salonowe – na motywach zaczerpniętych z oper i oryginalne – należały do kanonicznego repertuaru zespołów orkiestrowych. Do najczęściej granych należały: walce, mazury, polonezy, kontredanse i galopy (zwane czasem galopadami). Całkowicie z użycia wyszły anglezy, dość często grane i tańczone przed 1831 rokiem. Względnie mało grano i tańczono kadryli, natomiast w dalszym ciągu – podobnie jak przed rokiem 1831 – utrzymywała się spora popularność kontredansa, tańca pierwotnego w stosunku do kadryla. Kontredanse te, niełatwe do wykonania przez niewprawnego amatora (ze względu na skomplikowane ewolucje taneczne), często grywała orkiestra Teatru Rozmaitości pomiędzy aktami sztuk scenicznych. Były to zazwyczaj „płody" Sturma, ówczesnego dyrygenta orkiestry tego teatru[148]. Niemniej zdarzało się też, że na balach grano i prezentowano nowe figury tego tańca, np. „układu p. Morisa z muzyką Józefa Nowakowskiego"[149]. Warto także wspomnieć „najnowsze kontredanse ułożone przez kompozytorów petersburskich, warszawskich i wiedeńskich", które miał w swoim repertuarze zespół Kurzątkowskiego[150] oraz – okresowo bardzo modne – „nowe" kadryle i kontredanse Philippe'a Musarda, które grywały orkiestry Kubełki i Sturma[151].

147 KW 1838, nr 13 z 14 I, s. 61–62. Premiera tej pięcioaktowej opery Meyerbeera miała miejsce na deskach Teatru Wielkiego 16 grudnia 1837 roku i była wielkim wydarzeniem muzycznym. Na jej pierwsze przedstawienia wyznaczono podwójną cenę biletów „z powodu nadzwyczajnego wydatku na wystawę tego dzieła, bo przeszło 150.000 złp. [...]" (Kdt 1837, nr 308 z 14 XI, s. 1–2). Do dnia wspomnianego balu odbyło się dziewięć przedstawień tej opery, a jej motywy stały się z dnia na dzień swoistymi „przebojami" muzycznymi.

148 GPrn 1838, nr 301 z 11 XI, s. 4. Por. KW 1839, nr 290 z 31 X, s. 1398.

149 KW 1838, nr 37 z 8 II, s. 174.

150 KW 1836, nr 347 z 30 XII, s. 1709–1710.

151 KW 1838, nr 12 z 13 I, s. 57. Por. KW 1838, nr 50 z 21 II, s. 242; KW 1839, nr 203 z 3 VIII, s. 977.

Słabła popularność kotyliona, tańczonego wcześniej najczęściej na zakończenie zabaw tanecznych. Niemniej na jego przykładzie obserwujemy istotny związek pomiędzy publicznymi wykonaniami tego tańca (np. przez orkiestrę Hermana) na balach lub w innych miejscach a miejscowymi publikacjami nutowymi. Przykładowo, oryginalnego *Nowego kotyliona w 6-u częściach* autorstwa Edwarda Wolffa granego na balu galowym w salach Banku Polskiego (4 maja 1834 r.) w tym samym czasie opublikował Ignacy Klukowski w opracowaniu kompozytora na fortepian[152]. Podobnie *Kotyliona* „młodej, utalentowanej kompozytorki" Elizy Sułkowskiej, spopularyzowanego wykonaniami w Wierzbnie i w ogrodzie Ohma (przez wymienioną wcześniej orkiestrę), rychło po premierowym wykonaniu opublikowała w układzie na fortepian warszawska litografia Alojzego Pietrzykowskiego i K. Marszyckiego[153].

Dopiero zaczynano tańczyć polkę, tak popularną w drugiej połowie lat 40. XIX wieku, a zwłaszcza w następnych dekadach tego stulecia. Jak donosił „Kurier Warszawski" (w jednym z numerów z 1843 r.), na „wieczorku tańcującym" w prywatnym salonie wykonano po raz pierwszy ten „taniec czeski zwany polką, do którego sławni dzisiejsi kompozytorowie Strauss i Labicki nie jedną żywą i pięknej harmonii ułożyli muzykę [...]"[154]. Zaczęto wówczas grać polkę na zabawach muzycznych w Resursie Kupieckiej (orkiestra Knabe), choć i wówczas „wykonanie walców podobało się znawcom najbardziej"[155] oraz na galowych imprezach w Pałacu Łazienkowskim[156]. W tym samym czasie pojawiły się oryginalne polki kompozytorów zagranicznych (Henri Herza, Josefa Labitzky'ego, Straussa ojca) w repertuarze miejscowych wydawców nut[157]. Publiczności warszawskiej najbardziej zapadły w pamięć efektowne galopy dołączane w Teatrze Wielkim do niektórych muzycznych i niemuzycznych dzieł scenicznych. Przykładowo, „w balecie *Zabawy żołnierskie* podobała się *Nowa galopada* tańczona przez 32 osób, ułożona przez JP. Szteibelta, tancerza przybyłego z Paryża [...]. Muzykę tejże *Galopady* ułożoną na piano forte nabyć można w składzie Sennewalda [...]"[158]. Podobną popularność zyskała

152 Kdt 1834, nr 119 z 3 V, s. 469. Por. Kdt 1834, nr 121 z 6 V, s. 477–478; Bwdm, poz. 1849.

153 GW 1837, nr 199 z 27 VII, s. 1. Por. KW 1837, nr 203 z 3 VIII, s. 989–990; Bwdm, poz. 3832, z. 9, nr 3–4.

154 KW 1843, nr 321 z 3 XII, s. 1523.

155 KW 1843, nr 235 z 6 IX, dod. s. 1122. Por. KW 1843, nr 236 z 7 IX, s. 1127.

156 KW 1844, nr 36 z 7 II, dod. s. 169.

157 Bwdm, poz. 2920, 2940, 2979.

158 KW 1833, nr 247 z 15 IX, s. 1321–1322.

Galopada komiczna tańczona w Teatrze Wielkim po komediach *Wszystkowiedz*, *Fałszywy wielki ton* i *Urząd i żona*[159] oraz galopady karnawałowe grywane przez orkiestry na maskaradach w salach redutowych Teatru Wielkiego. Galopadę wymieniano również w „porządku tańców" wykonywanych na balach i wieczorach tanecznych. Spośród autorskich, oryginalnych galopów, orkiestry grywały utwory Lannera (m.in. *Hiszpańska galopada*, *Węgierska galopada*)[160], J. F. Kretschmera (*Kwiaty jesienne*)[161] i Straussa ojca (m.in. *Reisengalopp* op. 85 i *Fortunagalopp* op. 69)[162].

Szczególna funkcja poloneza wynikała z charakteru tego tańca. Orkiestry, ze względu na jego tradycyjnie dostojną, kontuszową rytmikę, grały go na rozpoczęcie wszystkich uroczystych balów galowych. Co charakterystyczne, były to najczęściej polonezy kompozytorów warszawskich, specjalnie tworzone na te uroczystości[163]. Ich korowodowa użyteczność miała także znaczenie w czasie letnich, plenerowych wieczorów tanecznych. Przykładowo na imprezie w galerii ogrodowej pałacu Dückerta, „aby połączyć zabawy widoku illuminacji z tańcem, polonez rozpoczęty w salonie, przeszedł przez wszystkie ścieżki ogrodu [...]"[164]. Ale taniec ten grały także zespoły u „wód mineralnych", w warszawskich teatrach (jako utwory antraktowe) i w innych miejscach i okolicznościach. Były to orkiestrowe utwory Damsego (znane ze swoich balowych premier), jak też nowe polonezy tego kompozytora (grały je m.in.: kwartet Lanckorońskiego[165], sekstet Kurzątkowskiego[166] i orkiestra Kubełki[167]) oraz tańce polskie Achtla, Antoniego Frankla, Michała Krogulskiego, Józefa Nepily'ego, Nowakowskiego, Ludwika Raszka, Jana N. Sandmanna i Stefaniego[168]. Ponadto incydentalnie grywano polonezy kompozytorów obcych, np. skrzypcowego poloneza

159 GW 1833, nr 109 z 23 IV, s. 922. Por. GW 1834, nr 165 z 21 VI, s. 1688; GW 1834, nr 270 z 8 X, s. 2403. Opublikowana została przez Klukowskiego (Bwdm, poz. 1521).

160 KW 1837, nr 12 z 13 I, dod. s. [2]. Por. KW 1837, nr 26 z 27 I, s. 124.

161 KW 1839, nr 232 z 2 IX, s. 1122.

162 KW 1836, nr 247 z 17 IX, s. 1221–1222. Por. Bwdm, poz. 2059.

163 Byli to przede wszystkim Damse i Pohlens (Bwdm, s. 368, 385). Por. S. Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny*, współpr. i red. M. Prokopowicz, A. Spóz, [t.] 2, *1792–1830*, Kraków 1976, s. 126–140; idem, *Polonez. Katalog tematyczny*, współpr. i red. M. Prokopowicz, A. Spóz, [t.] 3, *1831–1981*, Kraków 1985, s. 524–527.

164 KW 1836, nr 187 z 17 VII, s. 929.

165 KW 1839, nr 303 z 14 XI, s. 1460. Por. KW 1839, nr 312 z 23 XI, s. 1500; KW 1839, nr 330 z 12 XII, s. 1588.

166 KW 1838, nr 58 z 1 III, s. 276. Por. KW 1838, nr 65 z 8 III, s. 308.

167 KW 1839, nr 178 z 9 VII, s. 865.

168 Miejsca wykonania polonezów tych kompozytorów wymieniają tytulatury utworów opublikowanych w Warszawie (Bwdm, poz. 1534, 1553, 1756, 2277, 2392, 2480, 2652, 2758).

Maysedera, który prezentował solo Danecki[169] i orkiestrowe: C. F. Rafaela, „dyrektora orkiestry w Wiedniu"[170] oraz Aubera[171]. Swoje kompozycje polonezowe, by przypodobać się warszawskiej publiczności, prezentowali także twórcy z zagranicy przebywający wówczas w Warszawie, jak S. Spiro i Jacques Serravalle[172].

