

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej,
Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca
Kierunek: Taniec
Podyplomowe Studia Teorii Tańca

Witold Bardziński

**Chopin tańczący.
Fragmenty z listów Fryderyka Chopina,
pisanych w latach 1825-1831,
dotyczących tańca i baletu.**

Praca dyplomowa
napisana pod kierunkiem:
prof. dr hab. Ewy Wycichowskiej

Warszawa 2011

Spis treści

Wstęp.	3
Rozdział 1. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1825 roku.	
1.1. List pisany w Szafarni, datowany 26.08.1825 r., „do rodziców w Warszawie”.	6
1.2. List pisany w Warszawie, datowany [koniec listopada 1825] „do Jana Białobłockiego”.	9
Rozdział 2. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1829 roku.	
2.1. List pisany w Wiedniu, datowany 12.08.1829 r., „do rodziny w Warszawie”.	11
2.2. List pisany w Wiedniu, datowany 13.08.1829 r., „do rodziny w Warszawie”.	13
2.3. List pisany w Wiedniu, datowany 19.08.1829 r., „do rodziny w Warszawie”.	15
2.4. List pisany w Warszawie, datowany 14.11.1829 r., do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie”.	17
Rozdział 3. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1830 roku.	
3.1. List pisany w Warszawie, datowany 18.09.1830 r., „do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie”.	19
3.2. List pisany w Warszawie, datowany 22.09.1830 r., „do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie”.	21
3.3. List pisany we Wrocławiu, datowany 09.11. 1830 r., „do rodziny w Warszawie”.	23
3.4. List pisany w Wiedniu, datowany 22.12.1830 r., „do rodziny w Warszawie”.	25
3.5. List pisany w Wiedniu, datowany 26 i 29?12.1830 r., „do Jana Matuszyńskiego”.	29
Rozdział 3. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1831 roku.	
4.1. List pisany w Wiedniu, datowany 26.01.1831 r., „do Józefa Elsnera w Warszawie”.	30
4.2. List pisany w Wiedniu, datowany 16.07.1831 r., „do rodziny w Warszawie”.	34
Zakończenie.	37
Bibliografia.	
1. Literatura	38
2. Literatura cytowana	40
3. Elektroniczna korespondencja cytowana	41
4. Elektroniczna korespondencja pozyskana	41
Aneks.	42

Wstęp.

„Gdy Żydzi przybyli do sąsiedniego dworu w Oborowie za kupnem zboża, Fryderyk, przywoławszy ich zagrał im majufesa. Gra jego w taki zapał i zapomnienie handlarzy wprowadziła, że nie tylko podrygiwali radośnie i tańczyli, ale prosili usilnie dziedzica, aby to mógł zrobić, żeby ten grajek grał im na wkrótce mającym się odprawić weselu: bo tak grał jakby rodzony Żyd¹”.

Wspomnienia K.W. Wójcickiego (z Oborowa z 01.09. 1824), są jednymi z pierwszych, które świadczą o przygrywaniu do tańca przez Fryderyka Chopina, który miał wtedy 14 lat.

W pracy: „Chopin tańczący. Fragmenty z listów Fryderyka Chopina pisanych w latach 1825-1831 dotyczących tańca i baletu”, wybrano nie tylko fragmenty tańca i baletu, ale również przybliżono postać Fryderyka Chopina, jako tancerza i kompozytora muzyki „do tańca” i muzyki „nie do tańca” zawierającej impresje taneczne.

Poznajemy go jako osobę nie tylko przygrywającą do tańca, ale Fryderyka Chopina tańczącego! Tańczącego do upadłego! Wspaniale poruszającego się w takt: poloneza, mazura, oberka, kujawiaka, kotyliona, walca. Gdy nie ma już siły tańczyć (1847), „przygrywa” swoim przyjaciółom w czasie tanecznego wieczoru.

Co natomiast autora pracy skłoniło do napisania tej pracy?

Taniec? Muzyka?

Inspiracją był na pewno już etap wyboru Uczelni: Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina i kierunku taniec.

W przygotowywaniu do zajęć często sięgałem do książek, prac dotyczących Chopina. 200 lecie urodzin w roku 2010, 200 lecie powstania Uniwersytetu sprzyjało nie tylko w wyborze nowo wydanych publikacji, ale też przemyśleniom, jak Chopin po tych 200 latach inspiruje?

Mam możliwość obserwacji tej wielkiej fascynacji Jego osobą po tylu latach...

Na korytarzu Uczelni „mijanie” się ze studentami z „całego Świata”.

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 29.

... Przerwa zajęć na uczelni, nie oznacza braku Muzyki wypełniający cały gmach i daleko poza nim, Ona cały czas brzmi Fryderykiem Chopinem!

Tytułem mojej pracy licencjackiej obronionej w Wyższej Szkole Umiejętności w Kielcach, w roku 2009 był: „Kujawiak i jego współczesna forma uprawiana w Kruszwicy”.

Chopin tańczył kujawiaka i go komponował, Szafarnia należała przecież do Kujaw. Z tego regionu pochodziła mama Chopina Justyna z Krzyżanowskich Chopin, to ona prawdopodobnie nie tylko grała mu rzewne kujawskie melodie, ale i śpiewała kołysanki w rytmie Kujaw.

Musiało to znaleźć odzwierciedlenie na całej późniejszej twórczości Fryderyka Chopina, szczególnie gdy nie tylko wspominał z utęsknieniem matkę, dom rodzinny, ale też Polskę.

Ta Polska! Ta praca! Jest właśnie ciągiem dalszym wyżej wymienionej pracy licencjackiej, w której stawiałem pytanie: *„jak kształtował się i kształtuje obecnie ten taniec (kujawiak). Czy ważny to jest temat w czasie, kiedy Polska jest jednym z członków Wspólnoty Europejskiej, kiedy walkę o niepodległość i przywrócenie naszej państwowości mamy już za sobą?”*.

Odpowiedzią były słowa:

„Uważam, że bardzo ważny, nawet w obecnym okresie najważniejszy, bo pomimo „połączenia bez granic” naszym obowiązkiem jest pokazywać i ocalić od zapomnienia naszą piękną kartę historii, nasze cechy narodowe i kulturowe, które możemy opowiedzieć w najpiękniejszy sposób – poprzez taniec”.

Dziś do słów „*poprzez taniec*” dopisałbym i muzykę Fryderyka Chopina.

„Chopin tańczący. Fragmenty z listów Fryderyka Chopina, pisanych w latach 1825-1831, dotyczących tańca i baletu” stanowią uzupełnienie powyższej pracy, a nawet więcej tworzą jej dalszą część, bo przecież kujawiak nie mógł się obejść bez muzyki, która stanowiła nierozdzielalną spójność z tańcem. Spójność, którą w pewien sposób ten taniec zatracza, bez muzyki Fryderyka Chopina:

„Specyfika mazurków Chopina jest oparta przeważnie na pierwowzorze kujawiaka, najbardziej kapryśnego z trzech tańców grupy mazurkowej. Większość mazurków, Chopina to właśnie kujawiaki¹”.

¹ R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak – Folklor Kujaw, RHYTMOS, Poznań 2001 r., str. 41

Co jest jeszcze elementem spajającym te prace. Jest to słowo – Patriotyzm!
Nie dla patriotyzmu wykrzychanego w imię „korzyści”, ale takiego czasami niezauważalnego na co dzień, bycia Polakiem!

Bo dlaczego po prawie 200 latach, ten patriotyzm „krzyczy” w muzyce Chopina, a nam dziś tak trudno o nim mówić, bez słów...

Czy kogoś inspiruje dziś Chopin? Na pewno, tak jak pisałem powyżej jest wielu ludzi „zakochanych” w Jego muzyce. Ale wielu, mówi za dużo Chopina... wybierając muzykę, ale tą „komercyjną”.

Ta praca daje odpowiedź, gdzie dziś jest miejsce muzyki „komercyjnej” granej prawie 2 wieki temu, a muzyki, którą skomponował Chopin.

Czy dziś, podobnie jak 200 lat temu, nie tworzy ktoś muzyki bez świateł fleszy, w zaciszu kujawskich pól? Być może...

Autora pracy zainspirował Chopin, słuchał na powrót (dawniej radio, a później telewizja o wiele więcej czasu poświęcała muzyce Chopina) jego muzyki, to ona „natchnęła” go do napisania, kilku wierszy, – „zagubiona nutka” poświęciła je - Fryderykowi Chopinowi .

1. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1825 roku.

1.1. List pisany w Szafarni, datowany 26.08.1825 r., „do rodziców w Warszawie”.

„a Fryc jak utnie dobrzyńskiego na skrzypkach, tak wszyscy na dziedzińcu w taniec. Piękna noc dla traktującego wódką ekonomą, już też dla Fryca, który choć o 3-ch strunach, tak rzępolił, jakby drugi o 4-ch nie potrafił. Zaczęły się skoki, walec i obertas, aby jednak zachęcić stojących cicho i tylko na miejscu podrygujących parobków, poszedłem w pierwszą parę walca z panną Teklą, na koniec z panią Dziewanowską. Później się tak wszyscy rozochocili, że do upadłego na dziedzińcu wywijali, słusznie mówię, że do upadłego, bo kilka par upadło, gdy pierwsza bosą nogą o kamyk zawadziła. [...]

Po wtóre, panna Tekla Borzewska dwa razy ze mną tańcowała; wielem z nią rozmawiał podług zwyczaju, nazwano mnie więc jej kochankiem i narzeczonym, dopiero któryś tam drugi chłop wyprowadził z błędu i już później znano nawet moje imię, a krawczyk, gdym z Panią Dziewanowską w pierwszą chciał tańczyć parę, odezwał się: teraz pan Szope z Imością¹”.

Z powyższego listu wynika, że Fryderyk Chopin skakał² walca i obertasa z panną Teklą Borzewską, a na koniec z panią Dziewanowską. Należy zwrócić uwagę na zdanie, że Fryderyk Chopin jako pierwszy zaczął tańczyć walca z panną Teklą. *„Parobkowie podrygiwali w miejscu”* stąd można wnioskować, że walc jeszcze nie był rozpowszechniony po wiejskich dworach. Prawdopodobnie dopiero podpatrzenie tańczącego Fryderyka Chopina, spożyty alkohol, a również zagranie innego tańca spowodowały, że *„wszyscy się rozochocili, że do upadłego na dziedzińcu wywijali”*.

„Na dziedzińcu wywijali” – nie w izbie, można podejrzewać, że nie tańczono już walca, ale prawdopodobnie kujawiaka:

„Roderyk Lange zauważa, że duża część autorów pisząc o kujawiaku robiła to bardzo pobieżnie a nawet mylnie³. Błędna interpretacja może być wynikiem nie tylko dużej popularności tańca na terenie Kujaw (Szafarnia należała do tego regionu), ale również tego,

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 114. List „Do rodziców w Warszawie”. [Szafarnia], 26 sierpnia 1825.

² Przypis autora. Słowami określonymi przez Fryderyka Chopina „Zaczęły się skoki” współcześnie rozumiemy: Zaczęły się tańce. Zaczerpnięto z: G.W. Dąbrowska, *Skakanie*, w: *Leksykon. Taniec w polskiej tradycji*. Muza S.A. Warszawa 2005/2006, s. 237. „Skakanie, skakać. Określenie używane zamiennie z → hulaniem. Dawniej, zanim pojawił się obcy termin (franx. Danse, niem. Tanz), znaczyło tyle, co tańczenie, tańczyć, nawet: bawić się.

³ R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak – *Folklor Kujaw, RHYTMOS*, Poznań 2001 r., s. 21.

że ten taniec „szedł” jakby dwoma drogami. Jedna z nich to kujawiak tańczony bezpośrednio na wsi kujawskiej, a drugi to ten bardziej spopularyzowany, który przez dwór szlachecki często przerabiany pokazywany był na balach w stolicy i w dużych miastach. Został on w swojej dworskiej formie jednym z tańców narodowych i to on jest częściej opisywany.

Informacje na temat pochodzenia kujawiaka są bardzo nieliczne. Lange uważa, że autorzy czerpią je z trzech źródeł. Pierwsze z nich to fakty zaobserwowane na wsi (tak postąpił właśnie między innymi Kolberg i Lange). Drugim źródłem jest taniec w wersji salonowo –dworskiej, znanej jako kujawiak z grupy tańców narodowych. Trzecie to połączenie dwóch wcześniej wymienionych i to właśnie najbardziej komplikuje pojęcie kujawiaka. Ponieważ wiele opisów powstawało na podstawie publikacji Kolberga (często bez pobytu w terenie), którą również często błędnie odczytywano, a następnie inni autorzy prac te opinie powtarzali powstało przekonanie, że kujawiak jako taniec narodowy pochodzi bezpośrednio ze wsi kujawskiej, a w takiej formie na wsi kujawskiej jest on w ogóle nieznany.

