

Original research paper

Received: 23.11.2014

Accepted: 15.12.2015

Anna G. Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński

Kraków

**POSTAĆ MUZYKA CYGAŃSKIEGO I ROMANTYCZNEGO WIRTUOZA.
KRÓTKIE STUDIUM PODOBIEŃSTW I RÓŻNIC**Słowa kluczowe: *cygański muzyk, Cyganie, wirtuoz, rapsod, improwizacja*

Skojarzenie kultury cygańskiej z ideałami romantycznymi przeniknęło mocno dyskurs dotyczący historii muzyki i odcisnęło piętno na badaniach naukowych prowadzonych w wiekach XX i XXI¹. Ów splot tego, co cygańskie, z tym, co romantyczne, traktowano jako swoisty paradygmat niewymagający od autorów dokładnego definiowania jego pojmowania ani dalszego doprecyzowania jego ewentualnych przejawów. Przyjęcie tego paradygmatu *a priori* manifestowało się w rozpowszechnianiu obiegowych opinii, rzadko popartych gruntownymi badaniami. Niektórzy zwracali uwagę na te romantyczne skojarzenia jako nierozpoznane do końca, acz niezwykle obiecujące – w obrębie muzykologii – pole do przyszłych analiz. Symptomatyczne wydaje się twierdzenie, że „w muzyce skrzypcowej XIX wieku odnajdujemy [...] wiele ciekawych zagadnień, które mogłyby być przedmiotem analizy, np. topos oratora i poety, topos cygana-wędrowca, pojęcie fantastyczności, pojęcie ‘obcego’, wątek diabła, (ujęty w szerokim kontekście sztuki romantycznej), motyw karnawału, *couleur locale*, ‘ton’ melancholii i smutku, militarne topoi”². Można zauważyć, że obok sygnału o braku szerszego zainteresowania tematem zwraca się jednocześnie uwagę na sam topos Cygana w kontekście – co charakterystyczne – romantycznego wyobrażenia na temat wirtuoza.

Zarówno z tej wypowiedzi, jak i z analizy szerszej współczesnej literatury muzykologicznej wyraźnie płynie sygnał o silnej tendencji wpisywania figury Cygana w szerszą, romantyczną ideologię. Nie tylko Cygan muzyk był uosobieniem wiecznego tułacza, ale postać tę (a zwłaszcza skrzypka) od drugiej połowy XIX wieku zaczęto utożsamiać z popularną wówczas figurą wirtuoza. Za taką identyfikacją przemawiał

¹ Por. A.G. Piotrowska, *Romantyczna postać Cygana w twórczości muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2012.

² R. Suchowiejko, *Brawura – mimesis – spontaniczność. O kilku aspektach wirtuozostwa skrzypcowego w XIX w.*, „Kamerton” 2006, nr 1 (50), s. 247.

zwłaszcza fakt, że zarówno samego muzyka instrumentalistę, jak i Cyganów traktowano w XIX wieku w sposób ambiwalentny, pozostawiając ich niejako w zawieszaniu pomiędzy społeczną akceptacją a potępieniem, pomiędzy fascynacją a wyklęciem.

Przypisanie cygańskiemu muzykowi cech wirtuoza, a tym samym wpisanie go w romantyczną ideologię promującą wyobrażenie o potępionym artyście nastąpiło w wyniku nałożenia na siebie kilku czynników. Okresem krytycznym dla tego procesu okazały się lata 40. XIX wieku, kiedy złączyły się dwie niezależne od siebie tendencje. Z jednej strony był to bowiem okres, w którym z coraz większym dystansem zaczęto patrzeć na wirtuozowskie popisy muzyków. Z drugiej strony, właśnie w latach 40. XIX wieku nastąpiło zwiększone zainteresowanie samą kulturą Cyganów, początkowo – za sprawą książek George’a Borrowa czy Prospera Mérimée’go – tych zamieszkujących Hiszpanię, a z czasem także inne kraje Europy. Nałożenie na siebie tych dwóch, zrazu oddzielnych, mód intelektualnych zaowocowało projekcją cech artysty instrumentalisty na muzyka cygańskiego i zaważyło na postrzeganiu go jako reinkarnacji romantycznego wirtuoza. Przypisując muzykowi cygańskiemu rolę spadkobiercy tradycji wirtuozowskich i obdarzając go cechami typowymi dla bohatera romantycznego, dokonano zabiegu zawłaszczenia postaci muzykującego Cygana do repozytorium figur romantycznych.

Ambiwalentna percepcja postaci wirtuoza w XIX wieku

Traktowani z omalże nabożnym kultem³ wirtuozi początku XIX wieku, działający u progu mającego wkrótce nastąpić wyrazistego podziału na zawodowców i amatorów, podlegali surowemu osądowi. Ukształtowały się wówczas dwa systemy oceny wirtuozów⁴: z jednej strony jako odtwórców arcydzieł tworzonych przez kompozytorów geniuszów⁵, ale z drugiej strony jako zwykłych dostawców rozrywki. W pierwszym przypadku wymagano od wirtuozów zgodności wykonania z oryginałem oraz oczekiwano, że oddadzą oni jak najdokładniej intencję kompozytora (tzw. *performance of a work*). W drugim przypadku muzycy byli odpowiedzialni za świetny występ na żywo (tzw. *perfect musical performance*). Wirtuozi musieli więc zabawiać publiczność, uciekając się niejednokrotnie do m.in. spontanicznej improwizacji, na którą publiczność zawsze żywo reagowała. W trakcie występu zorientowanego na kontakt z odbiorcą akcent kładziono na wszystkie zabiegi składające się na „cały kontekst wykonania”, a ich wartość tkwiła w „kreatywności muzyków, nadającej znaczenia muzyce w każdym momencie występu oraz grania muzyki”⁶.

