



TOMASZ NOWAK



MAZUR UREK

TOMASZ NOWAK

MAZURek

Autor: **Tomasz Nowak**

Projekt graficzny: **Bartosz Rejmak**

Przygotowanie do druku: **Łukasz Gieruszczak**

Korekta: „**Słowa na warsztat**” – agencja językowa, **Regina Pazdur**

WYDAWCA:

Fundacja „Memo”

ul. Szkolna 47, Roczyny

34-120 Andrychów

www.fundacjamemo.pl



ISBN 978-83-950562-5-3

Wydanie I, Roczyny 2021

Nota od wydawcy

Oddajemy w ręce Czytelniczek i Czytelników trzecią książeczkę z serii dotyczącej polskich tańców narodowych wydaną przez naszą Fundację.

Pomysłodawcą pierwszej publikacji był Witold Broda – skrzypek, lirnik i lider Kapeli Brodów. Ponieważ idea bardzo nam się spodobała, zajęliśmy się poszukiwaniem środków na jej realizację, a następnie koordynowaniem samego procesu wydawniczego. Do współpracy zaprosiliśmy znawcę tematu – Tomasza Nowaka – i tak w 2018 roku światło dzienne ujrzała publikacja *Polski, polonez, chodzony*. Po jej ciepłym przyjęciu pojawiła się myśl, by stworzyć serię wydawniczą przeznaczoną głównie dla młodego odbiorcy obejmującą wszystkie polskie tańce narodowe. Podążając za tym pragnieniem w 2020 roku wydaliśmy książkę w całości poświęconą krakowiakowi, a teraz oddajemy do rąk Państwa tę poświęconą mazurkowi i mazurkowi.

Na serię wydawniczą nie składają się jedynie publikacje książkowe, ale także albumy muzyczne „Kapeli Brodów” zawierające unikatowe utwory należące do danej grupy tańców narodowych (*Polski, polonez, chodzony* 2019; *Krakowiaki* 2021).

Dziękujemy wszystkim darczyńcom i grantodawcom za dotychczasowe wsparcie naszych działań.

Fundacja „Memo”

W Polsce mazurek to ptak z czarną plamką na białym policzku, pyszne ciasto na Wielkanoc, w końcu hymn narodowy. Cóż, mamy swoje rytmy i zaklęcia.

„Czy to kapcan czy to pan na Wesele przyjdzie w tan”.

Kładziemy akcenty w mowie jak w tańcu, bezwiednie, naturalnie, odruchowo. Nie strażymy tego – Dusza wymaga...

Witek Broda

Album LEWANDOWSKIEGO



Le Ballet de Varsovie. Kontredanse k	30
Rendez-vous. Kontredanse	30
Flick i Flock. Polka	15
Graziosa. Polka	15
Une bagatelle. Polka Mazurka	15
Trebelli. Polka	15
Jeszcze jeden. Mazur	15
Družba. Mazur	15
Władysław. Mazur	15
Obertas. Mazur	15
Warszawiak. Mazur	15
Mazur. dla Wystawców	15
Dolina. Szwajcarska	15
Wspomnienie Zawad.	15


z Białkiewicz

TAŃCE na Fortepian

Wiesław. Mazur	k 15
Flick i Flock. Mazur	15
Nemrod. Mazur	15
Mazur. Terespolski	15
Rolnik. Mazur	15
Kossakowski. Mazur	15
Mazur dla Bilsego	15
Eskulap. Mazur	15
Gwiazdka. Polka	22½
Matylda. Polka	15
Pierwsza para. Mazur	15
Souvenir à Vienne. Trotteuse	15
Strauss-Quadrille. (z portretem)	37½
Zdzarski. Mazur	15

Zbiór najulubieńszych Mazurów na fortepian
Wydanie czdobre z kolorową ryciną Rs. 1 20 Kop.

WARSZAWA,
NAKLAD FERDYNANDA HÖSICKA.



„Chłopiec polski i dziewczyna,
Mazura tylko wycina,
Polski chłopiec i dziewczyna,
Polski taniec, resta drwina”

O. Kolberg, *Góry i Podgórze*, cz. II,
Dziela wszystkie, tom 44, Wrocław-Poznań, s. 84.

Tytułem wstępu

Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku!

W roku 2018 zaproponowaliśmy Ci książeczkę *Polski, polonez, chodzony*, która cieszyła się dużą popularnością. Zachęteni tak dobrym przyjęciem, po dwóch latach w publikacji zatytułowanej *Krakoviak* przypomnieliśmy najśłynniejszy taniec małopolski, co również spotkało się z ogromnym zainteresowaniem czytelników.

Tym razem, jako autor, zapraszam Cię do opowieści o pokrewnych sobie tańcach – mazurze i mazurku. Obydwa mają wspólne korzenie i choć ich drogi wiodły przez dwa różne światy – świat szlacheckich salonów i świat chłopskich izb – to często się krzyżowały. Doczekały się one również swoistego renesansu u progu XXI wieku.

Tę opowieść historia wymalowała wieloma barwami. Niezmiennie mam nadzieję, że moja gawęda zachęci Cię do bliższego kontaktu z tymi tańcami – muzycznego, ale przede wszystkim tanecznego, którego nic nie zastąpi! A więc: do mazura, mazurka!



Lit. W. Wałkiewicz

w Lit. A. Pecq & C^o w Warsz. N^o 462.

Ach! którego kochać mam.

(Maxur)

O kształtowaniu się rytmów i tańców mazurkowych

Nasza opowieść zaczyna się w końcu wieku XV. Ale nie sądz, proszę, że zasypię Cię w tym momencie szczegółami z tego okresu – nie, nie i jeszcze raz nie! A dlaczego? Bo do końca XV wieku o mazurze i mazurku nikt nie napisał ani słowa! To po co zwracamy się myślą do tego wieku? I tu odpowiem Ci nieco dłuższą opowieścią.

Otóż na wstępie musisz wiedzieć, że rytmy mazurkowe, czyli specyficzne dla mazura i mazurka ugrupowania rytmiczne złożone z dwóch krótszych i dwóch dłuższych wartości, zostały odnotowane w piśmie muzycznym na ziemiach polskich XVI wieku. Nie oznacza to jednak, że właśnie wtedy je wymyślono, bo fakty muzyczne bardzo często, a szczególnie w kulturze popularnej, zanim zostaną odnotowane, to przez wiele lat funkcjonują w przekazie bez pośrednictwa pisma nutowego. Tak zdarza się często nawet obecnie, a co dopiero w dawnych wiekach, gdy rękopisy i druki były bardzo, bardzo drogie. Ponadto wiele zjawisk w muzyce, zanim utrwali się w ustalonym kształcie, najpierw formuje się przez długie lata, a do tego często nie wyrasta „na surowym korzeniu” – są zjawiska, które je zapowiadają. Rozumując w ten sposób, niektórzy muzykolodzy, tacy jak Zofia Stęszewska, Jan Stęszewski i Zofia Lissa, skłonni byli uznać koniec XV wieku za okres formowania się mazurkowej tendencji rytmicznej¹.

¹ J. Stęszewski, Z. Stęszewska, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*, „Muzyka” 1960, nr 3, s. 12-14; Z. Lissa, *Folk Elements in Polish Music from the Middle Ages up the 18th Century*, w: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Warszawa 1966, s. 362.

Ale nie tylko ich własne przekonanie czy też spekulacje zdecydowały o takim spojrzeniu na rytmy mazurkowe. Wspomniani wyżej Zofia i Jan Stęszewscy, wychodząc od teorii niemieckiego badacza pieśni ludowych, Wernera Danckerta², dowodzącego, że wiele zjawisk muzycznych ma swoje źródło w języku mówionym stosowanym w pieśni, genezy rytmów mazurkowych upatrywali w wytworzeniu i utrwaleniu zjawiska paroksytonezy, czyli akcentowania na przedostatnią sylabę słowa w języku polskim³. Nie zawsze bowiem Polacy akcentowali wyrazy w taki sposób jak dziś – wcześniej prawdopodobnie akcent padał na pierwszą sylabę wyrazu, tak jak obecnie mówią Górale Podhalańscy, a jeszcze wcześniej był ruchomy, jak dziś w języku rosyjskim. Ale w końcu przyjęliśmy akcent na przedostatnią sylabę, a skoro proces przyjęcia takiego akcentu w środkowej Polsce zaczął się w XV wieku, to podobnie – rozumowali Stęszewscy – musiało przebiegać to w powiązanej z mową pieśni, a następnie w muzyce instrumentalnej.

Z poglądem tym dyskutował Ludwik Bielawski, choć ogół badaczy pozostał przy twierdzeniu Stęszewskich. Jednakże na marginesie tej dyskusji Bielawski wskazał szereg istotnych cech rytmiki mazurkowej:

1) odtaktowość, czyli zgodność przedziałów taktowych w muzyce z podziałem na motywy, frazy i wersy;

2) descendentalne, a więc niejako „opadające” czy też „dobiegające” (rytm mazurkowy troszeczkę kojarzy się z odgłosem gwałtownie zwalnianych kroków biegacza za linią mety) upostaciowanie rytmiczne taktów stanowiące odbicie descendentalnych tendencji zestrojów akcentowych języka polskiego;

3) trójmiarowe metrum;

² W. Danckert, *Das Europäische Volkslied*, Berlin 1939.

³ J. Stęszewski, Z. Stęszewska, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych*, dz. cyt., s. 8-14.

4) struktury o maksymalnie czterosylabowych cząstkach takowych⁴.

Ponadto autor poczynił szereg interesujących spostrzeżeń podczas analizowania różnych zbiorów muzycznych, a mianowicie:

1) „Zasięg form mazurkowych w pieśniach ludowych nie pokrywa się z granicami Mazowsza i obejmuje znacznie większe obszary, zwłaszcza zachodniej Polski (Wielkopolska, Śląsk, a nawet Morawy i w mniejszym stopniu Łużyce); z kolei na Mazowszu Starym (Kurpie) mazurki nie należą do zjawisk typowych.

2) Rytmika mazurkowa powstała na podłożu ustabilizowanej, sylabicznej struktury wierszowej, a wiadomo, że w zachodnich regionach regularność budowy jest na ogół większa; na tych terenach mazurkowa tendencja rytmiczna przybiera postać ściślejsz uschematyzowaną (...).

3) O ostatecznym ukształtowaniu rytmiki mazurkowej zdecydowała ekspansja tańców trójmiarowych, która niewątpliwie wcześniej objęła tereny zachodniej Polski, przesuując się z zachodu na wschód. Mazowsze, a właściwie centralne regiony Polski miały również swój udział w rozwoju form mazurkowych. Na tych obszarach rytmiczna tendencja mazurkowa przetrwała formy charakterystycznych przyspiewek opartych na stosunkowo ustabilizowanej strukturze czterowersowej (...)⁵.

Jak wynika z powyższego, chociaż terminy „rytmy mazurkowe”, „mazur” i „mazurek” odnosimy do mieszkańców Mazowsza, których aż po drugą wojnę światową nazywano najczęściej Mazurami, to zjawisko rytmów mazurkowych miało źródła raczej w Wielkopolsce, sięga historycznie aż po terytoria Łużyc i Moraw, a na dodatek nie jest typowe dla całego obszaru Mazowsza. Przyjdzie jednak czas, w którym to właśnie Mazowsze skojarzono z tymi rytмами, o czym na dalszych kartach naszej opowieści.

⁴ L. Bielawski, *System metro-rytmiczny polskich melodii ludowych*, „Muzyka” 1959, nr 4, s. 123-146; tenże, *Problem krakowiaka u Chopina*, w: *The Book of the First International Musicological Congress...*, dz. cyt., s. 100-103; tenże, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999, s. 150-151.

⁵ L. Bielawski, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, dz. cyt., s. 151.

Tymczasem sięgnijmy po bardzo obszerne i zróżnicowane źródło muzyczne z lat 1537-1548, zajmujące wyjątkowe miejsce w polskiej historii muzyki – *Tabulaturę Jana z Lublina*, organisty i kompozytora działającego w Kraśniku. Właśnie w niej wielu badaczy doszukiwało się mazurkowych rytmów tanecznych, choć z niewielkim sukcesem⁶. Muzykolog Karol Hławiczka rytmów mazurkowych dopatrzył się w zasadniczej linii melodycznej (w muzykologii określanej łacińskim terminem *cantus firmus*) przypisywanego Mikołajowi z Krakowa utworu czterogłosowego *Wesel się, Polska Korona*. Byłby to więc najstarszy zapis muzyczny dokumentujący obecność na ziemiach polskich rytmiki mazurkowej. Poza zbiorem organisty z klasztoru w Kraśniku rytmiki mazurkowej Hławiczka doszukiwał się też w pieśni *Przestrach na złe sprawy ludzkiego żywota z Kancjonału Zamojskiego* z lat 1558-1561⁷ do słów Mikołaja Reya *Cóż chcesz czynić miły bracie*⁸. Zofia Lissa rytmów mazurkowych dopatrywała się również w *Kancjonale Piotra Artomiusza* z 1587 roku⁹ (np. w pieśni *Ach, zła Ewa nabroliła*)¹⁰. Trójmiar w rytmice o charakterze mazurkowym, choć przepłatający się z dwumiarem, pojawia się w znanej nam z zapisu z roku 1584 pieśni *Idzie żołnierz borem lasem*. Pod tym względem przypomina niektóre śląskie chodzone oraz dawny dwuczęściowy taniec łżycki określany mianem „serbska reja”¹¹, co pośrednio zdaje się umacniać pogląd Bielawskiego o zachodnich źródłach rytmiki mazurkowej. Znamienne jest, że rytmiki mazurkowej w Polsce XVI wieku nie odnaleziono wśród utworów określonych jako tańce, a stosunkowo dużo przykładów odszukujemy w reper-

⁶ E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 106-109.

⁷ *Kancjonał zamojski*, Kraków 1558-1561.

⁸ K. Hławiczka, *Ze studiów nad muzyką polskiego odrodzenia*, dz. cyt., s. 53, 60-61. Zob. też Z. M. Szwejkowski, *Muzyka w dawnym Krakowie: wybór utworów XV-XVIII w.*, Kraków 1964, s. 39-40, 302-303.

⁹ P. Artomiusz, *Cantional albo Pieśni Duchowne z Pisma Ś. ku czci a chwale P. Bogu sporządzone*, Toruń 1587.

¹⁰ Z. Lissa, *Folk Elements in Polish Music...*, dz. cyt., s. 360-362.

¹¹ Zob. T. Nowak, *Źródła audiowizualne w badaniach kultury tanecznej Łżyczan, „Studia Choreologica”* vol. XI 2010, s. 191-207.

tuarze religijnym czy balladowym. Ale przypomnijmy, że Stęszewscy mówili o źródłach rytmiki właśnie w mowie – i stąd pieśni.

Ale kiedy pojawiły się pierwsze tańce mazurkowe? Tego precyzyjnie określić również nie możemy. Na dodatek zapewne zdziwię Cię bardzo stwierdzeniem, że najstarszy znany nam zapis mazurkowego w charakterze utworu tanecznego odnajdujemy w powstałej po 1585 roku tabulaturze należącej do... norymberskiego asesora Christopha Loeffelholza von Colberga (1572-1619). Niech Cię jednak to nie dziwi – w ówczesnej Polsce, zapewne z oszczędności, ale też unikania zbędnego trudu, muzyki powszechnie znanej nie zapisywano. Był to jednak złoty wiek kultury polskiej, która promieniowała na kraje sąsiedzkie, znajdując w nich spory rezonans. Dotyczy to zwłaszcza muzyki tanecznej, którą poza granicami Rzeczypospolitej zapisywano pod ogólnym mianem „tańca polskiego” (w tym przypadku był to *Ein gutter polnischer Dantz z Tabulatury organowej*). Wskazany więc zapis sugeruje, że w Polsce tańce w rytmach mazurkowych musiały pojawiać się na wiele lat przed rokiem 1585.

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę, że nie cały zapis tego utworu ma charakter mazurkowy, ale tylko *Der Nac[h-d]antz*, a więc swego rodzaju „potaniec”. Wynika to z XVI-wiecznej mody wykonywania dwóch tańców jeden po drugim. Obydwa tańce miały na ogół tę samą melodię, ale różne metrum (podziały taktowe) i rytmy. Pierwszy, okreśłany niemieckim mianem *Vortanz*, czyli „przedtaniec”, zazwyczaj był dwumiarowy i trochę wolniejszy, o charakterze bardziej chodzonym. Drugi, okreśłany często niemieckim terminem *Nachtanz* lub łacińskim *proportio*, był na ogół szybszy, za to trójmiarowy i o charakterze dynamicznego ruchu (m.in. biegany). Szybszy taniec trójmiarowy uzyskiwano z wolniejszego trójmiarowego poprzez swego rodzaju „ściskanie” dwóch sąsiednich wartości taktu – dwóch pierwszych, jak w przypadku mazura i mazurka, dwóch środkowych, jak w hiszpańskich rytmach kastanietowych, czy w końcu dwóch ostatnich. Dlatego w krajach nadbałtyckich

proportio określano często terminem *serra*, który wyprowadzony z języka włoskiego (*serrare*) oznacza „ściskanie” czy „ścieśnianie”¹². Bardzo mobilni i obecni w owej dobie niemal wszędzie muzycy polscy ten włoski termin bardzo polubili i zaczęli stosować na własny, żartobliwy użytek, przekręcając *serra* na „sera i chleba” (*sera cleba*). Czynili tym aluzję do wysokości honorariów za grę do tańca umożliwiających godne utrzymanie. Rychło też w całym basenie Morza Bałtyckiego zaczęto mówić o repertuarze *Kaese und Brot* czy też *Ost og brød*, co pozostaje mało znanym wkładem Polaków w międzynarodową terminologię muzyczną.