Profesor cytuje natomiast bardzo ważną wypowiedź Glogera:

*„Kujawiak, taniec ludu kujawskiego podobny do obertasa, ale poważniejszy od niego, mniej skoczny i rubaszny, tańczy się okrągło, bez przycisku i tupania. Ruch jego jest daleko wolniejszy niż obertasa, wreszcie ma tę odrębną cechę, że się nigdy nie kończy, tylko w kółko ciągle powtarza. Układane i ogłaszane przez różnych kompozytorów kujawiaki są to po większej części obertasy lub mazury, nieraz dziarskie i porywające, ale bez właściwego kujawiakom charakteru, który chcąc uwydatnić, trzeba się wstuchać w taniec tam, gdzie jego kolebka. Lud kujawski rozpoczyna tańczyć kujawiaka tzw. „śpiącym”: para tańcząca, objąwszy się oburącz, najprzód obraca się wolniutko w kółko na lewo, a dopiero następnie puszcza się szybszym ruchem w lewo i w prawo, wszakże bez zamaszystości właściwej obertasowi. Skrzypkowie kujawscy przekształcają i mnożą takty kujawiaka do nieskończoności, przyozdabiając je dodatkami. Trafiają się nawet tacy improwizatorowie wiejscy, którzy tworzą coraz nowe melodie do tego tańca pełne ducha i charakteru”.*¹

Profesor Lange zwraca dalej uwagę, że tak ładny opis tańca jak powyższy został zastąpiony później innymi zapisami encyklopedycznymi, które nie tylko opisywały ten taniec bezbarwnie, ale nawet wprowadzały w błąd zakładając, iż kujawiak „składa się właściwie z trzech części”.

¹ R. Lange, A. Pawlak, B. Krzyżaniak – Folklor Kujaw, RHYTMOS, Poznań 2001 r., s. 22

Jak więc naprawdę tańczono na Kujawach według profesora Lange?

Ze względu na geograficzne położenie Kujaw w środkowym obszarze Polski przeważały rytmy mazurkowe. W tej grupie są: kujawiak – mazurek – oberek i wszystkie one występują na terenie Kujaw z tym, że rolę pierwszoplanową ma kujawiak, który jest z tych tańców najwolniejszy, a oberek najszybszy.

Kujawiak występował też pod różnymi nazwami jak: „kujowion”, „powolny”, „gładki”, „śpiący”, „chodzony”, „okrągły”, „równy”, „zawracany” itp.

Kujawiak tańczony na Kujawach jest tańcem szybszym od „kujawiaka” tańczonego jako taniec „narodowy”, tak samo rytm w pierwszym rodzaju jest bardziej urozmaicony, w drugim bardziej „wygładzony”.

Roderyk Lange pisze, że na terenie Kujaw wszystkie zabawy taneczne rozpoczynano od tańca chodzonego zwanego też kujawiakiem chodzonym, w którym to ciasno ustawione pary w płynnym kroku posuwały się do przodu dookoła izby. Często ten krok nabierał posuwistości, jakby szurania po podłodze, czasami nawet nóg nie unoszono nad podłogę stawiając małe kroki ze względu na małe odległości pomiędzy tańczącymi parami.

Po pewnym czasie kroki te nabierały miękkiej elastyczności przechodząc wówczas samorzutnie w kujawiaka. Tempo chodzonego było zwykle umiarkowane, ale też czasami było wolne jak i szybsze, zależało w dużej mierze od prowadzącego korowód. Dawniej nie trzymano się bezpośrednio za ręce, ręce partnera i partnerki łączyła wspólnie trzymana chusteczka. Dużo w tańcu zależało od indywidualnych umiejętności, interpretacji i fantazji partnera. Częstym elementem tańca było obracanie partnerki dookoła jej własnej osi i po pewnym czasie partner również sam się obracał, niekiedy kończąc tą całą frazę przytupem. W trakcie chodzonego często występowała gestykulacja rąk. Kierunek tańca po kole był dowolny lub lokalnie uznany za właściwy, mogła też następować kilkukrotna zmiana tego kierunku. Natomiast w czasie wesela chodzony mógł być wykonywany kilkukrotnie wokół izby, ale też często zdarzało się, że biesiadnicy wychodzili na zewnątrz obchodząc czasami nie tylko gospodarstwo, ale czasami nawet całą wieś¹.

¹ Tekst o Kujawiaku, zaczerpnięto z pracy licencjackiej, Witolda Bardzińskiego – *Kujawiak i jego współczesna forma uprawiana w Kruszwicy*, Wyższa Szkoła Umiejętności, Kielce – 2009 r.

1.2. List pisany w Warszawie, datowany [koniec listopada 1825] „do Jana Białobłockiego”.

„I ja też zrobiłem nowego poloneza z Cyrulika, co się dosyć podoba, myślę go jutro dać do Litografii. Ludwika zrobiła Mazura doskonałego, jakiego Warszawa dawno nie tańczyła. Jest to jej non plus ultra, ale też, w istocie, jeden z non plus lutrów swego rodzaju. - Skoczny, ładny, słowem do tańca, nie chwalcąc, rzadkiej dobroci. Jak przyjdiesz, to Ci go zagram¹”.

W przypisach do powyższego listu autorzy „Korespondencji Fryderyka Chopina”, wyjaśniają niektóre z zawartych określeń i słów:

1) „Cyrulika²” – „Polonez Chopina na temat z opery Cyrulik sewilski Rossiniego nie jest do dziś znany. Zdaniem Kobylańskiej (1977, t.1, s. 524-527, poz. 1264) autograf tego poloneza mógł być zanotowany (wraz z innymi polonezami, marszami, mazurkami i walcami Chopina) w albumie należącym w latach 30. XIX w. do księżnej Izabelli z Radziwiłłów Grafowskiej (wg Zielińskiej 1997, s. 325 – Grafowska z Radziwiłłów, 1^o voto Ksawerowa Massalska, miała na imię Józefa). Przy założeniu, że utwory Chopina zawarte w tym albumie zostały skomponowane do roku 1824 (German 1973, s.18), nie jest to jednak możliwe”.

2) „Ludwika zrobiła Mazura³” – „Kompozycje Ludwiki Chopin, w tym wspomniany przez Chopina mazur nie są znane”

3) „Jest to jej non plus ultra⁴” – „Non plus ultra (łac.) – szczyt doskonałości”.

Ludwika Chopin, która „zrobiła Mazura doskonałego” była również uzdolniona muzycznie posiadała ogólne wykształcenie otrzymane na pensji Józefy Werbusz. Posiadała również uzdolnienia literackie i wokalne.

Śpiewała w kościele ewangelicko-augsburskim p.w. św. Trójcy. Grała na fortepianie i komponowała, jej nauczycielem podobnie jak Fryderyka Chopina był Wojciech Żywny.

To Ludwika jako pierwsza wtajemniczała swego młodszego brata w grę na fortepianie. Napisała kilka książek sama, bądź przy współpracy swoich siostr.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 138. List „Do Jana Białobłockiego. Warszawa, [koniec listopada 1825].

² Ibidem, s. 142.

³ Ibidem

⁴ Ibidem

Udziałała się społecznie, od roku 1848 była też opiekunką Zakładu Sierot i Ubogich Dzieci. Była matką czwórki dzieci. Ludwika odwiedziła brata w Paryżu dwukrotnie w roku 1844 i w roku 1849 pozostając u boku Fryderyka Chopina aż do jego śmierci.

Gdy 22.11.1831 roku odbywał się ślub Ludwika Chopin z Józefem Kalasantym Jędrzejewiczem, Fryderyk Chopin w prezencie przesyła im: „*poloneza i mazura, żebyście skakali i prawdziwie się weselili, bo wasze dusze mogą się cieszyć*¹”.

Na weselu na pewno tańczono więc do muzyki, którą specjalnie na tą uroczystość skomponował Fryderyk Chopin, tańce jak najbardziej związane z tradycją Polski – polonez i mazur.

To te dwa tańce staną się najważniejsze w twórczości Chopina, też będą towarzyszyły mu do końca życia. Pierwszymi były polonezy, ostatnimi mazurki.

*„Pod koniec XVIII wieku dotarł polonez już do salonów paryskich, nawet na dworze królewskim pozyskał sobie prawo obywatelstwa, a Kazimierz Nestor Sapięha opowiada w jednym ze swoich listów, pisanych w roku 1778 do matki, że tańczono tam poloneza w kostiumach polskich, „niezupełnie podobnych do naszych, ale bardzo ładnych, a królowa najpiękniejsza była ze wszystkich” – znano go także w salonach niemieckich, ale autor bezimienny, piszący około roku 1759, sam Niemiec, powiada, że polonez, tańczony przez Niemców, tak się ma do poloneza tańczonego przez Polaków, jak zająkliwa sylabizacja żaczka, do skończonej deklamacji artysty*²”.

*„Łącznie tańce wszystkich rodzajów stanowią u niego grupę najliczniejszą: skomponował ich ponad sto. Oprócz mazurów i polonezów pisywał chętnie walce. Wszystkie tańce pozostałe: ekosezy, menuet, krakowiak, kontredans, bolero i tarantela powstawały sporadycznie, najczęściej jako wynik jakiejś przypadkowej inspiracji; zajmują one w twórczości Chopina pozycję marginalną. Natomiast trzy główne gatunki taneczne zaznaczyły swą obecność również wśród innych utworów; rondo przejęły taneczne tematy do swoich refrenów, ballady i scherza zostały przeniknięte ruchem i gestem tańca, a niektóre nokturny zapożyczyły od mazurków sposób myślenia bliski modalności*³”.

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 61.

² S. Dzikowski, *O tańcu. Rozważania kulturalno-obyczajowe*, Biblioteka Dzieł Wyborowych, Warszawa 1925 r. s. 41-42.

³ Ibidem, s.339.

2. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1829 roku.

2.1. List pisany w Wiedniu, datowany 12.08.1829 r., „do rodziny w Warszawie”.

„Z przeszłego listu wiadomo wam, najukochańsi rodzice, że się dałem namówić na danie koncertu; wczoraj więc, to jest we wtorek wieczorem o godzinie 7-mej, na teatrze cesarsko-królewskim opery niemieckiej na świat wystąpiłem!

Te wieczorne wystąpienia w teatrze nazywają tu eine Musikaliische Akademie. Ponieważ nie miałem nic z tego i nie starałem się mieć, więc hr. Gallenberg przyspieszył owe wystąpienie, ułożywszy porządek następujący: Uwertura Beethovena; moje Wariacje; śpiew panny Wertheim, nadwornej śpiewaczki króla saskiego, moje Rondo i znów śpiew, po czym mały balet dla zapętnienia wieczoru¹”.

„Mały balet dla zapętnienia wieczoru” to w przypisie opisującym pierwszy koncert Fryderyka Chopina w Wiedniu², dwuaktowy balet Der Masken-Ball z muzyką różnych autorów.

Z treści listu nie wynika czy Fryderyk Chopin oglądał „balet” po swoim występie w drugiej części wieczoru. Prawdopodobnie był obecny, bo dopiero po występie długo rozmawiał z wieloma artystami obecnymi na jego koncercie.

„Po okresie świetności w XVIII w., gdy na scenach Wiednia (w Burgtheater i w Kärtnerthortheater) wystawiali swe dzieła Hilverding, Angiolini, Noverre, Viganó, Gioia, na początku XIX w., balet wiedeński przeżywał kryzys, pod rządami wciąż zmieniających się baletmistrzów, jak Louis Henry, Louis Duport, Fr. Horschelt, J. Aumer, Frederico Campilli i in. Światowa sława Fanny Elssler i jej występy w Wiedniu obudziły zainteresowanie baletem romantycznym. Stolicę naddunajską odwiedzają Maria, Filippo i Paul Taglioni, C. Grisi i J. Perrot, F. Cerrito, na sceny wchodzi wielki repertuar romantyczny

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 274. List „Do rodziny w Warszawie, [Wiedeń], 12 sierpnia [1829].

² Ibidem, s. 275-276. (program koncertu w Theaterarchiv w Wiedniu, reper. w: Kobyłańska, *Chopin w kraju. Dokumenty i pamiątki*, Kraków 1955, s. 170, fotokopia: MFC, nr inw. F4372).

(*Giselle, Sylfida, Dziewica Dunaju, La Péri, Esmeralda, Katarzyna, córka bandyty*), głównie dzięki francuskiej baletmistrzyni *Hermine Blangy*. Przekazują wiedeńskim scenom swe balety *Artur Saint-Léon (Diabelskie skrzypce)* i *Auguste Bournonville (Napoli)*, a debiutuje w nich austriacka solistka – *Katti Laner (1829-1908)*, córka znanego kompozytora walców *Josefa Lannera*¹”.

Fanna Elssler (1810-1884), jedna z największych tancerek baletu okresu romantycznego. Występowała często nie tylko jako pierwszoplanowa odtwórczyni baletowych ról klasycznych, ale też dobrze realizowała repertuar z tańców ludowych czy ról charakterystycznych. Jej taniec był „przepojony uczuciem”, swawolnym wdziękiem, z kokieterią, bardzo dobrą grą aktorską.