Mazury, wyłącznie kompozytorów miejscowych, były stale obecne przez wszystkie interesujące nas lata w repertuarze zespołów instrumentalnych. Równie chętnie tańczono je na balach i wieczorkach tanecznych, jak słuchano „u wód mineralnych", w ogrodach i lokalach. Były to najczęściej mazury o ogólnych tytułach, jak: „nowy", „najnowszy", „ulubiony", „karnawałowy", „wiejski" lub „chłopski"; mazury nawiązujące nazwami do określonych regionów geograficznych lub nazw miejscowości: „błoński z Łuszczewka", „galicyjski", „kaliski", „krakowski", „kujawski", „lubelski", „lwowski", „okolic tykocińskich", „warszawski" lub „z Warszawy", „wilanowski"; mazury o nazwach podkreślających żywy charakter tańca: „dziarski", „hop, ha, ha", „ochoczy", „od ucha", „wesoły", „zamaszysty" i mazury nawiązujące nastrojem do pór roku: „jesienny", „majowy", „wiosenny". Znaczna część z nich nosiła po prostu tytuł „mazur" lub – gdy miał on mieć bardziej salonowy charakter – „masure", „mazour" lub „mazure". Najwięcej grano mazurów Sturma, Damsego, Andrzeja Kotulińskiego, Kurzątkowskiego, Juliana Kaplińskiego i Tomasza Głogowskiego. Stosunkowo mało komponowano i grano mazurów na motywach ulubionych oper. Wyjątkami były m.in. *Grande mazure avec introduction et coda* Nepily'ego na motywach opery *Robert diabeł* Meyerbeera[173] i *Mazur* Sturma na motywach opery *Napój miłosny* Donizettiego[174].

Wykonawstwo walca, generalnie tańca najchętniej granego w Warszawie w interesujących nas latach, zdecydowanie wzrosło i nabrało nowych rysów wraz z pojawieniem się orkiestr zagranicznych z Wrocławia i Lipska. Przed 1836 rokiem w anonsach prasowych praktycznie nie wymieniano tego tańca. Natomiast wśród grywanych w tym czasie walców (na balach, wieczorach tanecznych, „u wód

169 Były to: lokal przy ul. św. Jana nr 8 i kawiarnia przy ul. Nowo-Senatorskiej nr 477a, gdzie Danecki – muzyk o proweniencji krakowskiej – występował z „kompanią" (KW 1841, nr 89 z 2 IX, s. 420. Por. KW 1842, nr 275 z 17 X, s. 1312).

170 Grała go orkiestra Schindlera na balu w Ratuszu przy ul. Senatorskiej nr 462 (KW 1842, nr 11 z 12 I, s. 53–54).

171 Poloneza z jego opery *Gustaw* grała orkiestra Hermana w Nowej Resursie (KW 1836, nr 262 z 2 X, s. 1292).

172 KW 1834, nr 281 z 20 X, s. 1549 (Polonez na skrzypce własnej kompozycji Spiro wykonał w lokalu St. Kamińskiego przy ul. Trębackiej nr 632). KW 1837, nr 30 z 31 I, s. 143 („polonez JPana Seravalle" grany był na maskaradzie w Teatrze Wielkim). Utwory te były opublikowane w Warszawie (Bwdm, poz. 1825, 1935).

173 Grano go w Teatrze Rozmaitości (Bwdm, poz. 2154).

174 Grywany w Teatrze Rozmaitości i w obu resursach (Bwdm, poz. 2402).

mineralnych" i w Teatrze Rozmaitości) przeważały utwory kompozytorów miejscowych: Wolffa, Nepily'ego, Jana Leżeńskiego i A. B. Radaszkowskiego. Nie grano jeszcze walców Labitzky'ego, a Lannera i Straussa ojca wykonywano sporadycznie. Po 1836 roku sytuacja zmieniła się diametralnie. Lawinowo pojawiły się wiedeńskie walce Labitzky'ego (m.in. *Aurora*; *Odgłosy radości Albionu*; *Lilien-Walzer* op. 61, *Orientalen-Walzer*; *Burlington-Walzer*), Lannera (m.in. *Herzogin von Parma*; *Die Werber-Walzer* op. 103; *Mille-Fleurs-Walzer* op. 116; *Lebenspulse* op. 172 i wiele innych) i Straussa (ojca). Wśród tańców tych dominowały walce Straussa (ojca). Wykonywała je większość zespołów orkiestrowych, niektóre zaś deklarowały, że mają w repertuarze „wszystkie prawie walce Straus[s]a i Lannera". Walce autorów warszawskich (głównie Achtla, Damsego i Antoniego Kauteckiego) przyjmowały coraz częściej formę walca wiedeńskiego, wymagającą od kompozytora nieco więcej kunsztu twórczego. Nastąpiła także zmiana w tańczeniu walca na balach i wieczorach tańcujących „przejęta już od lat kilku w wielu zagranicznych stolicach. Kawalerowie zapraszają damy do 1, 2, 3go itd. walca, orkiestra daje sygnał jak do innych tańców, a następnie gra walc cały z introdukcją i kodą, wszystkie pary stają w długiej kolumnie albo do koła jak w mazurze, a następnie walcują porządkiem i kolejno po 3, 4, 5 do 6 par stosownie do obszerności lokalu. Przestający tańczyć stają na końcu kolumny lub na miejscu właściwem w kole, a następujące pary podług przyjętej co do liczby zasady zastępują w tańcu miejsce pierwszych. Kolej taka powtarza się póty, póki koda walca nie zakończy. Poczem formuje się walc nowy. Sposób ten tańczenia jest nieodzownym dla zachowania porządku, zwłaszcza w licznych zabawach znosi zarazem zwyczaj stawania mężczyzn w środku Sali, który tyle tańcującym przeszkadza"[175].

Spośród utworów nieco ambitniejszych kwartet Lanckorońskiego grał „wariacje Rodego i Romberga"[176], a w lokalu Mikołaja Jamroszyńskiego – niewymieniony z nazwy zespół – jeden z kwartetów Josepha Haydna[177]. Kameralny, wysoko artystyczny program prezentował zwłaszcza kwartet, kwintet i sekstet Ładowskich: były to m.in. „fantazye Lafona, różne waryacye i koncert Maysedera, rondo Alla Polaca Lipińskiego [...]". Jak oceniano, utwory te „pod smyczkiem tych dzieci-artystów nie straciły nic na swoich zaletach [...]"[178]. Zespół Ładowskich w latach 1838–1843 dał w warszawskich lokalach i ogródkach kilkadziesiąt koncertów.

175 KW 1841, nr 9 z 19 I, s. 42.
176 W kawiarni przy ul. Mostowej nr 237 (KW 1839, nr 312 z 23 XI, s. 1500).
177 KW 1833, nr 90 z 3 IV, s. 477.
178 GPrn 1838, nr 179 z 9 VII, s. 1.

Orkiestry wojskowe

Najwcześniej – gdyż już z końcem września 1831 roku – orkiestry wojskowe pojawiły się w Ogrodzie Saskim, gdzie „[...] rozstawione po różnych częściach [ogrodu], nader uprzyjemniały przechadzkę”[179]. Tego rodzaju koncerty często w parkach „uprzyjemniały chwile spaceru”[180], zwłaszcza w niedziele, w święta galowe oraz religijne. „Muzyka wojskowa” towarzyszyła organizowanym w tych miejscach widowiskom parasportowym, np. popisom „szybkobiegacza” Hieronima Pawłowskiego, który zobowiązywał się do pokonania wskazanego dystansu „bocznemi alejami” ogrodu lub parku w odpowiednio krótkim czasie[181]. Orkiestry wojskowe odzywały się w czasie świąt wielkanocnych na placu Krasińskich[182], w Zielone Świątki na Bielanach[183], na „błoniach pod Powązkami” na zakończenie manewrów[184] i na „błoniach mokotowskich” w czasie wyścigów konnych[185]. Częstym miejscem występów orkiestr wojskowych był Zamek Warszawski (lub jego taras)[186], taras Pałacu Łazienkowskiego[187] i sam Park Łazienkowski[188]. Działo się to najczęściej przy okazji świąt galowych oraz wizyt cesarza i jego gości. Muzyki pułkowe towarzyszyły także uroczystościom stricte wojskowym i wojskowym pogrzebom. Przykładowo, w święto kawalerów orderu św. Jerzego spożywanie „obfitego” obiadu wydanego w koszarach Aleksandrowskich umilały marsze wojskowe[189]. Gdy zaś chowano sprowadzone z Francji zwłoki pułkownika Piotra Śliwickiego, „konduktowi towarzyszyła muzyka wojskowa”[190]. Incydentalnie orkiestry wojskowe brały także udział w plenerowych inicjatywach charytatywnych[191].

179 GW 1831, nr 259 z 28 IX, s. 2049.

180 GW 1839, nr 113 z 29 IV, s. 2.

181 GW 1835, nr 219 z 14 VIII, s. 1085. Por. GW 1833, nr 287 z 25 X, s. 2541; GW 1834, nr 139 z 25 V, s. 1403.

182 KW 1843, nr 103 z 18 IV, s. 483. Por. GW 1844, nr 95 z 9 IV, s. 447.

183 KW 1843, nr 146 z 6 VI, s. 697–698.

184 KW 1834, nr 273 z 12 X, s. 1505. „[...] Muzyki pułkowe bez przerwy na przemian wykonywały celniejsze kompozycje dzisiejszych znakomitych mistrzów, szczególniej odznaczyły się wybornem wykonaniem orkiestra Pułku Zabałkańskiego i trębacze Pułku Wittgensteina [...]. Śpiewacy Pułku Połockiego wykonywali śpiewy narodowe [...]”. Por. BW, szp. 590.

185 KW 1841, nr 162 z 21 VI, s. 777 („[...] Połowa ludności Warszawy pospieszyła za rogatki Mokotowskie, gdzie w prawo na polu urządzono okazały hipodrom [...]. [Gdy nadjechali księstwo namiestnikostwo] zabrzmiały 3 orkiestry wojskowe, po obu końcach amfiteatrów [...]”). Por. KW 1844, nr 158 z 16 VI, s. 753.

186 GC 1837, nr 1982 z 4 XII, s. 1. Por. KW 1844, nr 166 z 24 VI, s. 794 (Z okazji wianków świętojańskich „[...] orkiestry wojskowe na tarasie zamkowym wykonywały dzieła z najulubieńszych oper [...]”).

187 KW 1841, nr 124 z 10 V, s. 589. Por. KW 1843, nr 176 z 8 VII, s. 845.

188 KW 1839, nr 177 z 8 VII, s. 857. Por. KW 1843, nr 250 z 22 IX, s. 1193.

189 KW 1835, nr 329 z 10 XII, s. 1657.

190 KW 1835, nr 327 z 7 XII, s. 1645.

191 Przykładowo jedną z orkiestr grających „na przemian” w zorganizowanych w ogrodzie Ohma uroczystościach Flory, z których dochód przeznaczono na wspomożenie dzieci z Instytutu Sierot i Ochron

Bale, kasyna, wieczory taneczne...