Powróćmy jednak do zwyczaju zestawiania ze sobą dwóch kontrastujących tańców – owego „przedtańca” i „potańca”. W całej Europie początkowo porównywano najczęściej dwa najpopularniejsze tańce – pawanę i gajardę¹³, a później także *passamezzo* i *saltarello* czy *allemande* i *courante*. W Polsce zestawiano często taniec chodzony z gonionym, z którego być może wykształcił się mazur. Zresztą ciekawym jest fakt, że w wieku XVIII polonez miał charakter zbliżony do pawany, a w mazurze salonowym, także dziś, sporadycznie występujące akcentowane kroki na drugą i trzecią miarę oraz bezzmienne wymachy nóg przywołują na myśl galarę. To dowodzi, że w Polsce nie tylko kopiowano zachodnioeuropejski zwyczaj łączenia tańców w pary, ale także najczęściej stosowane w tych parach tańce przekazały polskim tańcom niektóre swoje elementy. Zresztą wzory zachodnich tańców napływały do siedemnastowiecznej Polski różnymi drogami – poprzez pieśń, taniec, a nawet liryki, nazywane zresztą często „padowanami”. W przypadku bardzo modnych wówczas kurantów mieszczańskich dostrzegamy zarówno renesansowego, szybszego *courante’a*, jak i dostojnego, wolnego *courante’a* barokowego¹⁴. Wydaje się zresztą, że pewne

¹² K. Hławiczka, *Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, „Svensk tidskrift för musikkforskning” 1968, s. 74.

¹³ R. Agnel, Źródła i symbolika poloneza, wykład wygłoszony podczas II Międzynarodowego Sympozjum Tańca w Rothenfels „*Od sielanki do Rewolucji*” 21-25 maja 2008, maszynopis w posiadaniu autora.

¹⁴ K. Mazur, *Obraz kultury tańca XVI i XVII wieku w świetle literatury popularnej (pieśni, tańców, padwanów)*, w: *Seminaria staropolskie. Literatura w kontekstach kulturowych*, red. R. Krzywy, Warszawa 1997, s. 197-228.



WARSZAWA
WYDAŁ Druk LEPPERTA i SKI ELEKTORALNA № 3

cechy kroków późniejszych, szczególnie osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych mazurów (trójmiarowość, kroki posuwiste i kroki boczne), korespondują z cechami podstawowych kroków kuranta (w mniejszym stopniu padowana), a także *passepied*, *bourree* czy nawet *passacaille*. Karol Hławiczka stwierdzał też oddziaływanie rytmiki sarabandowej na rytmikę mazurkową. Jednakże mimo wszelkich wpływów siedemnastowieczne polskie tańce, nawet tańczone na dworach, gdzie – jak wiadomo – wpływy zagraniczne były największe, w oczach obcokrajowców postrzegane były jako bardzo oryginalne i ewidentnie polskie.

Specjalne znaczenie dla naszej wiedzy na temat polskiego charakteru w tańcu ma napisany przez niemieckiego kompozytora Valentina Haussmanna (c. 1560-1611) w roku 1602 zbiór *Venusgarten*, w którym określa, czym się wyróżnia *proportio* tworzone „na sposób polski” (*nach Art der Pohlen*)¹⁵. Opisane przez Haussmanna charakterystyczne rytmy polskie odpowiadają opisywanym już wyżej przeze mnie rytmom mazurkowym. W trakcie siedemnastego stulecia przybywa zresztą przykładów tej rytmiki. Z terenów polskich wymienić możemy *Taniec* i *Wyrwany* z tabulatury Aleksandra Polińskiego (1845-1916), fragmenty *Canzony prima a 2* (tzw. paryskiej) oraz kompozycji wokalnie-instrumentalnych Marcina Mielczewskiego (1605-1651)¹⁶. Ponadto rytmy mazurkowe spotykamy w późniejszym repertuarze religijnym, na przykład w *Ave Maria Sanctissima* Jacka Różyckiego (1635 - ok. 1704)¹⁷ oraz kołędach *Dzisiaj w Betlejem* i *W żłobie leży*¹⁸. W innych krajach za kompozycje utrzymane w rytmach mazurkowych możemy uznać utwory, takie jak *Volta polonica* z *Tabulatury lutniowej* Leopolda Fuhrmana (1578-1616) z 1615 roku oraz *Balet polonais*

¹⁵ K. Hławiczka, *Polska „Proportio”*, „Muzyka” 1963, nr 1-2, s. 39-60. Interesujące jest również to, że kilkanaście lat później Michael Praetorius wspomina o „tańcu lub melodii” polskiej: M. Praetorius, *Syntagma Muscium*, t. 1, Wittenberg 1615, reprint Kassel 1958, s. 183.

¹⁶ E. Dahlig-Turek, „Rytmy polskie” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006, s. 113-115.

¹⁷ Z. Lissa, *Folk Elements in Polish Music...*, dz. cyt., s. 376.

¹⁸ K. Hławiczka, *Ze studiów nad stylem polskim w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4, s. 55-61; Z. Lissa, *Folk Elements in Polish Music...*, dz. cyt., s. 359-360.

zapisany przez Gallota d'Angers'a (zm. 1647) zapewne w pierwszej połowie XVII wieku¹⁹. Jednoznacznie tworzenie *proportio nach Art der Pohlen* będące rytmem mazurkowym prezentują królewiecki kompozytor Heinrich Albert (1604-1651) w pieśni *An Doris* opublikowanej w 1640 roku oraz Georg Neumark w *Trippel do Tantzlied nach Art der Pohlen* i *Brauttantz nach der Pohlen Ahrt* z 1651 roku²⁰. Wspomnieć też trzeba o sonacie triowej *Polnische Sackpfeifen* Johanna Heinricha Schmelzera (c. 1620-1680) z 1680 roku, w którym odbicie znalazła anonimowa popularna twórczość muzyczna licznicy przemierzających kraje niemieckie dudziarzy, ale zapewne też skrzypków, lirników, bandurzystów i innych grajków pochodzących z ziem Rzeczypospolitej²¹. Z utworem Schmelzera koresponduje zbiór tańców Daniela Speera (1838-1707) pod tytułem *Musikalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* stanowiący uzupełnienie prawdopodobnie autobiograficznej powieści awanturycznej *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus*. Jej bohater – Ślązak Simplex – jest reprezentantem grupy muzykantów zachodnioeuropejskich przemierzających kraje wschodnioeuropejskie. Zawarte w zbiorze tańców kompozycje polskie – szczególnie „potańce” – stanowią klasyczne wręcz przykłady *proportio nach Art der Pohlen*²², a więc rytmów mazurkowych.

W drugiej połowie XVII wieku frazy muzyczne melodii utrzymanych w rytmie mazurkowym ulegają rozbudowie, a same rytmy kryształują się i dzielą na poszczególne typy. Wyraźnie oddziela nam się typ mazurkowy o dziarskim, zadzierzystym charakterze i stateczny i dostojny typ polonezowy. Rytmy mazurkowe wypierają także

¹⁹ L. Fuhrman, *Testudo gallo-germanica*, 1615, *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku na fortepian ułożył Henryk Opieński, Dodatek do 1-go zeszytu „Kwartalnika Muzycznego” 1911*, s. 6, 11. Zob. też A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*. Tom II *Polska u szczytu potęgi*, Kraków 1930.

²⁰ K. Hławiczka, *Ze studiów nad stylem polskim w muzyce*, dz. cyt., s. 43-49; *Saltus Polonici, Polonoises, Lengiel Tantzok z I połowy XVIII wieku*, red. Z. Stęszewska, Warszawa 1970, s. IX.

²¹ Z. Przerembski, *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006, s. 84-87, 422-423; S. Paczkowski, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011, s. 120-126.

²² S. Paczkowski, *Styl polski...*, dz. cyt., s. 128-129.

wiele spośród licznych rytmów tanecznych w Polsce, wychodząc na plan pierwszy. W ostatnich dekadach XVIII wieku na zachodzie Europy opublikowane zostały również publikacje opisujące parę bezimiennych polskich tańców, które o ile jeśli nawet nie były jeszcze polonezem czy mazurem, to na pewno miały już bardzo zbliżony do nich charakter. Zresztą sam oceń. Na początek proponuję opis autorstwa Gasparda de Tendego (1618-1697), skarbnika królowej Ludwiki Marii Gonzagi i intendenta dworu polskiego, a w czasach Jana III Sobieskiego sekretarza posła francuskiego:

„W Polsce tańczą wszyscy – mężczyźni i kobiety, starzy i młodzi, biedni i bogaci. Rozpoczynają taniec poważni panowie i stare damy. Początkowo można by sądzić, że jest to korowód napuszonych duchownych kroczących w procesji – tak obyczajnie i powoli poruszają się. Ale taniec ten, zaczynający się tak skromnie i tak powolnie, stopniowo nabiera tempa i kończy się skocznie”²³.

Bardzo podobnie taniec polski obserwowany naocznie relacjonował około 1694 roku irlandzki lekarz Jana III Sobieskiego i historyk amator, Bernard O’Connor (1666-1698):

„Po pięciu lub sześciu godzinach siedzenia u stołu, brzmi muzyka i zaczynają się tańce: wiek jeden wyłącza od nich przytomnych: sędziwi już Senatorowie i Matrony, zaczynają taniec, idąc powolnym krokiem i z największą powagą, właśnie jak w kościelnej processyi (sic!) postępują Duchowni; przecież jak poważnym jest początek tych tańców, tak koniec wesoły aż do pustoty”²⁴.

Nie wiem, jak Ty to postrzegasz, ale w moim przekonaniu mazur jest już tuż-tuż!

²³ S. de Hauteville [G. de Tende], *Relation historique de la Pologne, contenant le pouvoir de ses rois, leur élection, & leur couronnement, les privileges de la noblesse, la religion, la justice, les mœurs & les inclinations des polonois; avec plusieurs actions remarquables, par le Sieur de Hauteville*, Paris 1687 s. 271 [II Paris 1697, s. 314], przekład za: *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, t. I, wyb. i oprac. J. Gintel, Kraków 1971, s. 325.

²⁴ B. O’Connor, *Wyjątek z pamiętników Bernarda O’Conora*, w: J. U. Niemcewicz, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce z rękopisów, tudzież dzieł w różnych językach o Polsce wydanych, oraz z listami oryginalnemi królów i znakomitych ludzi w kraju naszym*, t. 4, Lipsk 1839, s. 314.

TO MI ZIEMIA, TO MI KRAJ
WTO MI MAĆKĘ, WTO MI CRAJ.



H.P. tw.

A.D. lit.

MAZUR LUDOWY

przez

HENRYKA CHOJNACKIEGO.

Cena kop: 22½.



O nowonarodzonym mazurze i jego dworskiej karierze

Za najstarsze znane nam użycie określenia „mazur” możemy uznać wpisany w 1708 roku do *Graduale Romanum* pochodzącego z Łowicza *Patrem Mazowieckie* opatrzone przez siostrę kopistkę podtytułem *Prawy mazur*²⁵. Zapis ten jednak nie jest jasny. Niewiele fragmentów owego *patrem* (*credo*, czyli *Wierzę w Boga Ojca*) udałoby się – przy dużej dozie dobrej woli – określić jako mazurkowe przy uwzględnieniu akcentuacji tekstu, która mogłaby ewentualnie mieć swoje konsekwencje wykonawcze wśród łowickich organistów. Może kopistce melodia kojarzyła się z jakimś realnie funkcjonującym poza murami klasztornymi mazurem? Kwestia ta pozostaje otwarta, pomimo kilku prób rozwikłania tej zagadki.

Skoro trop łowicki uznajemy za niepewny, za najstarsze pewne użycie określenia mazur (a właściwie „Masura”) odnośnie do muzyki tanecznej musimy uznać notkę kronikarską z dalekiego Neapolu, a związaną z dworem saskim. I w tym miejscu sięgamy do pracy Aliny Żórawskiej-Witkowskiej, która przed ćwierćwieczem stwierdzała:

„...właśnie na dworze Augusta II mazur („Masura”) nie tylko wyodrębnił się z dotychczasowej Polonoise jako samodzielne pojęcie, ale także wszedł do dworskiego repertuaru tanecznego. Gdy bowiem latem 1738 w Neapolu bawił królewicz Fryderyk

²⁵ Por. D. Idaszak, *Mazurek przed Chopinem*, w: *F. F. Chopin*, red. Z. Lissa, Warszawa 1960, s. 239.

Krystian (syn Augusta III), któremu towarzyszyło kilku polskich i saskich muzyków, to bal zorganizowany 5 lipca na dworze Marii Amalii, królowej Obojga Sycylii (siostry Fryderyka Krystiana), rozpoczęła się wprawdzie menuetem, ale zakończył mazurem! («Enfin cette belle fete ce fini par une Masura»). Ekstrawagancja ta musiała być oparta o praktykę dobrze już zakorzenioną w Warszawie i Dreźnie²⁶.

Nie jest zapewne przypadkiem, że w tym samym roku w jezuickim kolegium grudziądzkim wystawiono intermedium o pieniądzu szlachcicu Mazurze autorstwa ojca Tomasza Jastrzębskiego, w finale którego tańczono mazura „dziadowskiego”²⁷.

Obydwa przykłady mazura – tańczonego zarówno przez saskich książąt, jak i przez uczniów grudziądzkiego kolegium – potwierdzają, że w roku 1838 mazur nie tylko istniał, ale był dobrze ugruntowaną i spopularyzowaną praktyką cenioną poza kręgiem pierwotnych użytkowników. Taniec ten musiał więc narodzić się wiele lat wcześniej, ale kiedy – tego nie wiemy. Być może w czasach panieńskich późniejszej siostry kopistki z Łowicza? Z pewnością był to jednak przełom wieku XVII i XVIII, jeśli nie koniec XVII. Należy pamiętać, że mazura odnajdujemy w prawdopodobnie najstarszej znanej nam z zapisu nutowego operze komicznej pochodzącej z Krosna, którą muzykolog Jerzy Gołoś datuje na przełom XVII i XVIII wieku²⁸.

Co jednak w tej całej historii zaskakuje, to szybka kariera mazura. Oczywiście rozwijała się ona w cieniu również świeżo usamodzielnionego poloneza, niemniej zaciekawia fakt, że w przeciągu

²⁶ A. Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 336. Por. też A. Żórawska-Witkowska, *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1992, s. 47.

²⁷ W tym samym kolegium wystawiono sztukę łacińską *Argumentum*, z postaciami wieśniaczymi, kończącą się chórem w języku polskim, być może także utrzymaną w rytmice mazurkowej; H. Rucińska, *Ze studiów nad dziejami teatru polskiego w Grudziądzu*, „Rocznik Grudziądzki” 1963, t. 3, s. 46.

²⁸ J. Gołoś, *Polska opera komiczna z początku XVIII wieku*, w: *Heca albo Polowanie na zającą: krotechwila myśliwska w jednym akcie*, red. J. Gołoś, Warszawa 2005, s. 2, 9.

nie więcej niż czterech dekad taniec ten staje się jedną z ulubionych rozrywek dworu drezdeńskiego, gdzie ówcześni królowie Polski – Sasi z rodu Wettynów – spędzają najwięcej czasu. Alina Żórawska-Witkowska wskazała jednak pewne poszlaki, które mówią, że mazur na dworze drezdeńskim musiał być już doskonale znany w drugiej dekadzie XVIII wieku. Co o tym świadczy? Wettynowie sporo wtedy podróżowali po Europie, a towarzyszyli im często nadworni, dobrze dobrani muzycy grający dla umilenia czasu, ale też do tańca. Ich gra, jak również specyficzny repertuar wywarły niezatarte wrażenie na wielu uczestnikach organizowanych przez Sasów spotkań muzycznych i tanecznych. Także sami muzycy drezdeńscy odbywali liczne podróże po Europie, kontaktując się z innymi muzykami i kompozytorami oraz wymieniając repertuarem. I tym Żórawska-Witkowska tłumaczy mazurowy charakter kompozycji, takich jak chór *Plena nectare non mero* z napisanego w roku 1716 oratorium *Juditha triumphans devicta Holofernes*²⁹ Antonia Vivaldiego (1678-1741), a także arie *Teofane: Alla fama* (akt II) i *Gode l'alma consolata* (akt III) oraz finałowy chór *Faccia ritorno* z powstałego w 1722 roku *dramma per musica Ottone* Georga Friedricha Händla (1685-1759)³⁰. Oczywiście rytmy mazurkowe są obecne także w twórczości kompozytorów saskich, na czele z Johannem Sebastianem Bachem (1685-1750; *Polacca z I Koncertu brandenburskiego* BWV 1046 z 1721 roku)³¹. Mieszkający przez jakiś czas w Polsce uczeń Bacha, Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), posunął się wręcz do tego, że na-

²⁹ RV 644, część II, numer 38. Alina Żórawska-Witkowska wskazuje, iż w czasie powstawania dzieła w Wenecji bawił polski król Fryderyk August (późniejszy August III), w którego otoczeniu przebywało kilku drezdeńskich kapelistów (m.in. zaprzyjaźniony z Vivaldim Johann Georg Pisendel).

³⁰ Georg Friedrich Händel utwór ten napisał pod wrażeniem *Teofane* Antoniego Lottiego widzianej w 1719 roku w Dreźnie podczas uroczystości towarzyszących zaślubinom Marii Józefy z Fryderykiem Augustem.

³¹ Związki z mazurem zdradzają też arie z kantaty *Mer hahn, en neue Oberkeet (Bauernkantate)* BWV 212 z 1742 roku: np. *Ach es schmeckt doch gar zu Gut, Gib, Schöne, viel Söhne* (S. Paczkowski, *Der polnische Stil und Bachs Bauern-Kantate*, w: *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa in Zeitalter des Barocks. 15. Arolser Barock-Festsspiele 2000 Tagungsbericht*, red. F. Brusniak, K.-P. Koch, Sinzig 2002, „Arolser Beiträge zur Musikforschung”, Bd.9).

pisał mazura w stylu wiejskim³². Najwięcej kompozycji w stylu polskim, w tym mazurów, napisał jednak Georg Philipp Telemann (1681-1767), który stykał się z polską muzyką i tańcami na Śląsku, w Małopolsce i na Mazowszu, pracując tu jako muzyk nadworny w latach 1704-1708. Jego twórczość, pozostająca pod wpływem polskich doświadczeń, jest pośrednim dowodem na to, że mazur w pierwszej dekadzie XVIII wieku był w Polsce tańcem bardzo powszechnym.