³ J. Parakilas, *Review of Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire by Susan Bernstein*, „Notes 2nd Ser.” 2001, vol. 57, no. 3, s. 650.

⁴ L. Goehr, *Conflicting Ideals of Performance Perfection in an Imperfect Practice*, [w:] *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford 1998, s. 140.

⁵ Por. A.G. Piotrowska, *Modernist Composers and the Concept of Genius*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2007, vol. 38, s. 229-242.

⁶ L. Goehr, op. cit., s. 151 („upon the actions involved in the total context of the performance”, „in the creative acts of individuals which give meaning to music in each moment of their act of performing or engagement with music”).

Ale w latach 40. XIX wieku, głównie na łamach prasy niemieckiej⁷, wykonania zorientowane na prezentację zręczności panowania nad instrumentem zaczęto krytykować jako zagrożenie dla wartości artystycznej samej muzyki oraz profanację dzieł muzycznych o statusie arcydzieła. Uważano, że wirtuozeria to jedynie demonstracja technicznych umiejętności muzyka⁸, zarzucano jej powierzchowność i nastawienie na efekt. Wirtuoza zaczęto postrzegać poprzez pryzmat ulotnych czynników, takich jak wygląd i ubiór, manieri, sposób zachowania na scenie⁹ (np. przedłużanie momentu pojawienia się na scenie czy też długotrwałe kłanianie się w celu pozyskania większego aplauzu publiczności¹⁰). W międzyczasie w XIX wieku nastąpiła wyraźna zmiana społecznej funkcji muzyka: stał się on uznanym obywatelem (np. miasta), profesjonalistą, kształconym w odpowiednich instytucjach (konserwatorium), posiadającym wiedzę na temat muzyki. Popisy czysto mechanicznej umiejętności panowania nad instrumentem przestały więc licować z autorytetem muzyka. W świetle panujących filozoficznych i kulturowych tendencji muzyk wirtuoz, zapewniający jedynie rozrywkę (grający nie z nut, ale ze słuchu, preferujący efektowny, popisowy repertuar itp.), został skojarzony z ulicznym grajkiem tudzież z muzykantem ludowym. A to właśnie Cyganów łączono wówczas z tymi dwoma typami muzyka. W konsekwencji autorzy piszący w XIX wieku na temat muzyków cygańskich z predylekcją podkreślali ich niezwykle wręcz wirtuozostwo. Dziedzictwo wcześniejszej popularności wirtuoza, stojącego na pograniczu świata muzyków profesjonalnych i amatorskich, stało się udziałem muzyków cygańskich zyskujących w XIX wieku coraz większą popularność.

Piśmienne i oralne kultury muzyczne

Jak wspomniano, wraz z tendencją do wywyższenia statusu muzyka zaczęto zwracać uwagę na przygotowanie przyszłych wykonawców tego zawodu, co łączyło się ze zmianą paradygmatu nauczania, zwiększającego nacisk na wiedzę jako istotny komponent wykształcenia¹¹. Już w latach 40. XIX wieku od profesjonalnego muzyka wymagano znajomości zasad teorii muzyki, a nie tylko intuicji muzycznej¹². Kształcenie profesjonalnych muzyków w XIX wieku odbywało się w specjalnie do tego celu powoływanych konserwatoriach, które wykazywały zapotrzebowanie na zapisane w nutowej formie partytury muzyczne mogące stanowić materiał dydaktyczny¹³. Umiejętność czytania partytury uznano za przejaw wyrafinowania i presti-

⁷ D. Gooley, *The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*, [w:] *Franz Liszt and His World*, red. Ch.H. Gibbs, D. Gooley, Princeton-Oxford 2006, s. 76.

⁸ A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge 2008, s. 199.

⁹ S. Bernstein, *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford 1998, s. 19.

¹⁰ B. Schwartz, *Great Masters of Violin*, New York 1983, s. 181 („the bows to acknowledge the applause”).

¹¹ R. Moore, *The Decline of Improvisation in Western Art: An Interpretation of Change*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1992, vol. 23, no. 1, s. 68-80.

¹² D. Gooley, op. cit., s. 84.

¹³ Wówczas także powstawały wręcz lawinowo rozmaite podręczniki do gry na instrumentach zwane „szkołami”, których autorami byli albo profesorowie wykładający w konserwatoriach, albo czynni muzycy.

