



TAŃCE NARODOWE: POLONEZ, KRAKOWIAK, KUJAWIAK



Projekt finansowany ze środków Kancelarii Prezesa Rady Ministrów w ramach zadania publicznego dotyczącego pomocy Polonii i Polakom za granicą.



© Copyright by Stowarzyszenie „Wspólnota Polska”, Warszawa 2020

Korekta językowa: Marcin Teodorczyk

Opracowanie graficzne i skład: Katarzyna Raputa

Zdjęcia i ilustracje: archiwum własne Autora



STOWARZYSZENIE
„WSPÓLNOTA POLSKA”

Stowarzyszenie „Wspólnota Polska”
ul. Krakowskie Przedmieście 64
00-322 Warszawa

tel. +48 22 556-90-02
e-mail: swp@wspolnotapolska.org.pl
www.wspolnotapolska.org.pl

Publikacja wyraża jedynie poglądy autora/ów i nie może być utożsamiana z oficjalnym stanowiskiem Kancelarii Prezesa Rady Ministrów.



JANUSZ CHOJECKI

TAŃCE NARODOWE: POLONEZ, KRAKOWIAK, KUJAWIAK

STOWARZYSZENIE „WSPÓLNOTA POLSKA”



SPIS TREŚCI

TAŃCE NARODOWE – WPROWADZENIE	5
POLONEZ	14
Stroje	14
Materiały ikonograficzne i źródła	19
Materiały muzyczne	25
KRAKOWIAK	40
Region, stroje, taniec	40
Materiały ikonograficzne i źródła	53
Materiały muzyczne	62
KUJAWIAK	88
Stroje	88
Materiały ikonograficzne i źródła	89
Materiały muzyczne	96

TAŃCE NARODOWE – WPROWADZENIE

To określone typy tańców, które utrwalone zostały w obyczaju oraz tradycji i stały się wspólnym dobrem narodowym. Wiążą ze sobą całą społeczność i są dziedziczone z pokolenia na pokolenie. Są także środkiem manifestowania uczuć patriotycznych. Dla Polaków stały się ważnym elementem zachowania tożsamości narodowej, kiedy na ponad sto lat brakowało państwa. Stąd są wyjątkowymi tańcami zarówno na tle Europy, jak i świata.

Obecnie w zestaw tańców narodowych wchodzi: polonez, mazur, krakowiak, oberek i kujawiak.

Zestaw nie był zawsze taki sam. Jeszcze w XVIII wieku składał się z poloneza, mazura, drabanta i kozaka. W początku XIX wieku znikł kozak, w jego miejsce wszedł krakowiak. Pod koniec XIX wieku znikł drabant, a wszedł oberek i kujawiak.

Nazwy tańców narodowych po raz pierwszy pojawiają się w piśmiennictwie: polonez w 1730 roku, mazur w 1738 roku, krakowiak pod koniec XVIII wieku, kujawiak w 1827 roku, oberek w 1831 roku.

Przed tymi datami notowane są tańce o tym samym charakterze, ale pod innymi nazwami:

- skoczny obertas, wrywaniec – to wcześniejsze nazwy oberka;
- powolny, dreptany, na odsib, okrągły – to wcześniejsze nazwy kujawiaka;
- mijany, suwany, przebiegany, zapraszany – to wcześniejsze nazwy krakowiaka;
- chodzony, chmielowy, poduszkowy, taniec gęsi, świeczkowy – to wcześniejsze nazwy poloneza;
- wrywas – to wcześniejsza nazwa mazura.

Obecne badania wskazują, że zanim pod tymi nazwami pojawiły się wśród ludu tańce, z których pochodzą polonez i mazur, to wcześniej wykształciły się one w środowisku dworskim lub szlacheckim, dopiero potem stały się ludowymi¹. Natomiast krakowiak, kujawiak i oberek mają pochodzenie wiejskie. Wszystkie ukształtowały się poza regionem i w innych środowiskach: w szlacheckim i mieszczańskim. Krakowiak, mazur i polonez, weszły do programów oper, wodewili („Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale” J. Stefaniego, 1794 rok) i baletów („Wesele w Ojcowie” K. Kurpińskiego, 1823 rok), co bardzo wpłynęło na ich rozwój. Stąd w początku XIX w. znajdziemy je w dużej mierze w zbiorach pieśni (fragmenty z oper) oraz w tekstach patriotycznych. W tym okresie były najbardziej popularne, nie będąc już ludowymi.

Tańce narodowe zyskały dużą popularność w Europie i na świecie, szczególnie polonez i mazur. W wielu krajach, nawet w Meksyku, znajdziemy tańce o nazwie „varsoviene”. Choć często odnosi się tylko do rytmu w metrum 3/8, to jest to wpływ polskich tańców. Szczyt mody na tańce polskie

¹ T. Nowak, *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016.

przypadł w okresie, gdy nie było państwa polskiego. Nawet na dworze carskim w Rosji tańczono polonezy i mazury.

Na terenach podzielonej przez rozbiory Polski szczególnie szlachta dbała, aby także poprzez tańce zachować tożsamość narodową. Dlatego jeszcze pod koniec XIX wieku, kiedy już powszechnie chodzono we frakach i tańczono tańce innych narodów, to w czasie kuligu, czyli zabawy karnawałowej szlachty, tańczono tylko polonezy, mazury, krakowiaki i drabanty².



Układ i rysunek Wł. Dmochowskiego do wiersza Syrokoni.

(1740)

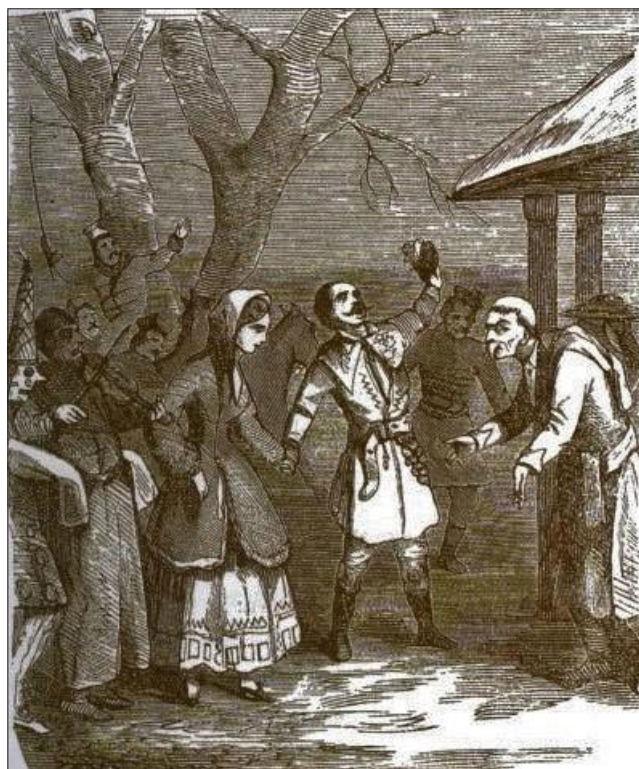
Na kulig szlachta musiała się odziać tylko w kontusze lub przebrać za lud krakowski³. Inaczej można było być niedopuszczonym do zabawy.

Przez ponad sto lat lud z niemal wszystkich regionów mógł obserwować zabawę w takiej postaci i dzięki temu na powrót przyswoił sobie tańce w nowej formie⁴. Stały się one popularne w wielu regionach z licznymi odmianami zawierającymi elementy z własnych tańców.

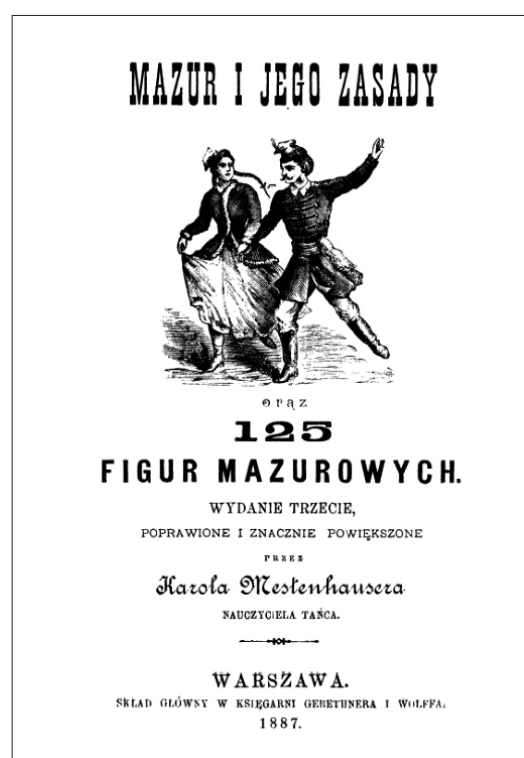
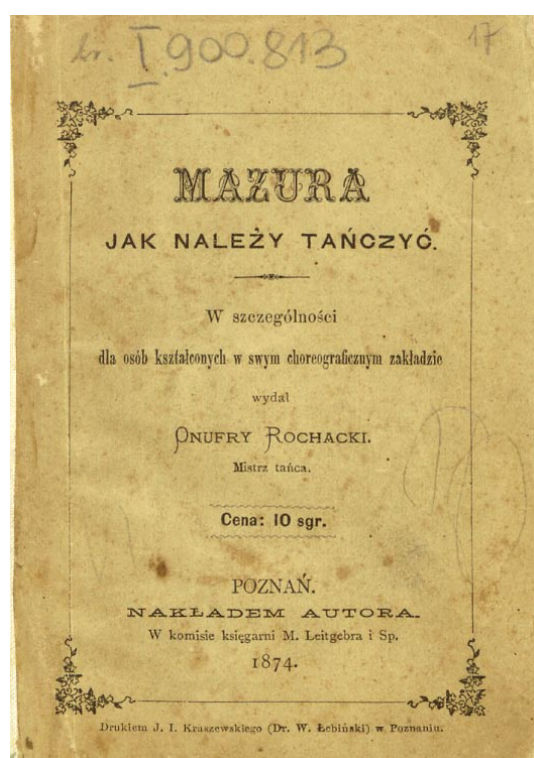
² K. W. Wójcicki, *Ostatni kulig staropolski*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1861, s. 164.

³ J. Chojecki, *Kulig jako forma zabawy karnawałowej szlachty polskiej w świetle zachowanych źródeł piśmiennictwa polskiego, źródeł muzycznych i ikonograficznych*, praca dyplomowa, Poznań 1985, s. 15.

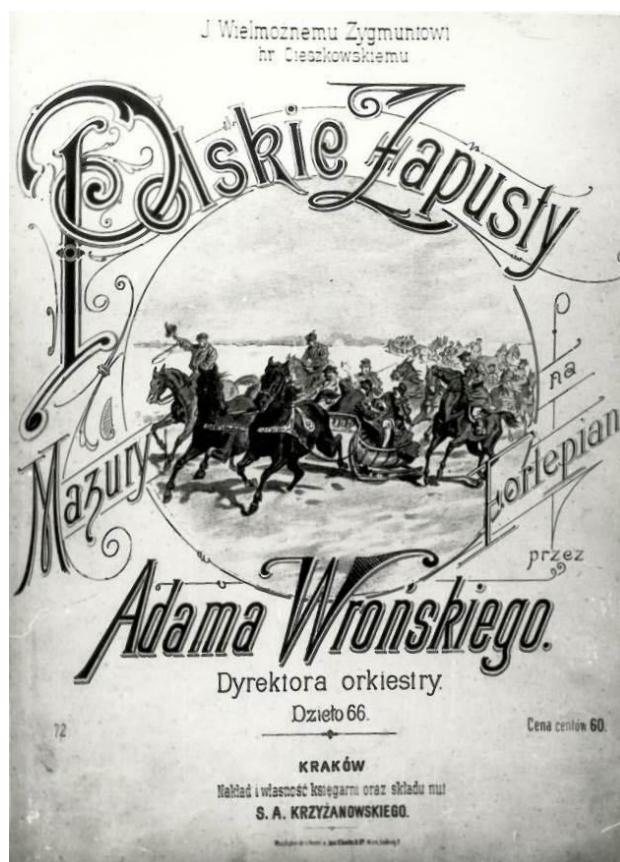
⁴ Ł. Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów*, Warszawa 1831, s. 124-125.



Ważną rolę w popularyzacji tańców miała edukacja młodzieży wśród szlachty i mieszczaństwa. Młoda osoba która kończyła piętnaście lat i była prezentowana społeczeństwu, musiała znać polskie tańce należące w danym momencie do zestawu narodowych. Idąc na bal, musiała znać wszystkie obowiązujące figury. W czasie balu zwracano uwagę, jak młodzieniec poradził sobie w zwodzonym, odbijanym, w mazurze – przez ten pryzmat był postrzegany jako przyszły zięć. Stąd duża popularność szkół tańca w XVIII i XIX wieku.



Niektórzy zawodowi nauczyciele tańca i kompozytorzy muzyki do tańców narodowych publikowali swoje prace, co dodatkowo wpływało na rozwój tańców.



Jeszcze w okresie międzywojennym XX wieku w programach szkół tańca znajdowały się tańce narodowe, ale po odzyskaniu niepodległości cieszyły się one coraz mniejszą popularnością. Więcej czasu poświęcano tańcom salonowym aktualnie modnym na świecie. Tańce narodowe coraz rzadziej tańczono na balach. Pozostawały w kręgu zainteresowań zespołów amatorskich i zawodowych grup artystycznych, które prezentowały je w formie scenicznej.

Poprzez różne instytucje rządowe i społeczne towarzystwa prowadzono działalność edukacyjną wśród młodzieży. Po II wojnie światowej lwowski nauczyciel tańców salonowych Marian Wieczysty, propagator tańców towarzyskich (latynoamerykańskich i standardowych), do konkursów w Krakowie w latach 1978-1979 wprowadził obowiązek pokazu tańców narodowych polskich w formie towarzyskiej (wcześniej J. Hryniewiecka w 1967 roku wydała opracowanie „Tańce narodowe w formie towarzyskiej”).

W formie popularnej występuje tylko polonez jako początek uroczystych balów, a obecnie jedynie na balach studniówkowych. Natomiast podczas występów scenicznych królują tańce w formie ustalonej w latach 1987-1989 przez Radę Ekspertów Ministerstwa Kultury. Dzięki pracy Rady prezentowany obecnie obraz tańców ma szansę zostać ujednolicony.

Pod koniec XX wieku eksperci Polskiej Sekcji CIOFF (R. Teperk, J. Łosakiewicz, J. Wojciechowski) opracowali systematykę tańców narodowych w formie towarzyskiej i zainicjowali organizację konkursów, które w oparciu o zespoły amatorskie z powodzeniem są kontynuowane do dzisiaj.

Ważnymi od strony poznawczej są grafika i malarstwo powstałe w XIX i XX wieku dotyczące tańców polskich. Wśród nich rysunki Z. Stryjeńskiej stworzone na wystawę w Paryżu.



Sfilmowane prezentacje artystyczne, które są rekonstrukcją tańców narodowych w kontekście obyczaju, dają odtworzony, ale bliski prawdzie obraz z danej epoki. Należą do nich zarejestrowane widowiska:

- w 1987 roku Polski-Kulig w wykonaniu Zespołu Tańca ludowego „Wisłok” UMCS Filia w Rzeszowie, pokazywane przez TVP oddział w Krakowie w cyklu „Zwyczaj i Obrzędy”;
- w 1993 Z pamiętnika tamtych lat w wykonaniu Ludowego Zespołu Artystycznego SGGW „Promni” wydane na kasetach VHS przez Telewizję Polską i Fundację Kultury Wsi w cyklu Tańce Polskie T. 4 „Tańce historyczne”⁵.

⁵ *Od Autora:* W pracy nad odtworzeniem kuligu dotarłem do wielu opisów, zbiorów ikonograficznych i muzycznych dotyczących tańców narodowych. Aby dać możliwość zapoznania się z nimi, dołączam je jako skany z biblioteki podręcznej oraz jako cytaty z materiałów.

Główne cechy tańców narodowych

Cechy wspólne tańców polskich to:

- taniec pary na tle grupy;
- sentyment słowiański połączony z buńczucznością;
- pewność siebie i rycerskość wobec kobiet;
- diabelska fantazja i zamaszystość od rozmachu szabli.

Główne cechy poszczególnych tańców narodowych można określić w następujący sposób:

- **Polonez** – to intymna rozmowa dwojga osób w nieustającym korowodzie par⁶. Przez szlachtę zawsze tańczony z karabelami. Trójmiarowy taniec z dostojnym rytmem i z wyraźnym akcentem na „raz”.



Jan Nepomucen Lewicki „Polonez”, 1861

- **Mazur** – to improwizacja i fantazja tancerza wobec tancerki i osób ich oglądających. Rytm mazurkowy, akcenty na „dwa” i „trzy”. Akcent na ostatnią wartość w takcie jest szczególnie ważny w mazurze ułańskim.

Na rycinach z XIX wieku często mazura zobaczymy w kostiumach krakowskich. Ale jest to młodzież szlachecka, która w karnawale na kuligu przebierała się za lud krakowski.

⁶ K. Czerniawski, *O tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów, a w szczególności na tańce polskie*, Warszawa 1860, s. 62; Ł. Gołębiowski, op. cit., s. 311.




- **Krakowiak** – to żywiołowość, wesołość i przodkowanie na tle gromady. Dwumiarowy synkopowany rytm.



- **Kujawiak** – to chód w parze i wir w tonacji molowej. Rytm mazurkowy – tempo rubato.

WIELKI MAZUR
KUJAWIAK



rys. Władysław *odbiło m. i. J. Pocz. & C^o H&K* *lit. Ludw. Głuchowski*

JÓZEFA NOWAKOWSKIEGO.

Dzieło 38.
WARSZAWA .

Wydawca i Właściciel J. Gebethnera i Spółki
Pracownia Przemysłowa 1917.

- **Oberek** – to wirowanie w zawrotnym tempie, z improwizacją z różnymi ozdobnikami. Rytm mazurkowy z akcentem na „raz”. Często wstęp czterotaktowy z wartościami na jednym dźwięku.



Karol Czerniawski „Oberek”, 1860

POLONEZ

Stroje

Poloneza można tańczyć w różnych kostiumach, ale powinny być dobrane w zależności od epoki i środowiska, jakie wybierzemy do prezentacji. Inne będą dla środowiska dworskiego czy szlacheckiego, inne dla mieszczan, inne dla poloneza ludowego. Kontusz czy kostium z księstwa warszawskiego dla szlachty. Żupany dla mieszczan czy regionalne dla środowiska wiejskiego. W epokach późniejszych obowiązują fraki czy surduty.



ZPiT Politechniki Warszawskiej „Chopin w Politechnice”, 2010

Także w zależności od epoki i środowiska powinno się dobrać muzykę. Na przykład nie powinno się tańczyć w kostiumach regionalnych do muzyki typowo szlacheckiej. Można ewentualnie, jeśli się nie ma innych, użyć kostiumy krakowskie, ale choć był to strój w XIX wieku określany jako polski,

to powinniśmy zrezygnować z kroku z ugięciem w przedtackie, oraz z ukłonów typowo szlacheckich (np. trwających przez 2 takty). Jeśli natomiast pokażemy poloneza w co najmniej 2 różnych rodzajach kostiumów regionalnych, to będzie prezentacja ponadregionalna i jako taniec narodowy można zatańczyć do muzyki scenicznej czy szlacheckiej, ale bez stosowania ukłonów szlacheckich. Z uwagi na fakt, iż mimo mody niemal do końca XIX wieku w środowiskach szlacheckich na kuligach tańczono w kontuszach, strój ten wydaje się najbardziej typowym dla poloneza.

*Mój fraczek dawny ludziom zostawuję modnym,
Biorę kontusz Polakiem chcąc być niewyrodnym,
Maską cudzoziemszczyzny nie chcę się przywdziewać,
Mając krew polską i strój polski też chce miewać.*



XVI wiek



XVIII wiek



XIX wiek

Kontusz nosiła wyłącznie szlachta. Charakterystyczną cechą kontusza były rozcięte rękawy, tak zwane wyloty. Szlachcic mógł zarzucić je na plecy lub włożyć za pas. Kontusz najczęściej uszyty był z materiału w kolorze kontrastującym z żupanem. Wśród szlachty dobór kolorów kontuszy, żupanów i czapek nie był przypadkowy. Król mógł szlachcicowi zabronić noszenia strojów w kolorze karmazynowym, jeżeli ten dopuścił się na przykład zdrady. Określenie kogoś: „to z dziada pradziada karmazyn”, oznaczało nie tylko szlacheckie pochodzenie, lecz także fakt, że nikt z jego rodu nigdy nie zdradził.

Pod kontuszem **żupan** – bogatsi szlachcice mieli żupany czerwone, czyli karmazynowe (stąd nazywa ich „szlachtą karmazynową”). Mieszczanie nosili żupany żółte, utkane z łyka, czyli włókien konopnych, które nazywano łyczkami. Żydzi nosili w kolorze czarnym. Chłopi i biedna szlachta – płócienne lub z szarej, niefarbowanej wełny, stąd nazwa „szlachta szaraczkowa”.



Jan Piotr Norblin „Szlachcic Polski”

Czapka tzw. kołpak – po zejściu z konia zwykle noszono ją w ręku lub wieszano na rękojeści szabli. Zdejmowanie czapki przed kimś było wyrazem hołdu lub powitania, któremu towarzyszyło popularne powiedzenie: „czołem waszmościom!”. Po 1768 roku po konfederacji barskiej czapkę noszoną w kształcie rogatywki i nazywano ją „konfederatką”.

Spodnie tzw. szarawary lub hajdawery – szerokie bufiaste.

Buty – z długimi pofałdowanymi cholewami ze skóry barwionej na żółto lub czerwono. Nazywano je baczmagami. Im lepsza była skóra, tym więcej fałd można było z niej ułożyć, skąd wzięło się przysłowie: „poznać pana po cholewach”.

Pas kontuszowy często zwany „ślucki” od jednej z głównych manufaktur, która wytwarzała pasy. Był ozdobny i bardzo długi. Miał od dwóch i pół do czterech metrów długości. Są różne sposoby wiązania pasów. Często na scenie używa się na stałe uszyte wiązania, a pod spodem jest ukryte zapięcie, np. na haftki, aby szybko można było dokonać zmiany kostiumów.

Rapcie – to paski z wąskiej skóry umieszczane pod pasem kontuszowym do zawieszenia szabli – karabeli.