W Wiedniu zamieszkuje również „rodzina” Taglioni, to oni tworzą i wykonują nowe balety w repertuarze romantycznym (jednak żadnego z nich nie mógł wówczas oglądać Chopin, gdyż najwcześniej przypadająca premiera przypadła na *Sylfidę*, w Paryżu w roku 1832):

Filippo Taglioni – choreografie: *Sylfida*; i Jules Pierrot choreografie; *Giselle*; *Esmeralda*; *Katarzyna, córka bandyty*.

Natomiast już w roku 1822 w sali Hofftheater debiutowała, Maria Taglioni jedna z najlepszych baletnic, związana ze scenami Niemiec, Włoch i Francji.

Maria Taglioni (1804-1884), Włoszka, córka wymienionego wyżej włoskiego baletmistrza Filippo Taglioni. Była jedną z najśłynniejszych tancerek w historii baletu. Wniosła głęboki liryzm i dużą „lekkość”, która stanowiła jedną z najważniejszych pozytywnych cech baletu romantycznego. W jej cechach bardzo dobrej tancerki można było zauważyć spokój, łagodność, melancholii i wdzięku – trochę chłodnego. Największą sławę zdobyła jako odtwórczyni głównej roli w balecie *La Sylphide*. Była autorką baletu *Motyl* z 1860 roku do muzyki J. Offenbacha. Niestety zmarła w nędzy.

Austriacy mogli też się pochwalić wymienioną powyżej, swoją solistką baletową: *Katti Laner (1829-1908)* córka kompozytora walców Josefa Lannera, wystąpiła w wielu krajach Europy występując nawet w Nowym Jorku.

¹ I. Turska. *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków, 1983, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, s. 170.

2.2. List pisany w Wiedniu, datowany 13.08.1829 r., „do rodziny w Warszawie”.

„Jestem zdrow i wesół, jem i piję dobrze. Wiedeń mi się podoba; Polaków w nim dosyć, w balecie nawet jest jeden, którego podczas mego wystąpienia tyle się o mnie troszczył, że mi sam wodę z cukrem przynosił, dodawał serca itp¹.

W drugim liście napisanym w Wiedniu Chopin zwraca uwagę na „jednego z baletu”, W dostępnych źródłach nie udało mi się znaleźć danych tej osoby.

Jak wyglądała sytuacja zespołów baletowych w Polsce w trzeciej dekadzie XIX wieku? Czy była tak zła, że nasi polscy tancerze baletowi szukali zatrudnienia we Wiedniu? Okazuje się, że tak:

„Kryzys finansowy Zrzeszenia (Zrzeszenie Aktorskie) i intrygi generała Różnieckiego (prezesa dyrekcji rządowej) doprowadziły do ostatecznego przejścia od dnia 1 lipca 1827 zwierzchnictwa nad Teatrem Narodowym przez rząd, który na dyrektorów sceny powołał Osińskiego i Dmuszewskiego. Były to więc lata zmian organizacyjnych i finansowych, co oczywiście nie sprzyjało pracy artystycznej i spowodowało przesunięcie się nacisku na inne działy widowisk: dramat, komedię i operę. Zepchnięty na margines balet, którym nikt się szczególnie nie zaopiekował, ucierpiał dotkliwie².

Być może to spotkanie z tancerzem baletowym z Polski będzie miało wpływ na decyzję Fryderyka Chopina gdy będąc już u szczytu sławy, mieszkając w Paryżu „otworzy” drzwi Opery paryskiej dla Turczynowiczów:

„...w pierwszej połowie XIX wieku skorzystało z tych stypendiów (Dyrekcji teatrów w Polsce) zaledwie sześć osób: w sezonie 1825/26 A. Parczewska, Maurice Pion, i Mikołaj Igrkowski, w 1842 roku małżonkowie Turczynowiczowie i wreszcie w 1857 roku Maria Frejtag. Każde z tych sześciorga artystów występowało na scenie Opery paryskiej.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 279. List „Do rodziny w Warszawie, [Wiedeń], 13 sierpnia [1829].

² J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny (1802-1866)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968. s. 34.

Największy sukces odnieśli Turczynowiczowie dzięki opiece samego Chopina, który na prośbę ojca Turczynowiczowej, Damsego, gorliwie zajął się przygotowaniem odpowiedniej atmosfery na przyjęcie polskich artystów. Turczynowiczowie nie przynieśli Chopinowi wstydu i mogli śmiało pokusić się o dalszą karierę europejską, gdyby im na tym zależało¹.

Natomiast ten późniejszy okres paryski (07.02.1842), jeżeli chodzi o taniec opisze H. Heine:

„Tańczymy tutaj jak na wulkanie, ale tańczymy”. Początek mody na kankana, tańczonego „z jego cyniczną określonością, znaną tancerzom, wyrażaną przez ironiczne kroki i przerysowane gesty²”.

Nawet dwa lata przed śmiercią (1847 r.), Chopin już mocno schorowany, i choć prawdopodobnie nie tańczący, za to jak umiłający taniec swoim przyjaciołom w Paryżu:

„Przygrywa do tańca na wieczorze towarzyskim u ks. A. Czartoryskich; według L. Niedźwieckiego, „rznął tęgo i długo³”.

¹ Ibidem, s. 115.

² M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 94.

³ Ibidem, s. 114.

2.3. List pisany w Wiedniu, datowany 19.08.1829 r., „do rodziny w Warszawie”.

„Jeżeli pierwszą razą zostałem dobrze przyjęty, to wczoraj jeszcze lepiej. Trzy razy brawo się wznawiało; publiczność liczniej się zgromadziła. Baron, nie wiem już jak się nazywa, teatralny finansista, dziękował mi za recetę, mówiąc: „że jeżeli zebrano się tak licznie, to z pewnością nie dla baletu, który wszyscy dobrze znają. Moim Rondem ująłem sobie wszystkich z profesji muzyków. Zacząwszy od dyrektora orkiestry, Lachnera, aż do stroiciela fortepianów dziwił się piękności kompozycji. Wiem, iż podobałem się damom i artystom. Gyrowetz, stojący blisko Celińskiego, krzyczał i bił brawo. Tylko zakamieniałym Niemcom nie wiem, czyliłm dogodził; wczoraj jeden z nich wraca z teatru, a ja już siedziałem przy kolacji; więc pytają go drudzy, jak się bawił? „Piękny balet” - odpowiedział. „Ale akademia?” Widać, że mię spostrzegł, chociaż byłem do niego tyłem obrócony, gdyż o czym innym zaczął mówić. Czuję się w powinności nie przeszkadzania mu w wylaniu uczuć i poszedłem spać mówiąc do siebie: jeszcze się ten nie urodził, co by wszystkim dogodził¹”.

W trzecim liście pisany z Wiednia, Fryderyk Chopin opisuje swoje wrażenia ze swojego występu, który miał miejsce w dniu 18 sierpnia 1829 roku². Z treści listu wynika, że Baron, dziękuje Chopinowi za recetę (z fran. – dochód, wpływy za bilety), który otrzymał jako organizator głównie dzięki występowi Chopina, który za swoje występy nie pobrał żadnego wynagrodzenia. Baron zwraca również uwagę, że nie dla baletu, ale właśnie głównie na występ Chopina zebrała się tak liczna widownia. Nie podzielał tego zdania jeden z widzów określony przez Chopina jako „zakamieniały Niemiec”, który chwalił balet z drugiej części, a nie występ Chopina w pierwszej. Te różnice zdań Chopin określa w liście starym polskim przysłowiem „jeszcze się taki nie urodził, co by wszystkim dogodził”.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. str. 282. List „Do rodziny w Warszawie” . [Wiedeń], 19 sierpnia [1829].

² Ibidem, s. 283 – „*Drugi koncert Chopina w Wiedniu odbył się 18 VIII 1829 w sali Kärntnerrortheater pod dykcją Franza Lachnera. Program: Fryderyk Chopin Rondo à la Krakowiak na fortepian i orkiestrę op. 2 na temat „Là ci darem la mano” Peter von Lindpaintner Uwertura do opery Bergkönig, Joseph Mayseder Polonez na skrzypce (wyk. Josef Khayl): druga część wieczoru – zgodnie ze zwyczajem wiedeńskim wypełniło przedstawienie baletowe.*

Nie ulega wątpliwości, że młody Fryderyk Chopin nie tylko gra i komponuje w dobie romantyzmu, ale nawet znacznie wyprzedza swoich „kolegów” muzyków, wyprzedza swoją epokę. Dlatego jego muzyka podoba się osobom osłuchanym i znającym trendy w muzyce to Gyrowetz; „*Krzyczał i bił brawo*”.

Co się dzieje natomiast w tym okresie w balecie? Trzeba będzie poczekać na rok 1832, kiedy to na scenie ukazuje się pierwszy balet otwierający okres romantyzmu jest to Sylfida (La Sylphide, według powieści Nodiera Trilby, muzyka: J. Schneitzhöffner, choreografia: F. Taglioni), zanim jednak ten balet trafi do Wiednia i przekona do siebie „zakamieniałych Niemców” znowu będzie potrzeba kilku, a nawet kilkunastu lat.

2.4. List pisany w Warszawie, datowany 14.11.1829 r., „do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie”.

„Wracając, byłem w Kaliszu na jednym wieczorze, gdzie była Pani Łączyńska i Panna Biernacka – wciągnęła mię do tańca, musiałem mazura tańczyć, i to z ładniejszą jeszcze Panną od niej, a przynajmniej równie piękną panną Nieszkowską Pauliną, która nie chce generała Miecielskiego, a on się do niej koniecznie adresuje. [...]

Powiedziałem jej, że ty będziesz wiedział o całym wieczorze, że się będę skarżyła to, że mię do tańca skusiła, ale Ci się nie złąkła. – Poznałem jej ojca, blisko Antonina ma swoje Sulistawie. – Między innymi godny widzenia taniec Jaxy Marcinkowskiego, który na tym wieczorze z zabłoconymi butami do upadłego wywijał”¹.

Mazur określany jest jako najpiękniejszy, a zarazem najtrudniejszy polski taniec narodowy. Jeżeli z treści listu wynika, że Fryderyk Chopin tańczył mazura to musiał być naprawdę dobrym tancerzem.

Mazur jako taniec towarzyski był najbardziej związany ze środowiskiem szlacheckim i miejskim.[...] Szczyt rozwoju ruchowych form mazura przypada jednak na okres Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. W tym czasie ukształtował się bowiem trzeci rodzaj mazura. Obok mazura ludowego i kontuszowego mazura szlacheckiego powstał mazur łański. Olbrzymią rolę w upowszechnieniu tej formy mazura, nie tylko w Polsce, ale i poza jego granicami, odegrały Legiony Polskie (1797 – 1804) oraz inne polskie siły zbrojne walczące u boku Napoleona Bonaparte. Oficerowie wywodzący się głównie ze środowisk szlacheckich i magnackich, przenieśli mazura na teren wojskowy.

Żołnierze stacjonujący w miastach uczestniczyli w zabawach i balach, podczas których popularyzowali mazura łańskiego z dużym powodzeniem. W tym okresie mazur stał się swoistym symbolem walki narodowowyzwoleńczej².

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 323-324. List „Do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 14 I [listopada] 1829.

² Cz. Sroka, *Polskie Tańce Narodowe we współczesnych zabawach konkursach i turniejach tanecznych*, C.I.O.F.F. Sekcja Polska, Warszawa 2003, s. 29.

Okres zaborów, Powstanie Listopadowe nakazywało umieć tańczyć mazura szczególnie na jego patriotyczny charakter. Dlatego taniec ten towarzyszył Fryderykowi Chopinowi od jego narodzin do jego śmierci. Nawet jak już stan zdrowia nie pozwalał mu już tańczyć, to grał własne kompozycje mazura do tańca i do „posłuchania”.

Spróbujmy w istniejącej literaturze poszukiwać odpowiedzi: Czy Fryderyk Chopin uczył się tańczyć, a jak tak to gdzie? Na pierwszy trzon pytania, można odpowiedzieć na podstawie powyższego listu: Chopin musiał posiadać jakąś wiedzę z zakresu tańców ówczesnie wykonywanych. W mazurze, obertacie (oberku), mazurze, kujawiaku, walcu obowiązywały przecież pewne zasady i reguły.

Jeżeli młodzież i dzieci wiejskie podpatrywali tańczących dorosłych (na zabawach wiejskich) i w ten sposób uczyli się poszczególnych tańców, to w przypadku Fryderyka Chopina ten sposób nauki mógł mieć miejsce przez podpatrywanie tańczących na stacji, którą prowadzili rodzice Fryderyka Chopina¹, ale mógł też on posiadać wiedzę o tańcu podczas nauki w Liceum Warszawskim.

Z pytaniem „czy Fryderyk Chopin w szkole – Liceum miał zajęcia z tańca”, dr Tomasz Nowak wykładowca Antropologii Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, odpowiedział:

„z doświadczeń tanecznych Chopina to miał on zajęcia z tańca podczas liceum, ale szczegółów nie znamy i nie są one udokumentowane. Wiemy z przekazów uczniów Liceum Warszawskiego, że wszystkich uczniów kształcono w zakresie tańca (ponoć zawsze w środy po południu odbywały się zajęcia), ale nie były one nawet ujęte w siatce godzin, podobnie jak inne ćwiczenia fizyczne²”.