Tytułowe lata były okresem ogromnej liczby różnego rodzaju publicznych balów i zabaw tanecznych. Były to przede wszystkim imprezy organizowane „za biletami" w lokalach publicznych. To właśnie na nich znajdowały zatrudnienie niewielkie zespoły muzyczne i orkiestry wieloosobowe, wykonujące muzykę taneczną. W ówczesnych gazetach ogłaszali się muzycy kierujący takimi zespołami lub pośrednicy w ich najęciu. Często działo się to „z powodu nadchodzącego karnawału", kiedy artyści muzyczni i muzykusi – np. Kubełko[192], Sroczkowski[193], Sturm[194], Waghalter[195], Rajczak[196] – proponowali najęcie pod ich kierownictwem „wszelkiej muzyki, tak kwartetowej, jako też balowej w różnym komplecie zebranej"[197]. Podobnego zatrudnienia w okresie karnawału szukały również kompanie obce[198]. Dotyczyło to także zespołów o ustalonej renomie. Przykładowo Schindler, dyrygent orkiestry wrocławskiej, uwiadamiał „łaskawą publiczność, że przyjmuje jak dawniej wszelkie obstalunki muzyczne na całą orkiestrę lub fortepiany i skrzypce, na bale, wesele i wieczory [...]"[199]. Swoje usługi lub pośrednictwo oferowali nie tylko muzycy, lecz także właściciele lub dzierżawcy odpowiednich lokali[200]. Niejaki M. Baranowski, utrzymujący „lokal piwa bawarskiego", pośredniczył w wynajęciu „tak rżniętej, jak dętej" muzyki dla obywateli „wydających bale, kasyna, zabawy oraz wchodzących w nowe związki małżeńskie" oraz w „zrobieniu wszelkich biletów na bale, kasyna itp. zabawy [...]"[201].

pozostających pod opieką Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności, była orkiestra wojskowa (KW 1843, nr 232 z 3 IX, s. 1105).

192 KW 1835, nr 19 z 20 I, s. 104. Por. KW 1843, nr 5 z 5 I, s. 24.

193 Por. przypis nr 36.

194 GW 1833, nr 351 z 31 XII, s. 3136. Por. GW 1834, nr 6 z 7 I, s. 56.

195 KW 1836, nr 22 z 23 I, dod. s. [1].

196 KW 1842, nr 1 z 1 I, s. 4.

197 KW 1831, nr 349 z 27 XII, s. 1684. Por. KW 1832, nr 4 z 4 I, s. 19.

198 „Towarzystwo muzyczne złożone z 7miu artystów Czechów pod dyrekcją JP. Hoffmana, grających na instrumentach dentych [!] [...] mieszka w hotelu Lipskim [...], ofiarowując swe usługi amatorom" (KW 1833, nr 329 z 7 XII, s. 1757). Por. BW, szp. 1207.

199 KW 1843, nr 5 z 5 I, s. 24.

200 „Kto jeszcze w czasie karnawału życzy dać wieczór tańcujący, a nie ma lokalu, może mieć wynajęte niektóre sale redutowe, nawet z oświetleniem, a bliskie cukiernia i restauracja ułatwią dostarczanie napojów i jedzeń. Wiadomość u kontrolera teatrów JP. Szacfaier" (KW 1835, nr 46 z 17 II, s. 245).

201 GW 1843, nr 25 z 26 I, dod. s. 3. Por. KW 1843, nr 5 z 5 I, s. 24. Warto podkreślić, że te lata XIX wieku były okresem ogromnego bogactwa druków ulotnych i okolicznościowych związanych z bieżącym życiem muzycznym. Należy tylko ubolewać, że do naszych dni przetrwał jedynie ułamek takich przekazów. Zob. W. Tomaszewski, *O znaczeniu druków ulotnych i okolicznościowych dla badań życia muzycznego na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: *Druki ulotne i okolicznościowe: wartości i funkcje. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej Wojnowice, 8–10 października 2004*, red. nauk. K. Migoń, M. Skalska-Zlat, A. Żbikowska-Migoń przy współpr. E. Herden, Wrocław 2006, s. 297–306.

Owe publiczne, komercyjne zabawy taneczne były to przede wszystkim „przyjacielskie", „obywatelskie", „składkowe" i „maskowe" bale i kasyna oraz „wieczory" i „pikniki tańcujące". Organizowano je w kawiarniach, salach hotelowych, restauracjach oraz w lokalach miejskich i pozamiejskich ogrodów i ogródków. Odbywały się one nie tylko w okresie karnawału, lecz także w innych porach roku. Przykładowo, kasyna w kawiarni przy ul. Podwale nr 522 organizowano „przed adwentem"[202]. Zwłaszcza „w dnie kończące zapusty nie słychać o niczem, jak tylko o balach, o wieczorach i herbatach tańcujących, o zabawach, o nowych kontredansach, mazurach i walcach [...]. Na ulicach co krok spotykać można ogromnego rozmiaru torty, tace napełnione stosami ciast, pączków i cukierków, sanki rozwożące po mieście skrzypce, basetle i inne instrumenty. Młodzież jedzie najprzód na teatr, bo trudno dyletantom opuścić muzykę *Roberta diabła*[203], piękny balet, wesoły wodewil w Rozmaitościach, albo pierwsze przedstawienie *Marii*[204]; stamtąd na balik albo wieczór tańcujący, a w końcu już nad ranem na maskaradę [...]. Oto jest życie w dniach przed wielkopostnych [...]"[205]. Zwyczajowo w wilanowskim domu gościnnym (oberży, restauracji) zabawę taneczną organizowano w ostatki i w środę popielcową[206]. Część lokali wynajmowano wyłącznie na karnawałowe zabawy taneczne, w innych organizowano przez cały rok występy muzyków i zespołów. Publiczne zabawy taneczne były płatne zazwyczaj tylko dla mężczyzn. Do ceny biletu (wahającej się w granicach 2–6 złp.)[207] doliczano obowiązkowo 5 gr. „dla ubogich". Dla „dam" czasem drukowano „osobne bilety bezpłatne". Normą była „dobrana muzyka", „rzęsisto oświecone sale", „najrychlejsza usługa", „należyty porządek", „potrawy i napoje za pomierną cenę", a o szczegółach planowanej imprezy „donosiły dzienne afisze". Zdarzało się, że po zabawie „dla

202 KW 1832, nr 323 z 30 XI, s. 1706.

203 *Robert diabeł*, opera w 5 aktach z muzyką Meyerbeera; jej premiera warszawska odbyła się 16 grudnia 1837 roku, koszta jej wystawy wyniosły ponad 150.000 złp., co było, jak na tamte czasy, ewenementem; stąd na pierwsze przedstawienia w Teatrze Wielkim cena „wszelkich" biletów była „podwojona" (Kdt 1837, nr 308 z 14 XI, s. 1–2. Por. KW 1837, nr 333 z 15 XII, s. 1612).

204 *Maria, czyli Trzy epoki*, dramat w 3 aktach; jego premiera odbyła się właśnie 18 lutego 1838 roku (H. Świetlicka, *Repertuar teatrów warszawskich, 1832–1862*, Warszawa 1968, poz. 397).

205 KW 1838, nr 54 z 25 II, s. 253–254.

206 KW 1834, nr 40 z 11 II, s. 209. Por. KW 1834, nr 42 z 13 II, s. 217; KW 1836, nr 44 z 15 II, s. 212; KW 1837, nr 36 z 7 II, s. 169; KW 1838, nr 55 z 26 II, s. 259; KW 1840, nr 61 z 3 III, s. 292; KW 1841, nr 52 z 23 II, s. 248; KW 1842, nr 37 z 8 II, s. 180; KW 1842, nr 39 z 10 II, s. 186; KW 1843, nr 57 z 28 II, s. 268; KW 1843, nr 59 z 2 III, s. 273.

207 Wyjątkowo cena biletu była wyższa na przykład w Oranżerii Schultza w Powązkach – 10 złp., gdyż „więcej jak sto biletów nie będzie" (KW 1839, nr 28 z 29 I, s. 132).

odwożenia osób przybyłych dorożki są zamówione". Przykładowo, utrzymujący salon w Sielcach „za rogatkami Belwederskimi" zapewniał, że „za biletem [...] każdy mężczyzna może wprowadzić [...] damę; prócz tego na balu otrzyma kawę lub herbatę i sucharki (bezpłatnie). Niemający ekwipażów odwożeni będą (bezpłatnie) omnibusami [...]". Uczestnicy tego balu chwalili „salon obszerny, z gustem ustrojony kwiatami, lustrami, popiersiami i posągami, orkiestrę p. Kurzątkowskiego [...]"[208]. Inną zabawę tak wspominał przypadkowy jej uczestnik: „W zeszłą niedzielę wracając z maskarady w nocy przez Krakowskie Przed[mieście] usłyszałem muzykę, ciekawy jaka to jest zabawa zapytuję wychodzącą osobę, która mi uwiadamia, że to jest bal przyjacielski; wchodzę i znajduję bardzo przyjemnie bawiących się gości, między któremi znajdowało się przeszło 40 dowcipnych masek. Życzyłem poznać urządzających tę zabawę, jest to pani Borowska wdowa; polecam przeto [...] niniejsze miejsce [...]"[209].

Już w karnawale 1832 roku 14 kasyn zorganizował „przy licznej orkiestrze" w salonach Hotelu Angielskiego niejaki J. Ziemiński[210]. „Dobrane muzyki" towarzyszyły licznym balom i zabawom tanecznym w innych lokalach publicznych, m.in. w hotelach: Lipskim[211], Bawarskim[212] i Niemieckim[213], w bardzo wielu kawiarniach i restauracjach. Do najczęściej anonsujących w prasie zabawy taneczne należały: lokal przy ul. Krakowskie Przedmieście nr 450[214], kawiarnia „Café Musical"[215], kawiarnia Józefa Markowskiego[216], ogród i salon w Foksalu[217],

208 KW 1840, nr 40 z 11 II, s. 196. Por. KW 1840, nr 41 z 12 II, s. 197–198.

209 Lokal ten znajdował się przy ul. Krakowskie Przedmieście nr 435 „naprzeciw Dobroczynności", „bilet wnijścia" kosztował złp. 2 gr. 5, a zabawa rozpoczęła się „o godzinie 8 wieczór" (KW 1837, nr 20 z 21 I, dod. s. [4]. Por. KW 1837, nr 25 z 26 I, s. 114).

210 Przy ul. Wierzbowej nr 613.

211 Przy ul. Bielańskiej nr 603.

212 Przy ul. Bednarskiej nr 2682.

213 Przy ul. Długiej nr 584.

214 Na I p., „naprzeciw Bernardynów" (KW 1832, nr 17 z 18 I, s. 83. Por. KW 1832, nr 21 z 22 I, s. 107; KW 1832, nr 24 z 25 I, s. 119–120).

215 Przy ul. Miodowej nr 484. Dawano tu „bale obywatelskie" „przez ciąg karnawału" 1832 roku (KW 1832, nr 41 z 12 II, s. 209).