Strój szlachcianki to kontusik – z rękawami rozciętymi jak w kontuszu męskim, obszyty futerkiem, zakładany na suknie według mody zachodniej, np. francuskiej. Na głowie kołpaczki lub konfederatki. Buty trzewiczki safianowe żółte lub czerwone.



początek XVII w.



koniec XVII w.



koniec XVIII w.

Kostiumy sceniczne odtworzone w XX wieku



ZPiT Politechniki Warszawskiej „Kulig – Polskie Zapusty”, 2015



ZPiT Politechniki Warszawskiej „Kulig – Polskie Zapusty”, 2015

Materiały ikonograficzne i źródła

W dodatkach zawarte są informacje dotyczące tańców narodowych zeskanowane z biblioteki podręcznej oraz z różnych materiałów pozyskanych w latach 80. XX wieku z Biblioteki Jagiellońskiej i Narodowej, jakie zebrałem w czasie pracy nad rekonstrukcją „Kuligu”. Mam nadzieję, że dla niektórych z Czytelników dodatkową wartością będzie „dotknięcie” choć poprzez skan do oryginałów. Duża część tych opisów w formie cytatów jest dostępna w wydanych niedawno książkach Tomasza Nowaka. Zachęcam do lektury jego książek, gdyż zawarte są tam wnioski z badań, jakie przeprowadził autor. Poniżej linki gdzie można pobrać jego książki w wersji elektronicznej.

Publikację Tomasza Nowaka można pobrać ze strony: <https://kulturaludowa.pl/aktualnosci/polski-polonez-chodzony-ksiazka-o-tancu-w-wersji-elektronicznej/>

Polonez w opisach i ikonografii

Łukasz Gołębiowski

Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowicyach

Warszawa 1831 /reprint 1923/

faniu płyną parami, staje w wieńcu poważny *taniec narodowy*. *Katalog* to balu, rozwija w całej świeżości liczbę tanecznic, rozmaitość ubiorów, i ten dla siebie ma zaszczyt, że we wszystkich krajach najświetniejsze bale otwiera.

¶ Czyli go z francuskim *menuetem*, z niemieckim *allemandem* porównać zechcemy, widoczną ma nad nimi wyższość i przewagę; tamte *wykwintne* i wymuszone, nie są tłumaczami uczuć, daleka od nich wesołość, miła *naiwność* i wdzięki prostej natury; nasz taniec więcej ma daleko swobody, powolny lecz miły, nie jest jak powyższe, *teatralnym*. *Polonez*, co do kroków swych nawet, z pewną sztuką pełną szlachetnej prostoty był tańczony; to płynnie jedna i druga noga posuwała się na przód, to znowu skupione wstrzymywały się na chwilę, wznosiło się dwie pięty, i wspinało lekko na palcach. Kto widział pięknie tańczących go dawnych Polaków, i Stanisława Augusta, czyliż mu wdzięków nie przyzna? Z szlachetną godnością tańczono go przedtem; odzywa się dowcipna Polka (*Jaraczewska z domu Kraszińska*) w romansie, który czytałem w rękopiśmie, cudzoziemcy i młodziki nie umiając go poważnie tańcować, nazwali polski taniec *rozmową chodzącą*; lubo i to, azaliż, małą jest zaletą Poloneza, że do okrąsy jego służy wymowa, i z tej miary obyczajom naszym właściwy, obywatelskiemu życiu wolnego narodu odpowiedni. Grzeczność trzeba było wynurzyć zapraszając do tańca, i w dalszym ciągu służyć do gładkiego wystowienia się, jakim uczucie, lub sama tylko uprzejmość, jedną pięć ku drugiej natchnął jest w stanie. Obok muzyki wyszukaność ubioru, i wdzięk pewny wesołości towarzyszący, daje sposobność podobania się.

Odgłos muzyki zachęca do cichszego mówienia, do cichszej jeszcze odpowiedzi, w tłumie dozwala usunąć się od świadków niejako, coś tklivego powiedzieć i usłyszyć, lekkim ręki ściśnięciem czułe za to złożyć dzięki, a w przepełnieniu uczuć i niemą nawet prowadząc *scenę*, w zakręcie tylko pięknie spotykając oczy, zrozumieć poruszenie serca. Ileż to zbliżonych osób młodych, ile związków ułatwionych było słodyczą polskiego tańca.

Przy krokach posuwistych, acz bez skoku, tańczący urozmaicał swą postać. Nie dawał wprawdzie *polonez* mężczyźnie sposobności do pokazania się z pewną lekkością, lecz powagę i uprzejmość rozwijał, jaka zdość powinna rycerza. Tańczony z bronią, okazuje nie młodzieńczą, ale mężką zalotność, marsową powagę jednej, a skromność pięci drugiej. Mężczyzna prowadząc damę podług woli swój, kieruje nią, jak mąż w ciągu pożycia małżonką, kiedy opuszczając dłoń trzymaną zachodzi przed nią okazale, ażeby drugą ujawszy rękę, zawrócił kołem, obraca się współtanecznicą, kawaler jęj trzymając swęj towarzyszkę prawicę, z tyłu za nią postępuje, aż skończenie tej części sprawia obrot niewieści, a mężczyzna lekko uchodząc na bok, zajmuje dawne swe miejsce, damie prawą dając stronę. Następne po nim w inną stronę *zatoczenie koła*, już bez tego rozrywania się następuje.

W *humorystycznym* swym opisie, z dowcipem znajduje Brodziński, że taniec polski ma cechę ustaw i zwyczajów narodowych, przypomina w układzie swym *arystokratyczną* rzeczpospolitą. Owe poruszenia szabli, wąsów, i czapki, są oznaką męża, obywatela, rycerza. Przy zaczęciu kładąc czapkę pod pachę, lub przybra-

wszy nią dłoń swoją, podając ją damie, a położoną ucałowawszy i objąwszy, (a) pokręcił wiasa i drugą rękę opierając na szabli, okazywał tańczący Polak męzką załotność, dumną niejako wystawność, i prowadził damę z uszanowaniem. Pierwsza osoba rozpoczynająca taniec według upodobania, podług pewnych jednak przepisów, kieruje za sobą całym szeregiem, ztąd w Polsce tańczyć na czele nazywało się *marszałkować*, *rej wodzić*, stósownie do przywilejów marszałków sejmowych, i w tém względzie uważane koło tańczących, *pospolite ruszenie* oznacza, albo *sejm narodowy*. Smielszy wszakże odbić mu pierwszeństwo może, oddalony bierze miejsce drugiego, drugi trzeciego, i tak dalej, a wszystko idzie swym *trybem*. Ostatni bez miejsca zostając, ma równie prawo dobijać się naczelnictwa. To odbijanie może odpowiada sławnemu *nie pozwalał*, ścieraniu się wzajemnemu stronictw, i wtenczas nowy dowódzca prowadzi całe koło za sobą, a ten który przewodniczył mało co piérwój, i inni, jemu być muszą nległymi. Na téj zmianie ostatni tylko, jak u nas często bywało, cierpi; pokąd nie śmie każdemu z szlachty dozwołonego użyć przywileju, ażeby się znowu postawił u stéru. Lecz mniej stósowna, albo zbyt częsta zmiana może być powodem do *anarchii*, wtenczas albo naczelnik rozwiązuje zgromadzenie, albo życzenie swe objawiwszy, sprawia: że wszyscy ustępują mężczyzni, damy tylko same po jakimś namyśle

(a) Rękawiczek do polskiego stroju nie używano przedtém, chyba w czasie wojennym i do zbroi, a przez uszanowanie i skromności gwoli, nie śmiejąc dotykać się gołą ręką dźwiczéj dłoni, swoją pokrywano czapką.

i przechadzce czynią wybór nowy, co ma niejako postać *sejmu konfederacyjnego*. Damy czyniąc podług upodobania swego wybór, zdają się *malikontentów*, albo i burzliwych, zostawiać na stronie.

Cały ten obraz, jaki się podobało skręślić Brodzińskiemu, zachowawszy, powiédzmy wszakże, iż trudno jest oznaczyć, kiedy taniec polski zaczął być *mienionym*. W prawdzie ten wyraz już dawniej wspomniany, i była *figura* w tańcu polskim, że piérwsza para z sobą się rozdzielała, dama szła koło płci swojej, kawaler koło mężczyzn, za drugim razem przeciwnie, spotykali się całe tańczących obszedłszy grono, i znowu się biorąc, prowadzili się dalej; jak gdy przygody rozłączą dwie z sobą żyjące osoby, i po długim niewiedzeniu dopiéro zbiegają się, i dawnych związków pamiętne, jednoczą tém ściśléj, a nastépane pary i w tém, jak we wszystkim ich naśladowają, pomne jakoby tego, że je spotkać może równa przygoda. Czasem zwykłe sprzykrzywszy sobie koło, długim łańcuchem oprowadzał przedtanecznik swą parę, i cały szereg po innych pokojach, jak gdyby chcąc się pochłubić tak szczęśliwym wyborem, tak świetnym orszakiem; to przyklękał przed nią, obwiodł w okolo siebie, albo zdrowie jéj wypijał duszkiem, kielich w zdjęty z jéj nóżki stawiając trzewik, a wszyscy podobnież czynić musieli, ani można się było wyprosić lub wymówić, pomimą skromność całą, od tego wylania *afektu*: nigdy bowiem nie przechodziło to pewnéj miary, acz wśród zapału i uniesienia; to umyślnie postawiono lekką jaką zawadę albo i stołek, przeszkakiwano je w pochodzie; to różne przy pomnożonych zwłaszcza kielichach i skażeniu pierwotnéj tego tańca prostoty czyniono szaty; to zawoławszy *solo da-*

Kazimierz Władysław Wójcicki

Ostatni kulig staropolski

„Tygodnik Ilustrowany”. Warszawa 1861, III, s. 164

„W tę chwilę kapela zabrzmiała poloneza Kościuszki, wszyscy ruszyliśmy do sali. Na czele długiego szeregu stał pan Skarbnik, wiodąc za rękę Starościnę, w drugiej parze postępował Starosta ze Skarbnikową. Dwaj ci sędziwi starcy z poważnemi matronami, wiodąc rej w tańcu polskim, stanowili główną jego ozdobę. Przybrani w granatowe kontusze, w perłowe żupany i bogate srebrem i złotem przerabiane pasy, postępowali wolnym krokiem w takt tańca, a za nimi w ich tropy rozwijał się długi korowód par statecznych i młodzieży.

Aby poznać całą powagę i piękność tego tańca, którego tradycją coraz bardziej zatracamy, trzeba było widzieć naszych starych kontuszowców, z jaką gracyją wiedli swoje damy; z jakim uszanowaniem pochylali głowy przed niemi, z jaką energią i życiem przytupywali w taktownym posuwistym chodzie, z jakim wdziękiem i z jaką składością to ujmowali się pod rękę, to podkrećcali wiasa, z jaką wreszcie atencją i rewencyją tanecznicze swoje odprowadzali na miejsce i dziękowali ucałowaniem ich rączek że raczyły towarzyszyć im w tańcu”.

Hajduki i czeladź przy pomocy kuligowej młodzieży, przenieśli wszystkie na rękach. Na próżno tłusty Podsedek w dole kartoflanym schowany, wychyliwszy nieco głowy, zaklinał o pomoc.

— »Kto tam jesteś, zawołał Cześnik. — Czekaj bratku, płeć piękna przede wszystkim. Dwie godziny trzeba było wyciągać kulig ze śniegu i dołów, zbierać rozrzucone rzeczy. Cześnik przy zamieci i mrozie, zmęczony wrócił przecież uradowany, że wszyscy zdrowi choć przeziębli.

Ogień na kominie rozgrzał ich wkrótce, a rozweselił węgrzyn. Wnet weszła kuligowa muzyka, zabrzmiała poloneza, i długi rząd par wesołych, posuwał się w poważnym tańcu.

W pierwszej szedł parze pan Cześnik z panią Starościna, już wiekową matroną. Wyrzucił za siebie na ramiona wyloty, lewą ręką trzymał za pas bogaty, prawą prowadził damę. Za nim jego małżonka z siwym Starostą; dalej poważniejsi dostojestwy i wiekiem, za temi piętnaście par wesołej młodzie-

ży. Wiódł réj Cześnik po obszerniej sali, w trzecim zakręcie uchylił głowy, klasnął w dłonie, rozdzielił się ze swoją damą, i w długim wraz z towarzyszami stanął szeregu. Niewiasty i panny same, za przewodem Starościny, przeszły poważnym w takt tańcem dwa razy w około, i każda według upodobania wybrała z mężczyzn podaniem ręki.

Kiedy na nowo parami przesuwało się grono gości w poważnym tańcu, arlekin wysuszony i rozgrzany, wlaźł na chórek nade drzwiami umyślnie od lat dawnych dla muzyki zbudowany, uderzył silnie trzepaczką i krzyknął: »Héj kulig! kulig! kuligowego mazura!« A wnet grajki stają obok niego i zaczynają od ucha. Na to hasło starcy, poważniejsi i stare niewiasty ustępują z koła, zostawiając rzeźwa młodzież do skoczego tańca.

Gospodarz wyprowadził do przybocznej komnaty sędziwszych gości, a gdy jedni poczeli grać w *tryszaka*, drudzy w *ślepego*

Ignacy Szczodrowski
Polonez
Litografia, 1848



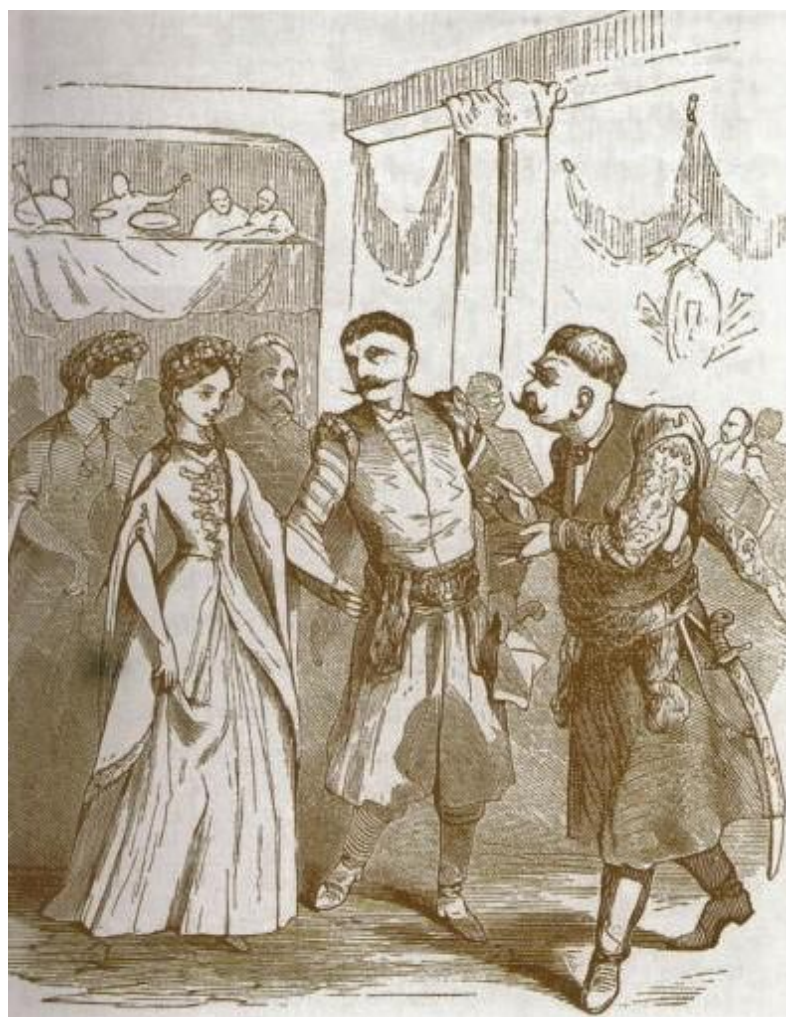
Antoni Zalewski
W taniec tedy poszli
Litografia, 1849



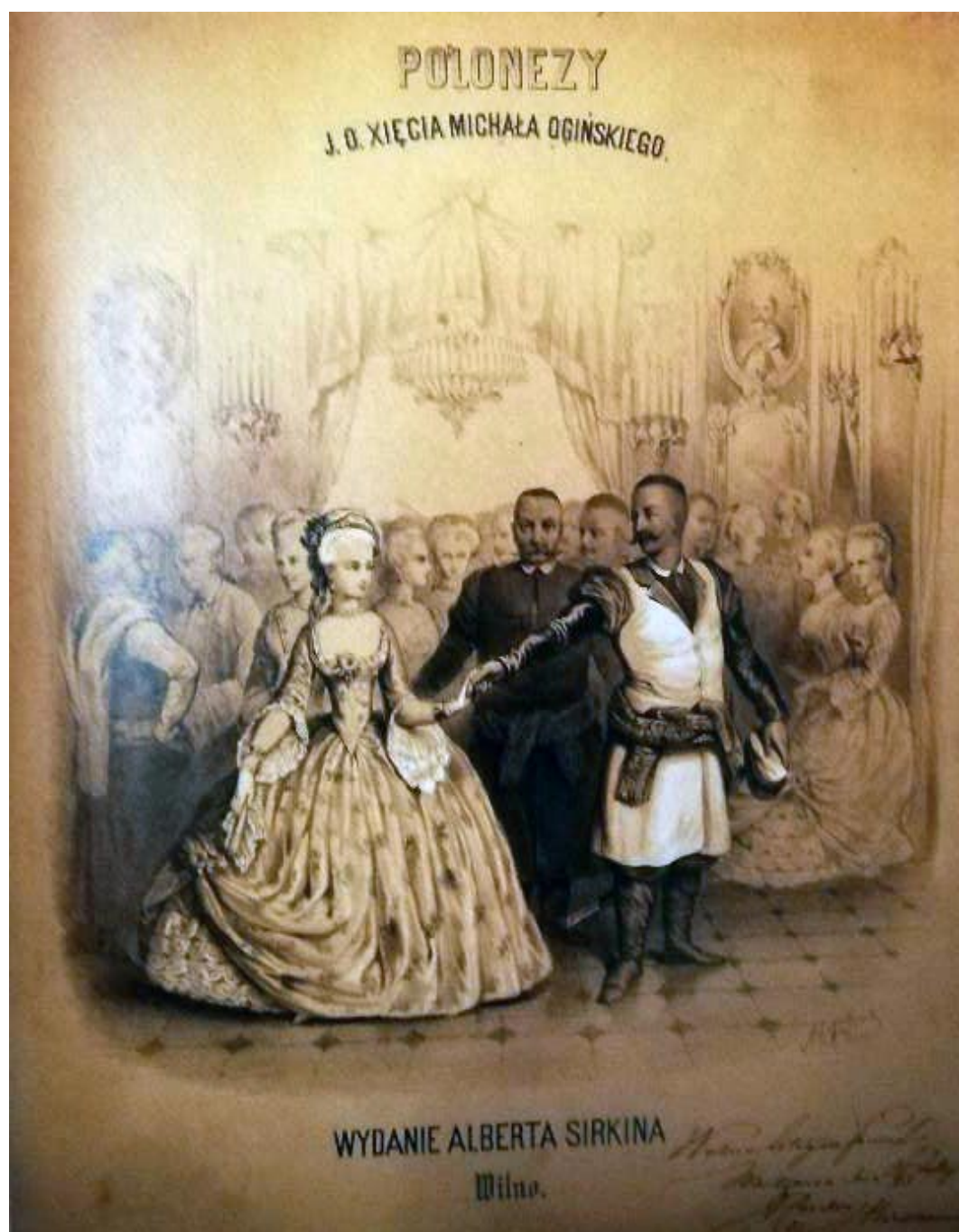
Korneli Szlegel
*Polonez pod gołym
niebem,*
1849



Karol Czerniawski
*O tańcach narodowych z poglądem
historycznym i estetycznym na tańce
różnych narodów w szczególności na
tańce polskie*
Warszawa 1860



Maksymilian Fajans
Litografia, 1857



Materiały muzyczne

Karol Kurpiński *Polonezy*

4

N^o 2.
POLONEZ.
„A KIEDY ODJEJDZASZ BYWAJ ŻE ZDRÓW “

PIANO.

ff *ff* *p*

f *f*

Fine.

G 539 S

TRIO.

The musical score is for a piano trio, labeled 'TRIO.' It consists of five systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a fortissimo (*sf*) dynamic. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system also features a fortissimo (*ff*) dynamic. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The title 'D.C. Polonez al Fine.' is printed at the bottom right of the page.

G 539 8

D.C. Polonez al Fine.



библиотека
 МОСКВА
 17 МАЯ

TANIEC POLSKI.

Polonez.

Karola Kurpińskiego.

f
Ped. *

f
Ped. *

Ped. *

dim. *

6. 196 W.
BIBLIOTEKA
W TORUNIU
UNIWERSYTECZNA
4943-2-10-39

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'dol.'. The piece concludes with a 'Fine.' marking and a repeat sign.

G. 196 W.

staccato

f

f *f*

ff *dim.*

2o. *

Trio.

fp *fp* *sf*

f *dolce*

f *Fine.*

p
Cres.

cresc.
f
*

dim.

fp *fp*
Trio dal Segno.


G. 196 W.



Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu.

Ky Kurpiński

ZBIÓR
ULUBIONYCH POLONEZÓW



KAPMISTRZA K. KURPIŃSKIEGO

Wydane z Składnią nową
Piano Forte
W WARSZAWIE
w. Miodowa, Między Sę. Młakowskiego
Wydawnictwo Berka

tom 2
Nr 46 - 1844.
B.P.R.

nr 2

Polonez Nr 5



744. am. 2/18

Polonaise No. 6.

First system of musical notation for Polonaise No. 6, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

Second system of musical notation for Polonaise No. 6, including a *P.D.C.* marking at the end.

Third system of musical notation for Polonaise No. 6, marked *Trio* and *staccato*, with *sf* dynamics.

Fourth system of musical notation for Polonaise No. 6, including a *T.D.C.* marking at the end.

Trio

Fifth system of musical notation for the Trio section, marked *sf* and *p*.

Sixth system of musical notation for the Trio section, marked *f* and *p*.

Seventh system of musical notation for the Trio section, marked *mf*.

Eighth system of musical notation for the Trio section, marked *p* and *sf*, ending with *Trio del Segno*.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *sf*, *sfz*, and *ff*. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Polonez N° 7.

Handwritten musical score for piano, titled "Polonez N° 7." It consists of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *sf*. The piece concludes with the instruction "dal Signo." and a double bar line with repeat dots.

Trio.

First system of the Trio section. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes a section marked *sf* (sforzando).

Second system of the Trio section, continuing the two-staff arrangement with piano and forte dynamics.

Third system of the Trio section, continuing the two-staff arrangement with piano and forte dynamics.