¹ A. Dudek, *Wychowanie Muzyczne*, artykuł z nr 2/2010 – *Śladami Chopina – Warszawa*, pozyskano (06.06.2011), dostępny w; www.wychmuzpl./artykul_ar_8.html wybrana treść: „... rodzice Fryderyka otworzyli stancję dla chłopców – uczniów liceum, synów ziemiaństwa z Mazowsza i z innych stron spoza Warszawy. Stancja była ponoć wzorowo prowadzona, z nauką tańca...”.

² Korespondencja elektroniczna przesłana 02.06.2011 od Witold Bardziński e-mail: bes.taniec@gmail.com odpowiedź otrzymana w dniu 02.06.2011 od Tomasz Nowak e-mail: t.m.nowak@uw.edu.pl

3. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1830 roku.

3.1. List pisany w Warszawie, datowany 18.09.1830 r., „do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie”.

„Drugie miejsce po Orłowskim nie jest na mnie za wiele ani za mało. Dziś dają po raz pierwszy balet jego nowy z ogromnymi machinami pana Lesbenier. Zapowiadają awantury. – Wczoraj byłem u Cichockiego, tego grubego, na imieninach. Grałem Quintetto Spora na fortep., clar., fag., waltornię i flet. Prześliczny. Ale strasznie nie w palec. Wszystko, co chciał umyślnie na fortepian napisać dla popisu, jest nieznośnie trudnym i nie można często palców wyszukać. Ten kwintet miał być granym o godzinie 7mej, a zaczęliśmy go o 11stej. Dziwisz się, że nie zasnął! Ale taka ładna panna była, co mi mój ideał bardzo przypominała. Wystaw sobie, do 3ciej siedziałem. Quintet był tak późno, bo próba baletu trwała aż do 11stej. Z tego miarkuj, co to za ogromny balet. Dziś się nawierzgają. [...]

Swoje wrażenia z „ogromnego baletu”, Chopin napisał w kolejnym liście do Tytusa Wojciechowskiego. (Opisano w liście 3.2.).

Dopiero teraz widzę, że Ci za dużo napłócił andronów, - widać że jeszcze wczorajsza imaginacja działa, że się nie wyspał, daruj także zmęczenie, bom tańczył mazura. Mama, Papa najmocniej cię ściskają. Dzieci także. Ludwika trochę słaba, spodziewać się, że lepiej będzie¹.

Fryderyk Chopin, nawet jak później sam to określił, komponował mazurki „do tańca” i „nie do tańca”.

Pierwszy mazur napisany przez Chopina pochodzi z roku 1824 - jest nim *Mazurek As-dur* z op. 7, w swej wersji pierwotnej. Prawdopodobnie w tym samym roku kompozytor zaczął tworzyć *Mazurka a-moll* z op. 17.

W 1826 powstały dwa nowe mazurki: *B-dur* WN 7 i *G-dur* WN 8, powielone litograficznie dla grona przyjaciół.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. str. 398 - 399. List „Do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 18 września 1830.

Oskar Kolberg wspomina, że, był to czas, kiedy to Chopin podczas wieczorków towarzyskich przygrywał chętnie do tańca, improwizując podczas jego trwania melodią mazura. Powstawało ich wtedy bardzo wiele, przybywało ich po kilka w każdym roku. Prawdopodobnie mazurki: *g-moll* WN 64 i *f-moll* WN 65 były ostatnimi.

„Za godne wydania Chopin uznał 41 mazurków, zebranych w 11 opusach, oddzielnie wydał jeszcze dwa. Kilkanaście pozostało w rękopisach, a ich liczba waha się – w zależności od przyznania lub odmówienia niektórym z nich autentyczności - między dwunastoma a piętnastoma. Wątpliwości towarzyszą trzem, prawdopodobnie jeszcze warszawskim: D-dur (Dz. W. nr 55 i 56), C-dur (Dz. W. nr 57) i Fis-dur (WN 36). [...]

Z początku traktowany przez Chopina jako gatunek muzyki użytkowej, już w 1830 roku zaczął mazurek spełniać funkcję artystyczną. Przesyłając z Wiednia nowy utwór („mój fortepian nie słyszał, jak tylko mazury”), uważał kompozytor za niezbędne poinformowanie adresata, iż chodzi o utwór już „nie do tańca”. Właśnie począwszy od samotnych miesięcy przeżytych w Wiedniu, zaczął traktować mazurka jako formę liryki refleksyjnej, wyraz uczuć najbardziej osobistych, rodzaj dziennika intymnego. I od razu, za J. M. Chomińskim (1960), trzeba dodać, iż w powszechnym odczuciu jest to „wyraz tęsknoty za krajem rodzinnym.[...]”

Mazur jako taniec towarzyski, grywany i tańczony na balach wielkich i małych. Chopin, bywało tańczył Mazura do białego rana, czego świadectwo można znaleźć w listach, toteż jego rytmy i idiomatyczne gesty musiał nosić w sobie. Michał Kleofas Ogiński w jednym z Listów o muzyce ukazuje dosyć obrazową modę na mazura szerzącą się w salonach napoleońskiej Europy, wiążąc ją z ówczesną wziętością polskich oficerów.[...]”

Najczęściej Chopin stosuje w mazurkach – zestrojone w jedną całość na zasadzie dopełnienia lub kontrastu – połączenie paru odmian tańca. Dominuje zestawienie mazura z kujawiakiem, np. w Mazurkach: F-dur z op. 7, B-dur i a-mol z op. 17, Des-dur z op.30, C-dur z op. 33 i F-dur WN 25. Dopełnienie kujawiaka oberkiem było zgodne z praktyką ludową. [...]

Sublimacja wzorów tańca ludowego i towarzyskiego – czysto użytkowego i już przez poprzedników stylizowanego – dokonywała się na podstawie autentycznych przeżyć żywiołu tańca. Chopin należał do ludzi często i chętnie tańczących. W 1839 roku, informując przyjaciela o polepszeniu zdrowia pisał: „ale jeszcze śpiewać ani tańcować nie mogę¹”.

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 347-352.

3.2. List pisany w Warszawie, datowany 22.09.1830 r., „do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie”.

„Nowy balet Orłowskiego, co się tycze muzyki, jest istotnie bardzo dobry i wiele miejsc ładnych. Maszynerie ogromne i dlatego nie zawsze się udają. Pierwszy raz było najgorzej, drugi raz lepiej, a trzeci raz nie wiem, ale Xiążę był, więc musiało iść dobrze. Ostatnia dekoracja najlepsza. Wierzgają za wiele. Strasznie długo. O wpół do 11tej się kończy¹”.

W tym liście czytamy już o bezpośrednich wrażeniach Fryderyka Chopina z baletu „Złota gałązka”, do którego muzykę w części opracował Antoni Orłowski, a choreografię Maurice Pion.

Balet w Polsce w okresie od 1826 kiedy to z Paryża wrócili po odbytych szkoleniach czołowi soliści baletowi, pozwolił na zwiększenie zainteresowania publiczności baletem. To właśnie Maurice 19 października 1826, zostaje dyrektorem baletu i choć zastaje sytuację niezbyt dobrą - zła sytuacja finansowa, zespół niezgrany i nieprzygotowany, potrafi stworzyć dobry zespół baletowy .

W tym zespole występuje nie tylko Maurice, ale również tacy soliści jak; Palczewska i Grekowski. Stąd w obsadzie „Złotej gałązki”, oprócz niego występowali: Stolarska, F. Domagalski, J. Trawna w roli dziecka.

Balet komiczno – czarodziejski „Złota gałązka” był grany 5 razy.

Z listu wynika, że Fryderyk Chopin był na tym balecie dwukrotnie (18 i 19.09.1830 r.), ale w sumie był znudzony pisząc, że: „wierzgają za wiele”.

W przypisach znajdujemy odpowiedź jaki to był balet:

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 403. List „Do Tytusa Wojciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 22 września [1]830.

„Chodzi o komiczno czarodziejski balet „Złota gałązka” Antoniego Orłowskiego, wystawiony po raz pierwszy w Teatrze Narodowym 18.09.1830 (nazajutrz po raz drugi, a po raz trzeci 21.09) w układzie choreograficznym – Maurice’a Piona (1801-1869), który odtwarzał również główną rolę. W przedstawieniu użyto maszynerii Francuza Lesbenier (Lebesnier?) maszynisty teatralnego.

W recenzji napisano: „Tańce piękne, układ grup przyjemny, muzyka po części skomponowana, po części dobrana przez Antoniego Orłowskiego, ostatnie dekoracje z kilkoma zmianami nowego rodzaju wspaniałe; są to główne zalety pantonimy „Złota gałązka”, granej wczoraj pierwszy raz w Teatrze Narodowym. Częste zmiany nowych maszynerii w następnych wykonaniach zapewne dokładniej będą wykonane. Znaczne skrócenie scen pantomimicznych w obu aktach nieodzowne¹”.

¹ Ibidem, s. 400 – przypis 13.

3.3. List pisany we Wrocławiu, datowany 09.11.1830 r., „do rodziny w Warszawie”.

„Był to kupiec imieniem Scharff, nadzwyczaj grzeczny; oprowadzał nas po całym Wrocławiu; zgodziwszy sam fiakra, woził po piękniejszych spacerach; nazajutrz zapisał nas do Bursy i na koniec wystarał nam się fremden-karte na wczorajszy koncert i przed próbą nam ją przysłał. Jakie musiało być jego i tych panów, co mi bilet się wystarali, zdziwienie, gdy ten fremdern stanowił główną figurę muzycznego wieczoru. Prócz tego Ronda, improwizowałem jeszcze dla znawców na temat Niemej z Portici. Po czym na zakończenie odegrano uwerturę, a po niej nastąpiły niezgrabne skoki niemieckie. [...]

Ponieważ ja jeszcze nie mam ustalonej reputacji, więc dziwiono się i bano się dziwić; nie wiedzieli, czy kompozycja dobra, czy też im się tak tylko zdaje. Jeden z tutejszych znawców przybliżył się do mnie i chwalił nowość formy, mówiąc, że mu się nic jeszcze w tej formie nie zdarzyło słyszeć. Nie wiem, kto to był, ale ten mię może najlepiej zrozumiał. Schnabel, pełen największych grzeczności, ofiarował mi nawet powóz, aleśmy się po 9tej, jak zaczęli tańczyć, wynieśli do domu. Kontent jestem że staremu zrobił przyjemność¹.

W liście napisanym z Wrocławia do rodziny w Warszawie 09 listopada 1830 roku, Fryderyk Chopin pisze o swoim koncercie i wspomina „skoki niemieckie”. Skoki niemieckie to tak nazywane w tym okresie tańce towarzyskie. To nimi kończyły się abonamentowe koncerty w Resursie wrocławskiej.

W okresie pobytu Chopina we Wrocławiu jednym z tańców wywodzącego się z południowoniemieckiego tańca ludowego był ländler. Ländler tańczony wcześniej na wsi w powolnym i mocnym charakterze, w mieście zmienił swój styl: podskoki przeszły w lekkie kroki posuwiste, powstała większa ilość obrotów przy wirującym charakterze tańca. To od niego wywodzi się późniejszy walc.

Gdy po dziewiątej zaczęły się tańce, Chopin wychodzi. Nie ma nastroju do tańca, chociaż nie tańczy, nie pisze nawet muzyki do tańca, to często w jego kompozycjach ta muzyka ma swoje odzwierciedlenie.

„Można mówić o dwóch zasadniczych odmianach chopinowskiej rytmiki: o rytmice tanecznej i poza tanecznej. Rytmika taneczna związana jest pochodzeniem z folklorem i sztuką użytkową. Jest bardziej lub mniej bliska swoim pierwowzorom.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. str. 424-425. List „Do rodziny w Warszawie”, Wrocław, 9 listopada 1830 r.

Jako rytmika choreicznie zależna przejmuje wzór rytmiczny i, co ważne, składnię ruchową tańca niekiedy w sposób dosłowny, wręcz naśladowczy. (przykład, fragment zapisu nutowego: Mazurek C-dur op. 7/5, t. 5-8. oraz: Mazurek C-dur op. 24/2, t. 5-8) [...]