żu przynależnego muzykom wykształconym¹⁴. Pojawiały się zatem liczne wydawnictwa źródłowe, stymulowane rozwijającą się także wkrótce dyscypliną akademicką, jaką było *Musikwissenschaft*. Preferowano utwory zapisane nutami jako materialne źródło badań oraz jako praktyczny materiał do ćwiczeń adeptów konserwatoriów. W wyniku zainteresowania dziełem jako *opus perfectum* narodziła się idea publikowania nie tylko gotowych manuskryptów, ale i szkiców kompozytorskich (np. Gustav Nottenbohn zainteresował się wówczas notatkami Beethovena). Kompozytor pojmowany jako twórca skodyfikowanego dzieła zyskał w XIX wieku status „wielkiego artysty”¹⁵ naznaczanego piętnem geniuszu. Profesjonalizm muzyczny łączono nie tylko z umiejętnością samego komponowania, ale i zapisania dzieła, uważając tak spisane dzieła za emanację erudycji muzycznej, stawiając na drugiej szali amatorszczyznę, dyletantyzm wraz z praktyką improwizacyjną, nie wymagającą zapisu. Improwizację wiązano z naturalną intuicją, nieobcą ludom pierwotnym¹⁶, a nawet barbarzyńcom¹⁷. Na przykład Ernst Ferand utrzymywał, że praktyka improwizacyjna jest charakterystyczna dla ludów mniej zaawansowanych cywilizacyjnie¹⁸. Mowa była też o „pierwotnym” pochodzeniu improwizacji¹⁹. W konsekwencji już w stuleciu XIX improwizację zaczęto traktować jako „zagrożającą, obcą, niewartą zainteresowania”²⁰. Co więcej, piśmienną kulturę muzyczną zaczęto przeciwstawiać kulturze obywatelom się bez pisma²¹. Taka polaryzacja²² prowadziła do wyraźnego zarysowanego podziału na tzw. kulturę wysoką – będącą wytworem piśmiennego geniuszu – oraz niską – kreowaną przez niepiśmienne ludy²³. Ustność przekazu wiązano z ludowością²⁴ i wpisywano w nią kulturę cygańską, gdyż w XIX wieku Cyganów traktowano jako ludzi prostych, naiwnych, sentymentalnych.

Praktyka improwizowania a kultura cygańska

Praktyka improwizowania powoli traciła na znaczeniu już we wczesnym okresie wieku XIX²⁵. Z pewnością w latach 40. owego stulecia proces wyrugowania improwizacji z profesjonalnego życia muzycznego był wyraźnie zauważalny²⁶, improwi-

¹⁴ R. Moore, op. cit., s. 74.

¹⁵ P.J. Martin, *Sounds and Society*, Manchester - New York 1995, s. 231.

¹⁶ D. Brzostek, *Improwizacja, anarchia, utopia*, „Glissando” 2005, nr 3, s. 2, nowy.glissando.pl/wp/category/teksty/numer-3-3-2005 [dostęp: 18.07.2011].

¹⁷ Por. L. Goehr, op. cit., s. 151.

¹⁸ E. Ferand, *Die Improvisation on der Musik, Eine Entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zurich 1939, s. 35.

¹⁹ B. a., *L'improvvisazione nel jazz*, [w:] *Enciclopedia della musica*, red. A. Solmi, Milano 1972, s. 320.

²⁰ R. Moore, op. cit., s. 63.

²¹ Por. J. Japola, *Tekst czy głos?*, Lublin 1998, s. 37-66.

²² M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2004, s. 99.

²³ Por. L. Desfor Edles, *Cultural Sociology in Practice*, London 2002, s. 2.

²⁴ Por. J. Bartmiński, *Opozycja ustności i literackości*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencil, R. Sulima, Warszawa 2003, s. 430.

²⁵ J.E. Berendt, *Od raga do rocka*, Kraków 1979, s. 154-161.

²⁶ R.C. Wegman, *Improvisation (II)*, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, vol. 12, London 2001, s. 117.

zaczę łączyć bowiem z kwestionowanym coraz bardziej wirtuozostwem. To w trakcie improwizacji wirtuoz mógł wykazać się w pełni „rozwijaniem zręczności, nieustającym pędem ku nowym możliwościom”²⁷. Improwizujący w ten sposób instrumentalści byli wychwyceni więc na reakcję publiczności podziwiającej ich umiejętności techniczne²⁸.

Praktykę improwizowania zaczęto traktować ambiwalentnie, pamiętano bowiem w wieku XIX, że jeszcze u progu tego stulecia improwizowali i Franz Schubert²⁹, i Fryderyk Chopin, i młody Franz Liszt³⁰, a improwizacja była jedną z najpopularniejszych ówczesnych praktyk wykonawczych³¹. O jej znaczeniu świadczyły wydawane podręczniki (m.in. Carla Czernego z 1829 czy Friedricha Kalkbrennera z 1849 roku). Jednocześnie, sygnalizowane już coraz bardziej negatywne podejście do wirtuozów przynosiło rezultaty w postaci zmienionego stosunku do samej improwizacji. Co prawda rozumiano, że właśnie poprzez improwizację wirtuoz zapewnia swojej publiczności powiew nowości i oryginalności³², ale także obawiano się, że brak respektu dla reguł kompozycji obnaża buntownicze, by nie rzec anarchistyczne, zapędy muzyka³³. W konsekwencji improwizację traktowano jako oznakę co prawda geniuszu, ale i – niekiedy – obłądu. Improwizujący artyści byli podziwiani, a jednocześnie krytykowani jako szaleńcy i mistycy³⁴, bowiem improwizowanie łączyło z aberracją działania systemu nerwowego, trącając psychozą (nierzadko przecież przypisywaną właśnie geniuszom).

Ze względu na brak – niezapisywanego z różnych powodów – tekstu nutowego³⁵ improwizacja muzyczna nasuwała, sygnalizowane już powyżej, skojarzenia z kulturami mniej zaawansowanymi, np. z cygańską. Wspominany Ferand pisał, że muzycy cygańscy byli jednymi z najlepszych improwizatorów³⁶. W piśmiennictwie muzykologicznym podkreślano też zwyczaj łączenia funkcji kompozytora i wykonawcy, charakterystyczny dla improwizacji, pisząc o nim jako zjawisku typowym dla pozaeuropejskich kultur muzycznych³⁷.