Doszło do tego, że w połowie XVIII wieku niemieccy teoretycy zaczęli pisać o mazurze. Joseph Riepel (1709-1782)³³ w 1752 roku wskazał, iż niemieckie kompozycje w stylu mazurowym od polskich odróżnia rozpoczęcie fraz od przedtaktu. Z kolei Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795)³⁴ w roku 1759 podał, iż dla muzyki towarzyszącej polskim mazurkom charakterystyczny jest basowy akompaniament o charakterze burdonu, a więc stale powtarzającego się dźwięku basowego. O ile wskazana przez Riepela odtaktowość jest powszechnym zjawiskiem w tradycyjnej muzyce w Polsce odnotowywanym w różnych okresach historycznych, to opisywany przez Marpurga „leżący bas” kojarzy nam się raczej z tradycyjną muzyką wiejską. Nie wiemy jednak, jaka była praktyka grywania polskich tańców wśród warstw wyższych w czasach saskich. Być może znany nam doskonale z dokumentacji terenowej, szczególnie obszarów nizinnych, burdonowy bas był praktyką także dworską? Wracając do twierdzeń teoretyków niemieckich, warto podkreślić, że biorąc pod uwagę mazura i poloneza, Wilhelm Marpurg stał na stanowisku, że obok stylu włoskiego i francuskiego powinno się wyodrębnić styl polski, który stał się znany od czasów Telemanna³⁵. Podobne poglądy reprezentował

³² T. Marek, *Mazur uczenia J.S. Bacha (na marginesie „Polskich tańców” Jana Filipa Kinbergera)*, „Muzyka” 1951, nr 7, s. 28, s. 30-31.

³³ J. Riepel, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Regensburg und Wien 1752, Reprint Wien 1996, s. 50 (70).

³⁴ F. W. Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1759, Reprint 1973, s. 182.

³⁵ F. W. Marpurg, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750, s. 256-257.

jego uczeń Jacob Wilhelm Lustig (1706-1796)³⁶. Tematyka ta była rozwijana później także przez innych teoretyków niemieckich³⁷.

Zresztą ów styl polski w owym czasie był już mocno zakorzeniony w świadomości Polaków. W różnych źródłach pisanych i drukowanych z XVII wieku znajdujemy liczne przykłady wyraźnego wyodrębniania tańców polskich od tańców zagranicznych. W czasach saskich tendencja ta się umacnia, a pod koniec panowania Augusta III Sasa, a więc w połowie XVIII wieku, coraz częściej zaczyna się owe polskie tańce nazywać po imieniu: polonez, mazur i kozak (tak, tak, bowiem w granicach ówczesnej Korony Polskiej były także rozległe terytoria Ukrainy). Mazur staje się wszechobecny. Zostaje ulubionym typem muzycznym pieśni, spośród których wymieńmy uwielbianą przez uczniów *W kątku szkoła w kątku*³⁸, ale też nieco późniejszego, biesiadnego *Kurdesza*. Nasz bohater staje się ukochanym repertuarem do posłuchu – na jednym z hetmańskich dworów muzycy kapeli janczarskiej: „Co dzień rano, około godziny dziewiątej, stanąwszy szeregiem na dziedzińcu przed oknami pana hetmana (...) grali mu »na dzień dobry« dwie sztuki na kształt symfonii i drugie dwie na kształt mazurków”³⁹. Mazur obok poloneza, kozaka i modnych tańców francuskich właśnie wtedy zostaje przedmiotem nauki w szkołach zakonnych i wojskowych, a nad rozwojem ich techniki tańczej czuwają specjalnie sprowadzani nauczyciele z Francji. Pod ich wpływem – jak pisze Hugon Kołłątaj (1750-1812) – „mazurki i kozaki polskie stały się tak sztuczne, że przewyższyły swą pięknnością, angielskie tańce”⁴⁰. Tak edukowana młodzież jest natomiast chętnie podziwiana przez dorosłych, czego dowody daje

³⁶ J. W. Lustig, *Inleiding tot de Muzykkunde*, Groningen 1751, s. 303-304.

³⁷ Znakomicie zostało to omówione przez Szymona Paczkowskiego w książce *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, dz. cyt., s. 33-139.

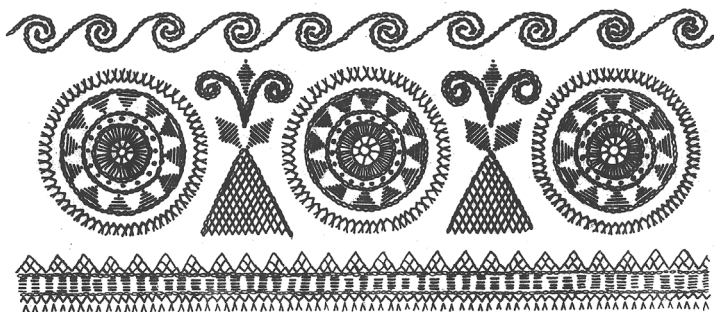
³⁸ J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 67-70, 71-72; A. Croisette van der Kop, *Pokłosie z rękopisów petersburskich*, „Pamiętnik Literacki” Lwów 1913, rocznik XII, z. IV, 459-461, 463-465.

³⁹ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 370.

⁴⁰ H. Kołłątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750-1764)*, Warszawa 1905, s. 54.

Jędrzej Kitowicz, pisząc: „Atoli gdy który umiał gładko tańcować kozaka, mazura lub krakowiaka, rozkazywano takowym popisywać się z umiejętnością swoją dla uciechy kompanii. Jakoż było się czemu przypatrzeć, osobliwie gdy młodzian i panna dobrali się oboje, gładko takie sztuki tańczący”⁴¹.

U progu panowania ostatniego króla Polski, Stanisława Augusta Poniatowskiego, mazur miał już ustaloną pozycję na salach balowych. Wystarczy wspomnieć, że piszący muzykę na potrzeby redut w dniu 28 listopada 1764 roku Kajetan Maier (Gaitan) skomponował „16 polonezów, 6 menuetów i 5 mazurów”⁴². Była to wówczas wielka trójka tańców w Polsce, oprócz których tańczono też pojedyncze przykłady innych. W miarę upływu czasu coraz mniej będzie w użyciu menueta, a coraz więcej kontredansów. Na czele – aż do końca I Rzeczypospolitej – niezmiennie pozostanie polonez z czającym się zaraz za nim mazurem.



⁴¹ J. Kitowicz, *Opis obyczajów...*, s. 415.

⁴² K. Wierzbicka-Michalska, *Muzyka na dworze Stanisława Augusta w latach 1764-1781*, w: *taż, Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 126.



O najstarszych znanych nam sposobach tańczenia mazura

Tyle już o mazurze powiedzieliśmy, a przecież nadal nie padło, jak go dawniej tańczono. Czy my w ogóle cokolwiek na ten temat wiemy? Otóż tak! Właśnie wiek XVIII przynosi pierwsze tropy i czytelne relacje. Na początek sięgnijmy do opisu tańca polskiego z roku 1717 autorstwa Gottfrieda Tauberta⁴³. Autor wskazuje, iż dla polskich tańców charakterystyczny był układ kroków mieszczący się w takcie trójmiarowym. Składał się z dwóch, poprzedzonych ugięciem nogi, kroków *demi-coupé* i jednego sztywno wykonanego kroku *simple*. Opisywał też, że pary biorące udział w tańcu poruszały się po obrębie koła, przy czym autor sugerował zarówno wolne, jak i szybkie tempo tańca⁴⁴. Właśnie wykonania w szybkim tempie scharakteryzowanego powyżej kroku tanecznego mogło w przekonaniu znawczyni tematu, Marii Drabeckiej, oznaczać mazura.

Następny trop pochodzi z XIX wieku – badacz kultury tradycyjnej ziem I Rzeczypospolitej Oskar Kolberg (1814-1890) odnotował, iż „do rozwoju figur w Mazurze, przyczynił się niewątpliwie balet Teatru warszawskiego od r. 1780”⁴⁵. Jak dotąd nie odnaleziono materiałów źródłowych poświadczających tę tezę, chociaż faktycznie, w posiadanych materiałach nutowych zarówno baletów, jak i oper znajdujemy mazury Harta, Kajetana Majera, Macieja

⁴³ G. Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister*, Leipzig 1717.

⁴⁴ M. Drabecka, *Tańce historyczne I, Kurant, menuet, sarabanda*, Warszawa 1975, s. 35.

⁴⁵ O. Kolberg, *Mazowsze. Obraz etnograficzny skreślił Oskar Kolberg. Tom II. Mazowsze Polne. Część druga*, Kraków 1886, s. 293.

Kamińskiego (1734-1821) i Jana Stefaniego (1846-1829). Należy również pamiętać, że Kolberg wychowywał się w kręgu osób, które spektakle wyżej wymienionych twórców oglądali, a być może nawet naśladowali zawarte tam układy taneczne z pomocą nauczycieli tańca.

Najstarsze relacje o mazurze tańczonym wśród szlachty – także wysoko postawionej – pochodzą z ostatnich lat panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732-1798). W pierwszej kolejności zacytuję wspomnienia nieznanego nam bliżej autora, który nadesłał następujący opis do jednej z warszawskich redakcji:

„Mazur, nie był również tak zgwarny jak teraz; tańczowano go zwykle w cztery, a najwięcej ośm par. Po zrobieniu koła, damy naprzeciw stojące przebiegały do naprzeciw stojących mężczyzn, i po kilkusekundowym z nimi obrocie, pełnym żywości, hołupców czyli uderzeń pięty w piętę (i co zwłaszcza przy stosownych ostrogach, lub umyślnie do tego używanych srebrnych podkówkach, miłe i hoże czyniło wrażenie), wracały do swoich tancerzy; potem robiono łańcuch (*chaine*) w którym odmienność podawania z wdziękiem rąk, i wybijanie nogą lub zręczne skoki, tworzyły przyjemny obraz; dalej następowały zwykle krzyż lub młynek (*moulinet*) przez same damy, i znowu przebieg (*chassé*) dam do naprzeciw stojących mężczyzn, następnie kółko z samych dam, znowu takież z mężczyzn, a na każdą figurą przebieg i łańcuch; dopiero figury dowolne przez którego tancerza w środku koła tworzone⁴⁶, przez inne pary naśladowane, pełne przyjemnych rozmaitości, czasami z oddaniem hołdu damie przez przyklęknięcie przed nią, połączone zawsze przebiegiem i łańcuchem, jakby chorem w muzyce przeplatane, aż do zamknięcia mazura ostatnim wielkim kołem. Ten sposób tańcowania nie tylko że urozma-

⁴⁶ Tu podany jest następujący przypis: „Jako to mężczyzna z każdą damą w kole stojącą, następnie dama z każdym mężczyzną. Mężczyzna z dwiema damami, na przemian dama z dwoma mężczyznami, dama niby uciekająca przed mężczyznami wijąc się kręto między stojące pary i nawzajem; itp.”, M. J., *O tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830, nr 52, s. 4. Zob. też *O tańcach polski*, „Dziennik Powszechny Krajowy” 1830, nr 52, s. 262.

icał taniec i tworzył pewną harmonię, dawał czas do wytchnienia, przez powolniejsze w łańcuchu i przebieganiu kroki. Dziś mazur w kilkadziesiąt par tańczony, bieganiną tylko i tłumnym wśród koła uwijaniem się, a niekiedy nieznośnym stukaniem w podłogę odznaczony, nie tylko że zbyt długo trwając, spektatorów, muzykę i tancerzy nawet znudzi, ale z umęczeniem, którego damy stają się najczęściej ofiarą, niebezpieczeństwem życia grozi⁴⁷.

Powyższy tekst wskazuje, że już pod koniec XVIII wieku mazur był pod przemożnym wpływem kontredansów. Świadczy o tym formacja tancerzy (cztery lub osiem par ustawionych na planie kwadratu, czyli tzw. karo) i stosowane figury żywcem zaczerpnięte z kontredansa (m.in. *chaine, moulinet, chassé*). Z pierwotnych form mazura pochodziły natomiast takie elementy, jak wielkie koło tancerzy, towarzyszące mu kroki ozdobne (np. hołupce) czy też w końcu improwizowane w środku koła przez poszczególnych tancerzy figury dowolne. Choć i tu mogły się zdarzyć wpływy zewnętrzne będące pokłosiem niezwykłej popularności tańców narodowych na scenie i ich koegzystencji w ramach tych samych spektakli (np. mazura, kozaka i tańców węgierskich), na co zdają się wskazywać nawet dziś dostrzegane pewne podobieństwa.

Powyższe źródło potwierdza w części współczesny mu opis niemieckiego podróżnika Friedricha Schulza (1762-1798) dotyczący przełomu 1791 i 1792 roku. Pisząc o tańcu Julii z Lubomirskich Potockiej z Józefem ks. Poniatowskim, wspominał on:

„Gdy jej maleńka, śliczna nóżka, unosząca zaokrąglone, elastyczne kształty utoczonej postaci, zwiјаła się w mazurku i zdawała ledwie dotykać ziemi, gdy z rąk jednego w objęcia drugiego mężczyzny przelatując, unoszona, porywana, wiedziona – na ostatek wróciła do swego tancerza, który ją gwałtownie porywał i okręcał namiętnie, a jej głowa jak ze znużenia spadała mu na ramię lub pełna wdzięku rozkosznego a jednak skromnego, na piersi

⁴⁷ M. J., *O tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830, nr 52, s. 4. Zob. też *O tańcach polski*, „Dziennik Powszechny Krajowy” 1830, nr 52, s. 262.

Z pod Ojcowa

MAZUR

na fortepian.



PRZEZ

W. ZIENTARSKIEGO.

Op.13.

Własność wydawcy

NAKŁADEM KSIĘGARNI

E. OSTROWSKIEGO

W ODESIE, UL. DERYBASOWSKA, 26.

Cena 40 k

w KIJOWIE
u Leona Idzikowskiego

w WARSZAWIE,
Gebethner & Wolff i K. Trepte

w LWOWIE,
Gubrynowicz & Schmidt

w KRAKOWIE,
u S. A. Krzyżanowskiego

się chyliła, lub jakby zwyciężona uczuciem wylewała je w spojrzeniu na swego towarzysza – otaczające tłumy, wstrzymując oddech, całe oczyma ją pożerając, milczące, wzrokiem sobie tylko czarodziejkę ukazywały jako nieporównaną...”⁴⁸.

Relacja Schulza wskazuje, iż krok podstawowy miał charakter lekkiego, lecz dynamicznego biegu, a niezmiernie ważną rolę wyrazową odgrywały gesty głowy. Na tym opisie wzorowana była zapewne nieco bardziej kompletna relacja Kazimierza Brodzińskiego (1791-1835) z roku 1829 odwołująca się jednak do przeszłości:

„Taniec mazurek między ludem upadły, przyswoiła sobie klasa wyższa i przy zachowaniu narodowości tyle dodała mu sztuki, że śmiało do najprzyjemniejszych tańców europejskich liczyć się może. Ma on wiele podobieństwa z kadryłem francuzkim. (...) W nim ciało szybko odmienia rozmaite postaci, on dozwala ramionom ruchów nie wymuszonych i niejakiemu zaniedbania się w postawie, które przy wesołości i tupaniu o ziemię jest samą gracyą. Entuzjazm i życie ożywione dodaje coś urocznego skinieniem głowy, która wnet do góry wzniesiona, wnet ku piersiom opadając, lub się łagodnie ku ramieniu skłaniając, maluje aż do zazdrości pełność życia i uciechy, cieniowaną przez prostotę, lekkość i delikatność. Patrząc na parę, w której tanecznicą, unoszona prawie ręką mężczyzny, na jego wsparta ramieniu, jego się wodzy oddaje, zdaje się, że widzimy dwoje szczęśliwych istot, ulatujących ku szczęścia krainom. Taniecznicą lekko ubrana, drobną i okrągłą nóżką oczy mającą, która w powietrzu się unosząc, ziemię tylko dotknięciem drażnić się zdaje, wnet się z rąk swojego tanecznicą wyrywa, do innych dolatuje, okiem niedosięgniona, kolejno przez tych i owych unoszona w powietrzu, z szybkością błyskawicy na ramię swojego tanecznicą się rzuca”⁴⁹.

⁴⁸ F. Schulz, *Podróże Inflanckie z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793* (tytuł oryginału: *Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau, durch Südprensen, über Breslau, Dresden, Karlsbad, Bayreuth, Nürnberg, Regensburg, München, Salzburg, Linz, Wien und Klagenfurt, nach Botzen in Tyrol*, Berlin 1795-1796), przeł. J. I. Kraszewski, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, tom II, oprac. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 510.

⁴⁹ K. Brodziński, *Wyjatek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, „Melitele” 1829, nr 1, s. 98-100.

Opis Brodzińskiego potwierdza z perspektywy osoby uczestniczącej w życiu salonów opisaną przez Schulza charakterystykę podstawowego kroku, istotne znaczenie gestów głowy dla strony wyrazowej tańca, jak również zasadę wielokrotnej zmiany partnerów w trakcie przebiegu tańca i powrotu do pierwotnego partnera. To ostatnie, jak sugeruje Brodziński, jest wpływem kadryla francuskiego, co wydaje się wspólne refleksji Kołłątaja na temat elegancji mazura odpowiadającej elegancji tańców angielskich, które możemy odnieść do form kontredansowych. Jednakże refleksyjna natura poety wskazała na istotne różnice pomiędzy tańcami zachodnioeuropejskimi i mazurem – niewymuszone, można by rzec swobodne ruchy ramion i bardziej naturalna postawa ciała oraz ogólny wyraz radości podkreślony dynamicznymi akcentami dolnej partii ciała (owo „tupanie o ziemię”). Brodziński scharakteryzował też podstawowe ujęcie w parze – wsparcie na ramieniu partnera – oraz zwrócił uwagę na lekkość stroju kobiecego umożliwiającą tak dynamiczny ruch przestrzenny.