Fourth system of the Trio section, concluding with a repeat sign. The text *Trio d'al segno.* is written below the staff.

Polonéz N° 8.

First system of Polonéz N° 8. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music begins with a piano fortissimo (*ff*) dynamic.

Second system of Polonéz N° 8. It includes a *graziosa* marking and a piano (*p*) dynamic.

Third system of Polonéz N° 8. It includes piano fortissimo (*ff*) and piano pianissimo (*pp*) dynamics.

Fourth system of Polonéz N° 8. It includes piano fortissimo (*ff*) and piano pianissimo (*pp*) dynamics.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff has a steady accompaniment of eighth notes.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *dim* marking is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A *Ped* marking is present in the lower staff.

Eighth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. *ff* and *dim* markings are present in the lower staff. The system ends with a double bar line and a *D.S.* marking.

11

Vivo

fp

fp

Polonez à l'ave

Polonez do Tańcowania
i Mazurek
Impromptu i Ofiarowany

Tasnie Wielmożney Pannie
GENOWIE PUSŁOWSKIEY
Freilinie Dworu Najjasnieyszey Cesarzowey

Przez
KAROLA KURPINSKIEGO
Kapelmistrza Dworu Królestwa Polskiego.

N^o 97.

W WARSZAWIE
(w Składce Muzycznej przy Ulicy Miodowej pod N^o 480.)

211

Polonez

First system of musical notation for the Polonez section, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*.

Second system of musical notation for the Polonez section, concluding with the instruction **P. D. C.** (Poco D.C.).

Trio

First system of musical notation for the Trio section, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. It includes the instruction *stacato* and dynamic markings *f* and *fp*.

Second system of musical notation for the Trio section, concluding with the instruction **T. D. C.** (Tutto D.C.).

1161
III



Mazur.

First system of musical notation for the Mazur section, featuring a treble and bass clef with a 3/4 time signature. It includes the instruction *Pedal* and dynamic marking *f*. A small number '3' is written above the staff.

Second system of musical notation for the Mazur section.

Third system of musical notation for the Mazur section.

Fourth system of musical notation for the Mazur section, concluding with the instruction **da Capo**.

POLONEZ

przez
A. Sturm.

2

PIANO

The first system of the musical score is for piano. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music begins with a treble clef staff containing a quarter note followed by a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a series of chords. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *p* (piano). There are accents (>) and triplet markings (3) throughout the system.

The second system continues the piano piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The dynamics are marked *p* (piano). There are accents (>) and a dynamic marking *mf* (mezzo-forte) in the bass staff.

The third system of the piano score shows a continuation of the melodic and harmonic material. It includes a treble clef staff and a bass clef staff. The dynamics remain *p* (piano). There are accents (>) and a dynamic marking *mf* (mezzo-forte) in the bass staff.

The fourth and final system of the piano score concludes the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The dynamics are marked *p* (piano). The system ends with a double bar line and the word "fine." written in the bass staff.



Mus. III, 110, 130
am.

1981 K 692/77

ffo

Two staves of musical notation in treble and bass clefs. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line with chords. The dynamic marking *ffo* is present at the beginning.

D.S. al fine.

Two staves of musical notation. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The instruction *D.S. al fine.* is written at the end of the system.

TRIO.

17

Two staves of musical notation. The word **TRIO.** is written on the left. The number 17 is written above the first measure. The music consists of chords and rhythmic patterns in both staves.

Fine.

Two staves of musical notation. The word *Fine.* is written at the end of the system. The music concludes with a final chord in both staves.

ffo

Trio D.C. al fine

Two staves of musical notation. The dynamic marking *ffo* is at the start. The instruction *Trio D.C. al fine* is at the end. The music features a melodic line in the treble and a bass line with chords.

BIBLIOTEKA
EN
MADRID

KRAKOWIAK

Region, stroje, taniec

Region Krakowiaków

Krakowiacy to lud który historycznie zamieszkiwał szeroki obszar wokół dawnej stolicy Polski obejmujący tereny od Krakowa:

- na północ po Pasma Chęcińskie, do linii Pilica-Działoszycy i dalej wzdłuż Wisły do linii Koszyce Szczucin;
- na wschód, wraz z zachodnią częścią Kotliny Sandomierskiej, okolice Tarnowa do rzeki Czarnej;
- na południe, po Beskid Wyspowy do linii: Gromnik – Lipnica Murowana – Myślenice – Kęty;
- na zachód, do linii Brzeszcze-Sławków wraz ze Wzniesieniem Olkusko-Sławkowskim do rzeki Soły i Przemyślu.

Bliskość siedziby królów oraz fakt, iż grody na terenie małopolski stały się ważnymi ośrodkami administracji państwa, dawał możliwość ludowi krakowskiemu spotkania przedstawicieli różnych kultur. To bardzo wpłynęło na jego rozwój. Stąd wielki jego udział w powstaniu kościuszkowskim. Kosynierzy – czyli chłopci krakowscy, mieli napisane na sztandarach, że „żywią i bronią naród”.



W. Radzikowski



M. Stachowicz rysował z natury. K. Wawrosz krp. (Nadobrowański, anastazjone.) Nakład Księgarni Katolickiej w Poznaniu. Tablica 13. Włóczęgowie z batalionu kosynierów Krakowskich, uzbrojeni w kosy i siekiery.

M. Stachowicz

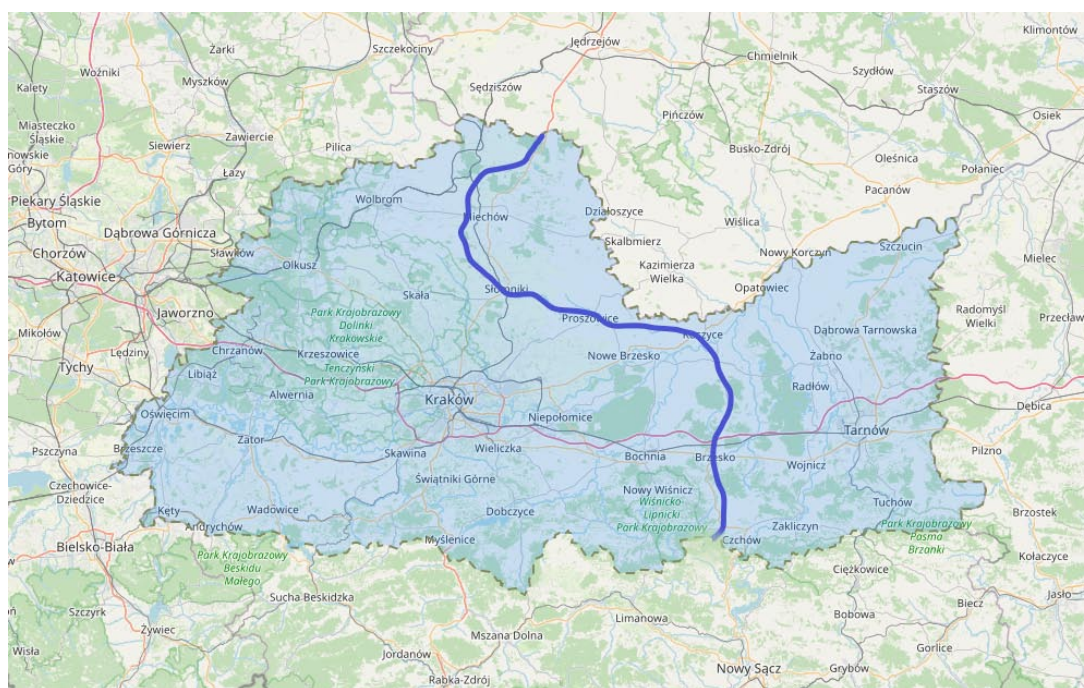
Na wielu rycinach i obrazach z powstania widać nie tylko wojsko w strojach krakowskich, lecz także Tadeusza Kościuszkę z czapką krakowską: magierką lub rogatywką. Czerwona, czterościanowa rogatywka z pawim piórem to krakuska, nosili ją wszyscy Krakowiacy.



Od czasu powstania krakuska, kaftan i sukmana krakowska weszły na stałe w skład mundurów wojskowych. Odtąd rogatywkę uważano za zewnętrzną oznakę Polaka.

Po upadku powstania stroje Krakowiaków stały się popularne na terenie całej Polski i tym samym otrzymały miano stroju narodowego.

Rozbiory Polski podzieliły tereny ludu krakowskiego następująco: jedna część północno-wschodnia przypadła pod zabór rosyjski, a pozostała część z Krakowem – pod zabór austriacki. Na ponad sto lat rozgraniczono Krakowiaków. Podział oraz inne warunki gospodarcze po obu stronach granicy wpłynęły na rozwój odmiennej kultury. Nastąpiło zróżnicowanie w strojach, budownictwie czy w tańcach, powstały dwa regiony: Krakowiacy Zachodni i Wschodni, z granicą, która przebiega niemal południkowo przez powiaty miechowski, proszowicki i brzeski.



Pozostało wiele wspólnych cech: krakuska i kaftan w stroju męskim, motywy kwiatowe w stroju damskim czy melodie i taniec, wśród nich krakowiak.

Stroje i tańce Krakowiaków

Granica między dwoma grupami Krakowiaków przebiega tak, jak zasięg męskiej sukmany – biała sukmana ze stójką u Krakowiaków Zachodnich, brązowa z szerokim kołnierzem u Wschodnich¹. Ta bogata sukmana u krakowiaków Wschodnich to kierezyja, a jej haftowany kołnierz to suka.



M. Stachowicz



J. Karolak



¹ T. Seweryn, *Strój Krakowiaków Wschodnich. Atlas polskich strojów Ludowych. Małopolska, część V, zeszyt 9, PTL 1960.*

Na zachodzie i na wschodzie regionu rozwinęło się kilka ośrodków, które wpłynęły na wygląd od-
mian stroju wewnątrz każdego z tych regionów.

Stroje z Bronowic w części zachodniej i z Zalipia we wschodniej należą do najbardziej charaktery-
stycznych.

Porównajmy odświętne stroje młodych niezamężnych osób z Bronowic i Zalipia. Takie stroje powin-
ny być używać na scenie, gdy wykonawcami jest młodzież.



Stroje chłopców są dość podobne, ale zauważmy różnice. Krakuska bronowicka jest wysoka cyno-
browa z wąskim pasem piór. Niektórzy żartując, mówią, że Krakowiacy dzięki temu czuli się wyżej
niż górale w Zakopanem.

„Pawie piórko u czapeczki.
Kapelusz przy nim wstążeczki”.

Krakuska zalipiańska jest niska amarantowa z rzędem pawich piór. Bardzo szerokie wachlarze z piór
nosili drużbowie na weselach.

Kaftan granatowy bez haftu, zdobiony z gęstymi frędzlami, czyli tzw. chwastami, w kolorze bordo-
wym i mosiężnymi guzikami (czasami białe z masy perłowej) u chłopca z Bronowic.

„Koniku, koniku, koniku kasztanku
Granatowy surdut na moim kochanku.
Granatowy surdut i guziki złote”.



W Zalipiu kaftan błękitny lub szafirowy z bogatym haftem w narożniku poły o motywie doniczki lub pawiego pióra. Chwasty, czyli dla Krakowiaków Wschodnich kutka, różnokolorowe z przewagą żółtego i zielonego koloru.

Na pograniczu Krakowiaków Wschodnich i Zachodnich w rejonie Brzeska w narożnikach kaftanu haftowano dodatkowo rok wykonania oraz nazwisko właściciela.

Koszule w obu regionach wykonane są z białego płótna, zdobione haftem i wiązane pod szyją czerwoną tasiemką. U krakowiaków wschodnich gęsto fałdowane wokół szyi i haftowane na obszewkach.



„I koszulka z faworkami,
z fałdeczkami, z obszewkami”.

Wstążeczką wiązano nie tylko kołnierzyk, lecz także rękawy. Dawniej koszule wiejskie nie miały guzików.

„Bywajże tu, bywaj, mój hultaju części
Bede ci wiązała koszulke na pięści”.

Spodnie w Bronowicach w czerwono lub różowo-białe paski, a w Zalipiu przeważnie w niebiesko-białe paski, choć mogą być w paski fioletowe.



Pas bronowicki krótki z rzędami zawieszonych brząkadełek. Brząkadełka nazywano teckami. Na ogół każdy krakowiak miał po 3-4 półkola tecek przy pasie.

„Siedemdziesiąt tencek u pasa mi brzęcy.
Porachuj dziewczyno, jeżeli nie więcy”.



Tecki to blaszki zdejmowane z uprzęży koni, pomagają przy akcentach w tańcu. Czasami pas z teckami był używany jako podręczna broń w czasie bijatyki. Bogaci Krakowiacy Zachodni nosili szeroki brązowy trzos ze schowkiem na pieniądze nazywany opaskiem.



Pas zalipiański biały, długi, cały haftowany zieloną skórką bez brząkadełek lub kościeszkowski, długi z teckami i kaletką na krzesiwo oraz pochwą na nożyk.

„Tak i owak wyszywany, rzemyczkami przeplatany.
Wybijany gwoździczkami, złotystymi sprzężeczkami
I koziczek wyostrzony, w cudną kaletę włożony.
Przy nim fajka i krzesiwko, na to cudne przyodziewko”.

Stroje dziewcząt różnią się bardziej.

Spódnice tybetowa drukowana w kwiatki i fartuch, czyli tzw. zapaska, biała z angielskim haftem lub tiulowa, pod spódnicą biała halka u Bronowiczanki.

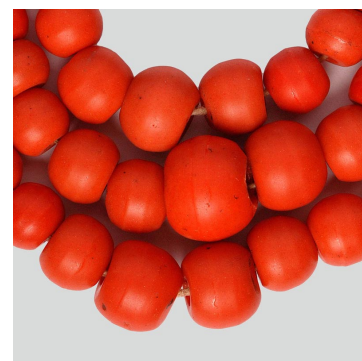


Zalipianka nosi spódnicę białą haftowaną z czerwoną lub niebieską zapaską. Zapaska haftowana była białymi nićmi z muretkami. Pod spódnicą halka, dawniej nazywana spodnikiem, czerwona lub różowa, tzw. piekielnica. Zalipianki, jeśli było je stać, zakładały często po dwie spódnice oraz specjalnie je krochmaliły dołem, aby „ubrać się syroko”, czyli wyglądać „obficie”. Mówiono, że „stała jak dzwon”, gdy przyklękała w kościele. Dziewczęta same wykonywały sobie hafty, ale czasem taką zapaskę otrzymywały od kawalera.

„Mam ja fartuch ząbkowany,
Od Jasinka darowany.”
Ale w większości każda żgała, jak umiała”.



Koszule kobiece białe: w Bronowicach ze stójką lub z małym haftowanym kołnierzykiem, w Zalipiu z szytymi oddzielnie szerokimi bogato zdobionymi kołnierzami, tzw. kryzami. Haft na koszuli oraz na kryzie czerwono-czarny. Kolor haftu mógł być czerwony lub biały. W obu regionach noszono korale z co najmniej trzema wiązkami, bogatsze z pięcioma.



Gorsety bronowickie z aksamitu lub sukna z fałdkami: bordowe, zielone, fioletowe, szafirowe lub czarne, bogato zdobione złotymi czy srebrnymi taśmami, czerwonymi koralikami, cekinami, haftami i chwastami nad fałdkami.



Zalipskie gorsety z czerwonej, niebieskiej czy zielonej wełenki wykończone kaletkami, wyszywane motywami kwiatowymi z koralików, nici lub kawałków aksamitu. Im bogatsza panna, tym więcej miała kaletek.



Wianek bronowicki z chabrów niebieskich i białych, wstążki przypięte do ramienia na plecach, a nie do wianka. Zalipski wianek z ruty, barwinku, bukszpanu lub sztucznych kwiatów, zdobiony koralikami czy wstążkami. Zarówno w Bronowicach, jak i Zalipiu włosy plecione najczęściej w dwa warkocze z przedziałkiem na środku. Jest to typowy sposób dla większości regionów Polski.



Buty w obu regionach takie same, u chłopców czarne z cholewami oraz u dziewcząt czarne sznurowane trzewiki.



Można znaleźć ryciny z XIX wieku, na których przy stroju krakowskim zobaczymy czerwone czy safianowe buty, ale to są rysunki szlachty, która w czasie zabawy kuligu przebierała się za lud krakowski. Kolor butów oznaczał stan społeczny, a cholewy zamożność. Mówiono: „poznaj Pana po cholewach”. Bogatsi mieli cholewy z fałdami czyli karbami. Mówiono o takim; „bogaty, bo ma buty z karbami”. Zamożniejsi wywijali górę cholewy, aby pokazać bogactwo.



„I buciki wywracane, podkówekczki nitowane
I przy kroju przeszywane, z uszczkami, z przywiązkami”.

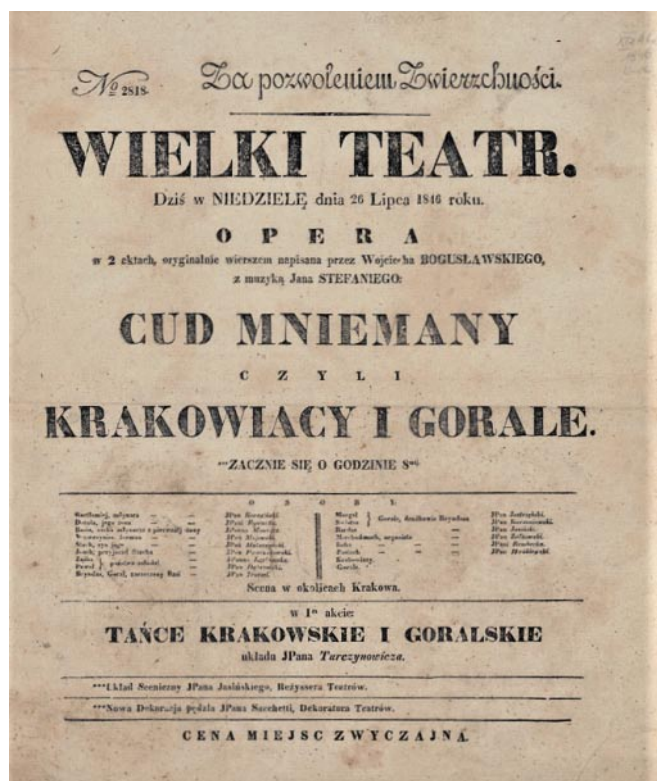
Buty z cholewami były drogie i zakładano je tylko od święta. Jeżeli kogoś nie było stać, to na wesela pożyczął od sąsiada. Do butów z cholewami lud nie używał skarpetek. W lecie stopy owijano onucami, a zimą wiechciem słomy. W takich butach z podkówką żelazną, która była po to, aby but się szybko nie zniszczył, można było podczas tańca krzesać iskry z podłogi.

„A jak ci urnę krakowiaka z nogi
Pójdą wiechcie z butów a drzazgi z podłogi”.

Choć Krakowiacy Wschodni mają tańce charakterystyczne tylko dla swojego regionu (polki: borzęcka, hop-walc, jadownicka, kulawa, razówka, razok czy warszawianka), to w obu regionach znajdziemy wiele wspólnych melodii towarzyszących tańcom oraz podobne tańce: chodzone, polki, oberki, sztajerki, walczyki, a przed wszystkim wcześniej wspomniany krakowiak.

Krakowiak – rys historyczny

Krakowiak jak pisze K. Czerniawski w opracowaniu „O Tańcach narodowych naszych z poglądem historycznym i estetycznym” (Warszawa 1860) jest po poloniezie najstarszym polskim tańcem narodowym. Pierwsze wzmianki o nim pochodzą z czasów panowania dynastii Jagiellonów. Początkowo znany był pod innymi nazwami, takimi jak „zapraszany”, „mijany”, „przebiegany”, „suwany”. Po raz pierwszy nazwę użył Kitowicz. Taniec ten był masowo tańczony przez lud krakowski, ale po insurekcji kościuszkowskiej w czasie kuligów tańczyła go szlachta w całej Polsce. Wszedł do oper i baletów narodowych: „Krakowiacy i Górale”, „Wesele w Ojcowie”.



Wzbogacony scenicznymi i patriotycznymi pierwiastkami, a także rytmem synkopowanym, stał się popularny wśród ludności całej Polski. U Krakowiaków otrzymywał miejscowe nazwy, np. prosoziak, skalbmierzak czy wiśliczak². W wielu częściach Polski – nawet jeśli nie zmieniono jego nazwy – wchodziły do niego elementy taneczne z danego regionu. Tak powstało wiele lokalnych odmian krakowiaka. Niektóre z nich są bardzo odległe od oryginału, ale wszystkie zawierają podstawowe jego cechy: przodkowanie na tle gromady oraz żywość tańca.

Przodkowanie na tle gromady par jest typowym sposobem tańca polskiego. W krakowiaku polega na tym, że po przetańczeniu przez wszystkie pary w koło, jedna z par zatrzymuje korowód. Tancerz z tej pary (czasami tancerka) „płaci do basów” (wrzuca pieniądze do kontrabasisty lub daje je innemu muzykowi), po czym śpiewa krótki tekst na melodię krakowiaka, którą najbardziej lubi. Muzykanci podchwytyją zaśpiewaną melodię i do niej tańczą wszystkie pary do chwili, aż inna para wyjdzie

² Zob. O. Kolberg, DWOK, t. 19, s. I.

naprzeciw muzyków, aby „przodkować”, czyli zapłacić i zaśpiewać własną przyśpiewkę. Teksty przyśpiewek wesoło opisują sytuację, w której się znajdują tańczący, najczęściej układane są na żywo, w trakcie tańca. Po którymś z kolei przodkowaniu mógł nastąpić „mijany”. Pary stoją na kole, a w środku jedna para „wyskakuje i wydreptuje”, gonią się w przód i w tył chłopca, po czym tancerka ucieka, a gdy tancerz ją chwyci, to krążą. Po czym za nimi wszyscy tańczą, aż utworzą znów koło i nowa para wejdzie do środka. Tańcząc za którąś z kolei par, mogą iść w korowodzie „suwanym” – czyli najpierw wolno marszem, potem coraz żywiej i wreszcie w podskokach, a w końcu galopadą. Czasami na kole suną parami „przebieganego” – w parze naprzeciw siebie bokiem do środka, suną dokoła w tył chłopca lub w przód.



W. Tetmajer

Na weselach tańczą krakowiaka „zapraszanego” – starszy drużba wywołuje tańcem innych z drużyny. Tańczą sami chłopcy, po czym rozkładają ręce i zapraszają dziewczyny, przyśpiewka i taniec z przodkowaniem kolejnych par trwa do czasu, gdy muzycy przestaną grać.