Zdaniem niektórych badaczy, np. Zoltána Kodálya, Cyganie w ogóle nie byli w stanie tworzyć własnej muzyki. Pisał on o „podejrzanym braku cygańskich kompozytorów”³⁸, a ewentualnych kompozytorów cygańskich uważał za „nic więcej niż drugo-

²⁷ M. Pincherle, *Virtuosity*, „The Musical Quarterly” 1949, vol. 35, no. 2, s. 237 („improvisation implied the development of manual dexterity, the constant drive towards new deeds of prowess”).

²⁸ I. Pichel, *In Defense of Virtuosity*, „The Quarterly of Film and Television” 1952, vol. 6, no. 3, s. 229.

²⁹ R.C. Wegman, op. cit., s. 114.

³⁰ P. Bekker, *Liszt and His Critics*, „The Musical Quarterly” 1936, vol. 22, no. 3, s. 277.

³¹ L. Botstein, *A Mirror to the Nineteenth Century: reflections of Franz Liszt*, [w:] *Franz Liszt and His World...*, s. 555.

³² Por. M. Peckham, *The Romantic Virtuoso*, Hannover 1995.

³³ D. Brzostek, op. cit., s. 2. („Improwizacja ma być dziedziną anarchicznej wręcz swobody twórczej, kompozycja – domeną ładu i konsekwentnej realizacji artystycznego zamierzenia”).

³⁴ A. Esterhammer, op. cit., s. 206.

³⁵ R.C. Wegman, op. cit., s. 98.

³⁶ E. Ferand, op. cit., s. 35.

³⁷ B. Nettl, *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, „The Musical Quarterly” 1974, vol. 60, no. 1, s. 2.

³⁸ Z. Kodály, *Folk Music of Hungary*, London 1960, s. 9 („[...] conspicuous absence of gipsy composers”).

rzędnych imitatorów poprawnego węgierskiego stylu”³⁹. Pogląd taki mocno osadzony jest w XIX-wiecznej tradycji, wówczas bowiem twierdzono z całą mocą, że twórczość artystyczna jest odbiciem duszy człowieka: a zatem bagaż stereotypów przypisywanych Cyganom nie pozwalał im – w ujęciu ówczesnych intelektualistów – zająć się komponowaniem. Pod wpływem estetyki scjentyzmu⁴⁰ powszechnie uważano, że moralność twórcy pozostawia ślady na jego dziele⁴¹. W 1871 roku niejaki H.R. Haweis pisał, że „praca człowieka zawsze jest prawdziwym indeksem jego charakteru”⁴². A Cyganów opisywano przecież jako ludzi „[...] leniwych do pracy, ospałych, miękkości oddanych”⁴³.

W latach 40. XIX wieku, kiedy kompozycję zaczęto traktować jako przywilej kultur zaawansowanych, a improwizację powiązano z popisami wirtuozów zorientowanych na dostarczenie rozrywki, nastąpił też wyraźny – wzmiankowany wcześniej – wzrost zainteresowania kulturą cygańską. Przedstawiano ją jako naturalną, świeżą, niczym nieskrępowaną, spontaniczną – a zatem charakteryzowano ją za pomocą języka podobnego do tego, jakim opisywano improwizację muzyczną⁴⁴. A samych Cyganów – także niemuzykujących – opisywano jako „nie tylko ignorantów, ale także antagonistycznie nastawionych do wszystkiego, co wymaga porządku lub logiki”⁴⁵. Kreowano więc obraz Cyganów naturalnie predestynowanych do improwizowania. Co więcej, Cyganom, tak jak niegdyś improwizującym wirtuozom, przypisywano zdolność poruszania słuchaczy⁴⁶. W ramach stereotypowo wręcz kojarzonej z Cyganami wielkiej muzyczności wykreowano postać cygańskiego muzyka, najczęściej skrzypka wirtuoza. Ale nawet niecygańskich wirtuozów symptomatycznie opisywano jako artystów „beznadziejnie daleko od swych korzeni”⁴⁷, kojarząc postać muzyka wirtuoza z wiecznie wędrującym Cyganem bez ojczyzny.

Muzycy cygańscy pochodzący z terenów węgierskich stali się powszechnie znani w całej Europie już w latach 40. XIX wieku, o czym świadczy m.in. list Hectora Berlioz z 1846 roku pisany do siostry⁴⁸. Muzycy cygańscy coraz regularniej zaczęli pojawiać się na salonach muzycznych, a ostatecznie pozycję Cygana wirtuoza na kulturowej mapie Europy utrwalił Franz Liszt jako autor wpływowej pozycji książkowej *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), w której ukazał Cyga-

³⁹ Ibidem („[...] never more than second rate imitators of the regular Hungarian style”).

⁴⁰ M. Woźna-Stankiewicz, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Kraków 2003, s. 331.

⁴¹ H.R. Haweis, *Music and Morals*, 22nd ed., London 1912, s. 38 („the Morality depends upon the Artist, not upon the Art”). Por. także Ch.A. Sainte-Beuve, *Portraits of Men*, (I wyd. 1890), tłum. F. Edevein, Freeport - New York 1972.

⁴² H.R. Haweis, op. cit., s. 84 („a man’s work is always a true index of his character”).

⁴³ T. Narbutt, *Rys historyczny ludu cygańskiego*, Wilno 1830, s. 80.

⁴⁴ Por. L. Floss, *Improvisation versus Composition*, „The Musical Times” 1962, vol. 103, no. 1436, s. 68; D. Brzostek, op. cit., s. 2.

⁴⁵ A. Hartmann, *The Cymbalon, Hungary’s National Instrument*, „The Musical Quarterly” 1916, vol. 2, no. 4, s. 599.

⁴⁶ A. Esterhammer, op. cit., s. 198.