*Od czasów O. Kolberga poszukiwano dla tańców Chopina ludowych pierwowzorów. Najwięcej zależności - tak co do samego rytmu, jak i składni choreicznej - ukazała H. Windakiewiczowa w wielce popularnej, często cytowanej pracy *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina (1926)*. Według J. M. Chomińskiego (1978) w *Chopinowskich mazurkach rytmika stanowi element bardziej istotny dla związku z ludowością niż harmonika. Zależność wczesnych polonezów Chopina od wzorów muzyki użytkowej i artystycznej jego czasów, a od polonezów K. Kurpińskiego i M. K. Ogińskiego szczególnie, jest widoczna gołym okiem. Relacji tej bliżej nie badano, zbadano natomiast związki walców Chopina z tańcami tego gatunku rozmaitej proveniencji: wiedeńskiej, warszawskiej oraz ludowej, wiejskiej (A. Koszewski, 1963 i 1965; E. K. Stadnicki, 1963). Pierwowzory młodzieńczych walców można znaleźć w muzyce użytkowej miejskiej i wiejskiej, późniejszych - we wzorach wiedeńskich. Bardzo szybko jednak Chopin kształtuje własną odmianę tańca, o której rzecz można, iż jest syntezą rytmów walca i mazurka, szczególnie w jego kujawiakowej lub oberkowej odmianie: (przykład, fragment zapisu nutowego: Walc As-dur WN 48, t. 33-36)**

Pojedyncze tańce obce - Menuet, Ecossaizy, Bolero i Tarantella, pisane w rytmach konwencjonalnych swego czasu - nie zdołały uzyskać wyrazistego charakteru ani własnego oblicza.

Rytmika taneczna choreicznie inspirowana - tak można określić rytmikę stosowaną przez Chopina w gatunkach tanecznych, we wszystkich utworach dojrzałych jego twórczości. A więc jedynie sam punkt wyjścia, sama inspiracja pochodzi z tradycyjnych źródeł. Pierwotny inwariant rytmiczno-choreiczny tańca traci jednoznaczność i wyrazistość. Schemat rytmiczny zostaje zamazany przez rytmikę tzw. dopełniającą w innych głosach i przez elementy kontrapunktu, za to pojawia się w coraz to nowych odmianach: (przykład, fragment zapisu nutowego: Mazurek cis-moll op.63/3, t. 65-76) [...]

Szeregująca składnia tańca użytkowego ustępuje miejsca składni wyższego rzędu, tworzącej z prostej suity tańców - poematy taneczne, jakimi stały się z czasem mazurki, polonezy i walce¹.

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 275-277.

3.4. List pisany w Wiedniu, datowany 22.12.1830 r., „do rodziny w Warszawie”.

„Siedem tygodni wczoraj minęło, jakim was opuścił. Po co?... Już się stało! Właśnie wczoraj, o tej godzinie we wtorek, jak mię do Woli odprowadzano, byłem u państwa Weibersheim na tańczącym wieczorze. Pełno tam było młodzieży, ładnej, wcale niestarożytnej. Chciano, ażebym tańczył, wybierano mię gwałtem w kotylionie, obróciłem się kilka razy i poszedłem do siebie. [...]

Fryderyk Chopin w liście z Wiednia napisanym 22 grudnia 1830 r., do rodziny w Warszawie. Z treści listu wynika jak zaniepokojony jest Fryderyk Chopin sytuacją w Polsce, brak wiadomości o Powstaniu Listopadowym o tym czy jego rodzina i przyjaciele są zagrożeni powoduje, że na pewno nie w głowie mu tańce. Dlatego, gdy inni tańczą on kilka razy „obraca” się w kotylionie i wychodzi.

Kotylion – żeby przybliżyć jego historię musimy się odwołać do walca, który zaistniał na początku swego istnienia jako taniec prosty i jednostajny, tańczony w ruchu wirowym po okręgu koła bez żadnych ewolucji, czy ulepszeń w postaci figur. Walc w tej postaci pozwalał nawet specjalnie nie przygotowanym dworzanom, mieszczanom oddawać się „jego urokowi”, w wirowym szale. Dochodziło nawet do omdleń i zasłabnięć, w niektórych krajach zabraniano go tańczyć. Ponieważ walc wypierał dawny taniec kontredans (sięgający swą historią roku 1651 kiedy to John Playford w książce „The English Dancing Master” opublikował jego zasady), taniec oparty na pewnych zasadach z tworzeniem figur, których opracowywaniem zajmowało się wielu mistrzów tańca, postanowili oni walc uczynić spokojniejszym i nadać mu taneczne figury. Między innymi uczynili to mistrzowie francuscy, którzy rozwinęli formę kołową, dodając do tej formy tworzone według własnej inwencji różne figury, taniec ten nazwano kotylionem. Nie tylko tworzone figury zaczerpnięte z dawnych kontredansów w obrębie koła, ale też w czasie tego tańca „poszukiwano” partnerów lub dochodziło do ich zamiany. W tym tańcu wykorzystywano również rekwizyty między innymi bardzo popularne krzesła, poduszki, chusteczki, szarfy. Ponieważ taniec ten był bardzo popularny również w Niemczech, Austrii, Polsce o jego wykonanie „poproszono” Chopina w Wiedniu, który „obrócił się parę razy i poszedł”.

Prawdopodobnie gdyby nie był zmartwiony sytuacją w kraju, losem najbliższych, może by został i dobrze się bawił.

Te słowa dotyczące kotyliona i z treści wcześniejszych listów świadczą, że Fryderyk Chopin oprócz tańców narodowych takich jak: Polonez, mazur, oberek, kujawiak, znał zasady i tańczył : walca; kontredansa i kotyliona.

A propos malowania, wczoraj rano był u mnie Hummel z synem; kończy mój portret, ale tak podobny, że nie można lepiej. Siedzę na stołku w szlafroku, z miną inspirowaną, nie wiem skąd. Ołówkiem, a raczej kredką i w formacie ćwiartkowym, zdaje się, że sztych. Grzeczny to nadzwyczajnie ten stary Hummel; ponieważ się zna dobrze z Duportem, niegdyś sławnym tancerzem, a teraz antrepreneurem kärnthnerthorskiego teatru, więc mię wczoraj prezentował.[...]

W następnej części listu Chopin wspomina Duporta, „kiedyś sławnego tancerza”:
„(Louis Antoine Duport (1781 lub 1783 Paryż – 19.10.1853 tamże) – tancerz i choreograf francuski. W okresie 1797-1808 występował jako pierwszy tancerz w Operze paryskiej, później zaś – w teatrach Petersburga (1808-1812), Wiednia (1813-1816, 1821-1836) Londynu, Neapolu i innych miast europejskich. Po bankructwie hr. Wenzla Gallenberga wydzierżawił w roku 1830 wiedeński Kärntnertheater i wystawiał tam liczne balety. W 1836 zakończył karierę sceniczną, a pod koniec życia powrócił do Paryża¹”.

Na podstawie tego fragmentu listu możemy dowiedzieć się trochę więcej o finansach artystów. Zauważmy, że tancerza i choreografa francuskiego Duporta stać było na dzierżawę jednego z największych teatrów na terenie Wiednia i wystawiać tam nie tylko własne balety, ale również zapraszać artystów muzyków czy artystów operowych.

Chopin, który choć bardzo popularny, długo korzystał z pomocy rodziców. Nawet jego ojciec Mikołaj Chopin (1771 – 1844) zwracał mu uwagę w liście, żeby ostrożnie wydawał pieniądze i oszczędzał „na starość”.

Fryderyk Chopin nigdy nie trwonił pieniędzy, nie żył ponad stan, ale był zawsze dobrze ubrany, mieszkał w dobrych dzielnicach i mieszkaniach dobrze wyposażonych. Posiadał własny powóz i miał swoją służbę. Nie był to jednak zbytek, przyjmując w swoim mieszkaniu, udzielał lekcji księżnom, hrabinom, bogatym mieszczańkom, nie wypadało więc przyjmować tych osób w złych warunkach.

Sam spotykając się z ludźmi możnymi, musiał również być odpowiednio ubrany i poruszać się odpowiednim powozem.

¹ Ibidem, s. 457 – przypis 8.

Fryderyk Chopin nie odmawiał jednak lekcji nawet tym, którzy nie mieli pieniędzy, ale mieli talent to często tym osobom nie tylko udzielał lekcji za darmo, ale wprowadzał „na salony”. Fryderyk Chopin gdyby chciał mieć więcej pieniędzy mógł to również osiągnąć, pisząc jak go do tego często namawiano muzykę do oper czy modnych walców do tańca. To ten rodzaj muzyki przynosił ich twórcom olbrzymie dochody, jednak te propozycje Chopin zawsze odrzucał, na rzecz muzyki, którą on sam kształtował.

Wczoraj u Bayerów tańczono mazura. Sławik jak baran leżał na ziemi, a jakaś stara niemiecka Contessa, z dużym nosem i dziurawą fizjognomią, trzymając (jak to dawniej bywało) zgrabnie dwoma paluszkami za sukienkę, z głową sztywnie do tancerza zwróconą tak, że aż kości od szyi, gdzie która mogła, wylazły, dziwne jakieś walcowe pas długimi a chudymi mamrotała nogami. Godna to jednak osoba, poważna, uczona, dużo gada i ma usage du monde. [...]

W kolejnej części listu Chopin opisuje postać „starej niemieckiej Contessy”, opisuje w sposób ośmieszający nie tylko jej postać, ale również i jej taniec. Wpływ na ten opis to nie tylko jakość wykonywanego tańca – „mazura w wykonaniu Niemki”, musimy pamiętać o tym, że Fryderyk martwi się sytuacją rodziny w kraju, martwi się o przyjaciół, którzy walczą w Powstaniu Listopadowym. Mazur to przecież najbardziej patriotyczny taniec polski, to Taniec Wojsk Polskich!!! W wykonaniu niemieckiej contessy i czeskiego kompozytora Slavika, którzy profanują ten taniec! Trudno się więc dziwić Chopinowi, że z taką ironią pisze ten fragment listu.

Pomiędzy licznymi wiedeńskimi zabawami, sławne są wieczory po oberżach, gdzie przy kolacji Strauss albo Lanner (są to tutejsi miejscowi Świeszewscy) walce grywają. Za każdym walcem dostają ogromne brawo, a jeżeli grają Quodlibet, czyli mieszaninę z oper, pieśni i tańców, to słuchacze są tak zadowoleni, że nie wiedzą, co z sobą robić. Dowodzi to zepsutego smaku wiedeńskiej publiczności. Chciałem wam posłać walca mojej kompozycji, ale już późno; odbierzecie go zawsze. Mazurków nie posyłam także, bom ich jeszcze nie przepisał: nie do tańca¹”.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 453 - 455. List „Do rodziny w Warszawie, Wiedeń, [22 grudnia 1830].

Fryderyk Chopin w ostatnim z fragmentów tego listu, pisze o „wiedeńskiej publiczności” i jej upodobaniach; muzyce, walcach do tańca, mieszaninie z oper, pieśni i tańców. To nie tylko pieniądze zyskuje Strauss, Lanner i wspomniani polscy Świeszewscy, mają też publiczność, która się zachwyca ich muzyką. Nie martwią się sytuacją w kraju, nie myślą o przekazaniu wartości patriotycznych w swoich utworach, grają i komponują „pod publiczność”, która nie ma specjalnych wymagań, ta publiczność chce rozrywki. Chopin wspomina przy okazji swoje walce, powracające nostalgią do ojczyzny, tak jak mazury nie do tańca... Mazury, do słuchania o jego miłości do Ojczyzny i jego walki o wolną Polskę, bo muzyka to była jego najbardziej skuteczną broń, w walce z zaborcami.

Chopin pisze o Johanie Strausie (ojcu) – (14.03.1804 Wiedeń – 25.09.1849), wiedeński kompozytor taneczny szczególnie walców, stąd często nazywany „królem walca”. Był dyrektorem dworskiej orkiestry balowej. W 1836 roku został honorowym obywatelem Wiednia. Występował we Francji przed rodziną Ludwika Filipa, a w 1838 roku, wystąpił z dwunastoma koncertami w Londynie. Napisał 146 walców, pisał również muzykę do innych tańców: kadryle, polki, marsze, galopy, kontredanse i wiązanki różnych melodii.

Drugim kompozytorem sławnym z tanecznych walców był: Joseph Franz Lanner (11.04.1800 – 14.04.1843), wprowadził między innymi orkiestrę smyczkową dając tym nową jakość muzyce popularnej, która zyskała nie tylko popularność w najbardziej eleganckich lokalach, ale również towarzyszyła do tańca w lokalach podmiejskich. W roku 1838 swoją muzyką towarzyszył obrzędowi koronacyjnemu cesarza Ferdynanda w Mediolanie. Często na zmianę z J. Strausem dyrygował wiedeńską orkiestrą. Również on otrzymał honorowe obywatelstwo Wiednia. Oprócz walców tworzył inną muzykę taneczną; wiązanki melodii, lendlery, galopy, kotyliony.

To był opis Wiednia, a na późniejszy opis „smaku” paryskiego środowiska, trafiamy w opisie Henryka Heine:

„Ludzie tańczą o swoje wpływy i tańczą tym namiętniej, im bardziej są przeciętni, a grubi, moralistycznie nastawieni bankierzy tańczą w takt walca mniszek ze słynnej opery Robert le Diable. Meyerbeer osiągnął coś niestychanego: udało mu się uwięzić uwagę lekkomyślnych Paryżan przez przeciąg całej długiej zimy; wciąż jeszcze można ujrzyć tłum ciągnących do Académie de Musique dla zobaczenia Roberta Diabła”.¹

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 60.