Na początku XX wieku krakowiak stracił swój charakter masowy. Stał się pokazem przygotowanym przez specjalnie dobieraną grupę tancerzy – w takiej formie scenicznej znany jest do dzisiaj. Przygotowując krakowiaka na scenie do prezentacji, powinniśmy przede wszystkim pamiętać o wspomnianych wcześniej cechach charakterystycznych, a także strać się wyrazić istotę jego typowych figur. Na przykład:

- figura starokrakowska to dialog, a właściwie konkurencja między tancerką a tancerzem o dominację w parze;
- figura porębiańska to zaloty.

Konik zwierzyniecki

Często w opracowaniach współczesnych na scenie krakowiaka łączy się z zabawą „konik zwierzyniecki”. Potocznie zwaną Lajkonikiem.



M. Stachowicz

Franciszek Gawełka w XVIII tomie „Rocznika Krakowskiego” z 1918 roku podaje genezę oraz wyjaśnienia, czym jest zabawa konik zwierzyniecki. Warto za nim podkreślić, że:

- W oktawę Bożego Ciała po nieszporach w klasztorze sióstr Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie włóczkowie, czyli flisacy, rozpoczynają zabawę taneczną z konikiem, składając hołd przełożonej klasztoru. Zostają ugoszczeni dostają datki, a po tym idą orszakiem do miasta.
- W skład orszaku wchodzi: pachołkowie ubrani w kontusze z chorągiewkami i buńczukami; chorągwie ze sztandarem – orzeł i wiosła, „Tatar” włóczek przebrany po tatarsku na zrobionym z drewna koniku oraz kapela skrzypce, klarnet, flet, trąbka, bassetla, i bęben.
- Orszak przechodzi poważnym pochodem pod pałac biskupi. Nagle robi się zamieszanie, czyli „atak konika”. „Tatar” zostaje uspokojony sztandarem, robi mu pokłony i otrzymuje datki od biskupa.
- W tym czasie na rynku po procesji oczekuje na orszak konika kilkanaście tysięcy osób. Słychać powtarzane w napięciu słowa: „konik zwierzyniecki pójdzie”. Wpada konik w tłum, a po tym ponownie „uspokaja” się pod sztandarem i otrzymuje datki.

K. Majeranowski uważa, że geneza tego zwyczaju ma swój początek w 1281 roku. Wtedy w czasie kolejnego najazdu Tatarów na Kraków włóczek porwał chorągiew i za sobą lud krakowski do obrony miasta przed Tatarami. Dlatego dekretem królewskim bractwo flisackie włóczków ma pozwolenie na organizację zabawy. Muzycy, aby to podkreślić, często grają „Marsza Sobieskiego”.



Fig. 3. Konik Zwierzyniecki według rysunku Walerego Eljasza z roku 1897.

Edmund Wasilewski napisał:

„ Tatarskim ubraniu na tatarskim koniu.
Przypatrz się jak Włóczyk harcuje po błoni.
Jak niegdyś harcował do dziś dnia harcuje.
Bo pamiątkę jego każdy z nas szanuje.
Każdy z nas szanuje – a kto się zapiera,
pamiątki swych Ojców,
Tym wiatr poniewiera”.

Współczesny wygląd stroju konika zwierzynieckiego został opracowany przez Stanisława Wyspiańskiego i taka wersja jest nam znana. Ale i on konikiem zwierzynieckim, a nie lajkonikiem powinien być zwany.



Pocztówka, 1907

Materiały ikonograficzne i źródła

Łukasz Gołębiowski

Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub w niektórych tylko prowincjach

Warszawa 1831 /reprint 1923/

318

Z A B A W Y.

daimy i teraz używanym powszechnie. Węgierski walc bardziej *figuryczny*, i więcej skoczny. Walce ruch żywszy nadają balowi, w wdzięcznym poufaniu się dziewczycy wodzy mężczyzny okazują coś ujmującego obok wabności, a w bystrym polocie szybko zwracane twarze, żywo przesuwane się *figury*, nie jedną w patrzącym to wesołą, to *filozoficzną* myśl naprowadzają. Anglikom winniśmy długim rzędem ustanowione *anglezy*. *Ancyzami* zwano je przedtém, w których tak wartkim być potrzeba, wedle przysłowia, *ażeby się na ostrzu spilki wykręcić*. W Anglezach tanecznicza unikając jak młoda łania przed goniącym ją tanecznikiem, wraca, oddala się, znika i znowu powraca. Z téj równie przyswoiliśmy krainy mało co różne od Anglezów *szkockie tańce*, od Hollendrów samotne *mateloty*, od Rossyan *byczek*, *barynia* figuryczny i miłość przedstawiający taniec, nie odrzucając i *czerkieskiego* nawet albo *cygańskiego* lub *żydowskiego tańca*, zwłaszcza w tém przebraniu. Pięknym *à la grecykiem* szumnie i wesoło zwykle bal kończono.

Niektóre z tych piasów dzieciom przystoją, i bardzo się w nich okazują nadobnie, tak chłopcy w *matelocie*, *kozaczku*, dziewczątka z *tamburnym*, *castagnettami* i w *kozaczku* równie; dziewczycy z *girlandą*, *szalem*, rozmaite czyniąc przemiany, wydawały się nader przyjemnie, i we wszelkich tańcach czyli to narodowych, czy włoskich, francuzkich, i jakiegokolwiek bądź kraju zachwycały patrzających.

Są w Polsce poezye z tańcem połączone, jako to: *krakowiaki* w krakowskim i całej niemal Małéjpol-szcze, *mazurki* w mazowieckim i Wielkopolszcze, a

Z A B A W Y.

319

na Ukrainie, to jest na Podolu, w bractawskim, ki-jowskiém i na Wołyniu *kozaki*. Piérwsze 2 są po 10, lub 12 *syllab* rymowane, zajmują w sobie coś miło-śnego, wiejskiego lub krytycznego, ułożonego w *strofy* po 2 lub 4 wiersze. W krakowiaku przedtanecznik za-śpiwła, a kiedy muzyka to powtarza, wszyscy tańczą. Mazurek ma tylko 4 lub 6 strof. Śpiewający z pomię-dzy taneczników jest we środku koła pospolicie, on figury zaczyna. Kozaczkom posępne zwykle towarzy-szą dumki. *Choix des poesies polonaises par A. Got-tingue Vandenhoeck 1816 w t. 2 str. 312—320.*

Charakter *krakowiaka* oznacza lud bliski jeszcze na-tury i najwyższą wesołość; śpiew nie jest tu jak w in-nych z tańcem rozłączony. Tańczący w uniesieniu wesołości jest razem poetą natchnionym. Taniec ten więcéj okazuje siły i *entuzjazmu* niżeli sztuki, poró-wnany z *polonezem* jest obrazem pierwotnego stanu to-warzyskiego. Jeden tu *rej* wodzi, wedle poruszeń któ-rego, a częstokroć i wskazanéj *noty* czyli muzyki, inni skaczą, jak on prowadzi. Brzęk licznych kótek, dawanie ognia o stal podkówkami, wybijanie *hotubców*, *chórem* powtarzane okrzyki, znamionują lud bitny. Wreście to *balet* historiją miłośnego *romansu* okazują-cy. Młoda para występuje na *scenę* przed muzykę, tanecznik staje z powierzchownością junactwa, napu-szony młodością i staranniejszym ubiorem, lecz duma, i szuka natchnienia do śpiewów. Dziewica z skromnie spuszczoneń okiem przez pląsy mu odpowiada. Za powtórzoną koleją i tańca i śpiewu, gdy zalotnik co-raz jest śmielszy, dziewczica w skokach w inną oddala się stronę, za którą młodzian goni, dając przez to do-wody i przywiązania i zręczności, następnie sam ucieka,

318

Z A B A W Y.

daimy i teraz używanym powszechnie. Węgierski walc bardziej *figuryczny*, i więcej skoczny. Walce ruch żywszy nadają balowi, w wdzięcznym poufaniu się dziewczycy wodzy mężczyzny okazują coś ujmującego obok wabności, a w bystrym polocie szybko zwracane twarze, żywo przesuwane się *figury*, nie jedną w patrzącym to wesołą, to *filozoficzną* myśl naprowadzają. Anglikom winniśmy długim rzędem ustanowione *anglezy*. *Ancyzami* zwano je przedtém, w których tak wartkim być potrzeba, wedle przysłowia, *ażeby się na ostrzu spilki wykręcić*. W Anglezach tanecznicza unikając jak młoda łania przed goniącym ją tanecznikiem, wraca, oddala się, znika i znowu powraca. Z téj równie przyswoiliśmy krainy mało co różne od Anglezów *szkockie tańce*, od Hollendrów samotne *mateloty*, od Rossyan *byczek*, *barynia* figuryczny i miłość przedstawiający taniec, nie odrzucając i *czerkieskiego* nawet albo *cygańskiego* lub *żydowskiego tańca*, zwłaszcza w tém przebraniu. Pięknym *à la grecykiem* szumnie i wesoło zwykle bal kończono.

Niektóre z tych piasów dzieciom przystoją, i bardzo się w nich okazują nadobnie, tak chłopcy w *matelocie*, *kozaczku*, dziewczątka z *tamburnym*, *castagnettami* i w *kozaczku* równie; dziewczycy z *girlandą*, *szalem*, rozmaite czyniąc przemiany, wydawały się nader przyjemnie, i we wszelkich tańcach czyli to narodowych, czy włoskich, francuzkich, i jakiegokolwiek bądź kraju zachwycały patrzających.

Są w Polsce poezye z tańcem połączone, jako to: *krakowiaki* w krakowskim i całej niemal Małéjpol-szcze, *mazurki* w mazowieckim i Wielkopolszcze, a

Z A B A W Y.

319

na Ukrainie, to jest na Podolu, w bractawskim, ki-jowskiém i na Wołyniu *kozaki*. Piérwsze 2 są po 10, lub 12 *syllab* rymowane, zajmują w sobie coś miło-śnego, wiejskiego lub krytycznego, ułożonego w *strofy* po 2 lub 4 wiersze. W krakowiaku przedtanecznik za-śpiwła, a kiedy muzyka to powtarza, wszyscy tańczą. Mazurek ma tylko 4 lub 6 strof. Śpiewający z pomię-dzy taneczników jest we środku koła pospolicie, on figury zaczyna. Kozaczkom posępne zwykle towarzy-szą dumki. *Choix des poesies polonaises par A. Got-tingue Vandenhoeck 1816 w t. 2 str. 312—320.*

Charakter *krakowiaka* oznacza lud bliski jeszcze na-tury i najwyższą wesołość; śpiew nie jest tu jak w in-nych z tańcem rozłączony. Tańczący w uniesieniu wesołości jest razem poetą natchnionym. Taniec ten więcéj okazuje siły i *entuzjazmu* niżeli sztuki, poró-wnany z *polonezem* jest obrazem pierwotnego stanu to-warzyskiego. Jeden tu *rej* wodzi, wedle poruszeń któ-rego, a częstokroć i wskazanéj *noty* czyli muzyki, inni skaczą, jak on prowadzi. Brzęk licznych kótek, dawanie ognia o stal podkówkami, wybijanie *hotubców*, *chórem* powtarzane okrzyki, znamionują lud bitny. Wreście to *balet* historiją miłośnego *romansu* okazują-cy. Młoda para występuje na *scenę* przed muzykę, tanecznik staje z powierzchownością junactwa, napu-szony młodością i staranniejszym ubiorem, lecz duma, i szuka natchnienia do śpiewów. Dziewica z skromnie spuszczoneń okiem przez pląsy mu odpowiada. Za powtórzoną koleją i tańca i śpiewu, gdy zalotnik co-raz jest śmielszy, dziewczica w skokach w inną oddala się stronę, za którą młodzian goni, dając przez to do-wody i przywiązania i zręczności, następnie sam ucieka,

I przytknął do ust *kulawkę*, przechylił, i oddał próżny towarzyszowi Zarębie. Zaręba gracz stary, wedle wyrażenia Cześnika, *nie długo się bawił i dobrze się sprawił!* ani jednej kropli nie zostawiwszy; oddał w ręce gospodarza, gdy głośna wrzawa w sali, gdzie młodzież tańczyła, zwróciła wszystkich uwagę. Sześć par krakowskich, ukazało się w sali z własnym skrzypkom. Niespodziewane ich zjawienie, obudziło radośną wrzawę. W dwóch pierwszych przystrojone jak dziewczęta bogato w korale, były zgrabne Cześnika Córy; w trzeciej wnuczka Starosty, trzy dalsze córki młode, a wszystko czarnobrewki Pana Jana z Szczuczyna. Dwóch synów jego wywijało w pierwszych parach; zgrabny Chorążyc był w parze z wnuczką Starosty, a z trzema ostatnimi dziewczętami, hasali wyrostki Sędzię grodzkiego, co właśnie z pełnym pucharem obracał się do gospodarza, by wypić jego zdrowie.

Grajek krakowski przygrał serdeczną nutę do śpiewków. I Adamek syn starszy Pa-

na Jana z Szczuczyna, płając przed tancerznicą swoją, począł nucić:

»O dziewczę, gdzie mieszkasz, wiosnę bym wprowadził,
Pod oknami twemi, lilije zasadził;
Lilije zasadził, i czerwoną różę,
Boście takie śliczne, i zgrabne, i hoże!«

Ojciec słysząc śpiewkę syna, wybijał takt nogą. Widać było rozręwienie na obliczu, i uśmiech radośny, co wkrótce przeszedł na lica Cześnika, kiedy usłyszał Jadwigę starszą córkę swoją jak odśpiewywała:

»Malino, malino! różo farbowana!
Powiadają ludzie, że ja malowana.
Ni ja malowana, ni ja różowana,
Tylko u matuli ślicznie wychowana!«

I zabrękły mosiężne kółka u pasików z białej skóry, zabrękły podkówki stalowe, wśród chórowego śpiewu tancerzy:

»Podkówecki dajcie ognia,
Bo dziewczyna tego godna!«

Zaledwie w kółko dwa razy wesoło gromno obiegło, zmieszal się porządek. Wszyscy chcieli do Krakowiaka należeć; rozochocone dziewczętka, poskoczyły do grona starców: w pierwszą parę musiał iść Starosta, dalej Cześnik, Pan Jan ze Szczuczyna Sędzia i tłusty Podśudek. Sędziwy Starosta kazał grajkowi ciąć od ucha, i nadrabiając miną, wyręczając nogi, klaskał w dłonie, i tak zaśpiewał drżącym głosem, udając wymowę kmięcia:

»Cus chces od starego, dziewczyno moja,
Nie dajes mi, nie dajes mi pokoja,
Stary już nie jary, cus ze ci potem;
Nie podskocy ani razu,— zleje się potem!«

Oklaskami przygłuszono grajka, gdy z chóru zagrzmiała muzyka cała marsza, i wszyscy udali się parami na kolacyję, do zastawionych w kłamrę stołów.

Już było daleko po północy, kiedy się uczta skończyła; młodzież zmęczona nie tak rzeźwie tańczyła: tylko *kulawka* między star-

cami przechodziła z rąk do rąk, lubo nie długo. Kiedy i *kapela* poczęła drzymać, na dany znak przez Cześnika, zagrała dawną piosnkę *Hejnałową* na powitanie zorzy, a arlekin z kilką młodzieży i Panem Janem z Szczuczyna, który ich tej starzej pieśni nauczył, zanucili razem:

*Hejnał świta! jużci z morza
Rumiana powstaje zorza;
Jutrzenka w swojej jasności,
Rozgania nocne ciemności.
Wstaje w lesie ptak zakryty,
Wstaje w puszczy zwierz nie bity.
Wstań panienko, hejnał świta,
Twój się sługa o cię pyta,
I z serca się stąd raduje,
Że cię zdrową być znajduje.» (*)*

Pieśń ta była hasłem rozejścia się na spoczynek, — arlekin uderzył silnie trzepakką, i zawołał: *dobra noc! dobra noc!* a Pan Jan

(*) Stara pieśń (*Pamiętnik Sandomiński*).
Tom I. 14

pną nieraz, tkliwą, miłosną, wesołą, czasem i swawolną; to znowu do okoliczności jakiej chwytta podobieństwo, dawne porywa wspomnienia i słuchających go przejmując, porusza, rozrzewnia lub śmiejeszy. Wśród tych zabaw schodzi im nieznacznie dźwięk świąteczny i całe towarzystwo rozweselone wraca śpiewając i wykrzykując do domu."

Kazimierz Brodziński w rozprawie o Tańcach narodowych taki daje opis krakowiaka: „Taniec krakowiak oznacza lud jeszcze bliski natury i najwyższą wesołość; używany jest u ludu. Daleki od sztuki i zalotności hiszpańskiego tańca Bolero, to ma z nim wspólne¹⁾, że ze śpiewem jest połączony i że w obudwu tańczący wybijają takty, w tamtych grzechotkami, w tych mosiężnymi kółkami lub podkówkami. Zresztą krakowiak bynajmniej nie zdolny do tego upiśnienia przez sztukę co Bolero (?). Więc on okazuje entuzjazmu i siły, niżeli zręczności. Brzęczenie kółkami, których więcej junacy w Krakowskiem po kilkadziesiąt u pasa zawieszają, zawieszenie u tegoż pasa narzędzi potrzebniejszych, krzesanie ognia podkówkami, przypominają lud wojenny i bliski jeszcze pierwotnego stanu społeczności. Poruszenia, ruch, ubiór i muzyka tego ludu tak są oryginalne, że pewno żadna sztuka, tych wesołych taneczników naśladować nie zdoła. Piękny chociaż pstry ubiór krakowiaków i krakowianek, szczególnież im do tego tańca przystoi. Długie krakowianek warkoczki, po dwa splecione, unoszą się w powietrzu za tańczącą między kilkadziesiąt wstęgami różnego koloru. Wstęgi takowe oznaczają całą historję tancerki, gdyż zwykle są podarunkami zalotników, matek chrzestnych, i są nagrodami za żniwa pilnie odbyte, pamiętką odpuści z Częstochowy i t. p. Krakowiak, w formie swojej usymplifikowany polonez²⁾ i w porównaniu z tymże jest obrazem pierwotnego stanu towarzystwa. Jeden najśmielszy i najsiłniejszy rej

¹⁾ Własności te nie tylko z Bolerem (choć ono idzie w 3/4, także, gdy krakowiak w 3/4) ale i z wielu innymi tańcami, nawet polskimi, ma on wspólne.

²⁾ Autor nie dosyć wtajemniczony w technikę muzykę, nie odróżnił rytmiczności (tj. tempa i skentów) obudwu tańców ani wyróżnił ich charakter prowincjonalny. Zresztą forma poloneza (ludowego) również

wodzi między wszystkimi; jemu wtórują inni tak, jak on śpiewa: tańczą tak, jak on prowadzi. Zresztą taniec ten uważany być powinien, jako mały balet, wystawiający zwykłą historję romansu. Para młodzieży występuje na scenę stojąc przed muzyką, i młodzian okazuje się w postawie junackiej, nieukróconej jeszcze młodzieńczej dzikości, napuszony swoją postacią i strojem; wnet, staje zadumany ze spuszczonei oczyma, szuka natchnienia do śpiewu, do którego zachęca go okrzyk młodzieży za nim stojącej i takt stałą wybija, nakoniec dziewica osmielając go pługami do śpiewu i tańca. Tanecznik jedną koleją odbywszy staje przed muzyką, dozwala sobie zwykle pieśni, mogącej tanecznicy dać powód do zawstydzenia, która przeto w pługach przed nim ucieka; młodzieniec ją ściga dając dowód zręczności w skokach rozmaitych i szybkości. Za trzecią koleją, gdy z dognaną dziewicą do śpiewu staje, on sam przed nią się usuwa, a za nim dziewica dąży dopóki się jego ramienia nie chwyci: tak połączeni tańczą razem w objęciu (lecz jedną ręką tylko się trzymając) dopóki zakończona muzyka, pasma ich uciechy nie przetrnie."

W dziele swém: *Gry i zabawy* (Warsz. 1834) str. 319 tak znów Gołębowski opisuje krakowiaka: (powtarzając w części słowa Brodzińskiego). „Kraowiaki w Krakowskiem i całej niemal Małej Polsce powszechne, są to poezye (wiersze poetyczne) z tańcem połączone po 10 lub 12 *syllab*, rymowane, i zajmują w sobie coś miłosnego, wiejskiego lub krytycznego (raczej krytykującego) ułożonego w *strofy* po 2 lub 4 wiersze. W krakowiaku przedta-

może być stara, jeżeli nie starsza od krakowiaka gdyż takt na 3/4, 3/8, ukazuje się w głównych pieśniach weselnych krakowskich, jak i we wszystkich słowiańskich. Niema stoli wątpliwości, że obie formy, jako polskie mają cechy wspólności ich narodowości znamionujące. By się o tём przekonac, dosyć jest np. krakowiaka na str. 22 Nr 34. 38 z częstek po 3 takty złożonego, zamienić na poloneza z częstek po 2 takty złożonego, czyli po prostu podzielić całego krakowiaka idącego w takcie 3/4, na takt 3/8, przez co zamiast 12 taktów otrzyma ich się 8 (co i odwrotnie uczynić można). Miąg różnicy formy, obok ducha miejscowego, stanowią tu będą naciski właściwe i względna długość i prosodya wiersza.

necznik zaśpiewa, a kiedy muzyka to powtarza, wszyscy tańczą. Charakter *Krakowiaka* oznacza lud bliski jeszcze natury i najwyższą wesołość; śpiew nie jest tu jak w innych z tańcem rozłączony. Tańczący w uniesieniu wesołości jest razem poetą natchnionym. Taniec ten więcej okazuje siły i *entuzjazmu* niżeli sztuki, porównany z polonezem jest obrazem pierwotnego stanu towarzyskiego. Jeden tu *rej* wodzi, wedle poruszeń którego, a częstokroć i wskazanej *noty* czyli muzyki, inni skaczą jak on prowadzi. Brzęk licznych kółek, dawanie ognia o stal podkówkami, wybijanie *holubców*, *chórem* powtarzane okrzyki, znamionują lud bitny. Wreszcie to *balet* historją miłosnego *romansu* okazujący. Młoda para występuje na scenę przed muzykę, tanecznik staje z powierzchownością junactwa, napuszony młodością i staranniejszym ubiorem, lecz duma i szuka natchnienia do śpiewów. Dziewica z skromnie spuszczonei okiem przez pługę mu odpowiada. Za powtórzoną koleją i tańca i śpiewu, gdy zalotnik coraz jest śmielszy, dziewica w skokach, w inną oddala się stronę, za którą młodzian goni, dając przez to dowody i przywiązania i zręczności, następnie sam ucieka, którego znowu ściga dziewica, aż z kolei w objęciu wspólnem pługę mile kończą. — Krakowiak, ściśle to narodowy taniec, którego nikt z innej prowincji dobrze naśladować nie zdołał. Gdy Stanisław August był w Krakowskiem na balu, tańcowano krakowiaka w ubiorach ludu. Jeden dobry tanecznik majątniejszą od siebie kochając i doznając trudności, w śpiewkach stawi dobroć króla, swe nieszczęście opowiada, kończąc taniec wraz z kochanką swą kłęką przed panującym i za wdaniem się monarchy pozyskuje pannę."