⁴⁷ D. Gooley, op. cit., s. 89 („hopelessly divorced from his roots”).

⁴⁸ Por. H. Berlioz, *Correspondance Générale III: September 1842-1850* [nos. 776-1367], red. P. Citron, Paris 1978, nr 1029 („those great Hungarian balls to which only noble Hungarians were admitted, and where they only performed national dances on national themes played by the Zingari”).

nów jako samouków, a zarazem genialnych wirtuozów i improwizatorów. Jednak muzycy cygańscy często – wbrew obiegowemu wyobrażeniu o ich naturalnych zdolnościach muzycznych sprzyjającym autodydaktyzmowi – kształceni byli w profesjonalnych konserwatoriach. Pozostając pod patronatem bogatych rodzin, utalentowana muzycznie młodzież cygańska uczęszczała w XIX wieku do prestiżowych szkół, np. Jancsi Kalozdi (1812-1882) kształcił się w konserwatorium w Wiedniu dzięki mecenatowi księcia Pála Esterhazy’ego. Podobnie rzecz się miała z Ferencem Sárközím (1820-1890). A zatem duża grupa profesjonalnych muzyków cygańskich nie tylko potrafiła świetnie czytać z nut, ale i ich poziom edukacji, nie tylko muzycznej, był wysoki. O zderzeniu dwóch tradycji muzykowania cygańskiego: tej romantycznej, opartej na improwizacji i nowszej – reprezentowanej przez profesjonalnie wykształconych muzyków, opowiada operetka Imre Kálmána z librettem Juliusa Wilhelma i Fritza Grunbauma *Der Zigunerprimas* (1912). Cyganów sportretowano tu jako wykształconych i inteligentnych ludzi, a nie – podług operetkowego stereotypu – jako wędrownych muzykantów. Głównymi bohaterami operetki uczyniono autentycznych, słynnych skrzypków cygańskich: Pála Rácza i jego syna Laczi’ego. Starcie pomiędzy ojcem a synem rozgrywa się na płaszczyźnie muzycznej, gdyż stary Rácz reprezentuje romantyczny typ cygańskiego skrzypka, grającego prosto z duszy, natomiast Laczi ukończył już konserwatorium muzyczne. On także obdarzony jest ogromnym talentem, ale jego gra – w oczach starego ojca – staje się niejako „skażona”⁴⁹. Choć w operetce tej zwycięża syn, to w kulturze europejskiej nadal wykorzystuje się stereotyp „ekliwio-sentymentalny, przypisujący Cyganom cechy romantycznych wędrowców, żyjących muzyką i umiłowaniem natury”⁵⁰.

Cygański muzyk, czyli rapsod na nowo odkryty

Muzyk cygański stał się w wieku XIX uosobieniem rapsoda – postaci, o której pamięć została wówczas reaktywowana, zarówno na gruncie muzycznym, jak i przede wszystkim literackim. Postać antycznego rapsoda jako mistrza improwizacji doczekała się szczególnego statusu wśród ludzi pióra, bo chociaż w zapomnienie odchodziła praktyka improwizacji muzycznej⁵¹, przetrwała ona wśród poetów XIX wieku⁵². W obu przypadkach, tj. zarówno improwizacji poetyckiej, jak i muzycznej, niebagatelną rolę odgrywało jednak poczucie upływu czasu oraz wirtuozeria, językowa bądź instrumentalna⁵³.

Według Susan Bernstein XIX-wiecznych improwizujących poetów śmiało można porównać z rapsodami. Jednakże moim zdaniem na miano romantycznych rapsodów

⁴⁹ Więcej na ten temat por. A.G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej: od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011, s. 271-272.

⁵⁰ A. Bartosz, *Gazetowy wizerunek Roma*, [w:] *Romowie 2007. Od edukacji młodego pokolenia do obrazu w polskich mediach*, red. B. Weigl, M. Formanowicz, Warszawa 2008, s. 98.

⁵¹ Uważa się, że niektóre utwory Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz Ludwiga van Beethovena mogły powstać jako zapisy ich improwizacji. Por. R.C. Wegman, op.cit., s. 114.

⁵² Szczególnie znany z tego był np. Maximilian Langenscharz (1801 - przed 1860).

⁵³ S. Bernstein, op. cit., s. 13 („virtuosity permeates equally discourses and practices of both music and language”).