216 Przy ul. Podwale nr 498. W karnawale 1832 roku dawano tu wieczory „tańcujące" co sobota (KW 1832, nr 6 z 6 I, s. 29. Por. KW 1832, nr 12 z 13 I, s. 63).

217 Lokal i ogród przy ul. Nowy Świat nr 1297 (KW 1840, nr 23 z 24 I, s. 112. Por. KW 1840, nr 29 z 30 I, s. 140; KW 1841, nr 301 z 11 XI, s. 1432; KW 1841, nr 315 z 25 XI, s. 1496; KW 1842, nr 7 z 8 I, s. 36; KW 1842, nr 14 z 15 I, s. 68; KW 1842, nr 27 z 28 I, s. 128; KW 1842, nr 35 z 6 II, s. 172; KW 1842, nr 344 z 29 XII, dod. s. 1640; KW 1843, nr 40 z 11 II, s. 188; KW 1843, nr 307 z 19 XI, s. 1464; KW 1843, nr 314 z 26 XI, s. 1496; KW 1844, nr 16 z 17 I, s. 76; KW 1844, nr 27 z 28 I, s. 128).

kawiarnia W. Skorupki[218], kawiarnia przy ul. Krakowskie Przedmieście nr 454[219], lokal przy ul. Krakowskie Przedmieście nr 435[220] oraz ogródki – Wiejski[221] i Zielony[222]. W miarę upływu lat zwiększała się liczba publicznych zabaw tanecznych, nie były już one wyłącznie związane z karnawałem, a ich organizację zmonopolizowały ogródki, zwłaszcza dwa wymienione ostatnio.

Nieco inny charakter miały bale, wieczorki „tańcujące" i obiady z towarzyszeniem muzyki w ówczesnych resursach. Najliczniejszą publiczność gromadziły maskarady w salach redutowych Teatru Narodowego, a później Wielkiego, organizowane wyłącznie w karnawale. Osobną kategorię tworzyły zabawy taneczne i obiady przy towarzyszeniu muzyki w apartamentach pałacowych, rezydencjach i salonach arystokracji warszawskiej. Wyróżniały się ponadto galowe bale i imprezy taneczne oraz obiady z towarzyszeniem muzyki w Zamku Warszawskim, w Pałacu Łazienkowskim oraz w domach urzędników rosyjskich.

Bale i zabawy „tańcujące" dla członków klubu i ich rodzin systematycznie w ciągu roku organizowały resursy Kupiecka i Nowa. W tej pierwszej, w „domu zwanym dawniej Mniszkowskim", „nowo urządzona sala balowa" otwarta została w ostatnim dniu 1831 roku[223]. Obiady „składkowe z muzyką" rokrocznie

218 Przy ul. Ślepej nr 305 (KW 1834, nr 4 z 4 I, s. 18; KW 1835, nr 4 z 4 I, s. 20; KW 1835, nr 7 z 8 I, s. 40; KW 1835, nr 10 z 11 I, s. 56; KW 1835, nr 12 z 13 I, s. 64–65; KW 1835, nr 17 z 18 I, s. 92; KW 1835, nr 24 z 25 I, s. 129; KW 1835, nr 28 z 29 I, s. 152; KW 1835, nr 31 z 1 II, s. 165; KW 1835, nr 37 z 8 II, s. 204; KW 1835, nr 41 z 12 II, s. 223; KW 1835, nr 44 z 15 II, s. 240; KW 1835, nr 48 z 19 II, s. 260; KW 1835, nr 55 z 26 II, s. 297; KW 1835, nr 58 z 1 III, s. 318; KW 1835, nr 350 z 31 XII, s. 1933; KW 1843, nr 13 z 14 I, s. 60; KW 1843, nr 21 z 22 I, s. 100).

219 Okresowo utrzymywana (?) przez Karolinę Węgrzynowską (KW 1840, nr 345 z 29 XII, s. 1652).

220 Okresowo utrzymywana przez M. Borowską (KW 1834, nr 36 z 7 II, s. 185. Por. KW 1836, nr 8 z 9 I, s. 40; KW 1836, nr 15 z 16 I, s. 72; KW 1836, nr 22 z 23 I, dod. s. [4]; KW 1836, nr 29 z 30 I, s. 136; KW 1837, nr 6 z 7 I, dod. s. [4]; KW 1837, nr 13 z 14 I, s. 64; KW 1837, nr 20 z 21 I, dod. s. [4]; KW 1837, nr 347 z 31 XII, s. 1688; KW 1838, nr 6 z 7 I, s. 32; KW 1839, nr 5 z 5 I, s. 28).

221 Okresowo utrzymywany kolejno przez Ipnarskiego, Sierpińskiego i J. Brukalskiego (KW 1842, nr 16 z 17 I, s. 80; GC 1842, nr 21 z 22 I, s. 4; KW 1842, nr 23 z 24 I, s. 112; KW 1842, nr 27 z 28 I, s. 128; KW 1843, nr 286 z 28 X, s. 1360; KW 1843, nr 297 z 9 XI, s. 1416; KW 1844, nr 16 z 17 I, s. 76; KW 1844, nr 27 z 28 I, s. 128; KW 1844, nr 51 z 22 II, s. 238; KW 1845, nr 4 z 4 I, s. 16).

222 KW 1842, nr 27 z 28 I, s. 128. Por. KW 1842, nr 198 z 30 VII, s. 948; KW 1842, nr 201 z 2 VIII, s. 964; KW 1842, nr 231 z 2 IX, s. 1104; KW 1842, nr 245 z 17 IX, s. 1172; KW 1842, nr 287 z 29 X, s. 1364; KW 1842, nr 292 z 4 XI, dod. s. 1392; KW 1842, nr 346 z 31 XII, s. 1652; KW 1843, nr 6 z 7 I, s. 28; KW 1843, nr 13 z 14 I, s. 60; KW 1843, nr 21 z 22 I, s. 100; KW 1843, nr 27 z 28 I, s. 124; KW 1843, nr 33 z 4 II, s. 156; KW 1843, nr 39 z 10 II, dod. s. 184; KW 1843, nr 45 z 16 II, s. 212; KW 1843, nr 47 z 18 II, dod. s. 220; KW 1843, nr 54 z 25 II, s. 252; KW 1843, nr 57 z 28 II, dod. s. 268; KW 1843, nr 124 z 12 V, dod. s. 592; KW 1843, nr 138 z 27 V, s. 660; KW 1843, nr 197 z 29 VII, s. 944; KW 1843, nr 217 z 19 VIII, s. 1040; KW 1843, nr 22242 z 14 IX, s. 1160; KW 1843, nr 258 z 30 IX, s. 1232; KW 1843, nr 271 z 13 X, s. 129222; KW 1843, nr 292 z 4 XI, dod. s. 1292; KW 1843, nr 299 z 11 XI, dod. s. 111424; KW 1843, nr 305 z 17 XI, s. 1452; KW 1843, nr 313 z 25 XI, s. 1488; KW 1843, nr 318 z 30 XI, s. 1512; KW 1843, nr 343 z 28 XII, s. 1636; KW 1843, nr 346 z 31 XII, s. 1652; KW 1844, nr 4 z 4 I, s. 16; KW 1844, nr 10 z 11 I, s. 48; KW 1844, nr 17 z 18 I, s. 80; KW 1844, nr 22 z 23 I, dod. s. 104; KW 1844, nr 44 z 15 II, s. 208; KW 1844, nr 46 z 17 II, s. 216; KW 1844, nr 77 z 19 III, s. 360.

223 KW 1832, nr 1 z 1 I, s. 1.

organizowano w resursach „na powitanie nowych członków", „z powodu rozpoczęcia zabaw zimowych" oraz z okazji niektórych świąt galowych. Były to zazwyczaj spotkania w męskim gronie. Za ewenement uznano, gdy „w galerii ogrodowej" Nowej Resursy „pierwszy raz [...] damy obiadowały"[224]. W resursach zabawę taneczną zazwyczaj poprzedzał koncert muzyczny[225]. Przykładowo, w 1835 roku w Resursie Kupieckiej „było balów 6, między któremi jeden kostiumowy i jeden składkowy, wieczorów środowych z tańcami 12, koncert wielki 1, koncertinów 2, kwartetów 25, teatr francuzki 1, obiadów składkowych 4, kolacja 1"[226]. W Nowej Resursie w czasie jednego z koncertów poprzedzających zabawę taneczną „wykonano polonez Szopena na fortepianie przez JP. Ed. Wolffa i basetli przez JP. Szablińskiego [...]"[227]. W roku następnym w resursie tej tańce w sobotni, lipcowy wieczór poprzedziła „muzyka z 60 instrumentów dętych złożona, [która] wykonywała uwertury z najupodobańszych oper i walce Straussa. Członków resursy i ich rodzin płci żeńskiej, tudzież gości z prowincji w ogóle znajdowało się osób 315, między niemi dam 130 [...]"[228].

W resursach, na balach, zwłaszcza karnawałowych, bywało zazwyczaj dużo osób, znacznie więcej niż na wieczorkach tanecznych, gdyż na przykład na wieczorach „tańcujących" w Resursie Kupieckiej „ściśle" przestrzegano, „aby znajdowali się tylko członkowie" klubu[229].

W Resursie Kupieckiej przeciętnie „bawiło się osób około 600". Jak oceniano, „jest to liczba najwłaściwsza, bo i nie mała, i nieprzesadzona natłokiem, a przeto i więcej zostaje miejsca w głównym salonie do tańców [...]"[230]. Bale w Nowej Resursie w porównaniu z Kupiecką były znacznie mniej liczne. W obydwu miały charakter „publiczny", czasem jednak liczbę gości limitowano „dla zapobieżenia zbytniemu naciskowi". Przykładowo w Resursie Kupieckiej na jeden z balów otwarto wcześniej listę dla członków klubu, ich „żon i familii, jako i dla osób obcych [...]. Skoro 300 biletów damskich i 500 męskich zamówionych będzie lista rzeczona zamkniętą zostanie"; niemniej ostatecznie na balu tym znalazło się 1300 osób. Dbano przy tym, aby „kto by sobie życzył

224 KW 1836, nr 229 z 29 VIII, s. 1133.

225 W Resursie Kupieckiej z końcem 1834 roku powiadomiono, że „po każdym środowym kwartecie, jeśli obecni zechcą się zabawić, oddzielna muzyka będzie na pogotowiu do zagrania tańców [...]" (KW 1834, nr 345 z 26 XII, s. 1905).