Wszystkie trzy opisy korespondują z zebranymi przez Michała Grabowskiego (1804-1863) informacjami (z jednym małym wyjątkiem dotyczącym hołubców) z terenów dawnych województw kijowskiego i wołyńskiego, które zbieracz obyczajów dawnej Rzeczypospolitej opisywał następująco: „Mazura tańczono w cztery pary, bez żadnych hołubców i podskoków, ale posuwisto, co nawet przy wysokich korkach u trzewików inaczej być nie mogło”⁵⁰. Z racji powszechności stosowania wskazanego obuwia wydaje się, że była to praktyka ogólna, a nie tylko regionalna, choć nie wiemy, czy dotyczyła także szlachty kontuszowej.

Wracając do opisu Schulza, należy zwrócić uwagę na fakt, iż w trakcie przebiegu tańca następował szereg figur ze zmianą partnerów i tańcem po urozmaiconych liniach w przestrzeni (owo „wiedzenie”), niemniej na koniec tancerze wracali do pierwotnych partnerów. Elementem kończącym wydaje się wielokrotny obrót tancerzy w parze. Prawdopodobnie to zaledwie zarysowana

⁵⁰ M. Grabowski, *Pamiętniki domowe zebrane i wydane przez Michała Grabowskiego*, Warszawa 1945, s. 60.

forma figur mazurowych, których było więcej. Zdaje się świadczyć o tym następujący fragment relacji Schulza:

„W mazurze, tak jak go w Warszawie zwykli tańcować, to tylko jest do zarzucenia, że go figurami przeładowują i z tego powodu trwa on za długo, by tancerze i tancerki do końca całą świeżość i rzeźwość swą zachować mogli”⁵¹.

Autor zwraca też uwagę na kontrast wyrazowy mazura z polonezem, co podkreśla także komentarzem na temat odpowiedniości stroju w obydwu tańcach:

„Kusy strój francuski tak nie przystaje do majestatycznego charakteru polskiego tańca, jak francuskie kuse stroiki kobiece, karako i gorsetki a kaftaniki wszelkiego rodzaju. Tym lepiej w nich kobietom do mazura, do którego mężczyznom kurtka i szarawary przystają. Lekki, wesoły charakter mazura, który ciało zmusza do żywych, ciągle zmieniających się ruchów swobodnych, który od oczów wymaga ognia i życia, w twarzy wyrazu czułości i rozkoszy, głowom nadaje ruchy stosowne: to dumnie są podniesione, to omdlałe i na ramiona opadające – taniec ten też wymaga stroju lekkiego, posłusznie malującego ruchy ciała”⁵².

W świetle powyższych uwag można stwierdzić, że zmiany w ubiorze przełomu XVIII i XIX wieku predestynowały mazura jako taniec zabaw. I rzeczywiście, w ówczesnych źródłach nazwa tańca (mazur, mazurek) pada wielokrotnie⁵³. Mimo że nadal taniec ten nie jest jeszcze tańcem pierwszoplanowym, którym stanie się dopiero ćwierć wieku później.

Póki co jednak mazur rozpoczynał swoją karierę międzynarodową, która nie ograniczała się już wyłącznie do obszaru Niemiec. Nie stało się to od razu – jak możemy przeczytać we wspomnieniach z epoki, tuż po wyzwoleniu Warszawy z rąk pruskich francuscy oficerowie nie potrafili wykazać się znajomością tańców polskich. Inaczej wyglądała

⁵¹ F. Schulz, *Podróże Inflanctyka z Rygi...*, dz. cyt., s. 510-511.

⁵² Tamże, s. 509-510.

⁵³ A. Tarczewska, *Historia mego życia. Wspomnienia warszawianki*, oprac. i wstęp I. Kaniowska-Lewańska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 84.

sytuacja po kampanii hiszpańskiej, w której Polacy wielokrotnie się wstawili, a szczególną ikoną stali się szwoleżerowie gwardii Napoleona. Zwrócił na to uwagę Michał Kleofas Ogiński (1765-1833):

„Żołnierze polscy, którzy po utworzeniu Wielkiego Księstwa Warszawskiego poszli za Napoleonem, pierwsi wprowadzili mazurki na bale paryskie. Tańczono je w wielu towarzystwach w 1809 i 1810. Były one w modzie i dość powszechnie podobały się elegantkom stolicy, nie tyle zapewne dzięki wrażeniu, jakie czynił sam taniec, ale dlatego że spopularyzowali je bardzo lubiani oficerowie lansjerów polskich gwardii cesarskiej. Zresztą tylko Polacy i Polki umieli tańczyć mazura, cudzoziemcy obu płci zawsze zmieniali kroki na swój sposób, kładąc w ruchy wiele afektacji”⁵⁴.

Bo i nie był to taniec łatwy! Miał w sobie wiele elementów specyficznych dla Europy Środkowej i Wschodniej, a szczególnie ziem polskich, ale też wchłonięte w przeszłości i zachowane do dziś dość trudne elementy wywodzące się jeszcze z tańców barokowych. Nieustannie się też rozwijał, bądź pod względem figur zespołowych, bądź pod względem wyrazowym. I właśnie w pierwszych dekadach po utracie niepodległości ta strona wyrazowa uległa mocnemu rozwojowi, zwłaszcza że przypisano jej także nowe, bardzo wojownicze konotacje mające na celu zaszczepienie wśród młodzieży męskiej pierwiastka dumnego z sarmackiej przeszłości i świeżego mitu szwoleżerów spod Somosierry bojownika o niepodległość ojczyzny. Pionierem w tym względzie był Brodziński, ale znakomicie idee te rozwinął Karol Czerniawski:

„Sam krok jego przedstawia jeźdźca hasającego na koniu: tupanie nogą to bicie niecierpliwego rumaka; hołubce to spinanie ostrogą; a żywy, więcej skoczny, niż posuwisty krok tańczącego; raz cwał, drugi raz kłusa, to znowu stępo, oznacza; poruszenia głowy to jest toczenie rumakiem. Jeździec raz zręcznie zawraca, to znowu rozbieżony na miejscu osadza, zatrzymując się nagle podkówką w takt palnąwszy”⁵⁵.

⁵⁴ M. K. Ogiński, *Listy o muzyce*, oprac. Strumiłło Tadeusz, Kraków 1956, s. 58.

⁵⁵ K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847, s. 53; tenże, *O Tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 84.

Czerniawski charakteryzuje również inne elementy tańca o podstawowym znaczeniu, takie jak ujęcie, obrotowe zakończenie, wspólne rozpoczęcie kołem za przodkującym, delikatnie akcentując znaczenie szlachectwa, społeczności szlacheckiej oraz cenionych w niej walorów osobowych:

„Młodzieniec trzymając dziewczę prawą ręką za jej lewą, lekko ją za sobą unosi (...), po niedługiej podróży rycerz w pół ją chwytą i zakończy kółkiem wirowym. (...) Gromadne zaczęcie, wielkie koło, przodkowanie jednego, to pierwiastek towarzyski, (...) figury, nie są jak w Francuzkim kadrylu, naprzód ułożone i konwencyonalnie przestrzegane, ale są zostawione woli i dowcipowi przodkującego”⁵⁶.

Oskar Kolberg około 1858 roku, w nawiązaniu do książeczki Karola Czerniawskiego i również spoglądając retrospektywnie na przemiany mazura, pisał:

„Mazur bowiem w przeszłym dopiero stuleciu [XVIII w. – przyp. T.N.] występuje w tym mniej więcej kształcie, jak go teraz widzimy, tylko że od owej pory niezmiernie rozrósł się w potęgę i dziarskość. Dawniej w jego miejscu tańczono koło, stanowiące później wraz z nieodzownym hołubcem figurę rozpoczynającą i zamykającą mazura. Koło to mieściło całe grono tańczących, już to trzymające się za ręce, już kroczące parami za sobą jak w polonezie lub oberku (!), z którego kiedy niekiedy wyrwał się ten i ów na pojedynek ze swoją parą do środka, z czego poszła wówczas nazwa tańca wyrwanego, czyli wyrwasa. Nazwa zamykającego tańca hołubca ma według jednych pochodzić od hołubią, gołębią, jakoby od pary gołąbków gruchających do siebie, według innych od chłopca (chołpca lub pacholca po kaszubsku), bo ten je zwykł był ostro nogami wycinać, udając młynca, jeźdźca na koniu”⁵⁷.

⁵⁶ K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 53-54; tenże, *O tańcach narodowych naszych...*, dz. cyt., s. 84-85.

⁵⁷ O. Kolberg, *Melodie ludowe w operze Jana Stefaniego „Kraowiacy i górale”*, „Ruch Muzyczny” 1858, nr 46, s. 363; por. O. Kolberg, *Pisma muzyczne. Część II*, red. E. Miller, D. Pawlak, Poznań-Warszawa 1981, s. 546-554 (*Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, tom 62); K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 343.

Jak wynika z zamieszczonych opisów, mazur – jakiego znamy ze źródeł pisanych, które poczynając od końca XVIII wieku, bardzo szybko nam narastają – nie był formą ustaloną na długie wieki, ale pod wpływem różnych czynników podlegał szybkim przemianom i rozwojowi form. Stale wyrażał żywość, a taniec w parze ujęty był w wyraziste ramy społeczne. Jednak w sytuacji utraty niepodległości zaczęto nawiązywać do tradycji narodowych, które wyrażały najbardziej aktualne mity i stereotypy: rycerza obrońcy chrześcijaństwa, wojownika sarmaty, ojca szczęśliwej rodziny, wiernej i skromnej żony przyjaciółki. Tym ideologizacjom nic a nic nie wadziły adaptacje elementów tańców obcych, których przyjmowanie zapewniało aktualność także strony ruchowej. Prawdopodobnie dzięki nim mazur stał się pierwszoplanowym tańcem polskich salonów w czasach Królestwa Kongresowego, gdy tymczasem polonez szybko tracił na popularności, będąc już tylko oficjalnym elementem uroczystych spotkań towarzyskich.

Aby jednak w tych rozważaniach nad przypisywanymi znaczeniami nie stracić tego, co najważniejsze, chciałbym na koniec tego rozdziału przytoczyć dwa opisy ukazujące mazura w nieco szerszym kontekście wykonawczym. Pierwszy z nich pochodzi z niezbyt popularnego wiersza *Mazur* Adama Mickiewicza i dotyczy sytuacji weselnej:

„Na sali w dłoń kłaśnięto; już muzyk uśpiony
Przeciera swoje oczy i naciąga struny,
Stroi lekko i smyczkiem pociąga po basie,
Palcem szybko dotyka, a ton w pełnej krasie
Z martwego instrumentu płynie jakby żywy,
To silniej, to znów słabiej, to ciszej, to ckliwiej;
Za smyczkiem słyhać oddech trąby, silny, krótki
I flecik i klarneć i kornet i dutki.
Wszystko to jedną nutę z siebie wydobywa
I harmonijnym głosem w sali się rozplywa.
Trzy czwarte taktu słyhać ostro i wesoło.

A nie melancholijnie, jak w tańcu, co w koło
Wirować wciąż by trzeba, na wzór biegu ziemi.
To wcale inny taniec... grupami różnemi
Się składa, a muzyka nasza narodowa
Tnie mazura polskiego z okolic Krakowa.
Toteż skoro postłyszał tancerz to wezwanie,
Wstaje śpiesznie i prosi do mazura panie.
Staje par osiemdziesiąt dokoła komnaty,
Tworząc szereg przybrany w różnobarwne szaty.
(...) Kiedy naraz dyrektor wstaje, pałką trąca,
I płynie naraz zewsząd melodia pałaca.
Wszystko się naraz rusza: hołupiec ochoczy.
Wtem z bocznych komnat nowa para wnet wyskoczy.
Stanęli wszyscy, patrzą: Piękna pani młoda,
Na twarzy wiosna świeża — cud istny — uroda.
(...) A [pan] młody ją dzierżał... Biegnie tam par wiele.
On z nią sam, jak wódz z armią, sam tańczy na czele:
Wszyscy [biegają] za nim to w lewo, to w prawo,
To znów w inną stronę gdzieś skręcają żwawo.
Wreszcie on, jak strategik, wstrzymuje dłoń damie,
A ona niespodzianie pada mu na ramię.
To hołupiec..."⁵⁸.

Drugi opis powstały na podstawie relacji nieznanego nam autora z „New-Monthly Magazine” traktuje o mazurze (w oryginale „majoorka”) w Rosji ok. 1828 roku:

„Taniec ten bardzo jest lubiany, gdyż rzeczywiście żaden inny nie daje tańczącemu tyle czasu i takiej sposobności do grzecznych zaleceń. Damy wszystkie siadają w koło, a kawalerowie stawają przy nich z boku. Jeżeli kawaler nie może uprosić do tańca damy sobie upodobanej, dość mu poprosić jej siostrę lub znajomą; ta bie-

⁵⁸ A. Mickiewicz, *Poezje, tom I, Poezje rozmaite (1817-1854)*, przygot. S. Pigoń, Lwów 1929, s. 366-367.

rze go zaraz za rękę, prowadzi do pierwszej tancerki, która na takie instancje, przymuszona niby idzie w taniec. Mazurek trwa czasem parę godzin, kawaler więc ma tysiąc sposobności do najprzyjemniejszych rozmów, czego mu nie pozwalają zwykle cklewe kontredanse. Jest tam prócz tego jedna bardzo zabawna figura: dama może sobie wybrać kawalera jaki się jej podoba. Widziałem nieraz damę samą jedną tańczącą w ogromnem kole tańczących i widzów, zbliżającą się do różnych mężczyzn, zaczepiającą ich nawet, a to wszystko żeby wybrać sobie kawalera. Oczy wszystkich wtedy są na nią zwrócone, każdy sobie pochlebia, że jemu da pierwszeństwo w wyborze; wreszcie ten który dostał zaszczytu, ma się za szczęśliwego. Ale mi powiedziano że wybór damy nigdy prawie nie pada na kochanka; tak i w tej mierze skromność umie się ukryć⁵⁹.

Trzeba pamiętać, że w owym czasie w zachodniej Europie za Rosję uważano także ziemie polskie zabrane po wojnach napoleońskich – powyższy opis mógłby się więc rozgrywać na ziemiach polskich.



⁵⁹ *Zdania cudzoziemców o tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830, nr 38, s. 3; por. *Anecdotes of Russia*, „New-Monthly Magazine and Litarary Journal” 1829, cz. II, s. 416. Zob. też „Kurier Polski” 1830, nr 69, s. 352.

Wojtek. skrzypków nie
 Bo mu Bartek smyk wystroił,
 naloił.



MAZUR

na

FORTEPIAN

ofiarowany
 w dowód przyjaźni.

WMU ALEXANDROWI STANKIEWICZOWI
 ARTYŚCIE

PRZEZ

HENRYKA CHOJNACKIEGO,

w Warszawie

Nakładem G. Sennewalda.

O wiejskim mazurku

Hola, hola! Ale przecież w tytule naszej książki figuruje również kojarzący się ze wsią mazurek! A my tylko mazur i mazur... Mam ku temu wytłumaczenie, bo właściwie do początku XIX wieku pisano tak mało i tak lakonicznie o kulturze chłopskiej, że na podstawie zachowanych relacji i uwag na jej temat jesteśmy w stanie powiedzieć niewiele, o tańcach – bardzo mało, a o mazurku – nic. Dopiero ogólnoeuropejski nurt zainteresowania ludowością, który przerodził się w romantyzm, zaowocował w XIX wieku bardziej konkretnymi uwagami na temat tańców chłopskich, a w tym mazurka. My zaś właśnie wkraczamy w XIX wiek!

Niemniej to wszystko, co wcześniej o rytmach mazurkowych napisałem, odnosi się w równym stopniu do mazurków chłopskich. Skoro przyjmujemy hipotezę Stęszewskich, to nie tylko wobec jakiejś wybranej warstwy społecznej, ale wszystkich społeczności. Podejrzewamy więc, że rytmy mazurkowe na wsiach również zaczęły się kształtować na przełomie XV i XVI wieku, a w XVI i XVII wieku stopniowo się rozwijały, różnicowały i dzieliły na odmienne typy. Być może proces ten przebiegał tu nawet nieco szybciej i zaowocował obszerniejszym repertuarem, bo nie był zakłócany wpływami obcymi w takim stopniu jak kultury warstw wyższych – szlachty i mieszczan. Na pewno zaś sam taniec wchłaniał znacznie mniej elementów obcych i pozostawał głównie w swojej zasadniczej funkcji. Z pewnością też wiek XVIII był okresem największego rozkwitu tańców mazurkowych na wsi.

Nadchodzi wreszcie wiek XIX, w którym pojawiają się pierwsi zbieracze i dokumentatorzy rodzimej kultury wiejskiej, a tu... niespodzianka! Akurat mazurki, przynajmniej w niektórych regionach, okazały się być w odwrocie! Pisał o tym *post factum* w roku 1829 Kazimierz Brodziński:

„W pierwotnym składzie swoim, jak go lud prosty dotąd tańczy, podobny jest mazurek do krakowiaków, lecz jako tańczony przez lud w równinach żyjący, nie ma tych skoków i żywości, które tańce mieszkańców gór cechują (...) Przez sąsiedztwo z Niemcami, a raczej przez wojska niemieckie, ten taniec między ludem stracił swój charakter i zmienił się w rodzaj niezgrabnego walca. Szczególniej u ludów stolicy tańce narodowe zupełnie cechą swoją straciły, do czego przyłożyła się nie tylko znaczna ilość ludu cudzoziemskiego, ale i nieszczęśliwie upowszechnione narzędzie zwane katarynką. (...) Znikła przeto swoboda wiejskich taneczników, coraz nowe z natchnienia pieśni wyśpiewujących, które skrzypek odgrywać musiał; coraz więcej zatracają się tańce prawdziwie narodowe, gdy te maszyny wygrywają tylko pieśni z oper i kompozytorów stolicy. Taniec mazurek między ludem upadły, przyswoiła sobie klasa wyższa...”⁶⁰.