zasługują także muzycy cygańscy. Już jeden z ich największych ówczesnych apologetów – Franz Liszt – zatytułował swoje kompozycje inspirowane kulturą cygańską jako rapsodie (*Rapsodie węgierskie*). Rapsodia jako gatunek umożliwiała bowiem – w opinii niektórych badaczy – połączenie tradycji muzyki zachodniej i muzykowania cygańskiego⁵⁴. Alfred Einstein sugerował, że sam Liszt był rapsodystą, który pragnął „połączenia muzyki z poezją”⁵⁵. Natomiast Alfred Brendel pisał o *Rapsodiach węgierskich* jako kompozycjach poczętych z „ducha improwizacji i ognia Liszta jako wykonawcy”⁵⁶. Cechujące język muzyczny *Rapsodii węgierskich* liczne enharmoniczne modulacje, osiąganie nowych tonacji poprzez przesunięcia półtonowe, wprowadzenie dwuznacznych pod względem harmonicznym współbrzmień itp. kojarzono zatem z cygańskimi konotacjami. Sam Liszt mówił przecież o cygańskim „zwyczaju nagłego przechodzenia do odległych tonacji”, wynikającym z „systemu modulacji, który wydaje się oparty na totalnej negacji jakiegokolwiek planu stworzonego w tym celu”⁵⁷. Muzykolodzy zgodni są zatem, że Liszt przeniósł kompozycję w inny wymiar funkcjonowania, gdyż, tak jak dla Cyganów, muzyka stała się dla niego manifestacją świadomości komunikacyjnej roli muzyki⁵⁸. Co więcej, Liszt dokonał swoistego transferu improwizacji w zanotowaną na piśmie kompozycję i tym samym ujarzmił to, co nieuchwytnie⁵⁹. Włączył on do kompozycji pierwiastek improwizacyjny, inkorporując rozwiązania typowe dla praktyki improwizowania instrumentalnego. Z formalnego punktu widzenia zabieg ten dotyczył przede wszystkim odejścia od sztywnych reguł formalnych, wariacyjności opracowania, częstych repetycji⁶⁰ czy też pojawienia się fragmentów o charakterze epizodycznym. Jednakże wewnętrzna logika kompozycji Liszta zawsze podążała wyraźnie wyznaczonym szlakiem żelaznej logiki. W ujęciu Liszta kompozycja pozostała „związana z wydarzeniem muzycznym o charakterze doświadczenia performatywnego”⁶¹. Liszt doczekał się licznych naśladowców wśród kompozytorów, którzy także łączyli pojęcie rapsodyczności z cygańskością. Na przykład Julius Becker napisał *Die Ziguener Rhapsodie in VII Gesängen für solo-und-Chorstimmen* op. 31⁶². W wieku XX skojarzenie słowa „bohemian” z cygańskim, awanturycznym stylem życia zaważyło na

⁵⁴ D. Malvinni, *The Gypsy caravan: from real Roma to imaginary gypsies in Western music and film*, New York - London 2004, s. 90.

⁵⁵ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965, s. 207-208.

⁵⁶ A. Brendel, *Liszt's Hungarian Rhapsodies*, (I wyd. 1968), [w:] tegoż, *Alfred Brendel On Music*, Chicago 2001, s. 269.

⁵⁷ Podaję za: J. Bellman, *Toward a Lexicon for the Style Hongrois*, „The Journal of Musicology” 1991, vol. 9, no. 2, s. 232 („habit of passing suddenly to a remote key”, „system of modulation seems to be based on a total negation of all predetermined plan for the purpose in question”).

⁵⁸ D. Malvinni, op. cit., s. IX („Gypsy music, as understood by Liszt and others in the nineteenth century, is not simply a musical style, nor another exoticism [the German – centric view], but a consciousness of the communicative essence of music; differently put, it is the power of musical performance to convey a ‘passionate’ impression on the listener”).

⁵⁹ R.C. Wegman, op. cit., s. 121.

⁶⁰ B. Nettl, *Improvisation (I)*, [w:] *New Grove Dictionary of Music...*, s. 95.

⁶¹ L. Botstein, op. cit., s. 555 („remained tied to the musical event as a performative experience”).

⁶² J. Becker, *Die Ziguener Rhapsodie in VII Gesängen für solo-und-Chorstimmen mit Beileitung von 2 Violinen, Viola, Violoncelle, Bass, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, Gitarre, Pauken, Triangel, und Tambouring oder des Pianoforte*, op. 31, Leipzig b.d. [1896?].

powstaniu słynnej *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen (album *A Night at the Opera* z 1975 roku).

Nie tylko w praktyce muzycznej odnaleźć można potwierdzenie traktowania cygańskich muzyków na wzór antycznych rapsodów. Znamiona podobieństwa nosi także dyskurs dotyczący antycznych rapsodów jako niedoścignionych wzorów dla poetów romantycznych oraz samej postaci romantycznego muzyka cygańskiego. Zarówno ów starożytny rapsod, jak i muzyk cygański byli określani jako reprezentanci pewnej profesjonalnej grupy, zorientowanej na wypełnienie niszy kulturowej. Jednocześnie spełniali oni określone funkcje społeczne, pielęgnując oraz prezentując dorobek i dziedzictwo przeszłych pokoleń, a także dostarczając uciechy i rozrywki. Podobnie jak niegdyś starożytny rapsod, w wieku XIX muzyk cygański stał „pomiędzy swoim światem a jego reprezentacją”⁶³. Ale w dobie romantycznej uznano, że starożytny rapsod, a właściwie jego zawodna pamięć i skłonność do improwizacji, były przyczyną zniekształceń tradycji. Podobnie pisano o samych muzykach cygańskich: tak jak antycznego rapsoda oskarżano o deformację poezji w procesie jej transmisji, tak o cygańskich muzykach pochodzących z Węgier mówiono, że potrafią za odpowiednią opłatą wszystko odtworzyć ze słuchu, ale niekoniecznie dokładnie⁶⁴. Publiczność zmuszała muzyków cygańskich do wygrywania najrozmaitszych melodii, a Cyganie chcąc spełnić te kaprysy, niejednokrotnie w gruncie rzeczy improwizowali na zadany temat⁶⁵. Stało się to sumptem do oskarżania muzyków cygańskich o wypaczanie oryginalnego brzmienia melodii węgierskich. I tak Béla Bartók w artykule z 1911 roku *O muzyce węgierskiej* pisał o pełnych „melodycznych zniekształceń”⁶⁶ wykonaniach cygańskich. W 1914 roku oskarżył on nawet cygańskich muzyków z terenów rumuńskich o perwersję i deformację, pisząc, że „Cyganie zabrudzają melodie, zmieniają rytmy na «cygańskie», zapoznają lud z melodiami usłyszanymi w innych regionach i wiejskich posiadłościach szlachty – innymi słowy zanieczyszczają styl prawdziwej muzyki ludowej”⁶⁷. Można jednak na praktykę tę spojrzeć z innego punktu widzenia: odtwarzając bowiem nieznanie wcześniej melodie na zamówienie, improwizując, cygański muzyk – tak jak rapsod i wirtuoz – był „jednocześnie możliwością i niemożnością tworzenia”⁶⁸.