Do krakowiaków liczy Gołębowski pełne zręczności i siły *tańce góralskie* naszych którzy wśród pługów toporami zręczne wyprawiają obroty, znamionujące lud bliski natury.

Karol Czerniawski w dziełku: *O Tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym* i t. d. (Warsz. 1860 w druk. Kowalewskiego drugie wydanie, pierwsze 1847 w Bibl. Warsz.) taki rys dziejowy tańca krakowskiego przedstawia:

„Po polonezie co do starszeństwa idzie krakowiak. Był on kiedyś tańcem wielkim i tańczył go lud krakowski i szlachta całej Polski. Wszedł on również jak tamten z ludu, a przez szlachtę ukształcony, stał się jój ulubionym tańcem, z temiż samemi cechami społeczności słowiańskiej co i polonez, to jest gromadą i jednym przodkującym: był on tańcem młodziej braci szlachty i między niemi nabrał z czasem charakteru wojennego; tańczyli go bowiem często sami mężczyźni, jeden drugiemu służąc w parę, jak towarzysz rycerzowi. Krakowiak był kiedyś tak powszechnym jak dzisiaj mazur, i zwano go *Wielkim* (?), początku wszakże jego między szlachtą trudno oznaczyć; być może iż on wszedł do niej i rozpowszechnił się za Kazimierza Wielkiego, tego króla chłopków, ale nie zdarzyło nam się czytać o tём żadnych napomknień. Pewnież już możemy twierdzić że go tańczyła szlachta za Jagiellów. Rey bowiem powiada: „Patrzajże na pieszczoszki paniey fortuny, a oni się ubiegają ktho ma pierwszy w thanku poskoczyć.“ Wyraz *poskoczyć* nie może się stosować do poloneza, gdyż taniec ten nie był skoczny, ale poważny i zwano go *téz pieszym*; wyraz zaś *pierwszy*, to jest w pierwszą parę, wnioskować każe, iż to nie był żaden z zagranicznych tańców które za Bony u nas wprowadzono, ale jako mający cechę słowiańską (t. j. pierwszeństwo przodkującego), nie był cżem inném, jedno krakowiakiem. Wyraźny wszakże opis krakowiaka znajdujemy dopiero w pamiętnikach Paska, który opowiadając iż przeniósłszy się z Mazowsza w Krakowskie, musiał znosić nieraz docinki szlachty co go przybyszem zwał, aż póki kilku nie porąbał w pojedynku, tak mówi: „Po wieczery poszedł Szembek w taniec; Zelecki mówi do mnie: pójdzcie mu służyć (w parę zamiast niewiasty), odpowiem: „dobrze.“ Tańczymy tedy, aż skoro już *wielkiego* poczeli tańczyć, ów: (Kordowski) stojąc na trakcie (w pierwszej parze przed muzyką) począł śpiewać:

Mazurowie naszy
po jaglany kaszy
słone wasy mają,
w piwie je maczają.

i tak ową piosnkę kilka razy powtarza; mnie *téz* gniewno się uczyniło, wezmę owego Zeleckiego na ręce tak jak dzieci noszą, bo chłopek był mały (goście rozumieli że ja to czynię z kochania)

Staje i w piasach tak przed nią nuci:
Gospodarzu nie dasz wiary itd.
Dłoń mu podała, a on w okolo
Przodkując družbom tańczy wesoło;
A gdy do nowój piosenki stanie
Skrzypek drzyńniący zakończył granie.

J. Mączyński (w dziełku: *Włóścianie s okolic Krakowa* 1858 str. 92) mówi:

„Kiedy wszyscy na świecie zwykle tańczą jak im zagrają, jedni krakowiacy tak tańczą jak sobie sami zaśpiewają.¹⁾ To szczególniejsze odróżnienie, zdaje się naprowadzać na domysł, że taniec ten powstał na łonie rodzącej się społeczności; kiedy kto chciał, a był odważny i śmiały, obejmował dowództwo nad innymi.“

„Domysł taki czyni prawdopodobnym wszystko w tym tańcu, bo nie tylko to ci wskazuje tańczący w pierwszą parę a prowadzący za sobą innych, kierujący ich obrotami i ruchami, ale masz ten taniec połączony ze śpiewem, co jak się zdaje, że pochodzi z czasów, w których jeszcze nie umiano użyć muzyki, aby wtórować tańcom, i zastępowano ją śpiewami (?).“

„Zresztą utwierdza to mniemanie, że w tańcu tym naturalność jest jego pięknością, że ją oszpeca każda okrasa niby sztuki, i że taniec ten wyraża tylko te uczucia, jakie na łonie pierwiastkowej prostoty władają człowiekiem.“

„Taniec ten jest chwilą wyświecającą nam, jak poetycznym i muzykalnym jest ten lud, kiedy swoje piosenki improwizuje, nutę do nich układa, muzyka zaraz ją wygrywa, a oni w takt ją (po niej) tańczą. O! te ich piosenki i muzyka, to dwie siostry, a taniec to ich brat, wszyscy zaś troje, to bliźnięta, tak podobni do siebie, że zaraz każdy odgadnie, że to dzieci jednej matki, a tą była Chrobacyja. A choć już tyle wieków przeżyły, nie zmienił

¹⁾ Śpiew istotnie przeważną zdaje się być krakowiaka cechą. Dowodem tego, że lud mniej rytmem obciążony, mianuje czasami sam taniec ten *masurem*, gdy śpiew (choćby nawet do nuty obertasa zastosowany) zawsze nosi nazwę *krakowiaka*.

się ich pierwiastkowy charakter, i zawsze je zaleca prostota, swoboda i wesołość.“

„Gdy muzyka zagra krakowiaka, rozdzielają się pary; — kobiety ze skromną miną w lekkich piasach uciekają w jedną stronę, a mężczyźni przytupując i pokrzykując: *hejże ino, dana ino!* puściwszy się w stronę przeciwną, spotykają je w tej ucieczce, a zgrabnie i zwinnie podsunąwszy rękę pod ramię tancerki, chwytają je w swoje objęcia. Ujęta wspiera się ręką na jego ramieniu, poddaje się jego woli, a on ją prawie unosząc na swą silną rękę, tańczy z nią pobrzękując mosiężnymi kółkami pasa i krzesząc iskry z stalowych podkówek, a to wszystko z miną i ruchami, wykrywającymi radość i wesołość.“

„Aby tak tańczyć krakowiaka jak go oni tańczą, trzeba się urodzić krakowiakiem. Patrząc na ten taniec, zdaje się, że widzimy obraz porwania dziewczę. Lecz czegoż nie widzimy w tym pełnym poezji tańcu, kiedy co moment jakies w nim zmiany, a po zmianie nowe obrazy przedstawiające niemal całą historiją dwojga kochanków.“

„Zawsze odgadniesz, co każdy obraz przedstawia, bo śpiewane przy tém krakowiaki, są jak na dawnych obrazach napisy z ust wychodzące, co wygłaszały myśli i czucia wymalowanych osób.“

„Po przetańcowaniu kilkakrotnem w koło, zatrzymują się przed muzyką, a tańczący w pierwszą parę, znowu im zaśpiewa i znowu tańczą. Po czterech, pięciu takich tańcach, muzyka grać przestaje, a podług ich wyrażenia: *ucina im muzyka*, i na tém kończy się taniec tak niespodzianie, jak zwykle na świecie kończą się życia naszego roskosze i przyjemności.“

„Z tém nagłym wypowiedzeniem posłuszeństwa, albo tańczący w pierwszą parę stawia przed muzyką i rzuconemi w skrzypce kilku *czeskiemi* przywodzi ją do posłuszeństwa i utrzymuje się przy dowództwie w następnym tańcu, albo udaje się na wypoczynek, a inny płacąc muzykę spadkobiercą praw jego zostaje. Z początku dość zgodnie te przemiany następują: lecz później, gdy podpiją, a to zwykle następuje, bo tańczący w pierwszą parę i sam pije i drugich częstuje, wtedy nie tak łatwo jeden drugiemu tego pierwszeństwa ustąpi, a ztąd rodzi się kłótnia a często po niej i *bijatyka*.“

Staje i w piasach tak przed nią nuci:
Gospodarzu nie dasz wiary itd.
Dłoń mu podała, a on w okolo
Przodkując družbom tańczy wesoło;
A gdy do nowój piosenki stanie
Skrzypek drzyńniący zakończył granie.

J. Mączyński (w dziełku: *Włóścianie s okolic Krakowa* 1858 str. 92) mówi:

„Kiedy wszyscy na świecie zwykle tańczą jak im zagrają, jedni krakowiacy tak tańczą jak sobie sami zaśpiewają.¹⁾ To szczególniejsze odróżnienie, zdaje się naprowadzać na domysł, że taniec ten powstał na łonie rodzącej się społeczności; kiedy kto chciał, a był odważny i śmiały, obejmował dowództwo nad innymi.“

„Domysł taki czyni prawdopodobnym wszystko w tym tańcu, bo nie tylko to ci wskazuje tańczący w pierwszą parę a prowadzący za sobą innych, kierujący ich obrotami i ruchami, ale masz ten taniec połączony ze śpiewem, co jak się zdaje, że pochodzi z czasów, w których jeszcze nie umiano użyć muzyki, aby wtórować tańcom, i zastępowano ją śpiewami (?).“

„Zresztą utwierdza to mniemanie, że w tańcu tym naturalność jest jego pięknością, że ją oszpeca każda okrasa niby sztuki, i że taniec ten wyraża tylko te uczucia, jakie na łonie pierwiastkowej prostoty władają człowiekiem.“

„Taniec ten jest chwilą wyświecającą nam, jak poetycznym i muzykalnym jest ten lud, kiedy swoje piosenki improwizuje, nutę do nich układa, muzyka zaraz ją wygrywa, a oni w takt ją (po niej) tańczą. O! te ich piosenki i muzyka, to dwie siostry, a taniec to ich brat, wszyscy zaś troje, to bliźnięta, tak podobni do siebie, że zaraz każdy odgadnie, że to dzieci jednej matki, a tą była Chrobacyja. A choć już tyle wieków przeżyły, nie zmienił

¹⁾ Śpiew istotnie przeważną zdaje się być krakowiaka cechą. Dowodem tego, że lud mniej rytmem obciążony, mianuje czasami sam taniec ten *masurem*, gdy śpiew (choćby nawet do nuty obertasa zastosowany) zawsze nosi nazwę *krakowiaka*.

się ich pierwiastkowy charakter, i zawsze je zaleca prostota, swoboda i wesołość.“

„Gdy muzyka zagra krakowiaka, rozdzielają się pary; — kobiety ze skromną miną w lekkich piasach uciekają w jedną stronę, a mężczyźni przytupując i pokrzykując: *hejże ino, dana ino!* puściwszy się w stronę przeciwną, spotykają je w tej ucieczce, a zgrabnie i zwinnie podsunąwszy rękę pod ramię tancerki, chwytają je w swoje objęcia. Ujęta wspiera się ręką na jego ramieniu, poddaje się jego woli, a on ją prawie unosząc na swą silną rękę, tańczy z nią pobrzękując mosiężnymi kółkami pasa i krzesząc iskry z stalowych podkówek, a to wszystko z miną i ruchami, wykrywającymi radość i wesołość.“

„Aby tak tańczyć krakowiaka jak go oni tańczą, trzeba się urodzić krakowiakiem. Patrząc na ten taniec, zdaje się, że widzimy obraz porwania dziewczę. Lecz czegoż nie widzimy w tym pełnym poezji tańcu, kiedy co moment jakies w nim zmiany, a po zmianie nowe obrazy przedstawiające niemal całą historiją dwojga kochanków.“

„Zawsze odgadniesz, co każdy obraz przedstawia, bo śpiewane przy tém krakowiaki, są jak na dawnych obrazach napisy z ust wychodzące, co wygłaszały myśli i czucia wymalowanych osób.“

„Po przetańcowaniu kilkakrotnem w koło, zatrzymują się przed muzyką, a tańczący w pierwszą parę, znowu im zaśpiewa i znowu tańczą. Po czterech, pięciu takich tańcach, muzyka grać przestaje, a podług ich wyrażenia: *ucina im muzyka*, i na tém kończy się taniec tak niespodzianie, jak zwykle na świecie kończą się życia naszego roskosze i przyjemności.“

„Z tém nagłym wypowiedzeniem posłuszeństwa, albo tańczący w pierwszą parę stawia przed muzyką i rzuconemi w skrzypce kilku *czeskiemi* przywodzi ją do posłuszeństwa i utrzymuje się przy dowództwie w następnym tańcu, albo udaje się na wypoczynek, a inny płacąc muzykę spadkobiercą praw jego zostaje. Z początku dość zgodnie te przemiany następują: lecz później, gdy podpiją, a to zwykle następuje, bo tańczący w pierwszą parę i sam pije i drugich częstuje, wtedy nie tak łatwo jeden drugiemu tego pierwszeństwa ustąpi, a ztąd rodzi się kłótnia a często po niej i *bijatyka*.“

„Gdy zaś włośnianie ci, jak sobie *podchmiela*, są szczerzy, nic nie żalują, wszystko chętnie oddają; więc wodzący taki rej w tańcu zwykle wszystko co ma (przy sobie) wyda na częstunek a szczególnie na muzykę, i dla tego można ich słyszeć śpiewających:

Skrzypek se: pan skrzypek, my jego rolnicy,
nie zostawi cęku nawet i górniczy (guni, sukmany).
I górnicza wlezie w jego skrzypek dziura,
ale za to-ć jest (jest tancerz) po nad wszystkich gór.¹⁾“

Wł. Anczyc (*w Tygodn. ilustr.* Warsz. 1862 tom V. str. 119) mówi: „Taniec, to dusza krakowiaków. Gdy wiejskie skrzyпки i wtórujący im bas zahuczą, to przy kilkotaktowej jednej i tej samej melodii, gotów kilkanaście godzin, do północy, bez wytchnienia hulać. Tańczą zwykle obracając się w kółko, na rytm krakowiaka lub oberka; po obieciu do koła karczemnej izby z swą tancerką, zatrzymują się przed skrzypkami i śpiewają, najczęściej piosenki improwizowane. — Kto zapłaci, ten podaje nutę skrzypkowi, który musi ją wygrać wedle życzenia tancerza. Biada temu, coby się śmiał wysunąć przed niego i puścić przodem; jeszcze nie obiegnie dokoła, a już uczuje ciężką pięść współzapaśnika na swojej głowie; powstaje bitka, często i krew popłynie, mocniejsza strona słabszą za drzwi wyrzuca, a tańce, jakby nigdy nie, rozpoczynają się na nowo.“

Dodamy tu, że krakowiak tyle wyrazisty w głównych swych rytmach (wskazanych już w Seryi V t. j. poprzedzającej, na str. IV),

¹⁾ Zdarza się wszakże, że ktoś z biedniejszych, nie posiadający gotówki, a jednak pragnący zabawy, ucieka się i do prób także, jak tego dowodzą krakowiaki (w zbiorze Konopki):

Skrzypek se pan, skrzypek, — my jego rolnicy,
kiedy zagra, drzemy — buty po próżnicy.

A grają mi, grają, — chociaż mnie nie znają,
choć pieniędzy nie mam, — to mi poczekają.

różne ma, jak każdy taniec ludowy, drobne odmiany w ruchach wedle okolicy lub powiatu. Tancerz objawszy kibici tancerki prawą ręką, gdy ona objęła go w pas lewą, (lubo i odwrotnie się zdarza), trzyma lewą wolną w powietrzu i puszcza się z nią dokoła izby krokiem raczej posuwistym niż skoczny, ale krzepkim i silnym. Tańcząc przytupuje do taktu wysokimi stalowymi podkówkami, z których, gdy je o siebie lub o podłogę tłucze, ogień niekiedy wykrzesuje; to znów potrząsa wolną ręką u pasa zawieszona kółeczka mosiężne dla tém większego brzęku i szumu (zwłaszcza pod Szkalimierzem i Proszowicami, gdzie ilość owych brząkań jest większą). Miejscami tancerz i tancerka biorą się tylko za ręce, nie obejmując wcale kibici; to znów przy podniesionj ochocie tańczą wedle okoliczności kobiety z kobietami, a (rzadziej) mężczyźni z mężczyznami, jak to i w oberatasie miejsca.

Czasami po przetańczeniu dwu- i kilkokrotnem dokoła izby i odśpiewaniu przed skrzypkami jakiego dwuwiersza, wszystkie pary przystawiają w kółko (co znów przypomina słowiańskie: kolo), już to trzymając się za ręce, już bez tego, a zarazem chwiając rękami lub z lekka kołysząc się ku sobie przez chwilę. Wówczas jedna z par tańczących wysuwa się naprzód; i w środku owego koła, stanawszy naprzeciwko siebie, para ta wyskakuje i wydeptuje (*drobi*) ku sobie na podobieństwo górali, poczem tancerz goni swą tancerkę, lub sam przez nią jest ścigany. Wreszcie mężczyzna pochwyci swą taneżnicę i oboje wracają na swe miejsce do koła, poczem idą znów w taniec wszystkie pary krakowskim krokiem w kolo izby, pozwalając kolejno w tenże sam sposób wysuwać się następnie do tańca drugiej, trzeciej itd. parze. Taniec ten, zawsze w takcie $\frac{3}{4}$, idący, nazywają *Mijanym*.¹⁾

¹⁾ Gazeta *Diennik Warszawski* z r. 1851, Nr 98—119, píše w korespondencji swej: „Kraowiak śpiewany w Ojowiu w tańcu brzmi:

Zaświeć-że miesiąc w cztery ognia,
Pradnikiem dziewczętom co idzie do żniwa.
A Smorzowski nie świeć, bo tego niegodne,
bo cię obmówiły, miesiącku nadobny.

„Kraowiak zależy więcej na *czymś* prowadzącego taniec, niżli na zręczności tancerzy. Lecz taniec *mijanym* nazywany, ma wiele powabu i nastroja obzerne pole tańczącym do popisania się zręcznością i do rozwinięcia uroczych wdziołków piasu. Taniec na tém zależy, że uczestnicy formują kolo, w środek którego wstępuje jedna

Niekiedy znów tańczą *Przebieganego*, t. j. gdy każda para tancerzy, stanawszy twarzą do siebie, sunie się jedna za drugą do koła izby, tak, że chłop cofa się w płasach w tył, gdy naprzeciw niego stojąca goni go kobieta, lub też przeciwnie. Mężczyzna trzyma się przytém pod boki (jak w kozaku), kobieta zaś za końce lub boki uniesionego nieco fartuszka. Gdy kobieta cofa się a goni ją mężczyzna, wówczas kołysze się ona niekiedy to ku prawej to znów ku lewej stronie lub wykręca w kolo siebie. Taniec ten niekiedy *Obertasem krakowskim* zowią (obacz także co o tym tańcu powiedziano na str. 59—60, 69—71).

Częstokroć rozpoczynając się krokiem wolnym, krakowiak co-raz to idzie chylęj, zwawiej, w podskokach, aż nareszcie przechodzi w tak zwanego *Swanego*, czyli w prędką galopadę na dwa tempa równe w takcie, gdzie rażnie z nogi na nogę przestępując przesuwają się tancerze po izbie.

Słowa do krakowiaka nucone czy to wśród tańca, czy w przerwach tanecznych przed skrzypkami, przy różnej tancerza gestykulacji (podobnie jak i śpiewane przed fortepianistą po domach szlacheckich i po miastach, krakowiaki) są to krótkie dwu- i czwo-

para; tancerka kręcąc się jakby w walcu, niekiedy przed kawalerem, usiłującym schwytać ją, często napróżno jeżeli tancerka zręczna, aż nakoniec uniesiona litością nad znużonym zapaśnikiem, odda się w jego ręce, i walcem (?) zakończą tę walkę wesołą, której ważące się koleje z rozgłosną radością podziwiają widzowie, poczem następują coraz świeże pary do ukończenia tańca. Mężczyźni zwinni i zręczni (silnej budowy acz wzrostu nie wielkiego), a kobiety kształtnej powierzchowności (schludne w odzieży i chatach), żwawe i ochoche w tańcu, osobliwie w *mijanym*, rozwijają zaletę tancerzów z niezrównanym wdziołkiem. Taniec (lubo pigny) na warszawskiej scenie w *Wesela w Ojowie*, nie przypomina wcale tańca Ojowskiego ludu. Czerwone buciki Zosi lub Jagusi Ojowskiej, więcej mają powabu. Podczas kiedy młodzieńcy skacze, starce i matrony bawią się kielichem; młodzi w chwili odpoczynku, chętnie zwiększają to poważe grono; że nie są nader mowni, więcej zatem śpiewają. Tęsknota jakaś przedziera się nawet przez wesołość i rubasność ich pieśni.“

Cytując te wyrazy, zwrócić winniśmy uwagę, że czerwonych bucików w Krakowskim oddawna już nikt nie nosi, lubo zdaje się, że niegdyś mogły one na większe uroczystości i do tańca być tu obuwane, jak o tém świadczą niektóre krakowiaki (w zbiorze J. Konopki):

Płynie woda płynie, — około Zwierzycica, —
czarne buty do roboty, — czerwone do tańca.