3.5. List pisany w Wiedniu, datowany 26 i 29?12.1830 r., „do Jana Matuszyńskiego”.

„Ale nie tylko dla mego anioła pokoju, bo jak go kocham, gdybym mógł, wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekłe, rozjuszony nastąpiło uczucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, - co wojsko Jana śpiewało. – Każesz mi wybierać poetę? – Wiesz, że istota najniezdecydowanaśza w świecie, i raz tylko w życiu dobrze wybrać umiałem. Mój boże, ona i siostry choć szarpkami mogą się przysłużyć, a ja – gdyby nie to, że ojcu może teraz ciężar, natychmiast bym wrócił. Przeklinam chwilę wyjazdu, - i przyznaj, znając moje stosunki, że po odjeździe Tytusa za wiele razem na głowę mi spadło. Wszystkie obiady, wieczory, koncerty, tańce, których mam po uszy, nudzą mię; - tak mi tu smętno, głucho, ponuro – lubię ja to, ale nie w tak okrutny sposób.- Nie mogę czynić, jak mi się podoba, muszę się stroić, fryzować, chossować; - w salonie udaję spokojnego, a wróciwszy do domu piorunuję po fortepianie¹.

List adresowany do przyjaciela Jana Matuszyńskiego w Warszawie. Warszawa, która walczy, a Wiedeń się bawi.

Fryderyk Chopin „piorunuje” na fortepianie, a tańce, których ma po uszy nudzą go. Treść listu, nie pozostawia złudzeń, Chopinowi nie w głowie tańce, koncerty. Chopin cierpi, znajdziemy to straszne cierpienie w jego muzyce, w muzyce, która stanie się wiecznym dokumentem tych dni – „wróciwszy do domu piorunuję na fortepianie”.

„Nie dla nabożeństwa, ale dla przypatrzenia się o tej porze olbrzymiemu gmachowi, stanąłem w najciemniejszym kącie u stóp gotyckiego filara. Nie da się opisać ta wspaniałość, ta wielkość tych ogromnych sklepień, - cicho było – czasem tylko chód zakrystiana zapalającego kagańce w głębi świątyni przerywał mój letarg. Za mną grób, pode mną grób... tylko nade mną grobu brakowało²”.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. str. 461. List „Do Jana Matuszyńskiego w Warszawie. [Wiedeń 26 i 29? grudnia 1830].

² Fragment listu, który stał się inspiracją wiersza, autora pracy – w Aneksie .

4. Z listów Fryderyka Chopina pisanych w 1831 roku.

4.1. List pisany w Wiedniu, datowany 26.01.1831 r., „do Józefa Elsnera w Warszawie”.

„Co się Pańskiego Kwartetu tycze, solennie obiecał mi Józef Czerny, iż na Śty Józef będzie gotowy; - mówił, iż nie mógł się nim dotychczas zatrudnić, bo wydawał dzieła Szuberta, których mnóstwo jeszcze czeka na pressę; co zapewnie opóźni wyjście drugiego pańskiego manuskryptu. Ile jednak dotychczas miarkować mogłem, Czerny nie jest jednym z bogatych tutejszych editorów, a zatem nie może śmiało łożyć na takie dzieła, których u Sperla albo zum Römischen Kaiser grać nie można. Oni tu walce dziełami nazywają! A Straussa i Lannera, którzy do tańca im przygrywają, Kapellmaystrami¹”.

Fryderyk Chopin w liście z Wiednia z dnia 26 stycznia 1831 roku, adresowanym do Józefa Elsnera w Warszawie pisze dlaczego jest zwłoka w wydaniu jego (Elsnera) Kwartetu. Drukarnie wydają bardzo popularne walce Straussa i Lannera do tańca, przekładając terminy wydawania dzieł muzyków.

Walc przed Chopinem miał wprowadzić niezbyt długą, ale już bogatą treść w paru odmianach. Z tradycją austriacko-wiedeńską zetknął się Chopin dwukrotnie (1829 i -1831) u źródła - słyszał orkiestry Lannera i Straussa-ojca, podkpiwał z wiedeńczyków, że i rozrywkowe „muzyką nazywają”.

Kiedy poznał walce Schuberta - nie wiadomo; polecał je uczniom w latach pedagogicznego szczytu. Obecność schubertowskich reminiscencji trafia się lecz całkiem sporadycznie (Walce-, Es-dur nr 17 i Ges-dur WN 42). Weberowskie Zaproszenie do tańca mogło mieć pewien wpływ na koncepcję serii wielkich walców w stylu brillant.

Najwcześniej poznał Chopin tradycję walca zadomowionego w Polsce. Na kształcie tańca ludowego, zwanego walcerkiem, zdążył się odcisnąć model rytmiczno-choreiczny oberka i rytmy mazurkowe sąsiadujące z rytmami ländlera.

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. str. 480. List „Do Józefa Elsnera w Warszawie, Wiedeń, 26 stycznia 1831.

Kontakt szczególnie żywy miał Chopin z walcem popularnym, miejskim i dworskim, grywanym na balach i spotkaniach ówczesnego towarzystwa. E. K. Stadnicki (1963) naliczył ponad sto polskich walców skomponowanych przed Chopinem od początku wieku. Pisali je kompozytorzy generacji Chopinowskiej: A. Ormowski, I. Dobrzyński, J. Nowakowski i L. Nidecki, specjaliści od muzyki użytkowej, tacy jak A. Świeszewski, K. Tymowski, A. Rembieliński, K. Sołtyk, J. Baschny czy J. Bielawski, a także niekiedy mistrzowie generacji poprzedzającej: F. Lessel, M. K. Ogiński, K. Kurpiński, A. Radziwiłł, J. Damse, J. Stefani i M. Szymanowska.

Żaden nie zdołał skomponować utworu, który by przeżył dłużej niż kilka sezonów karnawału. Układanie arcymodnych tańców stało się zresztą powszechną zabawą. J. Damse, idąc za wzorem wiedeńskim, wydał w 1829 roku u Brzeziny w Warszawie Milion walców, czyli metodę komponowania przy pomocy dwóch kostek tyłu walców i scbleiferów, ile sobie kto życzy... .

Można powiedzieć, że pokolenie Chopina wzrastało i oddychało w aurze i rytmie wiedeńskiego tańca w ojczystym wydaniu.

Również walce różnicował Chopin na dwa odrębne nurty: towarzyski i koncertowy. Kryteria były ostre. Wobec Walców, b-moll WN 19, Des-dur WN 20, e-moll WN 29, Ges-WN 42 i As-dur WN 48 - chyba nieco zbyt ostre.

Z jedenastu walców nurtu t o w a r z y s k i e g o , skomponowanych w latach 1827- sześć powstało w Warszawie, pięć w Paryżu.

Walce w a r s z a w s k i e dokumentują dwa momenty: przyswajanie sobie konwencji gatunku i - zapanowanie nad nią. Jeśli pominąć sześć walców zaginionych, to trzy z wydanych pośmiertnie: E-dur WN 18, As-dur WN 28 oraz ów „wątpliwy” Es-dur- ukazują doskonale chwilę „startu”. Ocierają się o prymitywizm i konwencjonalność (forma tańca z wyodrębnionym triem), reprezentują muzykę użytkową („do tańca”), a przy tym wyraźnie ukształtowaną przez model polski, łączący w jednym utworze rytmy ländlera z rytmami i gestyką oberka: (przykład, fragmentu zapisu nutowego; Walc As-dur WN 28, t. 1-4, oraz Walc As-dur WN 28, Trio, t. 65-68).

Trzech tańców pozostałych, skomponowanych w kraju, ale z pewnością już po pierwszym zetknięciu z Wiedniem (1829), nie sposób porównać z poprzednimi.

Naznaczone sentymentalizmem, chyba z tej racji nie wydane, ujawniają jednak wyraziście chopinowski ton. Partia środkowa Walca b-moll WN 19 (dolce, H-dur) zapowiada momenty liryczne w pełni dojrzałych walców paryskich, podobnie - dwuśpiew rozbrzmiewający (w Ges-dur) w triu Walca Des-dur WN 20, upamiętniony zresztą zaszyfrowaną w nim treścią uczuciową: (przykład, fragmentu zapisu nutowego; Walc Des-dur WN 20, t. 33-41).

Walc e-moll WN 29, wyposażony w introdukcję i kodę, łączący melancholię z błyskotliwością - można uznać za pierwszy krok w stronę poematu tanecznego.

Walce p a r y s k i e nurtu towarzyskiego pochodzą z różnych faz życia i zdają 5 pełnić nieco odmienne funkcje. Walce z lat trzydziestych dziwnym trafem nie zyskały kompozytorskiego imprimatur i stanowią przykłady graniczne. Lapidarny Walc Ges-dur WN 42, zderzający brzmienia typu brillante z brzmieniem typu cantabile, mógłby - zdawałoby się konkurować z Walcem Des-dur z op. 64, natomiast Walc As-dur WN 48 - z niejednym z mazurków. Być może zaważyły względy osobiste - Walc As-dur pełnił przecież funkcje potillon d'amour. Walce z lat czterdziestych nie budzą podobnych wątpliwości. Dwa z nich Sostenuato Es-dur WN 53 i Allegretto a-moll WN 63, nie wyszły poza fazę wstępnej kompozytorskiej notatki. Nostalgiczny Walc f-moll WN 55 chyba rzeczywiście nie wzniósł się do poziomu utworu niepowtarzalnego. Wpisywany do wielu sztabuchów, upamiętniony prośbą skierowaną do jednej z adresatek o zachowanie utworu „wyłącznie dla siebie” - reprezentuje najbardziej wyraziście twórczość nurtu prywatnego.

Wszystkie osiem walców nurtu k o n c e r t o w e g o zostało zainspirowanych aurą salonów paryskich lat trzydziestych i czterdziestych, choć w paru tańcach, co zrozumiałe, żywo rezonują jeszcze intonacje i rytmy wiedeńskie. Edycje naznaczone zostały modą miejsca i czasu - obdarzone tytułami: Grandę Valse Brillante pour le Piano (op. 18), Trois Valses Brillantes (op. 34), Grand Valse Nouvelle (op. 42) i dedykowane wielkim damom paryskiego świata. Tego świata, którego cały blichtr i niezwykłe uroki utrwalił w paryskich korespondencjach z tych lat, ze zjadliwą czułością, ironią i pasją Henryk Heine.

„Chopin jest tej elity ulubieńcem - w muzyce szuka ona najwyższych rozkoszy duchowych a Chopin „potrafi poezję, która żyje w jego duszy, roztoczyć przed naszymi oczyma”.

Paryskie walce Chopina (op.: 18, 34, 42 i 64), co do formy, charakteru i stylu dalekie od tańców użytkowych i okazjonalnych, przywykło się, nie bez słuszności, nazywać:

p o e m a t a m i t a n e c z n y m i . Przejawiają się w dwu odmianach: brillante i mélancolique.

Walce typu brillante przebiegają w tempie szybkim (vivo, vivace), w tonacjach durowych, są zarysowane szeroko (173-311 taktów) i wszystkie cztery mają introdukcje i kody, choć jako całość - każdy z nich został ukształtowany odmiennie. Punktem wyjścia jest zwyczajne w suicie szeregowanie (najbardziej widoczne w Walcach: Es-dur op. 18 i As-dur op. 34), zarazem jednak do głosu dochodzi zasada reprzyzowości (najsilniej w Walcu F-dur z op. 34), niekiedy również refreniczności (uporczywy ritornel w Walcu As-dur op. 42).

Przede wszystkim jednak w każdym z poematów wyczuwa się obecność spójnej, całościowej struktury dramaturgicznej, o zindywidualizowanym, choć w ogólnym zarysie podobnym scenariuszu. Otwarcie jest obwieszczane głośnymi „fanfarami” lub rodzi się w cichym oczekiwaniu (As-dur op.42). Korowód tańców zróżnicowanych charakterem a połączonych wspólnym pragnieniem wiedzie ku reprzyzie i kulminacji, a ta sprowadza wirującą lub wygasającą kodę i silne akordy zamknięcia.

W interpretacjach krytyków i monografistów walce grupy brillante, w których dominuje błyskotliwość, ludyczność i wirtuozeria, ewokują scenerię sali balowej.

Walce typu mélancolique, jakkolwiek zestrajane w całość z podobnych „charakterów brzmieniowych”, wnoszą do tańca ton odmienny, liryczny, nacechowany intymnością. Przez krytyków bywają odbierane jako elegijne i nostalgiczne, poetyckie i wnoszące moment cichej melancholii. Z walców koncertowych chodzi jedynie o dwa z nich: a-moll i op. 34 cis-moll z op. 64; z towarzyskich mogłaby być mowa przede wszystkim o Walcu f-moll WN 55. Przeważają tonacje molowe, w miejscach dawnego tria, na moment zastępowane przez dur: wariantne (a/A) lub enharmoniczne (cis/Des). Tempo wolne lub umiarkowane, forma w każdym z walców odrębna, lecz we wszystkich statyczna, nie obywa się bez reprzyzy, która wnosi spokój wynikający z symetrii. Przede wszystkim jednak - wyeksponowanie kantylenowej melodyki, powstrzymującej wir tańca liryczną refleksją¹”.