Pisząc te słowa, Brodziński, aktualnie Warszawianin, miał w pamięci okres 1896-1806, gdy Warszawa i pobliskie okolice znajdowały się pod panowaniem pruskim, a presja przysyłanych tu kolonistów – zarówno do miasta, jak i puszcz podwarszawskich, była duża. Wtedy też po raz pierwszy na tym terenie pojawiły się walc i modne maszyny muzyczne – szafy grające i katarynki. Wszystko to bardzo szybko zaczęło wywoływać przemiany, a w tym silną przemianę wiejskiego mazurka pod wpływem walca. Jak podejrzewamy na podstawie zachowanych archaizmów tanecznych, mazurek wcześniejszy charakteryzowała przewaga biegu po obwodzie koła przeplatane obracaniem się pary w miejscu w różnych ujęciach i nieodzownym śpiewem przed muzykami. Do tego

⁶⁰ K. Brodziński, *Wyjątek z pisma o tańcach...*, dz. cyt., s. 97-98.

na wsi istotną rolę odgrywały wszelkiego rodzaju przytupy, gesty i inne elementy ruchowe, w których mężczyzna mógł się popisać sprawnością, kreatywnością, a nawet fantazją. Przykład walca spowodował, że wiejskie mazurki zaczęły być raczej tańcami wirowymi, choć nadal z obecnością dawniejszych elementów.

Siedem dekad po Brodzińskim tej przemiany był świadomy Józef Worobecki, który upominał tancerzy z całą mocą, by oberka tańczyli „w sposób hołupca oberkowego (...) z dodaniem przyklekania na jedno lub drugie kolano, lub przerzuceniem się z jednej ręki na drugą”. Jednocześnie przestrzegał przed naśladowaniem w oberku „sześciokrokowego walca”, gdyż tak „tańczą koloniści niemieccy koło Warszawy, a (...) tych w tańcu naśladować nie potrzebujemy, ani ich muzykę zbliżoną do Steyera”⁶¹. Jak więc widać, wpływ podwarszawskich kolonistów na lokalną kulturę taneczną musiał być znany w innych regionach, a wpływ walca na tańce mazurkowe miał bardzo szeroki zasięg geograficzny.

Z kolei Karol Mestenhauser, wskazując na pozostałości mazurkowe w oberku (marsz lub bieg korowodowy) oraz podobieństwo samego oberka do walca, podkreślał odwrotny kierunek wirowania w oberku⁶². Ten sam autor, cytując Karola Czerniawskiego⁶³, podkreślił fakt przyjęcia w skład gatunku w wersji salonowej elementów obcych (poloneza, krakowiaka i „trochę Galicyzmu” rozumianego jako „francuszczyznę”, „obertasa pierwiastek ludowy”, figur stanowiących „pomysł francuski”) i wnioskował, iż pierwotnie mazur był tańcem kołowym, ze śpiewkami i figurami improwizowanymi przez prowadzącego korowód oraz obowiązkowym zakończeniem obrotami pary w miejscu⁶⁴. Fundamen-

⁶¹ J. Worobecki, „O tańcu”. *Krytyczny rozbiór tańców zestawil w formie odczytu Józef Worobecki*, Lwów 1897, s. 43.

⁶² K. Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach*, t. 2 *Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek. Tańce figurowe: kontredans, lansjer, imperial, polonez, krakowiak, kotylion*, Warszawa 1888, s. 143-144.

⁶³ K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 52; tenże, *O tańcach narodowych naszych...*, dz. cyt., s. 83.

⁶⁴ K. Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhausera w trzech częściach*, t. 3 *Mazur i jego zasady oraz 125 figur mazurowych*, Warszawa 1887, s. 7-13.

talne znaczenie elementu promenady we francuskiej mazurce (a więc w formie pochodnej mazurowi i mazurkowi, o czym jeszcze opowiem) podkreślał też wybitny francuski nauczyciel tańca, Henri Cellarius⁶⁵. Warto przy tym zauważyć, iż wymieniany wyżej Czerniawski wspominał jeszcze w 1860 roku o tańczonych mazurach (bez figur) wśród ludu wiejskiego⁶⁶, choć w tym przypadku chodziło raczej już o oberka z pozostałościami mazurka, tak jak to zdaje się sugerować w 1857 roku Oskar Kolberg⁶⁷, a blisko sto lat później obserwowała jeszcze Zofia Kwaśnicowa:

„W niektórych wsiach oberka nazywano mazurem, obserwowałam we czasie w wiejskiej zabawy że na hasło „mazur” pary stały do oberka rozpoczynając taniec zwykłym biegiem wprzód, tj. dreptaniem z przytupnięciami i okrzykami zanim zaczęły wirować, w naszym rozumieniu, oberkiem”⁶⁸.

Rozwój salonowego mazura pod wpływem tańców francuskich, który przekształcił pierwotną formę tego tańca, był podkreślany także przez wielu późniejszych autorów. Pisząc o tym w roku 1847 i 1860, Karol Czerniawski podkreślił fakt, że nie zniweczyło to jednak zauważonych przez Brodzińskiego uniwersalnych cech lokalnych:

„Dawniej i w mazurze śpiewki zastępowały miejsce dzisiejszych figur, który jako pomysł Francuzki, co sam wyraz figura pokazuje, (...) do tańca wpłynęły. Gallicyzm wszedł więc i do naszych tańców, tak jak wszedł do zwyczajów i wyobrażeń (...). Cudzoziemiec nie odda go dobrze, bo krok mazura nie cierpi ścieśnień prawidłowych, on potrzebuje swobody; trzeba go improwizować, tworzyć, więc trzeba mieć ducha miejscowości, trzeba być synem i wychowawcą tej ziemi naszej, by pięknym tchem piękną formę utworzyć”⁶⁹.

⁶⁵ H. Cellarius, *The Dancing-Room Dances*, tłum. E. Churton, London 1847, s. 55.

⁶⁶ K. Czerniawski, *O tańcach narodowych...*, dz. cyt., s. 81.

⁶⁷ O. Kolberg, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857, s. VIII.

⁶⁸ Z. Kwaśnicowa, *Polskie tańce ludowe. Mazur*, Warszawa 1953, s. 8.

⁶⁹ K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 52; tenże, *O tańcach narodowych naszych...*, dz. cyt., s. 82-83.

Ta ostatnia uwaga Czerniawskiego nie jest wynikiem etnocentryzmu, lecz raczej wynika z improwizacyjnego charakteru tańca, w którym nie wszystko jest dozwolone, lecz raczej swobodnie komponowane elementy muszą mieścić się w określonym kanonie estetycznym charakterystycznym dla danego miejsca – autor ma na myśli Polskę, ale my z pewnością dodalibyśmy też drobne odmiany regionalne.

W tym samym okresie ukazał się podręcznik tańca Jana i Ignacego Staczyńskich, którzy pisząc o źródłach mazurów, stwierdzali, iż: „W dalszym swym wzroście [tańce] przybrały więcej wesołości i lekkości, a swym charakterem odpowiadając usposobieniu Wielkopolanów, od ich prowincyi mazurem nazwany został”⁷⁰. Ta genealogia jest dla nas współcześnie niezrozumiała i trudno powiedzieć, co w przekonaniu autorów łączyło Wielkopolan i określenie „mazur”. Ale przypomnieć w tym miejscu wypada hipotezę Ludwika Bielawskiego o pochodzeniu mazura z Wielkopolski. Zresztą dość łatwo dostrzegamy, że wiele udokumentowanych w XIX wieku i później przodków i wiwatów z rytmiką mazura w pełni koresponduje, mimo że tempo ich wykonań jest wyższe, a choreotechnika zaledwie w kilku punktach jest styczna. Co jednak ciekawe – właśnie w Poznaniu na łamach „Przyjaciela Ludu” z 1834 roku opublikowano opis wiejskiego mazura z Poznańskiego, który w tamtym czasie ponoć jeszcze był bardzo żywotny w przeciwieństwie do północno-wschodniego Mazowsza. Na dodatek opis wskazuje, że była to dawna forma mazura sygnalizowana przez wcześniej wymienianych badaczy:

„Przy rozpoczęciu tańca, chłopek biegle w śpiewie i tanach, tak nazwany przewodnik, stawa przed graczem, wyśpiewując przed nim melodyją tańca i przytupując nogą, przy składnem poruszaniu całego ciała; gdy skończył, a gracz pożądanego mazura wygrywa, idzie przytupując w koło, za nim inni się wala; on zaś jakoby od niechcienia głową czy ręką na którą z około stojących kobiet ski-

⁷⁰ J. Staczyński, I. Staczyński, *Zasady tańców salonowych*, dz. cyt., s. 9.

wa; ta zaś za nim pospiesza i chwyta za rękę; gdy tym sposobem całe się koło zapełniło w pary, rozpoczynają się obroty w prawą, a potem w lewą stronę; po ukończeniu tańca, każda dziewczyna, jeżeli z żonatym tańczyła, skłania mu się do nóg, niejako dziękując za łaskę, którą jej wyświadczył”⁷¹.

Powyższy opis wskazuje nie tylko na dość archaiczną formę tańca, ale również na bardzo patriarchalne formy obyczajowe. Na tle wszelkich innych zachowanych relacji z tej epoki opis z „Przyjaciela Ludu” wydaje się przedstawiać najbardziej pierwotną formę wiejskiego mazurka. Jest to o tyle ciekawe, że w innych regionach, w tym na Mazowszu, autorzy akcentowali szybko zachodzące przemiany.

W miarę upływu czasu mazurki z praktyki wiejskiej stopniowo były eliminowane przez wszechobecne oberki, które – jak wiemy od Brodzińskiego – z mazurka się wydzieliły. Widać owo obieganie po kole przestrzeni tanecznej przeplatane obrotami w miejscu i różnorodnymi przyśpiewkami miało mniej powabu dla podlegających w XIX i XX wieku dynamicznym przemianom społeczności chłopskich niż wirowy oberek. Ale nie znikły całkiem. Tu i ówdzie mazurki przetrwały w tradycjach wiejskich, choć straciły swoją dominującą rolę na rzecz oberków. Od oberków przyjęły też wirowy charakter.

To jak możemy mówić jeszcze o mazurkach? Otóż zachowały one coś o wiele ważniejszego niż najłatwiej postrzeganą formę ruchu pary – unikatowy sposób podkreślania drugiej miary taktu w ruchu tancerza. Żaden z XIX-wiecznych obserwatorów nie zwracał na to uwagi, ale to właśnie ów sposób akcentowania był w przypadku tego tańca najważniejszy, co odkryła dopiero w XX wieku bardzo zasłużona badaczka tańców wiejskich, Grażyna Władysława Dąbrowska. Prócz tego tańcom tym towarzyszą też dosyć archaiczne melodie, niełatwe do wygrania przez nieosłu-

⁷¹ O. Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya IX, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. I, dz. cyt., s. 153, za: L., *Wieniec*, „Przyjaciela Ludu” 1834, nr 16, s. 126.*

chanych z nimi muzyków czy do powtórzenia przez słyszących je pierwszy raz tancerzy. Tancerze w pewnych regionach zachowali też niektóre elementy formy dawnych mazurów – a to obiegnięcie sali, a to wykręcenie się w parze na miejscu. Wiejski mazurek jest więc z nami także dzisiaj.

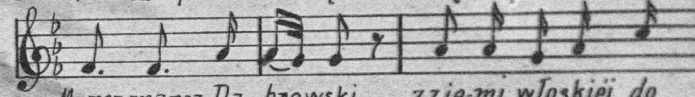
W tym miejscu wspomnę jeszcze o pewnych trudnościach z nazwami. Wychowani w szkołach na podręcznikach, słownikach i definicjach, jesteśmy przyzwyczajeni do tego, by wiązać pewne treści z konkretnymi słowami. Radzi pewnie widzielibyśmy rozdział szlacheckiego, salonowego mazura od wiejskiej mazurki. W kulturze tradycyjnej jednak nikt takich porządków restrykcyjnie nie przestrzega – mówi się więc o mazurkach, ale czasami, gdy ma się na myśli siarczystego, ostrego mazurka, to powie się o nim też mazur. Również szlachta ani mieszczenie nie przestrzegali ściśle tego podziału, choć rzeczywiście, początkowo to, co przynależało do ich kultury i posiadało rozbudowaną formę, nazywali mazurem, a to, co tańczono na wsi i miało mniej figury – mazurkiem. Jednakże kiedy twórcy zaczęli komponować wzorowane na tańcach wiejskich mazurki, wszystko zaczęło się mieszać. Kompozycje te były najpierw niewielkich rozmiarów, ale gdy się rozrastały i nabierały bardziej dramatycznego charakteru, a twórca nadal nazywał je mazurkiem, to dawne podziały straciły swoje znaczenie. Im późniejsze prace poświęcone mazurkom czytamy, tym mniej w nich porządku znajdujemy. A do tego doszedł jeszcze jeden termin – „mazurka”. Ale o tym za dłuższą chwilę.



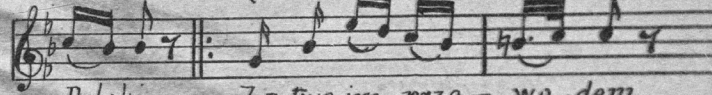
Jeszcze Polska niezginę - ta póki my ży - je my



Co nam ob - ca prze - moc wzię - ta mocą od - bie - rze - my.



Marsz marsz Dą - browski z zie - mi włoskiej do



Polski Za two im prze - wo - dem



złączym się zna - ro - dem



Złączym się zna - ro - dem.

Mazur – największy rozkwit

Chcę Ci teraz zaproponować, byśmy jeszcze wrócili do mazura. Począwszy od czasów Królestwa Kongresowego, dalszy rozwój mazura aż do końca wieku upłynął pod znakiem nieustannego tworzenia nowych figur grupowych tańca. Niektóre z nich wynikały z indywidualnych pomysłów i zamiłowań tancerzy, którzy nie zawsze byli wystarczająco dobrze zaznajomieni z ograniczeniami konwencji. W dodatku przyjmowano czasami rozwiązania zaproponowane przez obcokrajowców, w tym przez samego cara⁷². Przykładem jest tu zwyczaj wykonywania ogólnej mazurkowej promenady w pałacach o amfiladowym układzie pomieszczeń, czego potwierdzenie odnalazł Stanisław Wasilewski:

„Aleksander I wyprowadził w r. 1816 modę przebiegania przez liczne pokoje krokiem mazurowym. »Możecie sobie wyobrazić«, pisze jakaś dama wytworna z Warszawy »co to za galopada bez rytmu, bez taktu, bo skrzypków nie słycać, a ciągle się biega. I to mnie cesarz wybrał do tej bieganiny«⁷³.

Czasami nowe figury mazurkowe stawały się dziełem przypadku i wynikały wprost ze zwyczaju improwizowania układu tańca. Przykład „wynalezienia” takiej figury znajdujemy w pamiętniku Henryki (Henrietty) z Działyńskich Błędowskiej (1794-1869) przy okazji opisu wykonanego w obecności cara Aleksandra I du-

⁷² Mazur był zresztą niezmiernie popularny w owym czasie na dworze cesarskim. Por. N. Kicka, *Pamiętniki*, Warszawa 1972, s. 172; B. Mańkowska, *Pamiętniki*, Poznań 1883, s. 127; S. Wasilewski, *Opowieści dziewczęce. Ustępy z pamiętników młodych panien (1776-1866)*, Lwów-Poznań 1920, s. 89.

⁷³ S. Wasilewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Warszawa 2008, s. 253.

etu mazurkowego (zwanego na ogół „solo mazurkowym”) jej męża Aleksandra Błędowskiego (1788-1831) z Joanną Grudzińską (1791-1831), późniejszą księżną Łowicko-Romanowską i morga-natyczną żoną księcia Konstantego:

„[Mój mąż] Wybrany też został do sformowania mazura, które-mu chciał się cesarz przypatrzeć. Wybrał mnie. Stanęliśmy w kole, doskonale szło, coraz nowe figury odznaczały się zgrabnością, kiedy na nieszczęście, wzięwszy z kolei figury Johansie Gru-dzińską zakręcił nią żwawo, noga mu się uśliznęła, padł, ale nie jak długi, lecz na kolano przed tancerką, która wzięwszy to za figurę okręciła się dwa razy naokoło jego”⁷⁴.

Również małe okazje towarzyskie sprzyjały powstawaniu niestandardowych rozwiązań choreotechnicznych, jak miało to chociażby miejsce podczas pożegnalnego obiadu Chopina u Ma-gnuszewskiego w sierpniu 1830 roku. „Fontana grał mazury i wy-rywasy”, Chopin skomponował mazura *Szynkareczko, szafareczko*, a „po podwieczorku, gdy humor wzrastał, zaczęły się wykrętasy, tańce solo lub jednego z drugim”⁷⁵.

W Polsce dopiero lata czterdzieste przyniosły pierwsze pod-ręczniki tańca. Ich lektura i wzajemne porównywanie dają wy-obrażenie o przemianach w zakresie stosowanych figur w ma-zurze. W pierwszym z nich bracia Staczyńscy stwierdzali: „Figur do Mazura można bardzo wiele naliczyć, lecz po większej części składają się z figur Contredansowych – i tem się różnią tylko od pierwotnego kształtu iż przybierają charakter innego tańca i in-nego narodu”⁷⁶. W tym samym czasie Karol Czerniawski w swo-im na poły podręczniku, a na poły książce o tańcach narodowych wymienił szereg stosowanych w mazurze figur w latach czter-dziestych XIX wieku: koło ogólne, kółka i kółka domowe, koszyk

⁷⁴ H. Błędowska, *Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794-1832*, Warszawa 1960, s. 177-178.

⁷⁵ A. Wójcicka, *Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina*, oprac. P. Mączkowski, „Pion” 1934, nr 21, s. 2.

⁷⁶ J. Staczyński, I. Staczyński, *Zasady tańców salonowych*, Warszawa 1846, s. 112.

i koszyczki, wielki łańcuch, z chustką, ósemka pojedyncza, młynki krzyżowe i krzyże (w tym wielki), zwodziona, odbijana, krakowska, goniona, wielkie koło⁷⁷.