226 Kdt 1836, nr 179 z 28 VI, s. 2.

227 KW 1834, nr 306 z 15 XI, s. 1693.

228 KW 1836, nr 187 z 17 VII, s. 929.

229 KW 1835, nr 30 z 31 I, s. 157.

230 KW 1840, nr 32 z 3 II, s. 154.

[...] mieć remizę[231] tak do przywiezienia na bal jako i powrócenia do domu zechce się zapisać u marszałka [...], a w miarę liczby zapisanych osób zrobiony będzie rozkład należytości za najem pojazdu, który będzie do dyspozycji zapisanych porządkiem ich zgłaszania się"[232]. Zdarzały się też bale ze znacznie liczniejszą niż przeciętnie publicznością, jak zorganizowany przez Stan Kupiecki i Obywateli m.st. Warszawy z okazji ożenku cesarzewicza następcy tronu. Przybyło wówczas przeszło 2 tys. osób, a „dwie orkiestry z 60 artystów pod dyrekcją Kubełki, wykonywały tańce po większej części z okoliczności balu [...] ułożone"[233].

Na pierwszej karnawałowej maskaradzie w Teatrze Narodowym, „to jest widowisku scenicznym połączonym z redutą", zgromadziło się 650 osób[234]. Trzy lata później jedna z maskarad w salach redutowych nowego Teatru Wielkiego liczyła 1500 uczestników[235]. Szczególnie liczna była maskarada w 1837 roku, na której było 2600 osób[236]. Z upływem lat kolejne maskarady teatralne zyskiwały na oprawie. Orkiestra grywała tańce „chwalone przez znawców" i specjalnie skomponowane na tę okazję[237]. Pojawili się uczestnicy przedstawiający sceny rodzajowe[238] i grupy mieszkańców wcześniej nieuczestniczących w tego rodzaju zabawach[239]. Coraz częściej, oprócz dzieł scenicznych, prezentowano też tańce w wykonaniu artystów baletu[240] oraz obrazy z żywych osób[241], co przyjmowano „z głośnemi oznakami zadowolenia".

Imprezy taneczne i obiady przy towarzyszeniu muzyki w salonach arystokracji warszawskiej, a także w apartamentach Zamku Warszawskiego, Pałacu

231 Remiza to czteroosobowy powóz do wynajęcia.

232 KW 1835, nr 1 z 1 I, s. 2.

233 GW 1841, nr 131 z 17 V, s. 1. Por. KW 1841, nr 131 z 17 V, s. 621–622.

234 KW 1832, nr 35 z 6 II, s. 173.

235 KW 1835, nr 52 z 23 II, s. 277.

236 KW 1837, nr 22 z 23 I, s. 101–102. Warto podkreślić, że przebudowane rok wcześniej sale redutowe przy Teatrze Wielkim mogły pomieścić „tak w głównych salonach, jak przyległych pokojach, tudzież na galeriach i w bufetach osób około 5000" (KW 1836, nr 10 z 11 I, s. 49).

237 Przykładowo Damse na otwarcie maskarad w 1836 i 1840 roku skomponował nowe polonezy (Bwdm, poz. 1988, 2444).

238 Przykładowo na piątej maskaradzie w 1835 roku obecnych „bardzo ubawiło grono wieśniaków płci obiej, składające wesele przybyłe z Czerniakowa [...]; na odgłos ich wiejskich skrzypek umilkła orkiestra maskaradowa" (KW 1835, nr 52 z 23 II, s. 277).

239 Na jednej z maskarad „do nowości należał widok 3 Żydów tańczących galopadę" (KW 1836, nr 44 z 15 II, s. 209–210).

240 Np. na jednej z maskarad artyści baletu tańczyli „galopadę karnawałową układu JP. Morysa z muzyką JP. Stefaniego" (KW 1843, nr 56 z 27 II, s. 262).

241 KW 1844, nr 34 z 5 II, s. 162–163.

Łazienkowskiego i w domach urzędników rosyjskich nie miały z zasady charakteru publicznego. Były to zazwyczaj wystawne imprezy, na których „znajdowały się znakomite osoby płci obojej obecne w tutejszej stolicy". Bale te i zabawy taneczne rozpoczynano polonezem, a wśród gości – także w rezydencjach arystokracji warszawskiej – często obecni byli namiestnik Królestwa Polskiego i inni urzędnicy carscy. Angażowane orkiestry szczególnie dbały o najmodniejszy repertuar taneczny, który był równolegle popularyzowany przez miejscowe litografie muzyczne. Niektóre z imprez, jak bale wydawane przez Aleksandra hr. Potockiego, miały charakter składkowy. Grały na nich najlepsze warszawskie i przyjezdne orkiestry: Sturma[242], Kubełki[243] i Schindlera[244]. Jeden z balów w salonach księstwa Maksymilianostwa Jabłonowskich tradycyjnie otworzono polonezem, a inne „tańce przed i po wieczerzy ożywione były i dobrą chęcią tańczących i wyborową orkiestrą. Wykonano nowe kontredanse komiczne Tolbeka[245], dyrektora muzyk balowych w Paryżu, mazury Szurdy[246] i [P]fanhauzera[247]; kontredanse Bergman[n]a, jednego z artystów orkiestry wrocław[skiej]"[248]. Jeden z wieczorów tanecznych u Ignacego hr. Badeniego poprzedził też teatr amatorski[249].

Uroczyste bale i obiady w Pałacu Łazienkowskim, w Zamku Warszawskim oraz w apartamentach carskich notabli odbywały się w dni galowe oraz gdy przyjmowano wyjątkowych gości z zagranicy. Przy takich okazjach najczęściej grały orkiestra Teatru Wielkiego i / lub muzyki wojskowe. Dzienniki warszawskie, zwłaszcza „Kurier Warszawski", bardzo obszernie komentowały te bale, szczególnie wiele miejsca poświęcając opisowi strojów. Uroczysty charakter miało takie wydarzenie w Pałacu Łazienkowskim w czasie wizyty w Warszawie księcia pruskiego Adalberta. Bal wydany na tę okazję w imieniu księcia namiestnika

242 Przykładowo orkiestra Sturma grała na wieczorze tańcującym w apartamentach „prezesostwa Lubowidzkich" (KW 1838, nr 54 z 25 II, s. 253.

243 Przykładowo „wyborna orkiestra Kubełki" na balu u hr. Stanisławostwa Grabowskich „grała nowy walc Labickiego *Aurora*, nowe kontredanse Miuzarda z motywów muzyki Adama do baletu *Mochikanie* i inne zapustne kompozycje Hintena" (KW 1839, nr 10 z 11 I, s. 49).

244 Przykładowo „artyści z orkiestry Szyndlera grali pod jegoż dyrekcją na balu u szambelana dworu barona Kruzensterna" (KW 1843, nr 317 z 29 XI, dod. s. 1505).

245 Por. Bwdm, s. 391.

246 Właśc. Czurda, skrzypek orkiestry „wrocławskiej" (KW 1841, nr 203 z 2 VIII, dod. s. 972).

247 Por. Bwdm, s. 384.

248 Bergman był wiolonczelistą wspomnianej orkiestry. KW 1841, nr 50 z 21 II, s. 233. Por. BW, szp. 1325.

249 KW 1840, nr 294 z 5 XI, s. 1405. Nie był to wyjątek. Teatr amatorski był silnie zakorzeniony w domach arystokracji.

przez generała adiutanta Teodora F. W. von Berga, „dostojny gość rozpoczął [...] tańcem polskim z hrabiną Gutakowską, b. wojewodziną i [...] tańczył [...] kontredanse, kadryle, mazury itp. [...]. Statki illuminowane pływały po kanale, a muzyki ciągle wykonywały uwertury w gajach [...]. Muzykę do *Poloneza militarnego* ten bal rozpoczynającego ułożył JP. Pohlens, kapelmistrz Sztabu Głównego czynnej armii i ofiarował go Jego Królewiczowskiej Mości, który tę pamiątkę raczył przyjąć łaskawie [...]"[250].

„Świetne" obiady i bale w dni galowe zdobione bogatą muzyką „wydawali" m.in. gubernatorzy wojenni miasta: Nikita Piotrowicz Pankratiew[251], Aleksandr Pisariew[252] i Siergiej Pawłowicz Szypow[253]. U Pisariewa, w pałacu Brühla przy ul. Wierzbowej, „orkiestra pod dyrekcją JP. Szyndlera przewodniczyła tańcom", które – po otwierającym zabawę polonezie – następowały „bez ustanku" według „zwykłego programatu balów"[254].

Śpiewy, muzyka „jarmarczna", cyrk...

Dość istotny typ repertuaru tworzyły różnego rodzaju „śpiewy". Były to przede wszystkim śpiewy z oper oraz śpiewy „alpejskie" i „tyrolskie". Osobny rodzaj stanowiły prezentacje na poziomie „jarmarcznym" oraz muzyka związana z cyrkiem.

Zespoły wokalno-instrumentalne (najczęściej tercety lub kwartety rodzinne) cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności. Odsetek koncertów z taką muzyka (w ogólnej puli koncertów muzyki rozrywkowej) wynosił ok. 35%. Zespoły te przyjmowano w publicznych lokalach gastronomicznych, sporadycznie także w salach teatralnych i w resursach, generalnie goszczących muzykę wysoko artystyczną, oraz w salonach arystokracji warszawskiej. Przykładem może być występ „śpiewaków styryjskich rodziny Hauser" na balu u hrabiostwa Stanisławostwa Grabowskich[255]. Przybyli do Warszawy latem

250 KW 1834, nr 240 z 9 IX, s. 1321.

251 DP 1835, nr 252 z 5 IX, s. 1233. Por. KW 1835, nr 235 z 4 IX, s. 1209. Zob. też BW, szp. 1299.

252 GC 1840, nr 3040 z 20 XII, s. 1. Por. KW 1840, nr 337 z 19 XII, s. 1605.

253 KW 1838, nr 235 z 4 IX, s. 1125. Por. GW 1839, nr 118 z 4 V, s. 1; KW 1840, nr 30 z 31 I, s. 141.

254 KW 1844, nr 104 z 18 IV, s. 490.

255 Bal odbył się w gmachu Izby Obrachunkowej przy ul. Miodowej nr 487 (KW 1837, nr 345 z 29 XII, s. 1673). Grupa ta wykonywała „śpiewy alpejskie", towarzysząc sobie „grą na gitarach i cytrze" (KW 1838, nr 145 z 1 VI, s. 696).