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 359-365.

4.2. List pisany w Wiedniu, datowany 16.07.1831 r., „do rodziny w Warszawie”.

Mechettemu zostawię do druku Poloneza. Pisz mi Ludwika, że pan Elsner kontent był z recenzji, nie wiem, co na drugą powie, bo on mię przecie kompozycji uczył!¹”.

Ten fragment listu choć nie dotyczy bezpośrednio tańca, dotyczy jednak recenzji, którą czytał Józef Elsner. Z przypisów wynika, że Elsner był kontent z recenzji z koncertu Chopina. W jej treści trafiamy na „znanego tancerza Dominika Mattisa”:

„Chodzi o recenzję z koncertu, który odbył się 11.06. (1831) z udziałem Chopina (był to, jak można sądzić, jego pierwszy i zarazem jedyny występ w Wiedniu w roku 1831). Wedle zapowiedzi na afiszu, ów koncert w c.k. Hoftheater nächst dem Kärntnertore, będący benefisem na rzecz znanego tancerza – Dominika Mattisa, składał się z dwóch części. Pierwszą z nich stanowiła, jak ją wówczas nazywano, akademie muzyczna (musikalische Akademie) z następującym programem: „Uwertura do opery Euryantbe C.M. v. Wezera. Pierwsza część Koncertu e-moll na fortepian skomponowana i wykonana przez Pana Fryderyka Chopina. Kwartet wokalny wykonany przez Panów Staudigla, Emmingera, Rupprechta i Tichatschka, członków personelu operowego c.k. Teatru Dworskiego. Romanza i Rondeau z tegoż Koncertu na fortepian skomponowanego i wykonanego przez Pana Fryderyka Chopina”. W drugiej części koncertu umieszczono prapremierę baletu historyczno-pantomimicznego Teodosia z muzyką Wenzela Roberta hr. von Gallenberga i choreografią Paula Samengo. Warto wspomnieć w związku z tym, że twórca muzyki do tego przedstawienia był do 1830 zarządcą Kärntnertortheater i ponieważ jemu zawdzięczał Chopin swe tamtejsze występy w 1829 roku, można przypuszczać, że również dzięki jego pomocy zagrał po raz pierwszy publicznie po siedmiu miesiącach pobytu w Wiedniu, mając za sobą niefortunne przygotowania do koncertu planowanego na 4. IV (!831). Autorem recenzji o której wspomina Chopin, był znany wiedeński krytyk Friedrich A. Kanne. Ukazała się ona 18 VI w „Allgemeine Theater-zeitung”²:

¹ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009. s. 507. List „Do rodziny w Warszawie. Wiedeń [16 lipca] 1831.

² Ibidem, s. 510 – przypis 10. Tekst recenzji w oryginale i tłumaczeniu na język polski s. 680.

Kim był, ów znamienity tancerz – Dominik Mattis?, W dostępnej literaturze - Irena Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, nie występuje tancerz o takim imieniu i nazwisku. Natomiast w *Przewodniku baletowym* Ireny Turskiej występuje Matisse Henri, jako scenograf w balecie *Pieśń Słowika* w wykonaniu Baletów Rosyjskich Diagilewa w choreografii Leonida Miasina¹.

Henri Matisse jako scenografa znajdujemy też w balecie *Sinfonia* (IX Symfonia jako balet), noszący najpierw tytuł *Czerwone i czarne*, zmieniony następnie na *Dziwną farandolę* w choreografii Leonia Miasina, wystawiony w Monte Carlo 11.05.1939 rok. Wspomniany Henri Matisse – francuski malarz, najśłynniejszy fowista, twórca między innymi obrazu *Taniec* namalowanego w latach 1909-1910, urodzony w 1869 roku, nie mógł być więc obecny na Koncercie w roku 1831, nie był również tancerzem.

Nazwisko Mattis i imię Dominik można dopiero znaleźć na niemieckojęzycznych stronach internetowych, gdzie na jednej z pozycji napisano, krótko: „*Mattis, Dominik *zw. 1803/06 Turin/l, †?. Tänzer*”².

Natomiast w książce Mieczysława Tomaszewskiego *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Pod datą 11.06. 1831, znajdujemy zapis:

„*Występ publiczny: bierze udział w muzycznej akademii dyrygenta D. Mattisa w Kärntnerthortheater; gra ponownie (?) Koncert e-moll. Tego wieczoru wykonano ponadto uwerturę K. M. Wezera do opery Euryanthe, a Fanny Elssler tańczyła w balecie W. R. Gallenberga*”³.

Dominik Mattis, określony w tej książce jako dyrygent jest raczej określeniem błędnym, wyjaśnienie wcześniejsze i określenie jako tancerza jest bardziej prawidłowe.

Fanny Elssler (1810-1884) – córka muzyka i hafciarki. Kształciła się pod kierunkiem F. Taglioniego, w roku 1834 zaangażowana do Opery Paryskiej. Jedną z najlepszych tancerek tego okresu, wykonywała główną rolę w balecie *Sylfidy*, porównywalna do wybitnych tancerek tamtego okresu: Marii Taglioni i Carlottą Grisi. Elssler oprócz umiejętności wykonywania klasycznych partii solowych, wykonywała tańce ludowe i charakterystyczne. W jej tańcu znajdujemy dużo indywidualności, temperamentu, uczucia, wdzięku, kokieterii.

¹ I. Turska *Przewodnik baletowy* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1989 r., s. 193.

² Mattis, Dominik, pozyskano (10.06.2011), dostępny w:

http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mattis_Dominik.xml

³ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 359-365.

„Często na ulicy latam za jakim Jasiem lub Tytusem. Wczoraj byłbym przysięgł, że Tytus z tyłu, a to jakiś, p... krew prusak. Wszystkie te epitety niech wam nie dają złego wyobrażenia o mojej wiedeńskiej edukacji, wprawdzie tutaj nie mają ani tyle grzeczności, ani dobranych wyrazów w rozmowie, wyjąwszy „Koszamer diener” na końcu każdego frazesu; ale ja się niczego tutaj nie uczę, co jest wiedeńskim z natury, tylko tego, co wprowadzone, a co dobre. Walca, na przykład, żadnego należycie tańczyć nie umiem, to już dosyć! Mój fortepian nie słyszał, tylko mazury¹”...

W liście z Wiednia z 16 lipca 1831 roku, adresowanym do rodziny w Warszawie Fryderyk Chopin pisze, że należycie żadnego walca tańczyć nie umie i jego fortepian też takowego nie słyszał. Słyszał tylko mazury.

To mazur, ma swoje źródła w śpiewie ludowym, w tradycji pieśni i tańca. To właśnie mazura, kujawiaka, oberka nie tylko się tańczy, ale zarazem śpiewa. Często „tancerz” swoim śpiewem dawał „ton” kapeli wiejskiej, która dostosowywała się nie tylko do jego głosu, ale również do tańca, który on wykonywał.

Walce i mazury zostały opisane bardziej szczegółowo w omówieniu powyższych listów.

¹ Ibidem, s. 508.

Zakończenie.

Przed napisaniem pracy, stawiałem pytanie, czy Fryderyk Chopin potrafił tańczyć? Nie umiałem odpowiedzieć na to pytanie. Gdy zacząłem słuchać jego muzyki poszukując rytmów tanecznych, miałem wątpliwości czy to utwór do tańczenia, czy do słuchania? W myślach, marzeniach tańczyłem. „Przetwarzając” muzykę na ruch ciała, czasami się udawało, czasami było trudno, w większości przypadków było to niemożliwe.

Praca ta daje odpowiedź, dlaczego tak jest, dlaczego muzyka Fryderyka Chopina, z jego okresu dzieciństwa, młodości jest „taneczna”, a wraz z upływem lat dorosłości Chopina staje się ona „nie do tańca”, ale „do słuchania”. Nie znaczy to, że w muzyce późniejszego okresu nie usłyszymy w niej elementów muzycznych nawiązujących do tańców. Ona w dalszym ciągu żyje, a nawet momentami eksploduje tańcem – polonez, mazur, kujawiak, oberek, krakowiak, walc... te tańce będą w muzyce Chopina do jego ostatnich chwil życia. Tym elementem przełomowym, kiedy muzyka Fryderyka Chopina, nie jest już „do tańca”, jest kres okresu jego lat młodzieńczych, którego nie możemy określić na podstawie wieku, ale jednego z listów cytowanych powyżej, „Katedra św. Szczepana we Wiedniu”.

To w jej murach rozgrywa się dramat młodego człowieka, Święta spędzane nie przy „Wigilijnym Stole”, z ukochaną matką, rodziną, przyjaciółmi w Polsce! Kiedy Wiedeń się bawi, wszyscy tańczą walca, w nim dojrzewa, Muzyka Polaka – Fryderyka Chopina.

W pracy wykazano, że Fryderyk Chopin był bardzo dobrym tancerzem, prawdopodobnie uczył się tańców, bo swobodnie od lat młodzieńczych poruszał się w; oberku, kujawiaku, mazurze, polonezie, kotylionie, walcu. Nawet już w okresie, kiedy choroba utrudniała mu nie tylko taniec, ale nawet poruszanie się, przygrywał do tańca (1847 r.), grupie przyjaciół, improwizując do tańca. Tak jak kiedyś, kiedy miał 14 lat:

„Gdy Żydzi przybyli do sąsiedniego dworu w Oborowie za kupnem zboża, Fryderyk, przywoławszy ich zagrał im majufesa. Gra jego w taki zapał i zapomnienie handlarzy wprowadziła, że nie tylko podrygiwali radośnie i tańczyli, ale prosili usilnie dziedzica, aby to mógł zrobić, żeby ten grajek grał im na wkrótce mającym się odprawić weselu: bo tak grał jakby rodzony Żyd¹”.

¹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005. s. 29.

Bibliografia.

1. Literatura

1. Allen J., *Taniec towarzyski*, Poznań, 2006, Wyd. Dom Wydawniczy Rebis,
2. Dąbrowska G., *Folklor Mazowsza. Mazowsze nad Świdrem*. Warszawa, 1980, Wyd. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
3. Dąbrowska G., *Tańczą dobrze. Tańce polskie*. Warszawa, 1991, Wyd. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
4. Dąbrowska G., *Leksykon. Taniec w polskiej tradycji*. Warszawa, 2005/2006, Wyd. Muza S.A.,
5. Dzikowski S., *o tańcu, rozważania kulturalno- obyczajowe*, Warszawa, 1925, Wyd. Biblioteka Dzieł Wyborowych,.
6. Gajek J., *Lud. Organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego. Tom XLII*. Wrocław, 1956, Wyd. Zakład Imienia Ossolińskich.
7. Górski R. *Oskar Kolberg. Zarys życia i działalności*. Warszawa, 1970, Wyd. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
8. Graczykowska B., *Ruch i taniec nie jedno ma imię*. Opole, 2007, Wyd. Politechnika Opolska.
9. Haskell A., *Balet*. Kraków, 1955, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, ss. 246.
10. Helman, Z, Skowron Z, Wróblewska-Straus H, *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
11. Klinger W., *Doroczne Święta Ludowe a tradycje grecko – rzymskie*. Kraków, 1931, Wyd. Gebethner i Wolff.

12. Kolberg O. *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce. Kujawy. Część I i II.* Kraków, 1962, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, część I., część II.
13. Kubinowski D., *Taniec, Choreologia, Humanistyka.* Poznań, 2000, Wyd. Rhythmos.
14. Lange R., *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni.* Londyn, 1978, Wyd. Polski Uniwersytet na Obczyźnie.
15. Lange R., *o istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna.* Kraków, 1988, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
16. Lange R., *Podręcznik kinetografii.* Poznań, 1995, Wyd. ars nova.
17. Lange R., Pawlak A., Krzyżaniak B., *Folklor Kujaw.* Poznań, 2001, Wyd. Rhythmos.
18. Mamontowicz- Łojek B., *Tancerze Króla Stanisława Augusta 1774- 1798.* Warszawa, 2005, Wyd. Oficyna Wydawnicza RYTM.
19. Młodzikowska M., *Regionalne Tańce Polski. Poradnik.* Warszawa, 1999, Wyd. Wydawnictwa Akademii Wychowania Fizycznego.
20. Moore A., *Tańce standardowe.* Gliwice, 2007, Wyd. Helion.
21. Piskorz- Brenkowa E., *Polskie stroje ludowe.* Warszawa, 2008, Wyd. Sport i Turystyka – MUZA S.A.
22. Pudełek J., *Warszawski balet romantyczny (1802-1866),* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.
23. Sroka Cz., *Polskie Tańce Narodowe we współczesnych zabawach konkursach i turniejach tanecznych.* Warszawa, 2003, Wyd. Polska Sekcja CIOFF.
24. Suchodolski B., *Dzieje Kultury Polskiej.* Warszawa, 1980, Wyd. Polska Agencja Intepress.

25. Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.
26. Tomaszewski W. *Człowiek tańczący*. Warszawa, 1991, Wyd. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
27. Tretjakow P., *Plemiona wschodnio – słowiańskie*. Warszawa, 1949, Wyd. „Książka i Wiedza”.
28. Turska I. *Taniec bawi i opowiada*. Warszawa, 1970, Wyd. Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
30. Turska I. *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków, 1983, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
31. Turska I. *Przewodnik baletowy*. Kraków, 1989, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
32. Waxman J. *Tańce Narodowe*. Poznań, 1946, Wyd. „Papierodruk” Zakłady Graficzne pod zarządem Państwowym.
33. Wieczysty M. *Tańczyć może każdy*. Kraków, 1974, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
34. Zganiacz- Mazur L. *Tańce*. Warszawa, 2004, Wyd. Wydawnictwo Muzyczne Contra.

2. Literatura cytowana

1. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
2. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.
3. J. Pudełek, *Warszawski balet romantyczny (1802-1866)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.

4. Dąbrowska G., *Leksykon. Taniec w polskiej tradycji*. Warszawa, 2005/2006, Wyd. Muza S.A,
5. Lange R., *o istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Kraków, 1988, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne
6. Dzikowski S., *o tańcu, rozważania kulturalno- obyczajowe*, Warszawa, 1925, Wyd. Biblioteka Dzieł Wyborowych,
7. Turska I. *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków, 1983, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
8. Turska I. *Przewodnik baletowy*. Kraków, 1989, Wyd. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
9. Bardziński Witold., *Kujawiak i jego współczesna forma uprawiana w Kruszwicy, praca licencjacka* Wyższa Szkoła Umiejętności, Kielce – 2009 r.

3. Elektroniczna korespondencja cytowana:

1. Korespondencja elektroniczna przesłana 02.06.2011 od Witold Bardziński e-mail: bes.taniec@gmail.com odpowiedź otrzymana w dniu 02.06.2011 od Tomasz Nowak e-mail: t.m.nowak@uw.edu.pl

4. Elektroniczna korespondencja pozyskana:

1. Pozyskano (06.06.2011), dostępny w; [www.wychmuzpl./artykul ar 8.html](http://www.wychmuzpl./artykul_ar_8.html) wybrana treść: „rodzice Fryderyka otworzyli stancję dla chłopców – uczniów liceum, synów ziemiaństwa z Mazowsza i z innych stron spoza Warszawy. Stancja była ponoć wzorowo prowadzona, z nauką tańca...”.
2. Mattis, Dominik, pozyskano (10.06.2011), dostępny w: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mattis_Dominik.xml

Aneks.

Z napisanej pracy powinno się mieć satysfakcję, spełnienie, zadowolenie, powinna przynieść ona odpowiedź, czy czas spędzony na prestiżowej Uczelni jaką jest bez wątpienia Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, przyniósł dobry efekt?

Ten końcowy efekt to wystawiona ocena, i opinia wystawiona przez czytających pracę.

Na pytanie czy moja praca mnie satysfakcjonuje, czy czuję się spełniony, zadowolony, muszę odpowiedzieć, że nie do końca.

Uważam, że tak jak w muzyce, miejsca pomiędzy znakami nutowymi trzeba czymś „wypełnić”, w tańcu również miejsca pomiędzy krokami tanecznymi trzeba „wypełnić” jakąś „treścią”, tak uważam w tej pracy „brakło” miejsca, na opis codziennego życia jednego ze studentów Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Fryderyk Chopin tą treść „pomiędzy nutkami” wypełnił: Polską!

Stąd trudno tak obcokrajowcom szczególnie tym niesłowiańskim, oddać tą treść „spoza zapisu nutowego”.

Jeszcze trudniej „wypełnić tą treść”, tym artystom, którzy, nigdy nie cierpieli, którzy nigdy „nie walczyli” o coś bardzo ważnego, co nadawało sens ich życiu.

Często mając do wyboru „swoją muzykę”, wybiera się tą, która przynosi „profity” obojętnie czy będą to pieniądze ułatwiające życie, czy „sława” na ekranie TV.

Tylko wielkim osobistościom artystycznego Świata, udaje się nie wejść na prostą drogę do pieniędzy i sławy.

Wybierają drogę krętą i trudną w realizacji „Siebie”. To im czasami uda się później nie tylko zrealizować artystycznie, ale też mieć sławę i pieniądze.

Taką postacią był Fryderyk Chopin w Muzyce. Taką postacią, w tańcu była Pina Bausch, która pomimo wielu spektaklów Teatru Tańca, uważanych za klasykę tego gatunku, „zagrała” najpiękniejszy spektakl Świata...

Mając do wyboru pięć dni życia, oddaje je dla tańca¹!

Stąd w mojej pracy brak mi pełnej satysfakcji, spełnienia i zadowolenia, brak mi tego „wypełnienia”. Brak mi, Fryderyka... ciszy „Katedry św. Szczepana we Wiedniu”, brak mi... Piny i Jej nowych spektakli, które wskazałyby mi tę krętą drogę, którą należy iść!

Czasami na tej krętej drodze, są nauczyciele, wykładowcy. Oni stanowią drogowskazy od nas jednak zależy wybór „naszej” drogi. Oddając tą pracę, kończąc Tą Prestiżową Uczelnię, wiem, że jeszcze daleka droga przede mną..?!

Chciałbym jednak tym wszystkim, którzy mnie dotychczas prowadzili, z całego serca podziękować i dedykować wiersze zawarte w Aneksie pracy. Szczególnie dziękuję mojej Nauczycielce Tańca, która wskazała:

„Szczęśliwie SZTUKA (poza murami) – nic nie musi, jest WOLNA i tam powinniśmy się prawdziwie spotykać”.

Dziękuję. Do zobaczenia:

witold bardziński

¹ Wiersz Witolda Bardzińskiego o Pinie Bausch w Aneksie.

„Moja bieda”

W miłości wspomnień
obrazów muzyką tkanych
za czymś tak bliskim
że serce łzami
klawisze rosi

... dziś już wiem,
że nie ma odwrotu

teraźniejszości ekran
z miliarda kryształów
zbudowany,
a w nim
*„przerażający obraz
monotonii i rozpaczy
prawie ogłupiałej [...]*

*Stąd już krok tylko
do obłąkania”¹...*

„końcowy upadek ducha”²

¹ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne S.A., Kraków 2005, s. 411. „Najwięcej zastrzeżeń budziło *Preludium a-moll*, uważane za dokument stanu zdrowia Chopina. M. A. Szulc (1873) widział w nim „przerażający obraz monotonii i rozpaczy prawie ogłupiałej [...] Stąd już krok tylko do obłąkania”

² Tamże, s. 411-412. Jan Kleczyński (1879) – (*Preludium a-moll*) krańcowy „upadek ducha” i „istotnie, jakieś chorobliwe obłąkanie”.

... zewsząd słyhać

„*muzykę brzydką, ubogą
i rozpaczliwą [...]
brzmiąca fałszywie*”.¹

myśląc o tych których
kocham nad życie
jakże trudno zapomnieć,
że miłość naprawdę istnieje,

a teraz jeszcze ty Fryderyku
wyciągasz zrdzewiałe
„*ukryte wśród kwiatów armaty*”²
i strzelasz w me serce!

jakbyś chciał
... fortepianem skowyczeć

Najpierwej - Ojczyzna!

¹ Tamże, s. 412. „J. Hunekerowi utwór (*Preludium a-moll*) zabrzmiał „rozpaczliwie i denerwująco”, więcej, wysłyszał w nim „*muzykę brzydką, ubogą i rozpaczliwą, prawie groteskową i brzmiącą fałszywie*”.

² Tamże, s. 73. „22 kwietnia (1836 r.) W „*Neue Zeitschrift für Musik*” recenzja obu koncertów, pióra R. Schumanna; *Koncert f-moll* [...] Padają znane słowa: „Gdyby samowładny, potężny monarcha Północy wiedział, jak niebezpieczny wróg grozi mu w pełnych prostoty melodiach mazurków, zakazałby pewnie tej muzyki. Dzieła Chopina to ukryte wśród kwiatów armaty”.

Koncert w Dusznikach.

Widzieliśmy go z daleka

Rzucił symfonię wody
O poranny bruk

Biegliśmy obok zmożeni
W krótkich spodenkach

Gdy posilał się hydrantem
Chłonęliśmy powietrze źródła

Z okna na Ludowego Wojska Polskiego
Zmęczony spoglądałem z góry
Na tył pomnika
O którym
Mówiono, że gra w nim muzyka

- słyszałem jak gra

Czasami podkradaliśmy
Się przed dom
Z którego otwartych okien
Słyszeliśmy muzykę
Mówiono, że to Szopen

- słyszałem jak gra

Gdy siedziałem koło fontanny
Wyrzucającej w górę
Kolorowe krople wody

Siadł obok młodzieniec

Dziwnie na czarno ubrany
W białej koszuli
I zawiązanej kokardzie na szyi

Zapytał?
Co tam widzisz?

Nic, to tylko mój dom.

*

dotknął krzyża
klawiaturą palców wargami
pytając:
czy mogę Ci pomóc
z niego uwolnić?

...

białe klawisze pieścił palcami
On wówczas cierpienie
w uśmiech przeradzał,
piorunując w czarne
krwią drzewo płakało.

...

lat minęło dwieście
kościół brama na oścież otwarta
słysząc koncert ku czci Jego
w mutacji głosu wzmacniaczy
scenerii fleszy i frałów tysiąca

na zewnątrz za muru ścianą
umarłymi sękami płaczki targają
jakby chciały znowu narzucić
na krzyż porzucony
jego udręczone ciało

czy warto znów powracać?...
gdy po prawicy Ojca słysząc
Wielkanocny koncert Fryderyka?
Alleluja!!! Tobie ukochany Jezu
żeś nam dzisiaj Nim Zmartwychwstał

Wiedeń, [26 i 29? grudnia 1830]
Warszawa 18 grudnia 2010
Gliwice 06 - 24 grudnia 2010 r.

To ja. Upadła nutka.
Łza Fryderyka.
Zagubiona w katedrze św. Szczepana
W godzinie narodowej tragedii.

Poszukiwałam dziecięcej radości...
Tak nagle przerwanej dorosłości nakazem.

Poszukiwałam miłości
Innej jakiej było mi doznać.

To wtedy ją poznałem...

Nie możesz być więc dziś zazdrosna
Że nadal poszukuję Serca Jego
Tego prawdziwego!
Nie tego z dziedzica, jak głąz zimnego

...

Siądźmy dzisiaj przy Wilijnym Stole
Oderwę nos na chwilę
Od zamrożonej szyby
Wpatrzony w blask
Tej gwiazdy jedynej

W życzeniach powiem:
Miłość jest jedna
Nawet, jak masz małe serduszko
To rośnie ona wraz z serca wiekiem

Więc chociaż dziś
Ciało tańczy inaczej
To moje serce
Najmniejszej nutki
Ma jeszcze tylko jedno pragnie:
Zmieniać zimne głązy
W słońca promienie

CZŁOWIEKTANIEC

ein stück über Pina Bausch

Wer tanzt so spät durch Nacht und Wind?

- gdy gasną światła Tanztheater Wuppertal

to Ona z Tańczącymi Ludźmi!!!

... ostatnia próba trwa

„dołącz do nas w Müller Cafe

czerwone wino przyniósł Mauric

wypijemy za nasze spotkanie

naprawdę dobrze będzie tutaj Ci”

jeszcze tuli ostatnie choreografii tchnienie

Nefés - to oddech duszy

- gdzie człowiek szczerze się śmieje

a w bólu ktoś będzie łkał

„dołącz do nas statek płynie

kapitanem Federico jest

prochy nieszczęść w wirze oceanu zatopimy

żeby nie sięgał po nie już nikt”

Bis demnächst!!! Ruth, Pablo, Rainer, Andrey,

Damiano, Silvia, Ditta, Nayoung, Daphnis,

Thusnelda, Pascal, Cristiana, Nazareth, Jorge,

Azusa, Shantala, Michael, Fernando, Kenji, Anna

die fahrerin hat die Tür der Schwebbahn geworfen!!!

ADIEU!!! Adieu!! Adieu! Adieu A... a ...

*„dołącz do nas tańczymy na ziemi zdeptanej
Igor taśmę przyniósł swą
- Taniec aby mógł żyć dalej
żąda miłości ofiary!”*

tak jak obiecała - jest!!!
Scenę w miejsce wody opanował śmiech
tylko widz...
- włosami suszył łzy.

*„siadaj z nami przy Zielonym Stole
karty przyniósł Kurt
Und wir wiegen und tanzen und singen dich ein¹“.*

¹ Wiersz dedykowany Tańczącym Ludziom. Cytaty z wiersza „Król Olch” – Johann Wolfgang Goethe Witold Bardziński Gliwice 30.06.2009 – 15.08.2009.