Hojże ino, hojże, — czerwony trzewiczek, —
mnie się nie podoba, — ino ogrodniczek.

rowiersze, zawierające zwykle w pierwszym wierszu obraz jakiś z natury wzięty, w drugim zaś zastosowanie jego mniej-więcej szczęśliwe do sentencji lub uczucia jakie się z piersi śpiewającego wydobywa. Od formy, a raczej układu podobnego, tam nawet krakowiak nie zawsze odbiega, gdzie śpiewka przybiera wyraźną barwę miejską, okolicznościową lub dworacką, lubo tutaj wiersz wstępny nie tyle już z natury, ile z otaczających scen bierze swój żywioł; ztąd mimo pozornęj gładkości i wymuskania, śpiewka cała staje się w wyrażeniach bledszą i prozajiczniejszą niż chłopaka, i w takim to kształcie dostaje się obok niej następnie do jarmarcznych drukowanych broszurek, na etykiety do karmelków i t. d. Tu ukazuje ona zwykle brak zupełny poezyi i oryginalności, a co gorsza, bywa często niesmacznem klecidłem rymów, wśród których wycierają ulamki dum i pieśni znanych i nieznanych wieszczów i wierszokletów splecione z niezawsze trafnie przytoczonym do nich konceptem nowego twórcy — cukrowara. Że chwila natchnienia nie samych tylko nawiedza wybranych, ale i każdego innego może być udziałem śmiertelnika, więc nie dziwnego, że wśród powodzi takich wierszydeł, zdarzy się napotkać i coś udatniejszego.

Wówczas, gdy rytmy krakowiaka w jednostajnych powtarzających się odstępach, a miara wiersza jest jednakową, śpiewak wszelkie nawijające mu się *słowa* czyli wyrazy święj śpiewki, o ile tylko do owego rytmu przystają, bez skrupułu pod bieżącą podkłada melodyę. Ztąd to bywa, że słowa wielkiej krakowiaków (jak i oberatasów) liczy, na jednę i tę samą śpiewaną być mogą nutę i odwrotnie, jeden i ten sam dwuwiersz, w rozmaite przyoblec się może tony. Przytoczone więc w zbiorze niniejszym słowa, pod melodyę podłożone, z małym tylko wyjątkiem (tyczącym się osobliwie pierwszych krakowiaków), uważać należy za przypadkowo przez śpiewaka do nuconej przezeń przystosowane melodyi.

Ponieważ oberatas, równie jak w innych Polski ziemiach, upowszechnił się i w Krakowskim (gdzie przeważnie nawet panuje obok krakowiaka), ztąd też słowa śpiewek krakowskich, podkładane nieraz bywają pod nutę oberatasu lub mazura, przyczem, że rytm tu i tam jny, obciążony coś ze zgłosek, lub wypełnić trzeba śpiewakowi braki dodatkami: oj da, dana i t. p. A zdarza się i przeciwnie, t. j. że słowa oberatasowe rzucane są dosyć niewłaściwie na pastwę nuty krakowskiej.

Polski taniec, tu po prostu *polskim* lub *wolnym* zwany, przy godach weselnych jedynie (i to nie zawsze) tańczonym bywa. Natomiast biorą się włościanie dość często do *sztajera* (walca), do *polki*, do *drobnego* (góralskiego tańca) do *flisaka*, lub do *kosaczka*.¹⁾

Między wydaniami zbiorów krakowiaków, odznacza się korzystnie zbiór Gorączkiewicza,²⁾ jak niemniej zbiór dołączony do pieśni ludu zebranych przez Wacława z Oleska a instrumentowanych przez Karola Lipińskiego. Melodye te, jak i im podobne, wśród wielu innych, znaleźć czytelnik może i w niniejszym zbiorze.

Ponieważ zarówno szlachta, jak i mieszczenie i chłopi, posiadający do muzyki gust i usposobienie, przy odpowiedniej podniecie, śpiewać krakowiaki lubią, i wzajem sobie melodyi i obrazowania wyrażań użyczają, po swojemu je tylko urabiając, — więc w toku dołączonych tu melodyj, nie oddzieliłem jednych od drugich, by je (podobnie jak pieśni) w osobne zbiory grupy, co by zresztą zbyt drobiazgową, a jednak mało pożyteczną było pracą. Wszakże styl każdego z tych rodzajów tak jest wydatnym, że z łatwością da on się rozpoznać czy to w układzie tekstu, czy w pochodzie melodyi.

¹⁾ Broszura pod tytułem: *Gorzka Wolność młodzieńska albo Odpowiedź na złote jarzmo małżeńskie przez jedną damę dworską* i t. d. bez daty i miejsca wydania, stronicie 47, (w Krakowie jednak za króla Michała drukowana), wspomina w tych słowach o różnych tańcach, między którymi są i cudzoziemskie: „A mój miły bracie, wzdyc dosyć macie czasu i okazy przypatrzyć się tym pannom. Na toć to biesiady, na to konwersacje, na to tańce różne, żebyście się im słusnie przypatrzyli. Na to *świeczkowy*, żeby jeśli który nie dojrzy, lepiej ją widział przy świecy, którą przed sobą nosi. Na to *mieniony*, żeby z boku obaczył tym lepiej, jak chodzi. Na to *gontony*, żeby widział jeśli nie kalika, albo nie dychawicza. Na to *śpiewany kowal*, żeby słyszał jeśli nie niemota (niemowa). Na to *Niemiec*, żebyście jak w garce kołatali czy dobra miedz, y złość jeśli się w niej nie ozwie. Na to *angielskie tańce* świeżo wprowadzone, żebyście ku sobie rękami klaskali, motali się z sobą.”

²⁾ Około r. 1820 wyszedł w Warszawie (w litografii Składu sztuk piśmnych przy ulicy Miodowej Nr. 497; lubo przy końcu nadmieniono że sęczył Jędrzej Müller w Wiedniu): *Zbiór krakowiaków ułożonych na fortepian*, z dodaniem kilkunastu zwrotek tekstu, wydany przez bezimiennego, a obejmujący 20 krakowiaków (nut). W kilka lat później ukazał się w Wiedniu u Ant. Diabelli'ego (Nr 3314) podobny zbiór pod tyt. *krakowiaki zebrane i ułożone na fortepian* przez Winc. Gorączkiewicza, który w części widocznie z poprzedzającego korzystał; zbiór ten obejmuje 84 krakowiaków, wespół których jest i kilka melodyj góralskich.

Władysław Bakałowicz
Krakowiak w karczmie
1851



Michał Stachowicz
Karczma krakowska
1819



Michał Stachowicz
Scena w karczmie „Na górcę”
I połowa XIX wieku



Władysław Tetmajer
Wesele w Bronowicach
Koniec XIX wieku



Władysław Tetmajer
Tańce w karczmie
Koniec XIX wieku



Władysław Tetmajer
Jacek i Anna
Koniec XIX wieku



Materiały muzyczne

Krakowiaki
1829

KRAKOWIAKI
Bläserne i ulozone
na
Fortepiano
przez
Wincentego Gorazkiewicza,
w Krakowie.

Krakauer-Tänze
für das Piano-Forte allein
von
Vinc. Gorazkiewicza,
in Krakau.

N^o 3517. Pr. 1. C. 11

Eigenthum der Verleger.
Wien bei Ant. Diabelli & Comp. Grosse Nußbaumen bei Cap. Pichler

Krakowiaki. (Krakauer Tänze.) PIANOFORTE.

Allegretto.

N^o 3. *p dol:*

N^o 2. *p dol:*

D. et C. N^o 3514.

1431



This block contains the first system of musical notation, labeled 'No. 3'. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system is marked 'dol:'. The second system includes a 'p' dynamic marking. The third system features a 'p' dynamic marking and a '*' symbol. The fourth system is marked 'dol:'. The fifth system contains several '*' symbols. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat.

D. et C. N.º 3344.

This block contains the second system of musical notation, labeled 'No. 5'. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system is marked 'dol:'. The second system includes a 'p' dynamic marking and '1ma' and '2da' markings. The third system is marked 'p' and 'dol:'. The fourth system includes '1ma' and '2da' markings. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat.

D. et C. N.º 3344.

Nº 8.

Nº 9.

Andante. (zwolna)

p

tr

D. et C. Nº3314.

Nº 10.

Allegretto.

p

4ma *2da*

Nº 11.

dol.

tr

4ma *2da*

Nº 12.

f

D. et C. Nº3314.

13. *p dol:*

(Zyvo.) *Vivace.*

14. *p*

15. *dol:*

f

D. et C. N. 3344.

16. *p dol:*

17. *p dol:*

18. *p*

Andante. (Zwolna)

D. et C. N. 3344.

9

P. u. Mosca.

do.

Allegretto.

p

cres

cen

1ma

2da

1ma

2da

D. et C. N.º 3344.

10

N.º 20

1ma

2da

p dol:

f

dol:

N.º 22

D. et C. N.º 3344.

34

Musical score for piano, measures 1-24. It consists of five systems of two staves each. The first system includes a "pilot" section. The second system is labeled "Nº 23". The third system includes "1ma" and "2da" markings. The fourth system is labeled "Nº 24". The fifth system also includes "1ma" and "2da" markings.

D. et C. Nº 3344.

35

Musical score for piano, measures 25-29. It consists of five systems of two staves each. The first system is labeled "Nº 25". The second system is labeled "Nº 26". The third system is labeled "Nº 27". The fourth system is labeled "Nº 28". The fifth system is labeled "Nº 29". The third system includes "1ma" and "2da" markings.

D. et C. Nº 3344.

27

29 *p dol.*

30 *p*

34 *loca*

D. O. C. N. 5344.

35 *(Goralski) Allegro. p*

38 *(Goralski.) f*

40 *1ma 2da*

D. O. C. N. 5344.



144
(Goralski)
Allegro.
№ 31

(Goralski.)
№ 32

D. C. U. N. 5344.



145
(Goralski.)
№ 33

Goralski (zwolna.)
№ 34

INTRODUCTION.

KRAKOWIAK.

1.

2.

The first system of music for piece 2 consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the piece, featuring a repeat sign with first and second endings. A fermata is placed over a note in the treble staff, indicating a pause in the melody.

The third system concludes piece 2 with two distinct endings. The first ending leads back to an earlier section, and the second ending provides an alternative conclusion.

3.

The first system of piece 3 begins with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. It includes first and second endings.

The second system of piece 3 continues the composition, featuring a fermata in the treble staff and a consistent accompaniment in the bass staff.

4.

First system of musical notation for exercise 4, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation for exercise 4, continuing the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The system concludes with two first endings, labeled '1.' and '2.', which lead to different conclusions of the exercise.

5.

First system of musical notation for exercise 5, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with various intervals, and the bass staff has a steady accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 5, continuing the piece. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The system ends with a repeat sign and a first ending.

Third system of musical notation for exercise 5, concluding the piece. It consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with some grace notes, and the bass staff provides accompaniment.

6.

The first system of exercise 6 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the left hand with chords and eighth notes.

The second system of exercise 6 continues the piece. It features similar melodic and harmonic patterns as the first system, with a focus on rhythmic precision and articulation.

The third system of exercise 6 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the bass staff. It features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a harmonic accompaniment in the left hand with chords and eighth notes.

The fourth system of exercise 6 concludes the piece. It features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a harmonic accompaniment in the left hand with chords and eighth notes.

7.

Exercise 7 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music features a melodic line in the right hand with chords and eighth notes, and a harmonic accompaniment in the left hand with chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the bass staff.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues the chordal accompaniment. The system concludes with a double bar line.

8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef features a melodic line with slurs. The bass clef features a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef continues the melodic line. The bass clef continues the chordal accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The treble clef contains a melodic line with first and second endings. The bass clef contains a rhythmic accompaniment of chords. The system concludes with a double bar line.

9.

First system of musical notation for exercise 9. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic in the bass clef, followed by a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Second system of musical notation for exercise 9. It continues the piece with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads back to the beginning of the exercise, while the second ending concludes it. The dynamics and rhythmic patterns remain consistent with the first system.

10.

First system of musical notation for exercise 10. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is more complex, featuring sixteenth-note runs and chords, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Second system of musical notation for exercise 10. It continues the piece with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending leads back to the beginning of the exercise, while the second ending concludes it. The dynamics and rhythmic patterns remain consistent with the first system.

Third system of musical notation for exercise 10. It concludes the piece with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef features sixteenth-note runs and chords, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

G. 3822 W.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes.

11.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth notes.

G. 3822 W.

12.

The first system of exercise 12 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a bass clef and a 2/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3.

The second system of exercise 12 continues the piece. It features a repeat sign after the first two measures of the treble staff. The melody then continues with a quarter note D5, followed by eighth notes E5 and F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

The third system of exercise 12 concludes the piece. The treble staff features a quarter note G5, followed by eighth notes F5 and E5, and a quarter note D5. The bass staff continues with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. The system ends with a double bar line.

13.

The first system of exercise 13 consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a bass clef and a 2/4 time signature. The accompaniment starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3.

The second system of exercise 13 continues the piece. It features a repeat sign after the first two measures of the treble staff. The melody then continues with a quarter note D5, followed by eighth notes E5 and F5, and a quarter note G5. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

11.

The second system continues the piece. It includes a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff. The notation shows a continuation of the melodic and harmonic material from the first system.

The third system features a dynamic marking of *p* in the bass staff. The melodic line in the treble staff shows some chromatic movement, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The fourth system contains two endings. The first ending is marked with a '1.' and the second with a '2.'. The notation includes various note values and rests, leading to the final section.

The fifth system concludes the piece. It features two endings, a *Fine.* marking in the treble staff, and a *Dol. Segno.* marking in the bass staff. The notation includes a variety of note values and rests.

15.

Moderato.

The first system of exercise 15 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking appears in the third measure of the lower staff.

The second system of exercise 15 continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with eighth and quarter notes, including some slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment. A *dol.* (dolce) dynamic marking is present in the third measure of the lower staff.

The third system of exercise 15 is the final system on this page. It continues the two-staff format with melodic and harmonic lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the upper staff.

16.

Allegretto.

The first system of exercise 16 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment of chords and eighth notes. A forte (*f*) dynamic marking is present in the first measure of the lower staff. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking is present in the fifth measure of the lower staff.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 2/4 time and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking of *f* is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

17.

Third system of musical notation, starting with a dynamic marking of *p*. It includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the final measures. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Fourth system of musical notation, featuring a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. It includes dynamic markings of *f* and *sf* in the first four measures. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

G. 3823 W.



18.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *mol.* (molto) in the second measure. The lower staff continues the accompaniment.

The third system shows the progression of the music. The upper staff has a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in the second measure. The lower staff continues with its accompaniment.

The fourth system concludes the exercise. The upper staff contains two endings: the first ending (marked '1.') leads back to the beginning of the system, and the second ending (marked '2.') provides a final resolution. The lower staff continues the accompaniment throughout.

G.3822 W.

19.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

The second system of musical notation continues the piece. It maintains the same key signature and time signature. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement and phrasing. The left hand continues with a steady accompaniment.

The third system of musical notation features a change in dynamics, starting with a forte (*f*) marking. The right hand has a more active, chordal texture, while the left hand provides a rhythmic foundation.

The fourth system of musical notation concludes the exercise. It features a final melodic phrase in the right hand and a concluding accompaniment in the left hand. The piece ends with a double bar line.

G.3622 W.

20.

Albośmy to, Jacy tacy chłopcy krakowiacy

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff features a rhythmic accompaniment with chords. A forte (*f*) dynamic marking is present in the middle of the system.

The third system shows a change in the upper staff's melody, with more sixteenth-note patterns. The lower staff continues with a steady accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is placed at the beginning of the system.

The fourth system features a more active upper staff with sixteenth-note runs. The lower staff maintains the accompaniment. The system ends with a final chord in the lower staff.

G. 3822 W.



Andrzej Rajczak
Krakowiaki

4446
MUSICALIA

KRAKOWIAKI
na
fortepian.
Ofiarowane
Janowi Skoczko
Aleksandrowi i Mariannie Potockim
HERBINIE POTOCKIEJ
ułożone i wykonywane
przez
ANDRZEJA REJCZAKA

Aleksander Skoczko

Introduction

Nº 1.

Nº 2.

Nr 6.

N.B. każdy Krakowiak jak wiadomo może być do upodobania kilka razy powtarzany.

Coda.

Fino

4

M. J. J. 20

N^o 3.

1^a 2^a

f

N^o 4.

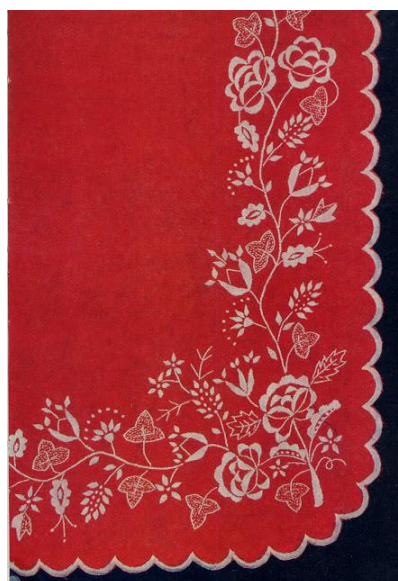
1^a 2^a

N^o 5.

KUJAWIAK

Stroje

Kujawiak jako taniec narodowy nie jest tańczony i znany w takiej formie na Kujawach. Także kujawiak w innych regionach różni się od formy narodowej, stąd trudno przypisać konkretny kostium do jego wykonywania, może to być zarówno frak, surdut czy nawet późna forma kontusza lub jakiegokolwiek kostium z regionu Polski centralnej, np. łowicki, opoczyński, sannicki, rawski itp. Ale ponieważ wywodzi się z Kujaw, dlatego spójrzmy na strój tego regionu.



Oskar Kolberg
Dziela Wszystkie Oskara Kolberga
t. 2, Kujawy 1867

T A Ń C E.

Główną do tańca podniętą, jest tu, jak wszędzie, ochocza i do pojęć ludu zastosowana muzyka. Gdy mu skrzypek po kujawsku *zarzempoli* (uderzy w strunę), a bas w takt do tego *zabęczy* (zahuczy), opuszcza parobek karczemną ławę i spieszy do dziewcząt, aby się z nimi raz i drugi wykręcić w tańcu po izbie. Jeżeli leniwy i ociągając się zechce, wyprzedzą go w tém same kobiety, raźniej zwykle niż mężczyźni do tej biorące się ochoty, a których daleki odgłos skrzypiec i miła wieść zabawy, w okamgnieniu z drugiego nieraz końca wsi do gościnnego zdolne poprowadzić są domu.

Kujawy mają właściwy sobie taniec zwany *Kujawiakiem*. Niekiedy wszakże raźna młodzież, (co dawniej zapewne częściej miało miejsce), a zawsze prawie biesiadnicy wiejscy w czasie uroczystego obchodu, rozpoczynają tu taniec ten: *Polskim* (Polonezem), czyli inaczej: *Chodzonym*, *Wolnym*, *Okrągłym* (jak go w rozmaity mianują sposób), niby wstępem,¹⁾ którego nieraz kwadrans lub półgodziny ciągną, nim na inny zwawszy przemienią. Przodkuje w nim chłop stateczny albo żonaty, lubo dziś nie koniecznie już na tę okoliczność zważają. W polskim tym tańcu, mężczyzna idąc z prawej, gdy kobieta z lewej odeń postępuje strony, puszcza ją naprzód o krok lub dwa przed siebie, nachyla się ku niej z lekka, a podniósłszy swą prawicę w górę i podawszy ją towarzysze, bierze nią jej także prawą i również podniesioną rękę. Tak trzymając się społem za ręce a wysoko, suną oboje naprzód, gdy za nimi kroczą

¹⁾ Przymiotnik: *Chodzony* służy zwykle na oznaczenie tańca *Polskiego*, *Okrągłego*, *Powolnego*. *Kujawiak* lubo w ogóle szybszym, raźniejszym i kręconym bywa, otrzymuje jednakże gdy nie dość zwawo się uwija, również nazwę *Kujawiaka chodzonego* albo *powolnego*.

posuwisto i na tenże sam sposób, inne dalsze pary. W Polonezie takim, zrazu powoli i jednostajnie, w końcu dość rześko tańczonym, ukazują się pewne urozmaicenia; zdarza się bowiem, że wśród pochodu, pojedyncze pary obracają się raz lub dwa razy koło siebie, pojedyncze pary obracają się nad głowę, t. j. że w tej i owej parze, mężczyzna wraz z kobietą, każde swoim torem, ona na lewo (na kseb), on na prawo (na odsib), obraca się w miejscu, nie puszczając wcale rąk za które się trzymają, albo chwilowo tylko dłonie puszczając (bez przerywania tańca), i palcem podobny nadając obrót.²⁾ Robią więc oboje ruch kolisty, około własnej swojej osi. Wolny ten taniec, idąc czas jakiś ku prawej stronie, zwraca się następnie ku lewej (co niekiedy kilkakrotnie się powtarza), czyli że: gdy pierwsi kobiety stanowiły zewnętrzną ścianę poruszającego się koła tańczących osób, stanowią ją później mężczyźni. Kroki tego tańca, mało się różnią od zwyczajnego miarowego chodu; wszelako nie brak im przytupywania.