1835 roku „śpiewacy alpejscy Daburger, Wirt i Eda", poza licznymi występami w miejscowych lokalach gastronomicznych, koncertowali także w Teatrze Wielkim. Jak wówczas oceniono, „śpiewali dobrze, zdaje się jednakże iż nie byli muzykalni, bo się ograniczali na samych śpiewach swego kraju, które acz przyjemne i oryginalne same prędko słuchacza znudzą; dawniej przejeżdżający takiego rodzaju śpiewacy, łącząc ze śpiewami krajowemi wybornie wykonywane tercetta i kwartetta, z przyjemnością słuchających zająć potrafili. Jedynie p. Daburger grą na dromlach, wydając nadzwyczajnie szczególnym sposobem odgłos ciągłego śpiewu, zadowolił zawsze słuchaczy"[256]. Przy kolejnym pobycie zauważano postęp tego towarzystwa, stwierdzając, że „dobrze jest dobrane", głosy pana Daburgera i jego żony „bardzo wykształcone do śpiewów z jakiemi występowali", a trzeci członek ich zespołu – pan Darr – „liczyć się może do wyższych artystów na gitarze"[257]. W warszawskich lokalach charakteryzowany repertuar przez lata cieszył się uznaniem, co znajdowało odzwierciedlenie w wielu komentarzach prasowych: „Z pomiędzy licznie do Warszawy przybywających z zagranicy śpiewaków i śpiewaczek, co po kawiarniach popisują się różnemi zdolnościami swemi, zasługuje na szczególną uwagę kompania śpiewaków alpejskich. Ich towarzystwo składa się tylko z 4ch osób: z kobiety śpiewającej sopran i grającej na gitarze oraz 2ch skrzypków i basetlisty. Urozmaicenie sztuk i śpiewów styryjskich, wiedeńskich i tyrolskich, w których echa doskonale są naśladowane, mogą sprawić słuchaczowi przyjemną chwilę. Nie można ich liczyć do liczby wirtuozów, lecz skrzypek, który zarazem śpiewa tenor nie razi uszów, a wiolencelista [!], pomimo złego instrumentu, wykonywa z uczuciem trudne sztuki [...]"[258]. Podobny repertuar prezentowało kilka „kompanii Tyrolczyków"[259]; rodzina Spiro z Czech, która wykonywała „różne śpiewy z ulubionych oper, tudzież tyrolskie z towarzyszeniem 2 skrzypców, harfy i gitary"[260]; kompania muzyczna pana Husole[261]; rodzina Binnes[262]; śpiewak alpejski Paweł Schweizer ze Styrii[263]; kompania śpiewaczek z Erfurtu[264]; zespół panien Hessen

256 PMW 1836, nr 6, s. 100. Por. KW 1835, nr 226 z 26 VIII, s. 1169.
257 GW 1840, nr 176 z 6 VII, s. 1.
258 KW 1843, nr 158, dod. s. 761.
259 Kronika 1831–1835, poz. 918.
260 Ibidem, s. 429.
261 Ibidem, poz. 1911.
262 Ibidem, s. 416.
263 Ibidem, s. 429.
264 Ibidem, poz. 2390, 2396, 2406.

z Nordhausen[265]; zespół górników z Karlsbadu[266]; towarzystwo Tyrolczyków alpejskich z doliny Tegernsee[267]; familia Rudler z Czech[268]; familia Elstrak z Westfalii[269]; wspomniane Towarzystwo Śpiewaków Wiedeńskich[270] i wiele innych. Zespoły te, poza specyficznym repertuarem, cechowało także oryginalne instrumentarium: gitara z harfą, cytrą, fletem; rzadziej ze skrzypcami i wiolonczelą.

Szczególnie „jarmarczny" charakter miały występy brzuchomówców, naśladujących „śpiew ptaków i głos rozmaitych zwierząt, bez pomocy instrumentów muzycznych"[271], wykonawców gwiżdżących „przyjemnym głosem podług własnej metody" wyjątki z oper[272], czy też muzyków „nietypowo" grających na klasycznych instrumentach[273].

Normą była muzyka towarzysząca popisom cyrkowym i akrobatycznym[274]. Niektóre z widowisk cyrkowych, jak popisy zręczności sztukmistrza Gebharda

265 Była to jedna z najczęściej występujących w Warszawie w latach 1834–1838 i 1844 rodzinnych kompanii muzycznych; dała w tym czasie kilkaset koncertów. Trudno zorientować się, jak liczny był to zespół, niemniej należeli do niego: panny – Anna, Eliza, Ludwika, Luiza, Łucja, Marianna, Paulina, Teresa oraz Filip i Krzysztof. Muzycy ci rzadko występowali razem, częściej w mniejszych kompletach, to jest w tercetach, kwartetach lub sekstetach. Panny Hessen grały na harfach i fletach. Wykonywano głównie muzykę wokalno-instrumentalną: „arie z celniejszych oper" oraz śpiewy „alpejskie" i „tyrolskie". Zespół często dobierał do składu śpiewaków i muzyków z innych, występujących w tym samym czasie w Warszawie, zespołów rodzinnych. Por. Kronika 18361–1835, s. 420; Kronika 1836–1840, t. 2, s. 365–366.

266 Było to siedmiu muzyków, którzy grali „na dętych i rżniętych instrumentach, wykonując „celniejsze uwertury i inne wyjątki z sztuk nowszych" oraz śpiewy tyrolskie. Por. Kronika 1831–1835, poz. 576, 580, 587, 593, 1026, 1871, 1876, 1886, 1887, 1889, 1895, 2330.

267 Towarzystwo to składało się „z pana Hauzer, pani Hauser i z pana H. Mithrejter". Publiczności warszawskiej w ich repertuarze „najbardziej podobały się dwa Jodlery, śpiew komiczny z *Wiedeńczyków w Berlinie*, echo w górach i tercet komiczny". Jednemu z występów w Dawnym Teatrze Rozmaitości towarzyszyła miejscowa orkiestra, która swoim poziomem wykonawstwa „dokuczała słuchaczom". Por. Kronika 1836–1840, t. 2, s. 363, 376.

268 Rodzina ta występowała w Warszawie w latach 1837–1838, 1840–1841 i 1843–1844 (zwykle w miesiącach karnawału) i należała do jednego z najczęściej występujących w Warszawie zespołów (ponad 400 koncertów). Wykonywała muzykę wokalną i instrumentalną, „między innemi pieśni alpejskie i tyrolskie [...] w rosyjskim języku". W repertuarze zespołu były także arie i inne wyjątki z oper. Por. ibidem, s. 383.

269 Rodzina ta występowała w Warszawie w latach 1841–1844 i należała do jednej z częściej występujących (ponad 230 występów); śpiewała „po szwajcarsku i tyrolsku" (KW 1841, nr 325 z 5 XII, s. 1544). Do zespołu należały dwie córki w wieku 5 i 6 lat (1841 r.), które wykonywały „tańce tyrolskie, węgierskie, hiszpańskie, przebrane w kostiumach" (KW 1841, nr 326 z 6 XII, s. 1548).

270 Zob. przypis nr 25.

271 GW 1834, nr 335 z 13 XII, s. 3172. Por. KW 1834, nr 331 z 11 XII, s. 1829–1830.

272 GW 1839, nr 5 z 5 I, s. [8]. Por. KW 1839, nr 5 z 5 I, s. 28.

273 „Osobliwością między bawiącymi teraz w Warszawie towarzystwami muzycznymi jest rodzina Wehnt. P. Wehnt [...] grywa bowiem zakładając skrzypce na grzbiet, pod nogi, w miejsce smyczka używa prostego drewienka bez włosów, a nawet i noża; prócz tego umie od razu grywać na dwóch arfach" (KW 1841, nr 197 z 27 VII, s. 941).

274 Widowiska te i popisy cyrkowe zostały uwzględnione w bardzo skróconym opisie, nie biorącym pod uwagę udziału muzyki, *Bibliografia Warszawy*, op. cit., szp. 1144–1147.

oraz popisy atlety Karla Rappo, odbywały się w warszawskich teatrach. W Teatrze Dawnym Rozmaitości „zręczne rzucanie 3ch, a później 4ch gałek przez JP. Gebhard, stanowiło pryncypalny przedmiot całej sztuki. Jakoż sztukmistrz okazał niepospolitą w tem zręczność, równie jak w kręceniu kijem [...]; rzucanie sztyletów, podrzucanie kijka czyli marsz chiński i toczenie po ręku kuli, były niewprawnem naśladowaniem znanego Rappo [...]”[275] pomiędzy śpiewami wykonywanymi przez kompanię Tyrolczyków. Ten ostatni był uznanym siłaczem i jego występy w okresie marzec–kwiecień 1836 roku stanowiły wielką atrakcję. Rappo dał wówczas wiele przedstawień, m.in. w ujeżdżalni pałacu Saskiego oraz w Teatrze Wielkim. Jak relacjonowano, „tak nazwany »Herkules północy« dawszy kilka widowisk w Wielkim Teatrze urządził sobie nowy teatr w rajtszuli Saskiej [...]. Lokal w rajtszuli urządzony jest bardzo wygodnie, a dwie orkiestry: jedna przed, druga za sceną, przyczyniły się nie mało do uprzyjemnienia widowiska [...]”[276].

Miejsce to wykorzystano następnie na występy „towarzystwa sztucznych jeźdźców pod dyrekcją pani Turnier”, całego cyklu widowisk, którym towarzyszyła muzyka. Warszawska pracownia litograficzna Pietrzykowskiego i Marszyckiego opublikowała *Galop salomoński* kompozycji Józefa W. Krogulskiego, który odnosił się do tego wydarzenia[277]. „Dobraną muzykę” chwalono w czasie pokazów akrobatycznych i gimnastycznych familii Price[278]. Jedną z atrakcji tego widowiska był benefisowy występ panny Wiktorii Price, która tańczyła „na linie bez balansu przygrywając na gitarze”[279]. Także w ujeżdżalni Ogrodu Saskiego, w styczniu 1843 roku, cykl widowisk dało Towarzystwo Sztucznych Jeźdźców Aleksandra Guerry. Odwołując się do modnej i powszechnie znanej muzyki operowej Rudolf Guerra, pędząc na nieosiodłanym koniu, grał „na fletrowersie z towarzyszeniem orkiestry wyjątek z opery *Łucja z Lamermoru* [!] [...]”[280]. Nowością i ewenementem w tym samym roku był ulokowany w salach pałacu Paca przy ul. Miodowej Teatr Marionetek i Metaformos pana Kleinschnek[281]. Już w nazwach poszczególnych widowisk odwoływano się do

275 GW 1833, nr 308 z 16 XI, s. 2722.

276 GW 1836, nr 114 z 26 IV, s. 1. Por. GW 1836, nr 135 z 19 V, s. 1.

277 KW 1836, nr 178 z 8 VII, s. 885–886. Por. KW 1836, nr 233 z 2 IX, s. 1156. Zob. też: Bwdm, poz. 2026.

278 Miały one miejsce w ujeżdżali pałacu Brühla (KW 1837, nr 71 z 14 III, s. 332. Por. KW 1837, nr 72 z 15 III, s. 334).

279 D 1837, nr 123 z 11 V, s. [2].

280 KW 1843, nr 21 z 22 I, s. 100.

281 W pałacu tym „sala obszerna Koncertową zwana, w połączeniu z salą rycerską w samym korpusie, każdego czasu dla przybywających, na koncerty lub inne przedstawienia jest do najęcia” (KW 1843, nr 191 z 23 VII, s. 919).