W literaturze przedmiotu końca XIX i początku XX wieku Cyganów zaczęto nazywać także bardami. Podczas swojego publicznego wystąpienia na temat muzyki Cyga-

⁶³ S. Bernstein, op. cit., s. 93 („stands between his world and its representation”).

⁶⁴ Por. I. Daniłowicz, *O Cyganach wiadomość historyczna czytana na posiedzeniu publicznem cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 30 czerwca 1824 roku*, Wilno 1824. Przedruk w ramach Biblioteczki Cyganologii Polskiej, seria 1: „Cyganologia XIX wieku”, t. 2, wstęp L. Mróz, Oświęcim 1993, s. 117.

⁶⁵ Por. R. Wangermée, *Traditions et innovations dans la virtuosité romantique*, „Acta Musicologica” 1970, vol. XLV, s. 11.

⁶⁶ B. Bartók, *On Hungarian Music*, [w:] *Béla Bartók's Essays*, red. B. Suchoff, Lincoln-London 1992, s. 301.

⁶⁷ B. Bartók, *Hungarian Folk Music*, [w:] *Béla Bartók's Essays...*, s. 198 („Gypsies pervert melodies, change their rhythms to «gypsy» rhythm, introduce among the people melodies heard in other regions and in the country seats of the gentry – on other words, they contaminate the style of genuine folk music”).

⁶⁸ S. Bernstein, op. cit., s. 100 („like the rhapsode, the virtuoso is simultaneously the possibility and the impossibility of composing”).

nów Walter Starkie (1894-1976) utożsamiał wręcz muzyka cygańskiego z bardem, mówiąc, że „we wszystkich krajach Cygan odgrywał przez wieki rolę narodowego minstrela, kultywującego stare pieśni i tańce”⁶⁹. A zatem – na wzór antycznego rapsoda – cygańscy muzycy nie tylko kultywowali kulturą spuściznę, ale i ją rozpowszechniali, przyczyniając się do integracji regionu, na którym przyszło im żyć i pracować.

Wirtuozeria, emocjonalność i improwizacyjność jako atrybuty kultury cygańskiej

Zdaniem współczesnych badaczy i pasjonatów tradycji romskich nie tylko muzyka, ale w zasadzie cała kultura cygańska może być charakteryzowana jako konglomerat elementów o charakterze improwizacyjnym, emocjonalnym i wirtuozowskim. W taki sposób o Romach pisał w 2001 roku Michael Beckerman. Zaproponował on ujęcie cygańskości, a w tym muzyki cygańskiej, jako wynik równania: $I + V = E$, gdzie I oznacza improwizacyjność, V – wirtuozostwo wykonawstwa, a E – ekspresyjność, alternatywnie emocje⁷⁰. Bowiern kontrastowość i skrajna emocjonalność to cechy immanentnie przypisywane repertuarowi Cyganów. Muzykę przez nich wykonywaną łączono z jednej strony z liryczno-sentymentalnym charakterem, a z drugiej strony z silną żywiołowością. Dwubiegunowość emocji kojarzonych z Cyganami, improwizacyjne zacięcie i niewątpliwy kunszt opanowania instrumentu to czynniki, które predestynowały Cyganów/Romów do nazwania ich muzycznymi wirtuozami. Dodatkowo, wpisanie ich w orbitę ideologii romantycznych zaowocowało bliskim skojarzeniem postaci muzyka cygańskiego i XIX-wiecznego wirtuoza.

Bibliografia

- B. a., *L'improvvisazione nel jazz*, [w:] *Enciclopedia della musica*, red. A. Solmi, Milano 1972.
- Bartmiński J., *Opozycja ustności i literackości*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencil, R. Sulima, Warszawa 2003.
- Bartók B., *On Hungarian Music*, [w:] *Béla Bartók's Essays*, red. B. Suchoff, Lincoln-London 1992.
- Bartók B., *Hungarian Folk Music*, [w:] *Béla Bartók's Essays*, red. B. Suchoff, Lincoln-London 1992.
- Bartosz A., *Gazetowy wizerunek Roma*, [w:] *Romowie 2007. Od edukacji młodego pokolenia do obrazu w polskich mediach*, red. B. Weigl, M. Formanowicz, Warszawa 2008.
- Becker J., *Die Ziguener Rhapsodie in VII Gesängen für solo-und-Chorstimmen mit Beleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncelle, Bass, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hör-*

⁶⁹ W. Starkie, *The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music*, „Proceedings of the Musical Association” 1935-1936, 62nd Session, s. 2 („In all those countries the gipsy has played the part of national minstrel, keeping alive among the people the old songs and dances”).

⁷⁰ M. Beckerman, *Music: Pushing Gypsiness, Roma or otherwise*, „New York Times” 2001, April no. 1, s. 32.