Pierwszy na ziemiach polskich po powstaniu styczniowym podręcznik tańca – *Mazura jak należy tańczyć* – wyszedł spod pióra Onufrego Rochackiego z Poznania. Autor zaraz na początku książki wskazywał na zmiany stylistyczne, jakie w jego czasach zaszły w zakresie wykonawstwa interesującego nas tańca wraz z jego negatywnymi skutkami. Jak bowiem stwierdza Rochacki, mazur tańczony przez ówczesną młodzież „jest czemś tak nieokreślenie niezgrabnym i bezbarwnym, iż z łzą w oku przyszedłem do przeświadczenia, że nawet na polu wspólnej, obojętnej zabawy, przeniknął u nas prąd o b c z y z n y, a tem samem obojętności, czyli inaczej mówiąc, stajemy się coraz więcej ociężałymi do ruchu, nawet w zabawie trudnymi”⁷⁸.

Osobny podręcznik mazurowi poświęcił także inny mistrz tańca z Poznania, Adolf Lipiński – „nauczyciel tańca, gimnastyki i estetyki”, jak sam o sobie pisał. Mazur uznawany był przez niego za najbardziej wymagający taniec i „abecadło wszystkich innych tańców”. Nie oznacza to jednak, że naukę tańca rozpoczynano od mazura, wręcz przeciwnie. Lipiński był wielkim patriotą zarówno w wymiarze krajowym, jak i lokalnym. Usilnie więc zastrzega, żeby prowadzący nie używał przy mazurze słów francuskich, „bez czego przodkowie nasi się obywali mówiąc, iż przy naszym narodowym tańcu używanie słów obcych tak przypada, jak pas słucki do fraka”⁷⁹. Z kolei wiele spośród opisanych przez niego siedemdziesięciu pięciu figur określonych zostało mianami wywiedzionymi od wielkopolskiej toponomastyki (figury: Poznańska, Śrem-ska, Wiwat Wielkopole, Kórnicka, Czempińska, Gnieźnieńska, Kostrzyńska, Gostyńska, Obornicka, Ostrowska, Szamotulska,

⁷⁷ K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 58.

⁷⁸ O. Rochacki, *Mazura jak należy tańczyć w szczególności dla osób kształconych w swym choreograficznym zakładzie wydal...*, Poznań 1874, s. II-III.

⁷⁹ A. Lipiński, *Siedemdziesiąt pięć figur: czyli przewodnik mazura*, Poznań 1878, s. 6.

Średzka, Pleszewska, Bukowska, Stęszewska, Wielkopolska, Kaliska). Występują także nazwy akcentujące również związki ponad zaborowymi podziałami (figury: Krakowska, Łowicka, Toruńska, Kujawianka, Wrocławska, Tarnowska, Inowrocławska, Od Horyni, Warszawska, Łobzowianka, Puławska, Ciechocińska, Nadwiślańska, Grodzieńska, Lubelska, Mazowiecka, Radomska, Płocka). W prosty sposób stwierdzamy też korpus figur stale występujących niemal we wszystkich podręcznikach (Koszyk, Kołowa, Zamaszysta, Zawijana, Nie uciekaj dziewczę, łańcuchowa, Młynkowa, Siarczysta, Ósemka podwójna, Ognista)⁸⁰.

Wyjątkowe znaczenie mają dla nas podręczniki Karola Mestenhausera, które znakomicie dokumentują rozwój figur mazurowych. W podręcznikach z lat 1878⁸¹ i 1880⁸² warszawski mistrz tańca prezentuje w sumie sto cztery figury mazurowe (występują cztery różnice w zawartości między obydwoma wydaniem), z czego pięćdziesiąt dziewięć własnego autorstwa. W podręczniku z 1887 roku⁸³ autor zawarł opisy stu dwudziestu pięciu figur, z czego wycofał dziewięć starych i wprowadził trzydzieści cztery nowe. W czwartym wydaniu podręcznika tańca z 1894 roku⁸⁴ znalazło się aż sto pięćdziesiąt figur, przy czym zmiany objęły dwie trzecie opisanych w wydaniu trzecim. W tomie tym czterdzieści dwie figury były uznane przez samego autora za repertuar zastany, sześćdziesiąt cztery określił jako opracowane wcześniej, czterdzieści cztery stanowiły zaś repertuar nowy lub częściowo przetworzony. Zmiany przeprowadzone w piątym wydaniu podręcznika z 1901 roku⁸⁵ miały charakter raczej kosmetyczny. Wpłynęły na to zarówno podeszły wiek autora (w tym samym 1901

⁸⁰ Tamże, s. 9-41.

⁸¹ K. Mestenhauser, *100 figur mazurowych...*, Warszawa 1878.

⁸² K. Mestenhauser, *100 figur mazurowych...*, Warszawa 1880.

⁸³ K. Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhausera. Część Trzecia. Mazur i jego zasady oraz 125 figur mazurowych...*, Warszawa 1887.

⁸⁴ K. Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhausera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie czwarte...*, Warszawa 1894.

⁸⁵ K. Mestenhauser, *Szkola tańca Karola Mestenhausera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie piąte...*, Warszawa 1901.

roku Karol Mestenhauser zmarł), jak i stopniowo słabnąca popularność mazura.

W świetle powyższego schyłek XIX wieku, bezpośrednio poprzedzający gwałtowny spadek popularności mazura, wydaje się apogeum rozwoju jego formy. Oczywiście należy pamiętać, iż autor podręcznika był nie tylko nauczycielem tańca, ale również wziętym wodzirejem i jako taki posiadał w dorobku liczne rozwiązania na potrzeby mniejszych i większych salonów, a szczególnie celował w komponowaniu figur ośmio- i szesnastoparowych na potrzeby większych zebrań towarzyskich. Chętnie tworzył figury kombinowane czy też na mniej typowe składy – cztery damy wobec ośmiu kawalerów i *vice versa*. Jednak w stosunku do poprzedniego podręcznika widać wyraźny wzrost liczby figur wstępnych oraz przeznaczonych na dwanaście par. Ich nazwy najczęściej oddają przebieg ruchowy (np. Chaos, Cztery kąty środek piąty, Fuga, Esy-floresy, Wiatrakowa, Wyrwańce, Bąk), a także podkreślają powszechność mazura na wszystkich ziemiach uznawanych podówczas za polskie lub podsuwają szeroką działalność wodzirejską samego Mestenhausera (m.in. Opolska, Lwowska, Żytomierska, Kowieńska, Augustowska, Płocka, Poznańska). Bardzo często sugerują oddawaną ruchem treść dramatyczną, przeważnie miłosną (np. Zalecanka, Niestalość, Konkurenci, Rekuza, Swaty, Przemycanka), lub odwołują się do wyidealizowanego przez polski romantyzm sarmatyzmu (Kółko domowe, Zaściankowa, Starościńska, Kuligowa, Sarmacka, Cześniowska). W przypadkach bardziej czytelnych nawiązań do rozwiązań zaczerpniętych z lansjera nazwy odwołują się do życia wojskowego (Do apelu, Kawalerja kołem, Żwawo zuchy, Ułańska, Polowa, Forteca, Capstrzyk), tak jak w przypadku nawiązań do kotyliona wspomina się o kwiatach (Stokrotka, Niezapominajki, Corso kwiatowe, Wieniec dam, Kosz kwiatów) lub stosuje określenia związane z warstwą mieszczańską (Salonowa, Wizytowa, Szambelańska). Marginalne, aczkolwiek ciekawe jest nazewnictwo powiązane z nowinkami

dnia codziennego, a szczególnie sportem (łyżwiarska, Wioślarska, Cyklista). Nadanie tak rozmaitych nazw należy rozważać jednak przede wszystkim w kategoriach zabiegu marketingowego – niewątpliwie dzięki nazwom ziem i miast, jak również określeniom sarmackim każdy czytelnik mógł odnaleźć elementy swojskie, podczas gdy nazwy o charakterze programowym uruchamiały wyobraźnię osób studiujących wszak wyłącznie geometryczne formy przebiegu figur, uatrakcyjnając jednocześnie dość monotony wywód, w którym nieustannie powtarzają się określenia kilkunastu podstawowych elementów. W istocie bowiem wszystkie figury opisane przez Karola Mestenhauera wykorzystują sześć podstawowych kroków, które autor bardzo drobiazgowo opisał (*pas glissé, pas sisol, pas chassé, pas sauté, pas marché i hołubiec zwyczajny*)⁸⁶, siedem uformowań w przestrzeni (koło, szereg, krzyż, kwadrat, spirala, wężyk, ósemka) oraz realizowane w różnej ilości nieco ponad dwadzieścia figur podstawowych (solo, ogólne koło, koszyczek, linie łańcuchowe, łańcuch, łańcuch młynków, łańcuch kółeczek, przejście, przejście anglezowi, łańcuch dam, łańcuch kawalerów, łańcuch dam i kawalerów, krzyżyk kawalerów, krzyżyk dam, krzyż, para za parą, linie rogowe, obrót cyrkłowy, gwiazda, młynek w ruchu postępowym, para w prawo para w lewo). Te ostatnie terminy pochodzą najczęściej z kontredansa, lansjera, galopa czy kotyliona (por. *rond, tour des mains, à droite, à gauche, le corbeille, chaine de dames, chaine de cavaliers, chaine de dames et de cavaliers, grande chaine, chaine anglaise, passé, trawersé, retraversé, promenade, avancez, les moulinet, les visites, en avant, en arrière, lanciers, solo*). Inne figury (korony, kłębek, wyścig, litera S) należą do wyjątków.

⁸⁶ K. Mestenhauer, *Szkola tańca Karola Mestenhauera. Część Trzecia. Mazur i jego zasady oraz 125 figur mazurowych...*, Warszawa 1887, s. 19-32; tenże, *Szkola tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie czwarte...*, Warszawa 1894, s. 25-36; tenże, *Szkola tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie piąte...*, Warszawa 1901, s. 25-35.

Publikacje Mestenhausera cieszyły się ogromną popularnością, w związku z czym wszyscy współcześni mu i późniejsi autorzy do nich nawiązywali. W pierwszym rzędzie należy jednak wymienić dwóch: Arkadiusza Kleczewskiego i Mieczysława Rościszewskiego. Wydana w 1879 roku praca Kleczewskiego, jakkolwiek nosi znamiona plagiatu dzieła Mestenhausera, w istocie zawiera sporo interesujących uwag o etykietce i jest na ogół bardzo trafnym wyborem informacji zawartych w książkach Mestenhausera⁸⁷.

W okresie pomiędzy czwartym i piątym wydaniem podręcznika Mestenhausera ukazał się też bardzo ciekawy podręcznik Józefa Worobeckiego dokumentujący kulturę taneczną Lwowa. Autor, podobnie jak wymienieni wcześniej nauczyciele poznańscy, był zaprzysięgłym wrogiem stosowania francuskiej terminologii, a poza tym przeciwnikiem stosowania akcentowanych kroków, jak również ozdobnych gestów wyrzuconej w górę w skos ręki, które Worobecki uznawał za niepraktyczne⁸⁸. W figurach kontredansowych, a szczególnie przy cofaniu się par lub linii w miejsce kroków mazurowych nakazywał stosować chód lub bieg, bo: „Mazur się nie cofa gdy uderzy naprzód”⁸⁹.

Worobecki był także przeciwnikiem zbytnej gestykulacji w mazurze, gdyż łatwo wtedy o uderzenie innych tancerzy. Zwracał uwagę na to, by tancerze byli twarzami zwróceniu ku sobie, co uzasadnia dopiero ich parowy taniec. Tancerce należało się jednak miejsce nieco z przodu względem tancerza⁹⁰. Spośród innych częstych błędów zaobserwowanych w salonach Galicji Worobecki opisuje następujący: „(...) ma danser uważać, że zbliżając się już do przeciwległej ściany, a chcąc powracać, nie wolno mu lecieć naprzód, a danserką zawinąć po za siebie, jakto niektórzy mają w zwyczaju, bo jeśli danserka ma dłuższą suknię, to przydeptawszy ją padnie na wznak...”⁹¹.

⁸⁷ M. Rościszewski, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze z ilustracjami*, Warszawa 1904, s. 83-98.

⁸⁸ J. Worobecki, *O tańcu...*, dz. cyt., s. 40-41.

⁸⁹ Tamże, s. 43.

⁹⁰ Tamże, s. 31.

⁹¹ Tamże, s. 29.

Co do układu tańca – Worobecki podkreślał, że przy zaczęciu mazura nie powinno się zbyt długo tańczyć do koła sali, aby nie zmęczyć tancerzy z pierwszych par przed ich popisem⁹². Wiele jego uwag skierowanych jest do nauczycieli tańca, od których wskazówek, ale przede wszystkim przykładu zależały efekty procesu dydaktycznego. Rzeczywistość jednak była różna, Worobecki bowiem odnotowuje:

„A przecież widziałem młodziutkiego nauczyciela tańców, który ucząc kroków Mazura ręce miał daleko od siebie jakby się chciał ratować, dłońmi do góry wzniesione, korpus pochylony na przedniej nodze, gdy tymczasem druga złamana w kolanie była (...). Uczeń to widzi, robi to samo i po takiej nauce zamiast Mazura, wytwarza się coś na kształt tańca radośnego u Siriniri Indyan przy pochyceniu białego człowieka”⁹³.

Dalej stwierdza, że zdarzają się przypadki „szarlatanów, którzy na podstawie otrzymanego za kilka guldenów świadectwa kwalifikacyi na nauczycieli tańców zohydżają tylko taniec”⁹⁴. Zjawisko zresztą zdawało się narastać i zaostrzać, a sam autor z typową dla siebie przesadą wyrażał obawę, „że niebawem przyjdzie do tego że chuchnięcie na ucznia, lub włożenie rąk na głowę tegoż będzie wystarczającym by go kreować na bohatera salonowego”⁹⁵.

Z publikacji Mestenhausera korzystał także Piotr Mikołajczak z Poznania stwierdzający w nawiązaniu do prac warszawskiego mistrza, iż figur mazurowych jest ponad sto. Sam autor opisał bądź wskazał jedynie siedem, przy czym tylko jedną nazwał królewską. Pomimo skrótowego opisu znajdujemy tu kilka ciekawych uwag. Przede wszystkim autor wskazywał, iż każdą figurę powinno się poprzedzić hołupcem, czyli tak zwanym zakrętem, a panie powinny być zaopatrzone w chusteczki w tańcu⁹⁶.

Polskie podręczniki w omawianym okresie odnotowały też ciekawą przemianę estetyki tańca. Otóż w podręczniku Staczyń-

⁹² Tamże, s. 31.

⁹³ Tamże, s. 30-31.

⁹⁴ Tamże, s. 32.

⁹⁵ Tamże, s. 32.

⁹⁶ P. Mikołajczak, *Kilka słów o tańcu*, Poznań 1904, s. 15-18.

skich po raz pierwszy w historii autorzy wezwali do powściągliwości w stosowaniu głośnego tupania⁹⁷. Uwaga ta przywodzi na myśl refleksje Aleksandra Puszkina na temat przemiany charakteru wykonywania mazura zawarte w poemacie *Eugeniusz Oniegin* powstałym w latach dwudziestych XIX wieku, a dygresyjnie odnoszącym się czasami także do wcześniejszych okresów:

„Rozległ się mazur. Ach, bywało,
Że kiedy mazur zagrzmi basem,
Po sali drzenie przebiegało,
Posadzka trzeszczy pod obcasem,
Na ścianach trzęsą się zwierciadła;
Dziś już nie to: i my i damy,
Po gładkich deskach się ślizgamy,
Lecz dawna werwa nie przepadła
Po miastach, dworach; tam obcasy,
Skoki, hołubce, długie wąsy,
Przypominają stare czasy,
Tam wiernie zachowany płas
Nie zdążył doznać szybkiej szkody
Od gnębicielki Rosjan – mody”⁹⁸.

W Polsce od dawnych sposobów tańczenia odchodzono później, ale już konsekwentnie. Po braciach Staczyńskich Onufry Rochacki zalecał spokojne tańczenie w salonie (z wyjątkiem dla „chołupców”), odróżniając je od tańczenia mazura na scenie lub podczas kuligów w kostiumach narodowych, pozwalając co najwyżej na „chołupce”⁹⁹. Karol Mestenhauser w zgodzie z innymi na-

⁹⁷ J. Staczyński, I. Staczyński, *Zasady tańców salonowych*, dz. cyt., s. 26; K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców...*, dz. cyt., s. 58.

⁹⁸ A. Puszkina, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. A. Ważyk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993, s. 140. W szkicach poematu zachował się fragment opisujący tańczenie mazura para za parą po kole, z towarzyszeniem stuku podkówek, trzaskiem i tupotem obcasów, co autorowi nasunęło skojarzenie z jazdą maneżową, trzaskaniem biczka i stukotem końskich podków. Jednocześnie Puszkina zwrócił uwagę, że młodzież wykonywała hołubce i kroki akcentowane lekko; A. C. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. 5, Евгений Онегин. Драматические произведения, Москва-Leningrad 1949, s. 535.

⁹⁹ Tamże, s. 9.

uczycielami tańca swojej doby szczególnie starannie przestrzegał uczniów przed nadmiernym manifestowaniem witalności poprzez nadużywanie kroków akcentowanych: „Zapał i życie w mazurze powinno pochodzić z duszy i objawić się w oku, a nie w silnem i bezustannem tupaniu nogami, jak to często widzieć się daje u młodzieży, nie odznaczającej się poczuciem piękna i dobrym wychowaniem”¹⁰⁰. Również Józef Worobecki był zaprzysięgłym przeciwnikiem stosowania kroków akcentowanych, w związku z czym upominał swoich uczniów:

„(...) uderzenia obcasami do posadzki jest wykluczonem z tańców salonowych, dozwolonem tylko w tańczeniu Mazura u gminu. Wyobraźmy sobie kilkanaście par tak tupających słyszeć z drugiego pokoju, więcej tupania słyhać niż muzyki, którą w takim razie trzeba zastąpić chyba trąbami i bębnami. A przenieśmy się w położenie mieszkańca nad którego głową odbywa się zabawa z tańcami. Wszystko dotychczas odbywa się spokojnie, on nawet zasypia, aż tu raptem zaczyna się mazur. Gwałtu! A tam co takiego!? Zrazu przewiduje mu się być pod ujeżdżalnią... nie, to nie sen, to rzeczywistość, tam tańczą Mazura!”¹⁰¹.