Gdy się już naleźć do izbie nachodzili, do czego nieraz ten i ów śpiwkie przypłatał, ktoś z bardziej ochotczych tancerzy, zwykle przodkujący, zawoła: *oc*, lub *na odsib*, *na odsibkę*, (t. j. od siebie, na prawo, w stronę od prawej ręki mężczyzny; ob. ten wyraz w Słowniczku) i teraz właściwie rozpoczyna się *Kujawiak*. Tańczą go też same pary, gdy starzy i zmęczeni opuścili koło. Tańczą spokojnie i regularnie, a chwilowy nieporządek i zamieszanie, jakie się mogły zakraść, ztąd chyba wynikły, że nie każdy dosłyszał rozkazu przodkującego, ani ma chęć natychmiast go usłuchać. Tam gdzie nie poprzedził *Kujawiaka* Polonez, pierwszy z tych tańców rozpoczynają tak zwany *śpiącym* czyli *chodzącym Kujawiakiem*, który w następstwie przecięt staje się obudzonym i coraz ruchliwszym tańcem. Zabierając się do *Kujawiaka* (od Lubienia, Przeczca, Izbi-cy, Radziejowa), mężczyzna z kobietą zwracają się twa-

²⁾ Dawniej w tańcu tym więcej niż dziś gestykulowano rękami. Zawsze niemal tańczy go mężczyzna z kobietą a niekiedy mężczyzna z mężczyzną; gdy tymczasem w *ksebie* i *odsibce*, jeśli *Chodzący* ich nie poprzedził, bardzo często parę tańczącą stanowią dwie kobiety (prawie nigdy dwóch mężczyzn) co zresztą i w innych stronach naszego kraju jest powszechnem.

rzą ku sobie (gdy wprzód, w *Polskim*, szli obok siebie), obejmują się oburącz, t. j. mężczyzna opiera mocno obie ręce dłońmi na obu bokach kibici tancerki, gdy ona w tenże sam sposób trzyma się mężczyzny; ztąd też ręce ich krzyżują się wzajem (lecz mężczyzna idąc spodem, przez co mężczyzna staje się osi tańca), i w takiej pozycji, prosto się trzymając, walczą czyli obracają się w kołko ku prawej stronie dość powolnie, acz znacznie żwawiej niż w poprzednim tańcu. Niekiedy mężczyzna pochyli głowę na ramię lub po nad górną swoją tancerzycę, a prawą swą ręką wzniesioną chwilowo do góry, potrząsa w powietrzu na znak zadowolenia. Przodownik w tańcu, wiodący *rej*, zwykle ten sam, który przodkował u roboty (jak np. u żniwa, košby na łące i t. p.), pokręciwszy się czas niejaki, a za nim całe grono tancerzy, zarzuca swą ręką lewą (gdy prawą ma wolną) na około kibici tancerki, która bierze go w pas prawą ręką a lewą ma wolną, zatrzymuje się nagle na krótko przed skrzyżkiem, a zanuciwszy mu oberka jakiego życzy sobie mieć grany, lub też przyspiwując mu go już zdała bez żadnego zatrzymywania się w tańcu, huknie naraz ostro i donośnie: *kseb*, *na kseb*, *na ksóbkę* (t. j. ku sobie, zwrot na lewo), zatoczy swą tancerkę kołem w tył od lewej ręki,³⁾ a wówczas cały orszak przerzuca się za nim w stronę przeciwną poprzedniej, t. j. lewą, lub chwilowo szybszym ruchem na przemian to w lewo, to w prawo, i teraz dopiero, biorąc kierunek od prawej ku lewej ręce (mężczyzny), pod nazwiskiem *Mazura*, rozpoczyna się *Obertas*, bez właściwej wszakże tańcowi temu zamaszystości mazurskiej, lubo nie bez pewnej krewkości i rubasznosci, której towarzyszą częstokroć przy niedość szybkim innych par zawrocie, dobre dozy nieuniknionych (lecz nie rozmyślnych) szturbanów, zgniecia, guzów, sińców, a nawet i wyrotu z potratowaniem nieszkodliwem acz dość dotkliwem nie jednej pary w wir ten wplecionej, lub też rzuty jej uczestników

³⁾ Niekiedy tancerz prawą ręką obejmuje tancerkę w pas (mając lewą wolną), ona zaś trzyma go się w pasie lewą ręką (mając prawą wolną), zawsze jednak obrót ich tańca idzie ku lewej stronie; lecz wówczas mężczyzna prawą ręką koło to zatacza ku lewej.

na siebie (zwłaszcza gdy końcowe pary w szybkości nie odpowiedzą przodkującym), przy czem zdarzy się, że barczysty i silny chłop potrafi swą tancerznicę jak piłkę przez ramię na drugą przeciwną stronę, aby ją na ziemi położyć lub też osadzić na czyimś karku. *Obertasa* owego tańczą tu w ten sam sposób jak wszędzie, z hołubcami, wybijaniem i przytupywaniem podkówek lub napiętków, a nawet niekiedy przysiadaniem do ziemi na lewej nodze, gdy prawa zatacza koło.⁴⁾ Rozhulawszy się na dobre, nie łatwo i nie prędko parobek taniec przerywa; owszem, przedłuża go jak może, mocno napiętkami przytupuje, i woła na grajka, któryby wreszcie rad taniec urwać: jedna, jedna, jedna trzy (cztery i t. d.) godziny!⁵⁾ Niekiedy tylko, aby wytchnąć chwilowo, czy też dla zmiany nuty albo kierunku, stawia tancerz dłużej nieco przed skrzyżkiem, nasuwa czapkę lub kapelus na ucho, klaszcze ochotczo w dłonie, i śpiewa mu swego ulubionego, który grajek od razu lub po kilku próbach wybierze na strunach, choćby go przedtem nie grywał i wcale nawet nie znał, a skóromu już płynnie idzie, przodownik puszcza się znów

⁴⁾ Wśród najszybszego nawet obrotu, tancerze nie zwykli robić elastycznych podskoków rozpoczynając umyślnie sąsiadów i innych tancerzy po drodze dla własnej wygody, ani podnosić jednej lub drugiej nogi wysoko do góry, jak to niektórzy malarze u nas na swoich obrazach przedstawiają. Owszem, kroki ich są raczej posuwiste, i tylko drobniej w szybszym tempie, co już sami włócznie *skakanie* nazywają.

⁵⁾ Ruch tych tańców potwierdza list J. Bl. któryśmy z Kujaw otrzymali, w tych słowach: „Niekiedy za jedno biorę *Kujawiaka* z *Obertasem*. O ile jednak, wsłuchawszy się i napatrywszy tańcom ludowym, sądzić mogę, jest uderzająca różnica pomiędzy właściwym *Kujawiakiem* a *Obertasem* tańczonym w innych okolicach kraju. *Kujawiak*, wolny od skoczności i rubasznosci, jest raczej poważny, a często tęskny i rzewny; niema żadnego przycoisku i niepotrzebując przytupienia, tańczy się, że tak powiem, okrągło. Ruch jego jest daleko wolniejszy niż *Obertasa*, i wreszcie tę ma odrębną cechę że się nigdy nie kończy, lecz w kołko ciągle powtarza. Tańcząc *Kujawiaka*, rozpoczynają go zazwyczaj *śpiącym*. Mężczyzna z kobietą obejmują się wzajem obrzosem (w pasie, w stanie), obracają się wolniutko z lewej strony (mężczyzny) ku prawej; pokręciwszy się tak czas jakiś, puszczają się następnie szybszym ruchem w lewo i w prawo, wszakże bez zamaszystości właściwej *Obertasowi*. Ten ostatni znany jest również w Kujawach, jak i w innych kraju stronach, i tańczy go niemal w ten sam sposób jak wszędzie, ale tu nazywają go *Mazurem*.”

w tany, to na prawo, to na lewo, ciągnąc drugich za sobą;—i dla okazania swego zadowolenia, wypiewuje co mu tylko na język ślinka przyniesie. Zwracając się następnie głosem znów z pośród koła tańczących do skrzyżka, i do wtórującego mu na grubiej czyli *łustej marynie* (kontrabasie) basisty, któremu nierzadko dodany jeszcze jest do pomocy drugi basista *smykający* (v. *smyczkujący*) na *basach* mniejszych (basetli), do czego przybywa mniejszami bębenek (rzadziej obój lub klarnet), zanuci im śpiewak na całe gardło:

(Od Radziejowa, mel. N. 120 lub 402, 360).

1. Hej grajczyku będziesz w niebie,
a basista wedle ciebie.
Cymbalista jeszcze dalej,
bo w cymbały dobrze wali.
Oj da da da, dobrze wali.
2. Hej! graj graju, i baj baj!
będziesz w niebie, będziesz w raju.
A basista dalej klaszczy,
bo w swe basy dobrze bęczy.
Oj da da da, dobrze bęczy.
3. I tamten też z drugiej strony,
graeko siepię a powoli
twardym smykem na marynie,
niebo sobie wyrzempoli.
Oj da da da, wyrzempoli.
(*albo*: przyniewoli).
4. Ja Kujawiak, ty Kujawiak,
da wszyscyśma tu jednacy,
mamy soli, mamy chleba,
wody, wódki co potrzeba.
(*albo*: mamy chleba co potrzeba,
sól i wódka, a przy pracy.)
Oj da da da.
5. Ja Kujawiak, ty Kujawiak,
wszyscyśma tu z jednej strony,
tobie Blacho, a mnie Wacho,^{*)}
szukajciez nam ludzie żony.
Oj da da da.
6. Ja Kujawiak, ty Kujawiak,
wszyscyśma tu Kujawiacy,
i dziewuch nam nie zabraknie,
tylko drewek każdy łaknie.
Oj da da da.

^{*)} To jest: „tobie na imie jest: Błatej, mnie zaś: Wawrzyniec.”

7. Tylko drewek trocha więcej,
i bas niech mi lepiej bęczy;
tylko grajczyk trocha głośniej,
a ty mi dziewucho rośniej!
Oj da da da.
8. Pomykaj się Ruziu młoda,
co-ć gadają: co-ś uroda;
pomykaj się i ty stary,
co chowasz w dębie talary.
Oj da da da.
9. Hej zavrcaj od komina,
a uważaj której niema,
Jest tu Kaśka, jest Maryna,
tylko mojej Żowki niema.
Oj da da da.
10. Hej zavrcaj, a powracaj,
a uważaj: która dama.
Jest tu dama, twoja sama,
tylko mojej Żowki macaj (szukaj).
Oj da da da.

Widzimy zatem z powyższego opisu, że taniec kujawski, z trzech właściwie składa się tańców, coraz to szybszym nacechowanych obrotem. Są nimi: 1) *Chodzony* czyli *Pol-ski*; 2) *Odsibka*, *Ocibka*, czyli Kujawiak właściwy, środek pod względem ruchu między Chodzonym a Obertasem trzymający; 3) *Ksebk* czyli Mazur v. Obertas kujawski, z tańców tych najprędszy. Czasami przecież (dzisiaj już bardzo często, a miejscami zawsze prawie), odrzucają owego Chodzzonego (Łażonego, Powolnego), rozpoczynając taniec od razu od Odsibki, a kończą go na Ksebcie.⁶⁾

Pod Włocławkiem jednak (jako i w wielu miejscach na Powiślu i ku Pałukom) przeciwnie: *Kujawiakiem* zowią częstokroć taniec zaraz po Chodzonym biorący kierunek na *Ksebkę*, czyli pomykanie się ku lewej stronie (t.j. przetrucanie się na bok od lewej męczyzyny ręki), gdy mężczyzna z kobietą trzymają się oburącz, *Obertasem* zaś czyli prędkiem Mazurkiem bywa idąca na prawo *odsibka*, trzecie tu i najwzawszą część stanowiąca, w której obie płci w pas się trzymają jedną ręką, mając drugą swobodną

⁶⁾ Trzy te tańce, w zupełności po sobie wykonane, noszą miejscami zbiorową nazwę *Okręglego* (tańca), które to miano atoli pod Kruszwicą i Strzelnem, służy samemu tylko Chodzzonemu.

Pokazuje się z tego, że zmiana kierunku może być dowolną (zależną może nieco od ruchu poprzedzającego *Chodzzonego*, który także wedle woli może iść na kseb lub na odsib), i nie tyle wpływa na nazwę tańca, ile raczej sposób tańczenia a z nim i zmiana szybkości ruchu. Tempo tego ruchu średnio może być oznaczone w ten sposób: Chodzony $\text{♩}=100-120 \text{ M. M.}$, Kujawiak wolniejszy $\text{♩}=120-140 \text{ M. M.}$, prędszy $\text{♩}=140-160 \text{ M. M.}$, Obertas $\text{♩}=160-180 \text{ M. M.}$

Nadmienić tu wypada, że gdy Kujawiak może być to szybszym, to wolniejszym, więc w pierwszym razie naznaczyłem go w nutach w tempie, jakie zwykle szybszemu odeń służy Obertasowi, t. j. $\frac{3}{8}$ z nadpisem *Kujawiak*, dla odróżnienia go od pomniejszonego Obertasa, w drugim zaś razie w tempie $\frac{3}{4}$ z takimże nadpisem (lub bez tegoż), dla odróżnienia go od poważniejszego i powolniejszego Chodzzonego, wszędzie właściwym nadpisem nacechowanego. Zresztą ruchy te w przybliżeniu tylko oznaczyć się dadzą, gdyż w ciągu samegoż tańca wielokrotnym ulegać zwykły zmianom, lubo w ogóle nie zbyt daleko odskakują od wskazanej wyżej w liczbach normy. Od prędszego wracają niejednokrotnie tancerze dla wytchnienia do wolniejszego, a nawet i do Chodzzonego; całego wszakże tańca na tym ostatnim zamykać nie zwykli. Często nawet zaraz po nader wolnym Chodzonym (Łażonym), rzucają się kapryśnie w najszybszy wir tańca, czy to na kseb czy też na ocib.

Muzyka towarzysząca owym tańcom, wciąż w jednym i tym samym rodzimo-miejscowym wyrabiająca się duchu i toku, a snująca się jakby z kłębka, którego pierwotnej nici w zamierzonych nieraz pewnie szukaćby należało wiekach, odpowiednią jest krokom i znaczeniu każdego z tych trzech kujawskiego tańca ruchów. Poważna zwykle w pierwszej części, staje się rzewną, miłą i uroczą w drugiej, a w hulaszczą przechodzi wesołość i dosadność przy urozmaiceniu w trzeciej. Taką bywa ona, gdy jeden duch który je natchnął, wszystkie te części ożywia, a potęgując w dalszych, uczucie napomknięte w pierwszej części, lub rozkazom jej posłuszne, dając niejako stosowne na wezwane jej odpowiedzi i wyjaśnienia, w jedną, mniej więcej doskonałą sprzega je z sobą całość. Wówczas też

w jednakowej lub pokrewnej zwykły one dźwięczyć tonacy. Wszelako nie zawsze, a nawet i nie często miewa to miejsce; bo niecierpliwy tancerz przy zmianie tempa, nie daje grajkowi czasu do namysłu, zmagając go do zaintonowania i przyczepienia do poprzedzającej części, pierwszej lepszej a żwawiej melodyi, jaka się jego pamięci nasunie; a zdarza się i to, że niepomny na to co poprzedziło, zanuci mu i grać każe (sympię grosz do skrzypiec) ulubioną sobie piosnkę, wcale niezgodną co do treści (muzycznej) z poprzedzającą nutą, dając np. zapowiadającemu wesołość pogodnemu i pompatycznemu zaczęciu w Chodzonym, smętną lub rzewną (acz prędszą) następczynię ksebkę, albo też melodyę, która smętny zaczęła brać zakrój i rozwinięcia oneż oczekiwała, uzupełniając juna-czką, twardą i hałaśliwą odsibką. Rzeczą to już samego grajka, aby niezgodne te części jako tako z sobą powiązał; czasami czyni on to dość sprawnie, najczęściej atoli urywa część pierwszą, by po chwilowej dopiero pauzie rozpocząć drugą.

Wszakże melodye te (o ile miejskimi, dworskimi i cudzoziemskimi naleciałościami nie zwichnięte) w zasadzie wiernymi zawsze pozostają ogólnemu piętnu muzyki wielkopolskiej. Oprócz charakteru ich miejscowego, uwydatniające się w toku i rysunku melodyjnym, jest niemi przeważnie także rytyn na 3 części równiej mocy w takcie (miara rytmiczna odpowiednia molossowi); części te bywają rozdrabniane (często staccato) na 6 równych mniejszych cząstek, kruszone na trójki i na mniejsze jeszcze wartości, urozmaicane synkopami i naciskami na słabsze części, podnoszone wreszcie do coraz większej ruchliwości, zbliżonej do miary tribrachys. Ztąd też Kujawiakayczytuje wielu za żwawszego tylko w ruchu Chodzzonego, pomykającego się w krokach niemal zdwojonych, które stopniowo przechodzą w bardziej jeszcze posuwiste kroki Obertasa kujawskiego, nie tracąc częstokroć w tym przeobrażeniu ani na rzewności, ani na pogodzie, ni tęsknocie, bądź szumnie, bądź skromnie w Chodzonym zapowiedzianej.

Tancerze w usposobieniu podnieconem zabawą i obfitami *haustami*, nadawać często zwykli swym Kujawiakom, a raczej wywiązującym się dopiero z nich Oberta-

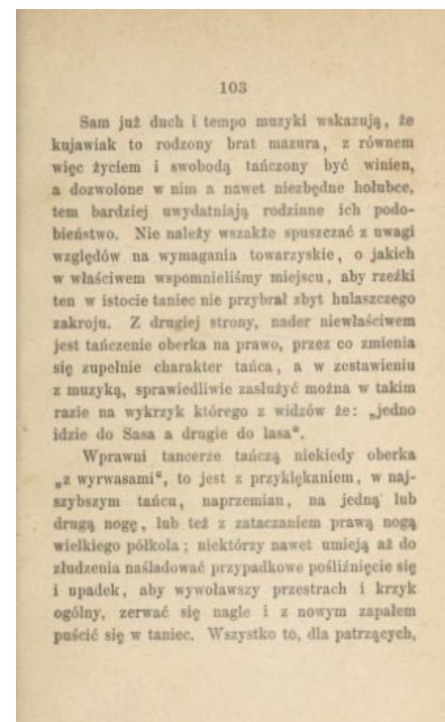
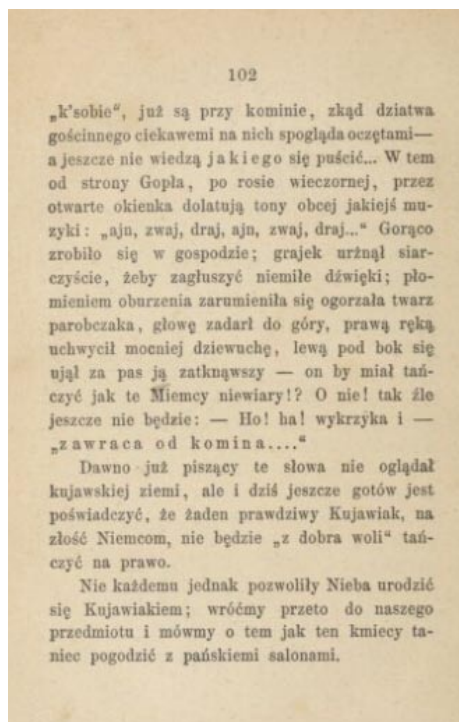
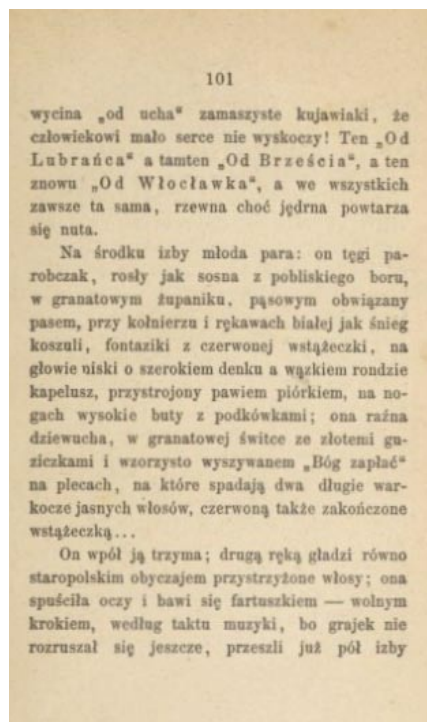
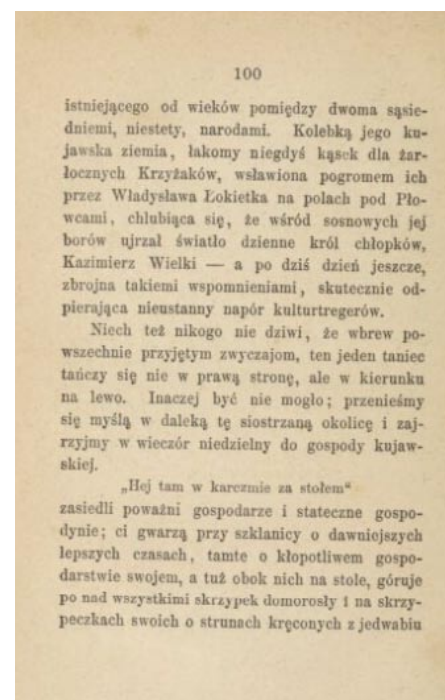
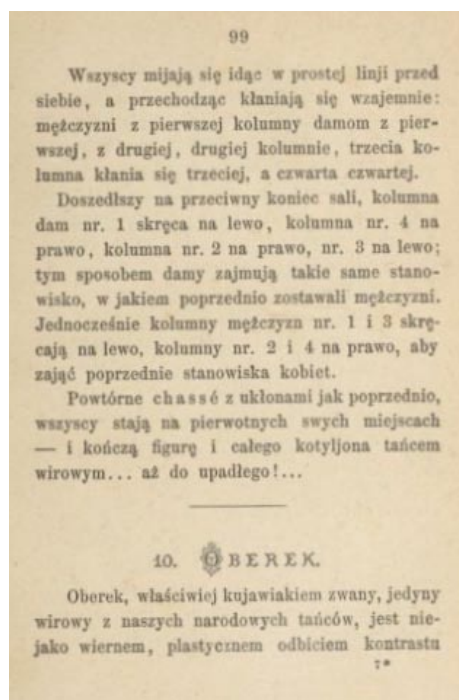
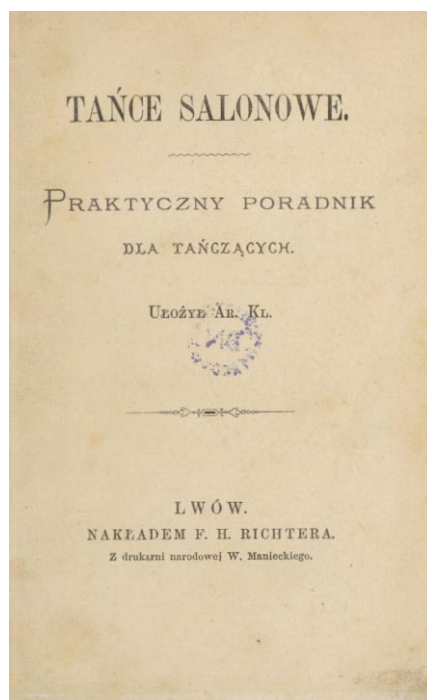
som, rozliczne miana i przydomki, będące miarą ich przymiotów, jak: dosadności, ognia, zamaszystości, a choćby rzewności i dziwactwa. Więc jeden otrzymuje nazwę np. *jedwabnej struny* (gdy miękki, pieśzczośliwy, choć zwinny), drugi jest *starczystym* (gdy dużo ognia posiada), trzeci *kutuq* (gdy się ociąga), czwarty *maczkciem* (gdy drobno drepcze) i t. p.⁷⁾ Bywa *Kujawiaczysko* gnuśnie, ospale się włokące (a miano to nadają mu najczęściej Mazury), bywa i jasny *łatawiec* i kręty *obertaniec* czy *fyrtańiec*. Wesoły jest tu zawsze *skoczny*, smętny *miłosierny*. O dobrym tancerzu mówią: *navet go nie czuć w reku; — idzie jak woda; — idzie jak ogień; — ognicie tańczy.*

Oprócz tych tańców, t. j. *Chodzzonego* (Polskiego) i *Kujawiaka* z *Mazurkiem* (Obertasem), które, jakśmy to rzekli, już to występują w połączeniu już pojedynczo, upowszechniły się nadto jeszcze między ludem Kujawskim wraz z flickami i katarynkami: *Lender* (Ländler, w tempie na trzy lub na dwa kroki, t. j. takt wolny $\frac{3}{8}$ lub $\frac{2}{4}$), *Walc* lub *Sztajer* (takt szybszy $\frac{3}{8}$) i *Szot* (takt $\frac{2}{4}$) zwany tu także *Szorćem*, *Socz'em*, zwłaszcza między dziewczętami, gdyż rzadko w spośród płci męskiej znajdują zwolenników. Ten ostatni jest to rodzaj Polki *ślizganej*, różne obok tego noszącej nazwy wedle zastosowania i drobnych w szybkości ruchów odmian, jak: *Szorczyk*, *Oryl* (Szot fli-sacki), *Skoczek* albo *Hocy*, bardziej na tupaniu niż podskakiwaniu polegający. Znanym jest także *Kolodziej*, stary taniec, już to w takcie $\frac{3}{4}$ i $\frac{3}{8}$, już jednym krokiem podwójnym (czyli na jedno pas, niby Galopada $\frac{2}{4}$) po prędkiem Obertasie albo Walcu, i to jakoby w rodzaju Wyr-wasa dla popisu, najczęściej w jedną parę. *Kowal* (takt $\frac{2}{4}$) jest już to tańcem popisowym z mimiką i klaskaniem na miejscu (*Herr Schmidt!*) naśladowanem z niemieckiego lub też czeskiego tańca⁸⁾, już *Kowalem* polskim (takt $\frac{3}{8}$)

⁷⁾ Czynieć to zwykli i Mazurowie z pod Warszawy, gdy sobie pod-ochocą, mówiąc np. zagraj tego z *końca światła* (gdy pełen niezwykłych modula-cyj, z dalekich niby a nieznanych stron kraju przybiegi), inny znów jest z *piekła rodem* lub *diabelskim młyńcem*, inny ma lecieć: *do piornu* i t. p.