- ner, Guitarre, Pauken, Triangel, und Tambouring oder des Pianoforte*, op. 31, Leipzig b.d. [1896?].
- Beckerman M., *Music: Pushing Gypsiness, Roma or otherwise*, „New York Times” 2001, April no. 1.
- Bekker P., *Liszt and His Critics*, „The Musical Quarterly” 1936, vol. 22, no. 3.
- Bellman J., *Toward a Lexicon for the Style Hongrois*, „The Journal of Musicology”, 1991, vol. 9, no. 2.
- Berendt J.E., *Od raga do rocka*, Kraków 1979.
- Berlioz H., *Correspondance Générale III: September 1842-1850* [nos. 776-1367], red. P. Citron, Paris 1978, nr 1029.
- Bernstein S., *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*, Stanford 1998.
- Botstein L., *A Mirror to the Nineteenth Century: reflections of Franz Liszt*, [w:] *Franz Liszt and His World*, red. Ch.H. Gibbs, D. Gooley, Princeton-Oxford 2006.
- Brendel A., *Liszt's Hungarian Rhapsodies*, (I wyd. 1968), [w:] tegoż, *Alfred Brendel On Music*, Chicago 2001.
- Brzostek D., *Improwizacja, anarchia, utopia*, „Glissando” 2005, nr 3, nowy.glissando.pl/wp/category/teksty/numer-3-3-2005 [dostęp: 18.07.2011].
- Daniłowicz I., *O Cyganach wiadomość historyczna czytana na posiedzeniu publicznem cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 30 czerwca 1824 roku*, Wilno 1824. Przedruk w ramach Biblioteczki Cyganologii Polskiej, seria 1: „Cyganologia XIX wieku”, t. 2, wstęp L. Mróz, Oświęcim 1993.
- Desfor Edles L., *Cultural Sociology in Practice*, London 2002.
- Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965.
- Esterhammer A., *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge 2008.
- Ferand E., *Die Improvisation on der Musik, Eine Entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zurich 1939.
- Floss L., *Improvisation versus Compositition*, „The Musical Times” 1962, vol. 103, no. 1436.
- Goehr L., *Conflicting Ideals of Performance Perfection in an Imperfect Practice*, [w:] *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford 1998.
- Gooley D., *The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century*, [w:] *Franz Liszt and His World*, red. Ch.H. Gibbs, D. Gooley, Princeton-Oxford 2006.
- Hartmann A., *The Czimbalon, Hungary's National Instrument*, „The Musical Quarterly” 1916, vol. 2, no. 4.
- Haweis H.R., *Music and Morals*, 22nd ed., London 1912.
- Herzfeld M., *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, tłum. M.M. Piechaczek, Kraków 2004.
- Japola J., *Tekst czy głos?*, Lublin 1998.
- Kodály Z., *Folk Music of Hungary*, London 1960.
- Malvinni D., *The Gypsy caravan: from real Roma to imaginary gypsies in Western music and film*, New York - London 2004.
- Martin P.J., *Sounds and Society*, Manchester - New York 1995.
- Moore R., *The Decline of Improvisation in Western Art: An Interpretation of Change*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1992, vol. 23, no. 1.
- Narbutt T., *Rys historyczny ludu cygańskiego*, Wilno 1830.
- Nettl B., *Improvisation (I)*, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, vol. 12, London 2001.

- Nettl B., *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, „The Musical Quarterly” 1974, vol. 60, no. 1.
- Parakilas J., *Review of Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire by Susan Bernstein*, „Notes 2nd Ser.” 2001, vol. 57, no. 3.
- Peckham M., *The Romantic Virtuoso*, Hannover 1995.
- Pichel I., *In Defense of Virtuosity*, „The Quarterly of Film and Television” 1952, vol. 6, no. 3.
- Pincherle M., *Virtuosity*, „The Musical Quarterly” 1949, vol. 35, no. 2.
- Piotrowska A.G., *Modernist Composers and the Concept of Genius*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2007, vol. 38.
- Piotrowska A.G., *Romantyczna postać Cygana w twórczości muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2012.
- Piotrowska A.G., *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej: od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011.
- Sainte-Beuve Ch.A., *Portraits of Men*, (I wyd. 1890), tłum. F. Edevein, Freeport – New York 1972.
- Schwartz B., *Great Masters of Violin*, New York 1983.
- Starkie W., *The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music*, „Proceedings of the Musical Association”, 1935-1936, 62nd Session.
- Suchowiejko R., *Brawura – mimesis – spontaniczność. O kilku aspektach wirtuozostwa skrzypcowego w XIX w.*, „Kamerton” 2006, nr 1 (50).
- Wangermée R., *Traditions et innovations dans la virtuosité romantique*, „Acta Musicologica” 1970, vol. XLV.
- Wegman R.C., *Improvisation (II)*, [w:] *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, vol. 12, London 2001.
- Woźna-Stankiewicz M., *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Kraków 2003.

Summary

THE FIGURE OF A GYPSY MUSICIAN AND A ROMANTIC VIRTUOSO. A BRIEF SKETCH OF SIMILARITIES AND DIFFERENCES

The paper discusses the identity of a Gypsy musician and explains the conditions under which this figure can be identified as a prototypical romantic virtuoso. Since improvising artists were heavily criticised in the early 19th century as those contaminating the *true* art, they soon became the objects of ambivalent perceptions: admired for their command of the instrument and, at the same time, eschewed by professional musicians. In the 1840s, Gypsy musicians became more appreciated as their culture and history began gaining currency among scholars. Since Gypsy musicians relied heavily on oral tradition, they were often associated with the practice of improvisation. This common perception of the Gypsy musician – so deeply indebted in the romantic ideology of alienated genius – became one of the most stereotyped images of Gypsies in the European culture.

Key words: *Gypsy musician, Gypsies, virtuoso, rhapsode/rhapsodist, improvisation*