sfery muzycznej[282], a tańczące marionetki zwabiały na widowiska „coraz liczniejszych widzów". Na jednym z nich „wystąpiła nowa zgrabna baletniczka, która w niczem żywej nie ustępowała, a w piruetach była nieporównana"[283]. Poszczególne części widowisk urozmaicano solową muzyką instrumentalną i lub wokalną na profesjonalnym poziomie w wykonaniu członków zespołu. Na jedno z przedstawień „liczne zgromadzenie gości ciekawych przybyło [...]. Między 1szym a 2gim aktem młody Herman Kleinschnek wykonał na skrzypcach koncert wojenny Lipińskiego[284], a grę tego młodzieńca obecni niektórzy znawcy bardzo chwalili. Po przyjemnym zaś odśpiewaniu między 3cim a 4tym aktem przez pannę Franciszkę Antonję [właściwie Franciszka Antoni] recitativo Beriota z wariacjami, grzmot oklasków i huczne brawo rozległy się po całym salonie [...]"[285]. Herman Kleinschnek grywał też fantazję *Souvenir de Bellini* Alexandre'a J. Artôta i *Koncert skrzypcowy nr 1* Charles'a A. Beriota, utwory wykonywane przez wirtuozów skrzypiec na ówczesnych scenach koncertowych. Chwalona śpiewaczka, mająca za sobą studia w konserwatorium wiedeńskim, śpiewała także popularną kawatinę z opery *Purytanie* Vincenzo Belliniego oraz wykonywała utwory na harfie pedałowej i pantalionie[286].

Od rana do wieczora...

O powszechnym, codziennym kontakcie mieszkańców Warszawy z muzyką użytkowo-popularną świadczy przede wszystkim wielość miejsc, gdzie ją wykonywano, oraz liczba muzyków i zespołów uczestniczących w jej prezentowaniu. Także pory roku, dni tygodnia i godziny koncertów miały bezpośredni wpływ na taki kontakt. Przedstawienia teatralne odbywały się zawsze wieczorem, podobnie jak koncerty „wysoko artystyczne", choć z czasem rosła ich liczba w południowej porze dnia. Były to jednak imprezy i miejsca dość elitarne, a prezentowane tam utwory, w znacznej mierze kierowane do melomanów, nie odpowiadały gustom słuchacza spoza elit. Muzyka w kościołach, choć była w niedziele i dni świąteczne dostępna dla wszystkich warstw społecznych, miała zupełnie inne funkcje niż utwory służące odpoczynkowi i zabawie.

282 Jedna ze „scen metamorfozów" nosiła nazwę *Czarnoxiężka gitara*.

283 GC 1843, nr 235 z 6 IX, s. 4.

284 Koncert *D-dur* op. 21 Karola Lipińskiego (wybitnego wirtuoza skrzypiec) zwany *Wojskowy*.

285 KW 1843, nr 230 z 1 IX, dod. s. 1097.

286 GC 1843, nr 222 z 24 VIII, s. 4. Por. GC 1843, nr 228 z 30 VIII, s. 4; GC 1843, nr 231 z 2 IX, s. 4; GC 1843, nr 245 z 17 IX, s. 4.

Szczególną porą roku była wiosna – okres otwierania sezonowych ogrodów i ogródków. W ogrodach Foksal przy ul. Nowy Świat w maju lub czerwcu rozpoczynało się „używanie wód naturalno-mineralnych". Zamówiona muzyka grywała od godz. 5[287] lub 6 z rana „w dnie świąteczne i czwartki pogodne każdego tygodnia [...], a we wtorki i piątki od godziny 4 po południu [...]"[288]. W sezony niektórych lat proponowana tam kuracja obejmowała różne gatunki serwatek, a na „ranną muzykę, abonujący wody i serwatki" mieli bezpłatne bilety[289]. Z początkiem czerwca otwierano „wody uzdrawiające" w ogrodzie Dückerta przy ul. Długiej. Już od godz. 5 z rana ogród ten „zaczynał się napełniać gośćmi", a „muzyka tamże cały poranek uprzyjemniała [...]"[290]. W jeden z niedzielnych poranków grała tam „orkiestra Kubełki [...] nowe walce talizmanowe i dworskie Lannera oraz następną serię walców jutrzenkowych Labitzkiego [...]"[291]. Także od 5 rano grywała muzyka w majowe i czerwcowe niedziele (czasem także w soboty) oraz w święta (np. w Boże Ciało) w ogrodach Królikarni[292]. Czasem muzykowanie zaczynało się tam nieco później, o czym świadczył „od 6ej z rana turkot omnibusów, które kilkakrotnie w galopie przebiegały przestrzeń między placem Saskim a Królikarnią, wioząc do tej włości amatorów świeżego powietrza i muzyki [...]"[293]. Bywało, że gdy muzyka rozpoczynała grać w jednym z ogrodów, to o tej samej porze kończyły się wystawne bale w arystokratycznych salonach warszawskich[294].

Choć nie we wszystkich kawiarniach grała muzyka, to tych, w których grała, było najwięcej (w porównaniu do ogródków, restauracji i innych lokali z muzyką). Trzeba też podkreślić, że choć lokale nazywane kawiarniami dominowały pod względem liczby, to część z nich świadczyła usługi podobne jak restauracje lub inne miejsca nazywane lokalami.

W kawiarniach koncerty odbywały się codziennie. W dni powszednie rozpoczynały się zwykle o godzinie 6 lub 7 wieczorem, a w niedziele nieco wcześniej (o 5, a nawet o 3 po południu) i nie trwały dłużej niż do 10 wieczorem.

287 KW 1836, nr 142 z 31 V, s. 698. Por. KW 1842, nr 138 z 30 V, dod. s. 672.

288 KW 1837, nr 125 z 13 V, s. 612.

289 KW 1837, nr 121 z 9 V, s. 582.

290 KW 1837, nr 169 z 30 VI, s. 829–830.

291 KW 1841, nr 237 z 6 IX, s. 1129.

292 KW 1839, nr 123 z 11 V, s. 596. Por. KW 1841, nr 116 z 1 V, dod. s. 548; KW 1841, nr 122 z 7 V, s. 580; KW 1841, nr 147 z 5 VI, dod. s. 704; KW 1841, nr 151 z 9 VI, s. 728; KW 1841, nr 153 z 12 VI, s. 736; KW 1841, nr 160 z 19 VI, dod. s. 768; KW 1841, nr 167 z 26 VI, dod. s. 800.

293 KW 1839, nr 125 z 13 V, s. 602.

294 Przykładowo tańce na jednym z karnawałowych bali u hrabiostwa Jezierskich w 1836 roku „przeciągnęły się rano do godziny 5tej" (KW 1836, nr 23 z 24 I, s. 106).

W pierwszych latach popowstaniowych do kawiarni najczęściej uczęszczano w soboty, niedziele i święta. Z upływem czasu publiczność coraz częściej odwiedzała je również w dni powszednie. Najchętniej do kawiarni uczęszczano w grudniu i styczniu, nieco rzadziej od lutego do kwietnia oraz w październiku i w listopadzie, a najrzadziej pomiędzy czerwcem a wrześniem.

W sezonowych ogrodach i ogródkach – odwrotnie niż w kawiarniach – najczęściej bywano od maja do września, zwłaszcza w niedziele i święta. Muzyka grała tam przed i po południu, a nawet od rana do wieczora. Istotny wpływ na przebieg organizowanych imprez miała pogoda i często odwoływano je ze względu na słotę. „Na wypadek deszczu" podawano lokalizację alternatywną. Przykładowo, występ orkiestry Michnowskiego planowany „w ogrodzie piwa bawarskiego na Działyńskiem przy ul. Leszno" przy niepogodzie miał się odbyć „w lokalu piwa bawarskiego przy ulicy Nowy Świat pod Kopernikiem"[295]. W ogrodach z całorocznymi lokalami, oranżeriami i salonami zimowymi publiczność bywała także w mniej korzystnych porach roku.

W restauracjach muzyka grywała najczęściej przy wszystkich posiłkach. Zazwyczaj w anonsach prasowych treść zapowiedzi koncertowej umieszczano w menu. Śniadanie spożywano zwyczajowo o godz. 10 rano, a zespół grał w lokalu także podczas pory obiadowej i po południu. Rzadko grywano w restauracjach przy kolacji, gdyż wieczory publiczność najchętniej spędzała w kawiarniach.

Zespoły, zwłaszcza z zagranicy, koncertowały intensywnie. Ta sama kompania w ciągu dnia występowała w dwóch, a nawet w trzech różnych miejscach. Przykładowo, familia Rudler w niedzielę 20 grudnia 1840 roku w czasie śniadania i obiadu grała i śpiewała w restauracji Piotra Rogaskiego przy ul. Długiej nr 550, od godz. 3 po południu – „w oranżerii w Powązkach", a wieczorem – w restauracji przy ul. Senatorskiej nr 478[296].

Ofertę muzyczną kierowano przede wszystkim do mieszkańców Warszawy i obywateli z prowincji, mających odpowiednie potrzeby i dochody, by z niej skorzystać. W kawiarniach, a zwłaszcza w restauracjach, oferowano posiłki abonamentowe, by na stałe związać gości z lokalem. Prócz atrakcyjnego menu to właśnie muzyka była magnesem przyciągającym gości.

Na koncerty i zabawy „muzykalne" wstęp był zazwyczaj płatny. Caffé Musical „w domu" Kochanowskiego przy ul. Miodowej nr 484, znaną już sprzed 1830 roku, ponownie otwarto w grudniu 1831 roku. W jej salonach czynnych codziennie od godz. 7 rano można było przejrzeć „rozmaite pisma periodyczne",

295 KW 1844, nr 243 z 12 IX, s. 1160.
296 Kronika 1836–1840, t. 2, poz. 7644–7646.

a od godz. 6 wieczorem posłuchać muzyki, opłacając za złp. 1 „bilet wnijścia”[297]. Był to jednak wyjątek, gdyż generalnie do kawiarni wstęp był bezpłatny.