Autor jednak w szczególnych przypadkach dopuszczał wyważone i rzadkie użycie kroków akcentowanych:

„Tupnięcie jest koniecznem w Mazurze, przy hołupcach, koczukach, przy tych ostatnich można sobie pozwolić i na silniejsze uderzenia, choćby i całą stopą, ale żeby ciągle stukać i chrymać, to nie ma sensu i jest wstrętnem”¹⁰².

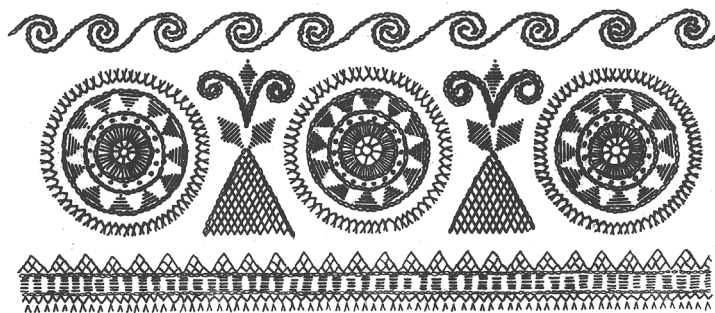
Opisane wyżej ostatnie dwa wydania podręcznika mazurowego Karola Mestenhauera, wraz z podręcznikami Worobeckiego, Mikołajczaka i Rościszewskiego, stanowią nie tylko punkt kulminacyjny w rozwoju gatunku, lecz także symboliczne zakończenie ogromnej popularności mazura. Jak wcześniej wskazano, w tań-

¹⁰⁰ K. Mestenhauer, *100 figur mazurowych oraz ogólne i szczególne zasady z dodaniem oberka...*, Warszawa 1880, s. 12.

¹⁰¹ J. Worobecki, *O tańcu...*, dz. cyt., s. 28-29.

¹⁰² Tamże, s. 29.

cu towarzyskim kręgu kultury europejskiej zachodziły wówczas dynamiczne procesy będące odbiciem przemian kulturowych bardziej ogólnej natury. Na tym tle mazur zachował stosunkowo najdłużej swoją świeżość i to pomimo dystansu pomiędzy partnerami czy dominacji iście kalejdoskopowych form geometrycznych. Prawdopodobnie stało się tak dlatego, że gatunek ten nie tylko wchłonął elementy kontredansa, lansjera czy kotyliona, ale również charakterystyczne dla polskiej choreotechniki, a modne w epoce *art nouveau* falistość linii, improwizacyjną swobodę i żywiołowość¹⁰³. Niemniej wraz z przeżyciem się secesji i w obliczu nadchodzących z nowymi prądami umysłowymi mód tanecznych, takich jak one-step, tango czy fokstrot, mazur zaczął gwałtownie tracić na znaczeniu.



¹⁰³ Por. R. Lange, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Studia pod redakcją Anny Czekanowskiej*, Kraków 1995, s. 161-162, 165.

Skrypki świąt

ULUBIONY MAZUREK

DO ŚPIEWU

KAZIMIERZA KRATZERA



UKŁAD NA FORTEPIAN

W. ZIENTARSKIEGO

Cena 40 kop.



Własność wydawcy

☞ KIJÓW, LEON IDZIKOWSKI ☛

KRAKÓW
S. A. Krzyżanowski

POZNAŃ
A. Cybulski

WARSZAWA
Gebethner i Wolff
ODESA
E. Ostrowski

WILNO
J. Zawadzki

LWÓW
W. Zadurawicz

O francuskiej mazurce i pokrewnych jej tańcom

Jak już wspomniałem, od czasów wojen napoleońskich mazury cieszyły się wielkim zainteresowaniem na salonach francuskich, ale też w innych krajach. Nieodmiennie jednak tańce te sprawiały wiele kłopotu chcącym nauczyć się ich obcokrajowców. Potrzeba taka stała się paląca po przybyciu do Francji weteranów powstania listopadowego, którzy przez szereg lat brylowali na salonach, prezentując pięknego, aczkolwiek nieosiągalnego dla przeciętnego bywalca paryskiego salonu mazura. I właśnie wtedy znaleziono łatwą drogę do takich uproszczeń poprzez krzyżowanie gatunku mazura z walcem i polką. Dzięki temu stworzono mazurkę, co oczywiście wprowadziło nieco chaosu w terminologii tańców towarzyskich, gdyż już wcześniej znano we Francji mazura określanego jako „mazourka”¹⁰⁴. Dotyczyło to też ziem polskich, gdzie – jak wiadomo – funkcjonował mazurek jako taniec wiejski, ale też jako krótka kompozycja muzyczna stylizująca tańce mazurkowe.

Jako pierwszy powstał około 1845 roku walc-mazurek nazywany czasami Cellariuszem od nazwiska Henriego Cellariusza, francuskiego mistrza tańca, autora podręcznika *Le danse des salons*¹⁰⁵. Być może właśnie o ten taniec chodziło w relacji „Kuriera Warszawskiego”, który w tym samym roku donosił, iż „na balu danym tego karnawału w Algierze przez młodzież francuską dla

¹⁰⁴ M. K. Ogiński, *Listy o muzyce*, dz. cyt., s. 57.

¹⁰⁵ E. Kuryło, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Taniec*, red. M. Gliński, Warszawa 1930, s. 137; H. Cellarius, *Le danse des salons*, Paris 1847, s. 90-93. Zob. też M. Rościszewski, *Tańce salonowe...*, dz. cyt., s. 56-59, 83.

dam arabskich, piękne maurytanki tańczyły mazura”¹⁰⁶. Z kolei „wynałazcą” polki mazurki był niejaki Markowski, który mając lat osiemnaście, wyemigrował z Polski, by w 1848 roku otworzyć bardzo popularną do 1863 roku szkołę tańca w Hôtel de Normandie. W tym okresie (najprawdopodobniej około 1850 roku) skomponował właśnie polkę mazurkę¹⁰⁷.

Różne odmiany mazurek rozpowszechniły się na terenie niemal całej Europy i to w zasadzie wśród wszystkich warstw społecznych. Do dziś zresztą są obecne w niektórych regionach Francji, Katalonii, Niemiec (m.in. jako *Masollka* w Tyrolu), Szwajcarii (jako *Masollke*), Austrii (m.in. jako *Flohbeutler* w Styrii i dość bliiski skandynawskim polskom, a odnotowany już około 1819 roku *Schleuniger*, czyli pędzony z Alp Salzburskich). Za pośrednictwem hiszpańskim tańce te zdobyły popularność w Ameryce Południowej (Chile, Kolumbia, Kostaryka, Nikaragua, Panama, Urugwaj). Tańczone są też na Karaibach w dawnych koloniach francuskich (Haiti i Martynika).

Istniała także warszawianka (*La Vasovienne*) według Edwarda Kuryły skomponowana w 1853 lub 1854 roku przez rezydującego w Paryżu hiszpańskiego nauczyciela tańca, chociaż wiemy, że już w 1848 roku ukazała się *Varsoviana* Alphonse’a Longueville’a¹⁰⁸. Przez pewien czas cieszyła się ona powodzeniem we Francji, Anglii i Ameryce, a także Skandynawii i we Włoszech¹⁰⁹. We Włoszech do dziś zresztą występuje *Graziella Mazurka* z elementami przypominającymi *La Vasovienne* (ujęcia, podstawowe kroki), którą kultywuje się we Francji w departamencie Tarn i Garona oraz Alzacji, a także niektórych regionach Szwecji. Jest to w gruncie rzeczy walcerkowy taniec z przypominającymi dawnego almanda zmianami ujęć, w którym bardzo dalekim odbiciem kroków mazurra (przesuniętego kroku bezzmiennego skrzyżowanego z krokiem

¹⁰⁶ „Kurier Warszawski” 1845, nr 56, s. 266.

¹⁰⁷ E. Kuryło, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, dz. cyt., s. 136, 138.

¹⁰⁸ A. Longueville, *Varsoviana*, 1848. Zob. też Eugène, *The Warsaw Varsoviana with a Correct Description of the Figure*, London ok. 1850.

¹⁰⁹ E. Kuryło, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, dz. cyt., s. 83, 138.

wybijanym) jest charakterystyczne tupnięcie połączone z unoszeniem nogi z podskokiem na nodze obciążonej. W Piemoncie występuje też prostsza mazurka po kole.

Warto zaznaczyć, że na niektórych terenach, tak jak w Skandynawii czy Saksonii, nowe mazurki nałożyły się na obecne wcześniej mazury. W Szwecji w tym czasie zresztą w „nastroju narodowo-romantycznym” polkę zaczęto uważać za taniec ludowy i jednocześnie narodowy, co z polskiej perspektywy wydaje się dość interesującym zjawiskiem¹¹⁰. We Francji kroki mazurkowe stały się inspiracją także do stworzenia stylizowanej na polską formę *cotillon*¹¹¹.

Wszystkie wyżej wymienione tańce w połowie XIX wieku pojawiły się w Polsce i obecne były czasami do końca XIX wieku¹¹². Niektóre zresztą zachowały się w tradycji ludowej, co zauważyli niektórzy badacze. Warszawianka więc obecna była w Krakowskim i na Ślądeczyźnie, mazurka zaś na Górnym Śląsku, Śląsku Opolskim i Śląsku Cieszyńskim. Mało kto jednak zauważył, że form pochodnych warszawiance i mazurce jest znacznie więcej. Przykładowo warszawianką jest też – choć nie z nazwy, ale i z melodii, i z choreotechniki – wielkopolskie w koło so kryńć czy kaszubskie okrąć się wkół. Mazurką zaś jest kurpiowski żuraw. Zapewne bardziej dokładne badania porównawcze – nawiasem nigdy w Polsce na większą skalę nie przeprowadzone – ujawniłyby większą liczbę form pochodnych. Jak z tego wynika, mazur, który wyszedł z ziem polskich w świat wraz z żołnierzami, tancerzami i emigrantami, wrócił do nas w modnych, choć bardzo uproszczonych formach i znakomicie się przyjął w żywej praktyce. Inaczej to jednak wygląda z perspektywy krytyków i publicystów.

¹¹⁰ M. Nilson, „Polska” – szwedzka forma tańca?, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1999, nr 10, s. 94.

¹¹¹ Ph. Gawlikowski, *Guide complet de la danse. Contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka, la redowa, la schottich, la valse, le quadrille des lanciers toutes les figures du Cotillon et la Mayurka polonaise avec la Musique, par Gawlikowski professeur de dance a paris*, Paris 1858, s. 67-83.

¹¹² J. Worobecki, *O tańcu...*, dz. cyt., s. 59.

Zwłaszcza na terenie zaboru austriackiego zaznaczyła się w 1860 roku wyraźna akcja dyskredytująca nowomodne tańce. Na łamach krakowskiego „Czasu” pisano w sposób następujący, sprzeciwiając się komercyjnemu charakterowi nowych krzyżówek gatunkowych:

„Postęp, który chce być wszędzie, ma swoich mistrzów, którzy nim kierują, a zatem ma swoich także i taniec. Ci mistrzowie chcąc stać się niezbędnymi wymyślają przez rachubę na zyski swoje coraz nowe kształty jego i każą płacić sobie za to. Dlatego cała dawna mazura postać, jest dziś zmieniona. I skoczne kroki i dziarskie hołubce i cały strój formy, z czterech par składany, ustąpiły jakiemś podrygiwaniu, wzdłuż płynącemu, które w niczym nie jest podobne do właściwego mazura. »Katechismus der Tanzkunst von Bernhard Klemm, 1856, Böhmische Nationaltänze. Kulturstudien von A. Waldau 1859 r.« i Lwów, ta niezmordowana tańców propaganda, radzą nam tańczyć: Polka-mazurka, warszawianki, walcozaka, walckołomyjki, węgierskiego kadryla, galicyjskostowiańskiego tańca i tym podobnych »obertasów«. Są to głęboko wystudiowane tańce modne dla łowienia »groszów«”¹¹³.

Z kolei bliżej nam nieznanemu moralistą na łamach lwowskiego „Dziennika Literackiego” deklarował:

„Protestuję także niniejszym publicznie, przeciw mazurce-polce, a to w imieniu ducha naszych narodowych tańców. Ożenienie mazura z polką, to gruby mesalians, to okrucieństwo, to prawom bożym przeciwne, taki związek rozerwać należy. Polka, to uosobiony bezwstyd, w splotach namiętnych, w ruchach drgających, przewala się lubieżnie z miejsca na miejsce, z kąta w kąt. A mazur! Przypominają mi się cztery wiersze ze starej jakiejś piosenki:

Hejże hejże do mazura,
Podajże mi rękę która,
Podajcie mi obie ręce,
Niech się z wami raz okręcę.

¹¹³ F. Rychlicki, *Taniec przez Franciszka Rychlickiego z Wilczej Woli*, „Czas” 1860, nr 51, s. 1.

Więc prosi tylko o rękę, a nie o całą osobę, notandum, więc prosi dalej o obie ręce, ale za to postanawia: raz jeden tylko się okręcić. To prawdziwie po kawalersku, i tu spoczywa rdzenna różnica między mazurem a polką. I niech kto teraz udowodni, że ten poczciwy mazur nasz, da się przeistoczyć w jakąś mazurkę-polkę, że może z polką iść wspólnie, bez narażenia swojej dobrej, starej reputacji. Nieprawda, to gwałt oczywisty, infamia, stokroć protestuję!”¹¹⁴.

Protesty jednak na nic się nie zdały – owe mazurki świetnie się w wielu regionach świata zadomowiły i są tam obecne do dziś.



¹¹⁴ C. Ch., *Jeszcze nieco o czeskiej polce i o angielskim podawaniu ręki*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 102, s. 814-815.

Wielmożnemu Panu Doktorowi Maksymilianowi Cersze.

PODKÓWECZKI, DAJCIE OGNIĄ !

MAZURY.

*Polkoszek
Mieczysław*

na

Fortepian przez

Adama Wrońskiego

Dyrektora Tow. muz. im. Moniuszki i
orkiestry zdrojowej w Krynicy.



OP. 128.

Cena 1 kor. 60h.

KRAKÓW

Nakład i własność księgarni oraz składu nut

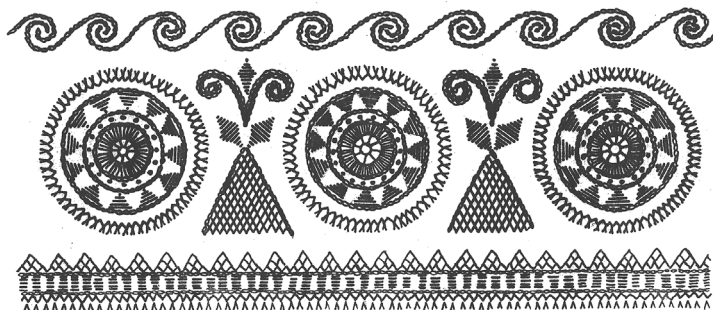
S. A. KRZYŻANOWSKIEGO.

O mazurze i mazurku w wieku XX słów parę

Początek XX wieku nie przyniósł mazurowi niczego dobrego. Po olbrzymiej popularności zaczął się – jeszcze przed pierwszą wojną światową – jego gwałtowny upadek. Spowodowała to moda na nowe, dancingowe tańce, do których mazur obrosły licznymi figurami już nie pasował. Również wiejski mazurek został zdominowany przez oberka. Dopiero w latach trzydziestych zaznaczył się pewien renesans zainteresowania tańcami ludowymi i narodowymi, co widać w twórczości kompozytorskiej i choreograficznej, ale też w ruchu amatorskim (teatry ludowe, powstające zespoły regionalne i folklorystyczne) oraz programach szkolnych (nauka wybranych tańców ludowych i narodowych w szkołach powszechnych). Działania te kontynuowano, a w wybranych zakresach nawet bardzo mocno rozwinęto w latach powojennych. Zaowocowały one wieloma zespołami folklorystycznymi – głównie amatorskimi, ale także kilkoma zawodowymi – które mazura, a sporadycznie także różnego typu mazurki mają w swoim scenicznym programie. Od lat trzydziestych prowadzono również aktywne badania terenowe nad wiejskimi formami tańca – był to zresztą w latach 1935-1989 najlepiej rozwinięty w Polsce nurt badań nad tańcem – w efekcie których udokumentowano wiele regionalnych przejawów obecności w kulturze wsi mazurków. Odnotować też trzeba dwa bardzo istotne zjawiska, które od lat dziewięćdziesiątych nieustannie się rozwijają i mają niebagatelne znaczenie dla podjętego w niniejszej książeczce tematu. Są to: ruch domów tańca, który zwrócił uwagę

między innymi na wiejskie mazurki, często ulegając ich dyskretnemu urokowi, oraz środowisko kultuwujące tańce polskie w formie turniejowej, nawiązującej do tradycji dawnych salonów. Każde z tych środowisk obejmuje swoim działaniem po kilka tysięcy osób, które kontynuują tradycje wielu wcześniejszych pokoleń, znakomicie przy tym się bawiąc.

O wszystkich inicjatywach i działaniach napisałem tu bardzo skrótowo, ponieważ wspominałem o nich już przy okazji drugiej książeczki z naszej serii – *Krakowiaka* – i nie chcę zanudzać moich wiernych Czytelniczek i Czytelników. Wszystkich zaś tych, dla których jest to pierwsza publikacja o naszych tańcach tradycyjnych, zapraszam do sięgnięcia zarówno po *Krakowiaka*, jak i wcześniejszą edycję – *Polski, polonez, chodzony*. Znajdują się tam liczne tropy, które pozwolą dotrzeć do informacji także o mazurze i mazurku.



Droga Czytelniczko, Drogi Czytelniku!

I znów doszliśmy do końca naszej opowieści. Mam nadzieję, że udało mi się przybliżyć Ci losy mazura i mazurków, a przy okazji wiesz więcej o samych tańcach. Może coś nawet zainspirowało Cię do interpretacji swojego tańca. A może chcesz mazura czy mazurka spróbować? Jeśli tak by się stało, to cieszyłbym się najbardziej. Bo można pięknie o tańcach pisać i rozmawiać, ale najpiękniej jest je zatańczyć. Każdy bowiem taniec jest niepowtarzalny i ukazuje to, kim tak naprawdę jesteśmy. A cóż dopiero, gdy jest to tak żywiołowy taniec jak mazur czy mazurek. Nie ma więc na co czekać – po prostu tańczMY!