⁸⁾ Klaskanie w tańcu, mianowicie przed rozpoczęciem Chodzzonego, jakkolwiek nie zawsze praktykowane, znane jest na Pałukach, w całej Wielkopolsce i na Śląsku.

Arkadiusz Kleczewski
Tańce salonowe. Praktyczny poradnik dla tańczących,
1879



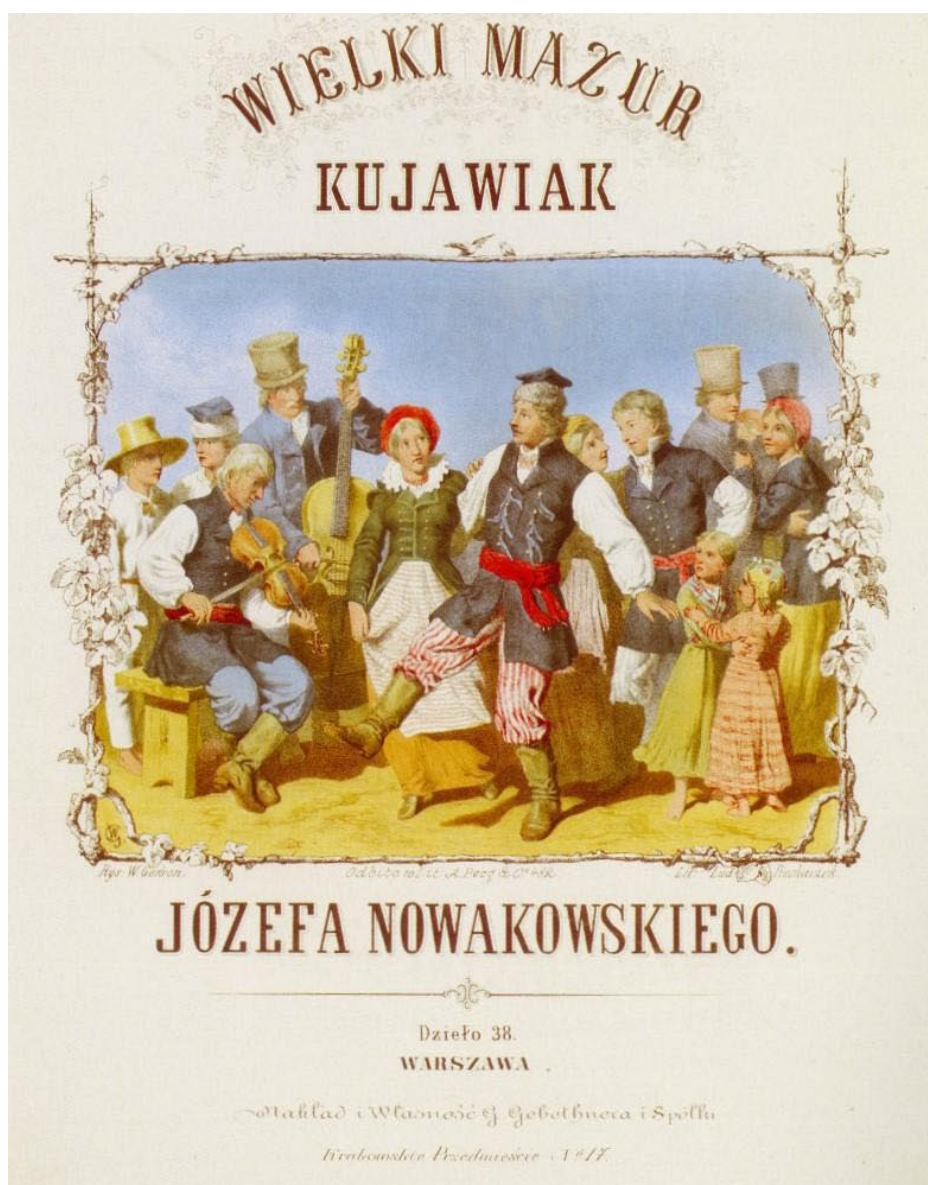
Tańcem o szerokim wachlarzu wyrazu jest kujawiak, pochodzący z Kujaw, a rozpowszechniony na całym terytorium ziem polskich i tańczony jako taniec towarzyski. Jest to taniec parowy, w takcie trójkowym o zmiennym tempie od powolnego do bardzo żywego. Według starej tradycji na Kujawach tańczą go od początku do końca w tempie powolnym. Kujawiak w swych postaciach rozwojowych łączy w sobie wiele odmian i sposobów tańczenia. Tak więc kujawiaka *chodzonego* tańczą w ten sposób, że para za parą postępuje zwykłym krokiem zakreślając krąg, w którym taniec ma się odbywać; — *niesionego* zaś tańczą pary trzymając się za barki, tancerz i tancerka zwróceniem twarzami do siebie, tancerka posuwa się do tyłu, tancerz do przodu. *Śpiącego* — tańczą ze śpiewem, przy czym tancerka często opiera głowę na ramieniu tancerza i oboje kroczą powoli, jak para zakochanych. *Odsibka* (od siebie) to figura, w której tańczący trzymając się wewnętrznymi rękami, wykonywują zwroty od siebie i do siebie. *Okrągłego* czyli *równego* tańczy się wirowo, przy czym tancerz przyozdabia go przysiadami, podniesieniem kolana, uderzeniem ręką o kolano, przyklękaniem itp., co ma charakter improwizacji. *Kolebany* — podobny jest do walca, z tym że pary pochylają tułów na boki czasem zgodnie w jed-

nym kierunku, czasem na przemian stronnie. *Siarczysty* jest już postacią jakby walca. Tańczą go bardzo żywo i urozmaicają przytupywaniem i przyklękami.

Zakończeniem całego tańca jest zazwyczaj *kujawiak na talarku*, w którym pary zwrócone ku sobie twarzami wirują bardzo szybko w jednym miejscu.

Kujawiak jest niezaprzeczenie tańcem ludowym najbogatszym w formy ruchowe, a jego melodie to prawdziwe arcydzieła liryki ludowej, tak wspaniale przetworzone artystycznie przez Chopina w mazurkach.

Ludwik Piechaczek
Okładka nut,
1857



Teofil Antoni Kwiatkowski
Bal,
1840



Antoni Zalewski
Okładka nutowa
XIX wiek



Jan Nepomucen Lewicki
Kujawiacy,
1841



Materiały muzyczne

Kazimierz Władysław Wójcicki
Pieśni ludu Białochrobatów Mazurów i Rusi z nad Bugu,
Warszawa 1836, tom I, s. 279

Nr 12 **Pieśń Kujawska**
Andantino

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "O ci-żes' się za du ma-ta", "Dziwozy-no mo-ja O-to-em się", and "za du ma-ta Nie bę dę two-ja".

(279)

PIEŚŃ KUJAWSKA.

I.

O cóżżeś się zadumała,
Dziewczyno moja!
— O: oem się zadumała,
Nie będę twoja.

* * *

— Ty dziewczyno, ty jedyna,
Ty będziesz moją,
Tylko mi się przysiewacki
W polu dostoją.

* * *

— Już się żytko zapłonęło,
Już się godzi żąć,
Obiecałeś mię mój Jasiu,
Tego roku wziąć.

Oskar Kolberg
Kujawiak

KUJAWIAK (OBERTAS.)
O. Kolberga.

Piano

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

Stanisław Ogurkowski
Kujawiak op4. N1
1880

Kazimiera Lieleniczówna.

COMPOSITIONS
pour le
PIANO
par
ST. OGURKOWSKI.

Op. 4.

N° 1. Kujawiak	fl. 60	N° 3. Polka	fl. 50
N° 2. Valse	fl. 60	N° 4. Rheinländer	fl. 50

Propriété de l'Éditeur

INOWRAZLAW, HENRI OLAWSKI.

Paris, chez M. Schuber, Libraire.

Nº 4. Kujawiak.

Slawomir
S. Ogurkowski.

PIANO

Vivace.

f

pp

tempo rubato

dimin. *ritard.* *a tempo*

f

pp

Verlag von C. F. Peters, Leipzig

Ms. III. 164. 165

2016. 2. 405/13

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered '3' in the top right corner.

The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Handwritten annotations include '2', '1', '2', '3', and '2' above the treble staff, and 'lento rubato' above the first measure. The dynamic marking *mp* is present in the bass staff.

The second system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked 'Ta'. Handwritten annotations include '5' above the treble staff, 'a tempo' above the second measure, and '3' above the fifth measure. The dynamic markings *pp*, *dimin. e ritard.*, and *ff* are present in the bass staff.

The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The dynamic marking *pp* is in the bass staff. Handwritten annotations include '3', '2', and '3' above the treble staff.

The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The dynamic marking *pp* is in the bass staff. Handwritten annotations include '1', '2', and '3' above the treble staff.

The fifth system continues the piece. The treble staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with notes marked 'Ta'. Handwritten annotations include '3' above the first measure and '5' above the fifth measure. The dynamic marking *mp* is in the bass staff.

This page of handwritten musical notation is for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with the tempo marking *Allegro* and a forte (*ff*) dynamic. The second system features a piano (*pp*) dynamic. The third system includes a *ritard.* (ritardando) instruction and a *ppp* dynamic. The fourth system returns to a forte (*ff*) dynamic. The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a small handwritten mark at the end of the third system.

p stin - gen - do

ri - tar - dan - to di - mi - nu - en - do

a tempo
pp


pp

f *Vivace.* *energico* *Fine.*



Бібліотека істор. укр.
єпископату. 200.
20.08.2016.

Wanda Rekowska
Oj dana, dana 12 kujawiaków
1900



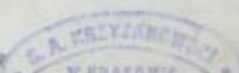
Oj dana, dana.
12
Kujawiaków
zebrana i ułożona na fortepian

Wanda Rekowska.

Cena: 2 m.
Zwraca się uwagę na ostatnią stronicę okładki.

POZNAŃ,
Nakład i własność Księgarni A. Cybulskiego.
Enregistré aux archives de l'Union.

Dotyczy całości, inwazy



„Oj da, dana.“

Zbiór Kujawiaków.

od Wjajna.

1. Allegretto. *legato*

expressivo *con delicatezza*

p *f* *scherzo*

p *calando*

f

din. P

1972 K 642/4



Muz. II. 82.135
Cim.

Legato adagio cantabile.

Od Gradova.

2.

Od Piotrkowa.

3.

Legato cantabile.

Od Kamieńca.

4.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with notes and rests. The left hand (bass clef) plays a bass line with notes and rests. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo). A section is marked *con trio.* with a double bar line and repeat sign.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand plays a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A section is marked *calando* (rushing), indicating a tempo change.

Third system of musical notation. The right hand plays a melodic line. The left hand plays a bass line. Dynamics include *fff* (fortississimo), *crescendo*, and *dim.* (diminuendo).

Fourth system of musical notation. The right hand plays a melodic line. The left hand plays a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo).

Fifth system of musical notation. The right hand plays a melodic line. The left hand plays a bass line. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo). A section is marked *con anima et con grazia* (with spirit and grace).

Sixth system of musical notation. The right hand plays a melodic line. The left hand plays a bass line. Dynamics include *p* (piano) and *perdendosi* (fading away).

5.

Musical notation for the first system of 'Od Świzra.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes. Dynamics include 'f' and 'p'.

Musical notation for the second system. The treble staff continues the melody. The bass staff has a more complex accompaniment with chords. Dynamics include 'ff'.

Musical notation for the third system. The treble staff has a melody with slurs. The bass staff has a complex accompaniment with chords. Dynamics include 'f'.

Musical notation for the fourth system. The treble staff has a melody. The bass staff has a complex accompaniment with chords. Dynamics include 'p'.

Musical notation for the fifth system. The treble staff has a melody. The bass staff has a complex accompaniment with chords. Dynamics include 'p', 'dim.', and 'f'.

Od Willi Sosnowej.

6. *leggiero*
dolce

f *p*

con trio. *f* *ff*

p *amoroso*

Od Zgłowiżanki.

7.

cantabile

P

crescendo

accelerando

Allegro non troppo.

Od Nowej Wsi.

8.

legato

crescendo

affectuoso

con fuoco marcato il basso

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system features a complex, rhythmic melody in the treble clef with many accidentals and a steady bass line. The second system includes a section marked 'effectuoso' with a crescendo hairpin and a repeat sign. The third system has a piano (*p*) dynamic marking. The fourth system features a 'crescendo' hairpin. The fifth system has a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system concludes the piece with a final cadence. The page number '112' is printed at the bottom center.

Scherzo.

musical score for Scherzo, measures 1-8. The score is in 3/4 time and G major. It features a piano introduction with dynamics *dolce*, *f*, and *p*. The right hand has a rhythmic melody, and the left hand has a bass line with chords marked with asterisks.

musical score for Lento, measures 9-12. The tempo changes to Lento. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady bass line. The section is marked with a large number 9. The right hand ends with a fermata. The text "Od Orla." is written above the final measure.

musical score for Lento, measures 13-16. The right hand has a melodic line with a repeat sign. The left hand has a bass line with chords marked with asterisks. The section ends with a fermata. The tempo and dynamics change to *agitato* *ff* for the following section.

diminuendo staccato

10. Allegro. Z nad Gupta.

crescendo

diminuendo

11. *Vivo.* *p* *Lento.* *Od Kaczewa.*

Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

sostenuto *calando* *Vivo.* *p*

Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

ritenuto *ritenuto*

Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

12. *P dolce* *Owczarek od Bytonia.*

Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

ff *f* *R* *p*

Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

p *ritenuto p*

Ta * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* * *Ta* *

Stanisław Ogurkowski
25 kujawiaków i oberków
1906



1. Oberek.

K. Görtch.

Zywo.
Piano. *f*



Mus. III, 104, 209

7962 15 229 / 56

2. Kujawiak.

B. Sulerzycki.

Zywo.

p

Fine

3. Oberek.

K. Gortych.

Zywo.

p

Trio.

mf

p

Fine

4. Kujawiak.

Zywo. Ze Szymborza.

f

Fine

5. Kujawiak.

Z Gočanowa.

Zywo.

p

f

Fine.

6. Kujawiak.

B. Sulerzycki.

Wolno.

p

mp

mf

The first three systems of music are piano accompaniment. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the bass. The second system includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in the bass staff. The third system concludes with a *Fine* marking in the treble staff.

7. Oberek.

Z Rózniat.

The section titled "7. Oberek" begins with a vocal line in the treble clef, marked *Żywo.* (Allegro) and *f* (forte). The piano accompaniment is in the bass clef. The piece is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes dynamic markings of *p* (piano) and *Fine* at the end of the piece.

8. Oberek.

Ze Sławska.

p

f

Fine.

9. Szacz.

Zywo.

B. Sulczycki.

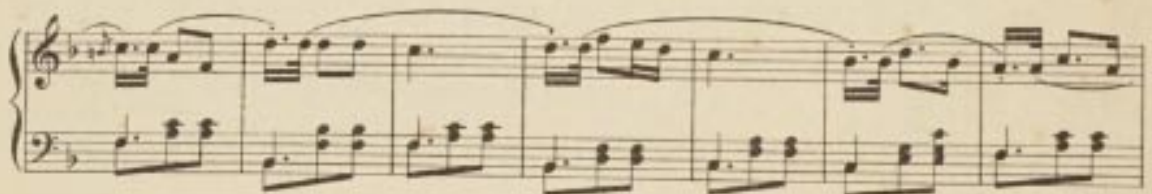
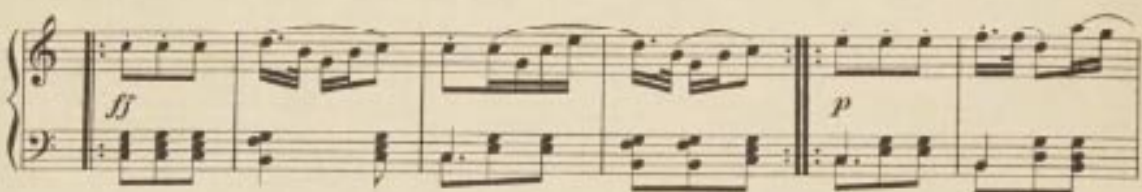
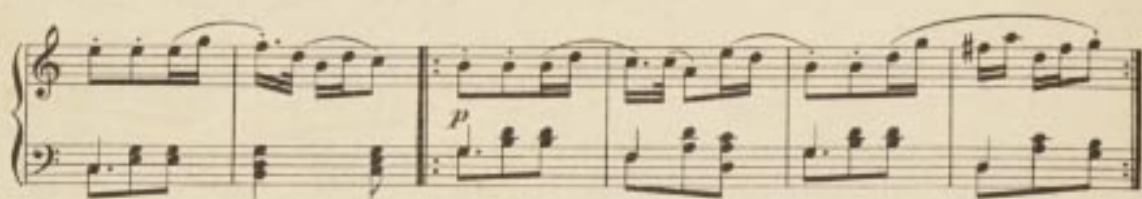
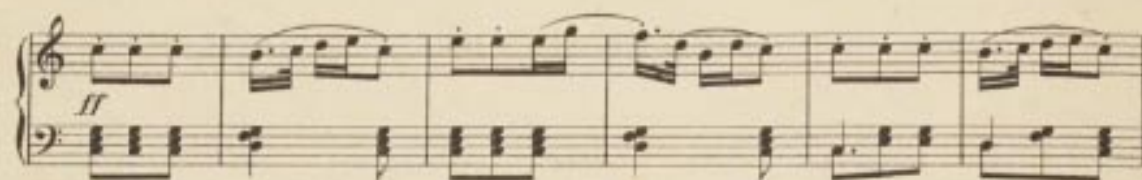
mf

Three systems of piano accompaniment in G major, 2/4 time. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a forte (*f*) dynamic. The third system concludes with a *Fine.* marking.

10. Oberek.

K. Gertych.

Two systems of piano accompaniment for the piece '10. Oberek'. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system features first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively.



11. Kujawiak.

Z Inowrocławia.

Żywo.

mf *p*

f

Fine. mf

D.C.

12. Kujawiak.

Engelhardt

Zywo.

f

p

f

ff *Fine.*

13. Oberek.

Zywo.

f

f

First system of musical notation for '14. Oberek.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation for '14. Oberek.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music continues with similar rhythmic patterns.

14. Oberek.

Zywo.

Z Cykwa

Third system of musical notation for '14. Oberek.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The tempo is marked *Zywo.* (Allegretto).

Fourth system of musical notation for '14. Oberek.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music continues with similar rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation for '14. Oberek.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music continues with similar rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation for '14. Oberek.' It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music concludes with a *fine* marking.



15. Kujawiak z pod Kruświcy.

S. Ogurkowski.

Wolno.

f

p

mf

Fine.

16. Kujawiak z pod Bachorzy.

S. Og.

Wolno.

mf

p

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a dynamic marking of *mf*. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

17. Oberek.

L. Retzlaff.

The second system of music also consists of two staves. It begins with the tempo marking *Zywo.* and a dynamic marking of *mf*. The piece concludes with a *Fine.* marking. The third system continues the piece with a *ff* dynamic marking. The fourth system ends with the instruction *D. C.* (Da Capo).

18. Kujawiak.

L. Retzlaff.

Zywo.

f

Fine. *f*

D.C.

Detailed description: This block contains the first 12 measures of the piece '18. Kujawiak'. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Zywo.' and the first measure has a dynamic marking of 'f'. The score is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The piece concludes with a double bar line, a repeat sign, and the marking 'D.C.' (Da Capo).

19. Kujawiak.

L. Retzlaff.

Zywo.

p

Fine. *f*

D.C.

Detailed description: This block contains the first 12 measures of the piece '19. Kujawiak'. It is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Zywo.' and the first measure has a dynamic marking of 'p'. The score is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The piece concludes with a double bar line, a repeat sign, and the marking 'D.C.' (Da Capo).

20. Kujawiak.

17

Grottan.

Zżyciem.

p

f

ff

p

3

Fine

21. Kujawiak.

Z. Szarlej.

Wolno.

p

mf

Detailed description: This block contains the first two systems of music for '21. Kujawiak'. The first system is marked 'Wolno.' and 'p'. It consists of a treble and bass staff with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, marked 'mf', and concludes with a double bar line.

22. Kujawiak.

Frydrychowicz.

Zywo.

mf

Detailed description: This block contains the first two systems of music for '22. Kujawiak'. The first system is marked 'Zywo.' and 'mf'. It consists of a treble and bass staff with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece and concludes with a double bar line.

23. Kujawiak.

Kuźaja.

Zywo.

p

Detailed description: This block contains the first system of music for '23. Kujawiak'. It is marked 'Zywo.' and 'p'. It consists of a treble and bass staff with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

mf Fine

24. Kujawiak.

Kużaja.

Zywo. p

mf

Fine

25. Oberek.

Z Bacharcia.

Zywo. mf 2^{ty} raz piano

p Fine