Opłatę pobierano w miejskich i pozamiejskich ogródkach. Cena zależała od atrakcyjności imprezy. Gdy w Foksalu grywała „standardowa” muzyka, najęta przez dzierżawcę, wstęp wynosił 10 gr., a „dzieci do lat 10 żadnej nie ulegają opłacie”[298]. Wstęp na „standardowe” koncerty (np. orkiestry Hermana w 1836 r.) kosztował w tym ogrodzie złp. 1 gr. 5[299]. Podobna „cena wnijścia” obowiązywała w ogrodzie Wiejska Kawa przy ul. Wiejskiej nr 1272[300], Ohma przy ul. Wolskiej nr 3086[301], Rembaczewskiego[302], Kosińskiego na Pradze przy ul. Brukowej nr 376[303] i Schultza w Powązkach[304].

Wstęp do Foksalu na „wielką zabawę muzykalną pod dyrekcją JP. Rajczaka”, urozmaiconą puszczeniem wielkiego balonu i wieczornym „spaleniem” fajerwerku, wynosił złp. 2 gr. 5[305]. Na występ osiemnastoosobowej orkiestry Sturma w Królikarni w lokalu Sierpińskiego, trwający od godziny „3 z południa” do 7 wieczorem „w sali na ten cel urządzonej i jarzącem światłem oświeconej”, wstęp kosztował złp. 2, „poczem osoby życzące się dłużej zabawić, mogą tańczyć [...]”[306].

Lokalizacje

Miasto zamieszkiwało w 1832 roku 123 535 osób, a ich liczba do 1844 roku powiększyła się do 154 078 osób. Domów murowanych na przestrzeni tych lat wznoszono coraz więcej i w 1844 roku liczono ich 1888 (drewnianych było wówczas 1165)[307]. Gdy kamienice w murach Starego Miasta miały zazwyczaj niewielkie podwórko, na parterze liczne pomieszczenia sklepowe, do których prowadziła wygodna sień, na pierwszym piętrze izby mieszkalne z kuchnią,

297 GW 1831, nr 344 z 24 XII, s. 2592.

298 KW 1837, nr 137 z 28 V, s. 680. Por. KW 1837, nr 141 z 1 VI, dod. s. [4].

299 KW 1837, nr 160 z 20 VI, s. 788. Por. KW 1837, nr 163 z 23 VI, s. 800.

300 GPrn 1837, nr 83 z 1 VII, s. 4. Por. GPrn 1837, nr 90 z 8 VII, s. 4.

301 GPrn 1837, nr 71 z 19 VI, s. 4. Por. GPrn 1837, nr 88 z 6 VII, s. 4; GPrn 1837, nr 102 z 20 VII, s. 2; GPrn 1837, nr 147 z 4 IX, s. 3.

302 KW 1840, nr 130 z 17 V, s. 628.

303 GPrn 1837, nr 104 z 22 VII, s. 2.

304 GPrn 1837, nr 115 z 2 VIII, s. 2.

305 KW 1841, nr 235 z 4 IX, dod. s. 1120.

306 GW 1837, nr 17 z 18 I, s. 1.

307 F. M. Sobieszczański, *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku*, Warszawa 1848, s. 327, 365 – http://delta.cbr.edu.pl/publication/402 [30.09.2015].

poddasze, a ponadto pod domem murowane piwnice[308], to już partery domów – choćby przy niedalekim Nowym Świecie – zajmowały w znacznej części stajnie, wozownie, kuchnie i pomieszczenia gospodarcze, a apartamenty, pokoje mieszkalne oraz liczne kawiarnie i restauracje, znajdowały się na I piętrze. Natomiast większość pałaców w granicach miasta wznosiła się wśród zieleni, miały one obszerne dziedzińce, poboczne oficyny i wiele zabudowań gospodarczych.

Lokali gastronomicznych nazywanych kawiarniami po powstaniu listopadowym było najwięcej i z upływem lat ich liczba systematycznie rosła. Szacunkowo w latach 1832–1844 w blisko 160 kawiarniach odbyło się ponad 60% wszystkich koncertów muzyki użytkowo-popularnej[309]. Lokali nazywanych restauracjami było znacznie mniej. Pozostałe, w których grała muzyka, były to przede wszystkim traktiernie (restauracje niższego rzędu), gastronomie, sale bilardowe i lokale piwa bawarskiego. Osobną kategorię – jak już pisano we wstępie – tworzyły ogrody i ogródki. Otwarte tylko w sezonie letnim miewały bufety, a te całoroczne – oranżerie i salony zimowe z kawiarniami, restauracjami i/lub bawariami (piwiarniami).

Liczba działających w tym samym czasie kawiarni, restauracji i innych lokali z muzyką wahała się pomiędzy kilkunastoma w 1833 roku a ponad siedemdziesięcioma w latach 1843 i 1844. W latach 40. XIX wieku szczególnie rosła liczba kawiarni (od ok. 30 w 1841 r. do blisko 50 w 1844 r.), a wśród innych lokali systematycznie przybywało pijalni piwa. Bywało, że pod tym samym adresem istniało w tym samym czasie w różnych pomieszczeniach kilka lokali gastronomicznych, np. na I piętrze kawiarnia, a na parterze – pijalnia piwa. Częściej w tych samych pomieszczeniach działały kolejno kawiarnie lub inne gastronomie różnych najemców. Tylko niektóre lokale prowadziły działalność przez dłuższy czas[310]. Muzyka była wizytówką każdej z nich i stanowiła o atrakcyjności lokalu. Poszczególne lokale rzadko miały nazwy własne. Anonsowano w nich muzykę, podając nazwę ulicy i numer hipoteczny budynku, w którym działały. Adres często uzupełniano o nazwisko aktualnego właściciela kamienicy lub pałacu[311].

308 Opis domu przy ul. św. Jana nr 6: „Dom ten składa się z dołu i dwóch piętrów, na dole od Rynku 2 sklepy, a od Ś. Jańskiej ulicy sień i 7 sklepów. Na pierwszym piętrze jest izb 6, sień wchodowa z kuchnią i mały przedsionek, w podwórzu są 2 izby i kuchnia, na domu tym jest poddasze z 4 kominami i dachem, pod domem jest 10 sklepionych piwnic, małe podwórko na którym kloaka" (GW 1810, nr 23 z 20 III, dod. 2 s. 421).

309 W liczbach bezwzględnych było to blisko 8300 koncertów z ponad 13 200.

310 *Bibliografia Warszawy*, op. cit., szp. 199–203, 211–213. Por. Z. Chechlińska, J. Guzy-Pasiak, H. Sieradz, op. cit., s. 293.

311 Zachowały się dwie „taryfy domów" istotne dla okresu popowstaniowego: *Taryffa domów miasta stołecznego Warszawy i przedmieścia Pragi według nowego podziału*, po raz pierwszy wyd. J. Glücksberg,

Niekiedy odwoływano się do historycznie utrwalonego nazwiska byłego właściciela kamienicy (np. kamienica dawniej Elerta, teraz rejenta Ostrowskiego)[312], pałacu (np. pałac Kochanowskiego, niegdyś Chodkiewicza)[313], zwyczajowej nazwy kamienicy (np. „Pod znakiem Kogutka")[314], znanego budynku znajdującego się naprzeciwko lokalu z muzyką (np. wprost dawnego Arsenału)[315], do popularnej nazwy fragmentu miasta (np. na Działyńskiem)[316] lub sklepu w sąsiedztwie lokalu (np. obok handlu korzeni Rydla)[317]. Właściciele lub najemcy lokalu często się zmieniali. W anonsach ich nazwiska pojawiają się stosunkowo rzadko, choć zdarzało się, że aktualny dzierżawca lub właściciel lokalu podpisywał go swoimi inicjałami lub nazwiskiem. Należy sądzić, że dość często umowy najmu lokalu gastronomicznego zawierano na krótkie okresy[318].

Zakończenie

Wydarzenia z udziałem muzyki użytkowo-popularnej z upływem lat stały się normą, a ich liczba rosła wraz z naturalnym rozwojem miasta.

Badanie życia muzycznego Warszawy w następnych latach okresu międzypowstaniowego są kontynuowane. Rezygnacja dzienników ze szczegółowego informowania o muzyce użytkowo-popularnej zmusza do szukania innych źródeł niż prasowe oraz nowych sposobów opisu tego niezwykle interesującego i ważnego zjawiska w historii życia muzycznego miasta[319].

Warszawa 1832 (http://polona.pl/item/516874/2/) rejestrująca w kolejności numerów hipotecznych 3140 posesji w granicach Warszawy i 433 na przedmieściu Pragi, rozmieszczonych wzdłuż 231 numerowanych ulic oraz *Taryffa domów miasta Warszawy i przedmieścia Pragi, z wielu użytecznemi informacyami*, Warszawa 1844 (z taką samą liczbą posesji i ulic). Niemniej między latami ich wydania następowały zmiany własnościowe dotyczące budynków prywatnych ujawnione poprzez interesujące mnie anonse.

312 Ul. Długa nr 543.

313 Ul. Miodowa nr 484.

314 Ul. Krakowskie Przedmieście nr 454.

315 Szło o kawiarnię przy ul. Długiej nr 572/573.

316 Ul. Leszno nr 661/662.

317 Szło o kawiarnię przy ul. Nowo-Senatorskiej nr 476d.

318 Oferty najmu można odnaleźć w dziale *Doniesienia* i/lub w dodatkach do „Kuriera Warszawskiego", które w całości wypełniano drobnymi ogłoszeniami. Oto przykład takiej oferty: „Lokal do utrzymania restauracji i szynk w hotelu Drezdeńskim przy ulicy Długiej nro 556 jest do najęcia od Śgo Jana r.b." (KW 1844, nr 170 z 28 VI, s. 814). Anonsowany lokal znalazł chętną, bowiem w jakiś czas później ukazała się informacja: „Utrzymująca dawniej restaurację w Wiedniu w dniu 6 b.m. otworzyła takową przy ulicy Długiej nr 556 w hotelu Drezdeńskim" (KW 1844, nr 183 z 12 VII, dod. s. 874). Nie mamy informacji, by w tym lokalu grała muzyka.

319 Dziękuję dr. hab. Januszowi Kosteckiemu za cenną pomoc w zredagowaniu ostatecznej wersji artykułu.

WOJCIECH TOMASZEWSKI

Incidental and popular music in Warsaw public venues in the years following the November Uprising

Incidental and popular music performed in Warsaw cafés, restaurants, gardens, social clubs, theatres, circus halls, aristocratic salons and those of the Tsar's dignitaries was the most symptomatic feature of the city's music culture at that time. Its highlights were salon dances by foreign composers (mainly Viennese waltzes), original works (predominately mazurkas), dances composed by local artists inspired by opera music, opera overtures and extracts from operas as well as various „chants" performed by both small family bands and large orchestras, both local and from abroad. This music accompanied events such as public balls, dances, theatre entr'actes and parties (mainly balls and dinners) in the salons of the Warsaw aristocracy and Russian dignitaries. The paper draws on various sources (mainly journals of the time), finding many previously unknown details and contexts.