Hejże jeno, hejże jeszcze!

TRZY MAZURY

na fortepian
napisał

A. Baum.



KRAKÓW

Cena 1 Kor. 20 gr.

Nakład i własność księgarni oraz składu nut
S. A. KRZYŻANOWSKIEGO.



Bibliografia

Agnel Romana, Źródła i symbolika poloneza, wykład wygłoszony podczas II Międzynarodowego Sympozjum Tańca w Rothenfels *Od sielanki do Rewolucji*, 21–25 maja 2008, maszynopis w posiadaniu autora

Anecdotes of Russia, „New-Monthly Magazine and Litarary Journal” 1829, cz. II

Artomiusz Piotr, *Cantional albo Pieśni Duchowne z Pisma Ś. ku czci a chwale P. Bogu sporządzone*, Toruń 1587
Bielawski Ludwik, *System metro-rytmiczny polskich melodii ludowych*, „Muzyka” 1959, nr 4

Bielawski Ludwik, *Problem krakowiaka u Chopina*, w: *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, red. Lissa Zofia, Warszawa 1963

Bielawski Ludwik, *Tradycje ludowe w kulturze muzycznej*, Warszawa 1999

Błądowska Henryka, *Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794–1832*, oprac. Kostenicz Ksenia i Makowiecka Zofia, Warszawa 1960

Brodziński Kazimierz, *Wyjątek z pisma o tańcach przez Kazimierza Brodzińskiego*, „Melitele” 1829, nr 1

Brückner Aleksander, *Dzieje kultury polskiej*, tom II *Polska u szczytu potęgi*, Kraków 1930

C. Ch., *Jeszcze nieco o czeskiej polce i o angielskim podawaniu ręki*, „Dziennik Literacki” 1860, nr 102

- Cellarius Henri, *Le danse des salons*, Paris 1847
- Cellarius Henri, *The Drawing-Room Dances*, tłum. E. Churton, London 1847
- Czerniawski Karol, *Charakterystyka tańców przez Karola Czerniawskiego*, Warszawa 1847
- Czerniawski Karol, *O Tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860
- Dahlig-Turek Ewa, „*Rytmy polskie*” w muzyce XVI-XIX wieku. *Studium morfologiczne*, Warszawa 2006
- Danckert Werner, *Das Europäische Volkslied*, Berlin 1939
- Drabecka Maria, *Tańce historyczne 1, Kurant, menuet, sarabanda*, Warszawa 1975
- Eugène Coulon, *The Warsaw Varsoviana with a Correct Description of the Figure*, London ok. 1850
- Fuhrman Leopold, *Testudo gallo-germanica*, Nürnberg 1615
- Gawlikowski Filip, *Guide complet de la danse. Contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka, la redowa, la schottich, la valse, le quadrille des lanciers toutes les figures du Cotillon et la Mayurka polonoise avec la Musique, par Gawlikowski profeseur de dance a paris*, Paris 1858 (III wyd. 1862)
- Grabowski Michał, *Pamiętniki domowe zebrane i wydane przez Michała Grabowskiego*, Warszawa 1945
- Hauteville Sieur de [Tende Gaspard de], *Relation historique de la Pologne, contenant le pouvoir de ses rois, leur élection, & leur couronnement, les privileges de la noblesse, la religion, la justice, les mœurs & les inclinations des polonois; avec plusieurs actions remarquables, par le Sieur de Hauteville*, Paris 1687 (II wyd. Paris 1697), przekład za: *Cudzoziemcy o Polsce. Relacje i opinie*, tom I, wyb. i oprac. Gintel Jan, Kraków 1971
- Hławiczka Karol, *Ze studiów nad muzyką polskiego odrodzenia*, „Muzyka” 1958 nr 1

- Hławiczka Karol, *Ze studiów nad stylem polskim w muzyce*, „Muzyka” 1960, nr 4
- Hławiczka Karol, *Polska „Proportio”*, „Muzyka” 1963, nr 1–2
- Hławiczka Karol, *Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, „Svensk tidskrift för musikforskning” 1968
- Idaszak Danuta, *Mazurek przed Chopinem*, w: *F. F. Chopin*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1960
- Jerzy Gołos, *Polska opera komiczna z początku XVIII wieku*, w: *Heca albo Polowanie na zająca: krotochwila myśliwska w jednym akcie*, red. Jerzy Gołos, Warszawa 2005
- Kancjonał zamojski*, Kraków 1558–1561
- Kicka Natalia, *Pamiętniki*, Warszawa 1972
- Kitowicz Jędrzej, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970
- Kolberg Oskar, *Pieśni ludu polskiego zebrał i wydał Oskar Kolberg. Serya I*, Warszawa 1857
- Kolberg Oskar, *Melodie ludowe w operze Jana Stefaniego „Krakowiacy i górale”*, „Ruch Muzyczny” 1858, nr 46
- Kolberg Oskar, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce, Serya IX, Wielkie Księstwo Poznańskie, cz. I*, Kraków 1875
- Kolberg Oskar, *Mazowsze. Obraz etnograficzny skreślił Oskar Kolberg. Tom II. Mazowsze Polne. Część druga*, Kraków 1886
- Kolberg Oskar, *Góry i Podgórze*, cz. II, w: *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, tom 44, oprac. Jasiewicz Zbigniew, Pawlak Danuta, red. Elżbieta Miller, Wrocław-Poznań 1968
- Kolberg Oskar, *Pisma muzyczne. Część II*, red. Elżbieta Miller, Danuta Pawlak, Poznań-Warszawa 1981, *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga*, tom 62

- Kołłątaj Hugo, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III (1750–1764)*, Warszawa 1905
- Kop Anna Croisette van der, *Pokłosie z rękopisów petersburskich*, „Pamiętnik Literacki” Lwów 1913, rocznik XII z. IV
- „Kurier Polski” 1830, nr 69
- „Kurier Warszawski” 1845, nr 56
- Kuryło Edward, *Taniec ludowy, dworski i towarzyski*, w: *Taniec*, red. Gliński Mateusz, Warszawa 1930
- Kwaśnicowa Zofia, *Polskie tańce ludowe. Mazur*, Warszawa 1953
- L., *Wieniec*, „Przyjaciel Ludu” 1834, nr 16
- Lange Roderyk, *Cechy wykonawcze choreotechniki polskiej*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian. Studia pod redakcją Anny Czekanowskiej*, Kraków 1995
- Lipiński Adolf, *Siedemdziesiąt pięć figur czyli przewodnik mazura*, Poznań 1878
- Lissa Zofia, *Folk Elements in Polish Music from the Middle Ages up to the 18th Century*, w: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Warszawa 1966
- Longueville Alphonse, *Varsoviana*, 1848
- Lustig Jacob Wilhelm, *Inleiding tot de muziekkunde*, Groningen 1751
- M.J., O tańcach polskich, „Gazeta Polska” 1830 nr 52
- Mańkowska Bogusława, *Pamiętniki Bogusławy z Dąbrowskich Mańkowskiej*, t. 1, z. 1, Poznań 1883
- Marek (Żakiej) Tadeusz, *Mazur ucznia J.S. Bacha (na marginesie „Polskich tańców” Jana Filipa Kinbergera)*, „Muzyka” 1951, nr 7
- Marpurg Friedrich Wilhelm, *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin 1750, reprint Hildesheim 1970

- Marpurg Friedrich Wilhelm, *Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gessellschaft in Berlin, Bd. I*, Berlin 1760, reprint Hildesheim 1974
- Mazur Katarzyna, *Obraz kultury tańca XVI i XVII wieku w świetle literatury popularnej (pieśni, tańców, padwanów)*, w: *Seminaria Staropolskie: Literatura w kontekstach kulturowych*, red. Krzysy Roman, Warszawa 1997
- Mestenhauser Karol, *100 figur mazurowych oraz zasady ogólne i szczegółowe mazura jako podręcznik dla uczniów swoich napisał Karol Mestenhauser nauczyciel tańca*, Warszawa 1878
- Mestenhauser Karol, *100 figur mazurowych oraz ogólne i szczegółowe zasady z dodaniem oberka*, Warszawa 1880
- Mestenhauser Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera. Część Trzecia. Mazur i jego zasady oraz 125 figur mazurowych, wydanie trzecie, poprawione i znacznie powiększone przez Karola Mestenhauera nauczyciela tańca*, Warszawa 1887
- Mestenhauser Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans, lansier, imperial, polonez, krakowiak, kotiljon*, Warszawa 1888
- Mestenhauser Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie czwarte, zupełnie przerobione i powiększone przez Karola Mestenhauera nauczyciela tańca*, Warszawa 1894
- Mestenhauser Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera: w 3-ch częściach. Cz. 3, Mazur i jego zasady oraz 150 figur mazurowych. Wydanie piąte uzupełnione przez Karola Mestenhauera nauczyciela tańca*, Warszawa 1901
- Mestenhauser Karol, *Szkoła tańca Karola Mestenhauera w trzech częściach. Cz. 2, Tańce kołowe: galop, polka, polka mazurka z troteską, walce, oberek, tańce figurowe: kontredans – lansier*, Warszawa 1904

- Mickiewicz Adam, *Poezje, tom I, Poezje rozmaite (1817–1854)*, przygot. S. Pigoń, Lwów 1929
- Mikołajczak Piotr, *Kilka słów o tańcu*, Poznań 1904
- Nilsson Mats, „Polska” – szwedzka forma tańca?, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 1999, nr 10
- Nowak Teresa, Źródła audiowizualne w badaniach kultury tanecznej Łużyczan, „Studia Choreologica” 2010, vol. XI
- Nowak Tomasz, *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, BEL Studio, Warszawa 2016
- Nowak Tomasz, *The Myth of Polishness in Polish Dances*, „Musicology Today” 2018, vol. 16
- Nowak Tomasz, *Polski, polonez, chodzony*, Roczniny 2018
- Nowak Tomasz, *Krakowiak*, Roczniny 2020
- O tańcach polski*, „Dziennik Powszechny Krajowy” 1830, nr 52
- O’Conor Bernard, *Wyjątek z pamiętników Bernarda O’Conora*, w: Niemcewicz Julian Ursyn, *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*, tom 4, Lipsk 1839
- Ogiński Michał Kleofas, *Listy o muzyce*, oprac. Strumiłło Tadeusz, Kraków 1956
- Opieński Henryk, *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku na fortepian ułożył Henryk Opieński. Dodatek do I-go Zeszytu „Kwartalnika Muzycznego” 1911*, „Kwartalnik Muzyczny” 1911, z. 1
- Opowieści dziewczęce. Ustępy z pamiętników młodych panien (1776–1866)*, oprac. Stanisław Wasylewski, Kraków 1957
- Paczkowski, Szymon, *Der polnische Stil und Bachs Bauern-Kantate*, w: *Probleme der Migration von Musik und Musikern in Europa in Zeitalter des Barocks. 15. Arolser Barock-Festspiele 2000 Tagungsbericht*, red. F. Brusniak, K.-P. Koch, Sinzig 2002, „Arolser Beiträge zur Musikforschung”, Bd. 9

- Paczkowski Szymon, *Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha*, Lublin 2011
- Praetorius Michael, *Syntagma Muscium*, t. 1, Wittenberg 1615, reprint Kassel 1958
- Prosnak Jan, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Kraków 1955
- Przerembski Zbigniew, *Dudy: dzieje instrumentu w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2006
- Puszkina Aleksander, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. Ważyk Adam, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993
- Puszkina Aleksandr S., *Połnoje sobranije soczinienij w diesati tomach, t. 5, „Jewgienij Oniegin”. Dramaticieskije proizwiedzienija*, Moskwa-Leningrad 1949 (tytuł oryg. Полное собрание сочинений в десяти томах, t. 5, „Эвгений Онегин”. Драматические произведения)
- Riepel Joseph, *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst*, Regensburg und Wien 1752, reprint Wien 1996 (70)
- Rochacki Onufry, *Mazura jak należy tańczyć w szczególności dla osób kształconych w swym choreograficznym zakładzie wydał...*, Poznań 1874
- Rucińska Helena, *Ze studiów nad dziejami teatru polskiego w Grudziądzu*, „Rocznik Grudziądzki” 1963, t. 3
- Rychlicki Franciszek, *Taniec przez Franciszka Rychlickiego z Wilczej Woli*, „Czas” 1860, nr 51
- Saltus Polonici, *Polonoises, Lengjel Tantzok z I połowy XVIII wieku*, red. Z. Stęszewska, Warszawa 1970
- Schulz Friedrich, *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793* (tytuł oryginału: *Reise eines Liefländers von Riga nacht Warschau, durch Südproussen, über Breslau, Dresden, Karlsbad, Bayreuth, Nürnberg, Regensburg, München, Salzburg, Linz, Wien und Klagenfurt, nacht Botzen in Tyrol*, Berlin 1795–1796,), przeł. Kraszewski Józef Ignacy, w: *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, tom II, oprac. Zawadzki Wacław, Warszawa 1963

- Staczyński Jan, Staczyński Ignacy, *Zasady tańców salonowych*, Warszawa 1846
- Stęszewski Jan, Stęszewska Zofia, *Do genezy i chronologii rytmów mazurkowych w Polsce*, „Muzyka” 1960, nr 3
- Szweykowski Zygmunt Marian, *Muzyka w dawnym Krakowie: wybór utworów XV-XVIII w.*, Kraków 1964
- Tarczewska Aleksandra, *Historia mego życia. Wspomnienia warszawianki*, opracowała i wstępem opatrzyła Kaniowska-Lewańska Izabela, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967
- Taubert Gottfried, *Rechtschaffener Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst, bestehend in drei Büchern*, Leipzig 1717
- Wasylewski Stanisław, *Życie polskie w XIX wieku*, Warszawa 2008
- Wierzbicka-Michalska Karyna, *Muzyka na dworze Stanisława Augusta w latach 1764–1781*, w: Karyna Wierzbicka-Michalska, *Sześć studiów o teatrze stanisławowskim*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967 (*Studia z dziejów teatru w Polsce*, red. Siverta Tadeusz, tom V)
- Worobecki Józef, „*O tańcu*”. *Krytyczny rozbiór tańców zestawil w formie odczytu Józef Worobecki*, Lwów 1897
- Wójcicka Anna, *Wieczorek pożegnalny Fryderyka Chopina*, oprac. Mączkowski Przemysław, „Pion” 1934, nr 21
- Zdania cudzoziemców o tańcach polskich*, „Gazeta Polska” 1830, nr 38
- Żórawska-Witkowska Alina, *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1992
- Żórawska-Witkowska Alina, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997



Spis ilustracji

- s. 4 L. Lewandowski, *Rolnik: Mazur*, 1905 – strona tytułowa.
- s. 6 W. Walkiewicz – litografia, w: J. Sosnowski, *Mazurek do śpiewu. „Ach! Którego kochać mam”*, 1861 – strona tytułowa.
- s. 13 *Mazurek Wysockiego*, 1898 – strona tytułowa.
- s. 17 H. Chojnacki, *Mazur ludowy*, ok. 1845 – strona tytułowa.
- s. 27 W. Zientarski, *Z pod Ojcowa: mazur na fortepian: op. 13*, ok. 1900 – strona tytułowa.
- s. 36 H. Chojnacki, *Mazur na fortepian ofiarowany [...] Alexandrowi Stankiewiczowi, artyście*, ok. 1840 – strona tytułowa.
- s. 44 K. Saryusz-Wolski, *Mazurek Dąbrowskiego*, 1906 – pocztówka.
- s. 56 W. Zientarski, *Skrzypki swaty: ulubiony mazurek do śpiewu Kazimierza Kraztera*, 1910 – strona tytułowa.
- s. 62 A. Wroński, *Podkóweczki dajcie ognia. Mazury na fortepian Op. 128*, 1892-1897 – strona tytułowa.
- s. 66 A. Daun, *Hejże jeno, hejże jeszcze! Trzy mazury na fortepian*, po 1892 – strona tytułowa.
- s. 77 B. Londyński, *Tańce salonowe. Praktyczny przewodnik dla tancerzy i wodzirejów uwzględniający tańce najnowsze i najmodniejsze*, 1905.

Wykorzystano również motyw z wzoru haftu stroju kurpiowskiego z Puszczy Białej, źródło: www.strojeludowe.net. s. 23, 55, 64



Spis treści

Nota od wydawcy	3
Tytułem wstępu	5
O kształtowaniu się rytmów i tańców mazurkowych	7
O nowonarodzonym mazurze i jego dworskiej karierze	18
O najstarszych znanych nam sposobach tańczenia mazura	24
O wiejskim mazurku	37
Mazur – największy rozkwit	45
O francuskiej mazurce i pokrewnych jej tańcom	57
O mazurze i mazurku w wieku XX słów parę	63
Bibliografia	67
Spis ilustracji	75
Spis treści	76



Mazur. Panowie na kolana!





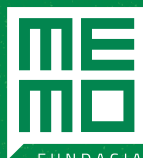
TOMASZ NOWAK

Doktor habilitowany nauk o sztuce, muzykolog, antropolog i instruktor tańca. Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, a od 2003 również gościnnie w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Autor i redaktor kilku książek (m.in. *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*,

Warszawa 2016; *Tradycyjna kultura taneczna Wileńszczyzny do 1939 roku*, Straduny 2014) oraz siedemdziesięciu artykułów naukowych z zakresu tradycyjnej muzyki i tańca. Laureat Nagrody „CLIO” (III st. 2006, wyróżnienie 2017), Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta (2007), Nagrody za najlepszą pracę pisemną z zakresu historii muzyki polskiej (2016).



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca



FUNDACJA

Dofinansowano ze środków: Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Fundacji Tomasza Gałka Perspektywy oraz Fundacji "Memo" zebranych w ramach akcji crowdfundingowej na portalu zrzutka.pl.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i **Sportu**



ISBN 978-83-950562-5-3



9 788395 056253