

Witold Ober

ROLA SPOŁECZNA

WIRTUOZÓW

*[Faint stamp: Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu]*  
/Praca magisterska/

*Witold Ober*

Poznań 1947.



Wstęp .....	2
ROZDZIAŁ I. Ogólna charakterystyka roli społecznej wirtuoza .....	
§ 1. Społeczne warunki rozwoju wirtuozerii .....	6
§ 2. Zmiany społecznej pozycji wirtuoza .....	8
§ 3. Współzależność wzoru i roli .....	11
ROZDZIAŁ II. Cechy charakterystyczne roli wirtuoza .....	
§ 1. Wielość styczności w warstwach wyższych .....	16
§ 2. Brak styczności w warstwach niższych .....	20
§ 3. Wędrowny tryb życia .....	23
ROZDZIAŁ III. Przejawy roli wirtuoza .....	25
§ 1. Rola wirtuoza w grupach towarzyskich .....	26
§ 2. Rola wirtuoza jako członka grupy państwowej .....	28
§ 3. Rola wirtuoza jako społecznika ..	31
§ 4. Rola wirtuoza jako przejaw mocy społecznej .....	35
ZAKOŃCZENIE .....	37
BIBLIOGRAFIA .....	40



W S T Ę P .

Pisząc pracę na temat "Rola społeczna wirtuozów" muszę zaraz na początku dać pewne wyjaśnienie. Sam tytuł bowiem nasuwa może ujęcie tematu w przekroju historycznym, rozważania nad społeczną rolą wirtuozów jaką odgrywali oni w XVII., XVIII., XIX. i na początku XX. wieku. Opracowanie tak postawionego zagadnienia wymagałoby poza rozległymi i szczegółowymi wiadomościami z dziedziny <sup>historii</sup> muzyki należytego uwzględnienia tła społeczno-kulturalnego tych czasów. Nie rozporządzając odpowiednim przygotowaniem teoretyczno naukowym, ujmuję temat w węższym zakresie. Pracę moją opieram przede wszystkim na materiałach dotyczących trzech najszlachetniejszych wirtuozów: ~~artystów~~ Paganiniego, Liszta i Paderewskiego. Wybrałem ich umyślnie, gdyż są oni nie tylko największymi <sup>w</sup>odtórca<sup>mi</sup> do dzisiejszego dnia, ale i nieprzeciętnymi aktorami z całą świadomością odgrywającymi swoje role życiowe. Działalność ich rozciąga się od końca XVIII. wieku do początku w. XX., obejmując tym samym czas największego rozkwitu wirtuoz<sup>ostwa</sup>erii - wiek XIX. Będę starał się wykazać i udowodnić że rola społeczna wirtuozów jest odmienną, niejako bardziej społeczną, od aktualnej roli innego wybitnego osobnika, np. lekarza czy uczo-



nego.

Nie będę bowiem rozpatrywać roli tych wirtuozów, dla których opanowanie problemów technicznych stało się celem, lecz wirtuozów - artystów, dla których najważniejszą jest strona muzyczna wykonywanych utworów, uwzględnienie intencji kompozytora i oddanie swych przeżyć, wrażeń, stanów emocjonalnych - słowem wykonanie kompozycji przez pryzmat swej osobowości, a strona techniczna jest tylko drogą wiedzącą ku sztuce. Pierwszego rodzaju wirtuozzi zapełniali sale koncertowe XVIII. i XIX. wieku, oszałamiając słuchaczy wykonywaniem w rekordowym tempie podwójnych tonów, trudnych pasaży i publiczność oklaskiwała ich raczej jako <sup>techników</sup> akrobatów muzycznych niż artystów. Oni to, przez zatrącenie istotnego sensu muzyki jako sztuki, przez sprowadzenie jej wyłącznie do problemów technicznych, następnie przez nieudolne a często wręcz skarykaturowane naśladownictwo wielkich muzyków - artystów, zwłaszcza Paganiniego i Liszta, przyczynili się do pejoratywnego znaczenia słowa "wirtuoz", które, choć już w pewnym złagodzeniu, utrzymuje się do dzisiejszego dnia. Dla wirtuozów - artystów sprawności techniczne są narzędziem, którego posiadanie jest niejako samo przez się zrozumiałe i którym posługiwanie się jest środkiem do celu. "Wirtuozeria istnieje tylko po to, aby artysta był w stanie oddać wszystko co w sztuce przychodzi do wyrazu. Do tego jest ona niezbędną i nigdy dostatecznie pielęgnowaną. Uczymy



się ją specjalnie cenić gdy widzimy ją reprezentowaną przez artystów, dla których nie jest ona środkiem do parady lecz do uzewnętrznienia uczuć, środkiem dającym im całą pełnię i bogactwo wymowy”<sup>1/</sup> pisze Liszt.

Dalej należy zaznaczyć, że pod uwagę biorę tylko instrumentalistów a z pośród tych jedynie skrzypków i pianistów, gdyż ich instrumenty dzięki specyficznym właściwościom zapewniły sobie obecnie prawie że wyłącznie zainteresowanie i uznanie społeczne jako instrumenty solowe. Występy innych wirtuozów należą do wyjątków, możliwości techniczne wzgl. dźwiękowe ich instrumentów są przeważnie o wiele uboższe, skutkiem czego zeszyły one do rzędu instrumentów orkiestralnych lub kameralnych. Organy zaś jako instrument solowy są nadal własnością muzyki kościelnej ~~i nie wskazuje na to, aby nastąpiła zmiana w tym stanie rzeczy~~. Występy wirtuozów na innych instrumentach mają już charakter raczej zażytkowy, muzealny, jak np. viola d'amore, altówka, wiolonczela, klawesyn, ~~(lub wręcz atrakcyjne - humorystyczny - cytra, trąbka)~~. Charakterystycznym jest też brak nowszej literatury muzycznej dla tych instrumentów, spośród nielicznych zaś tych kompozycji większość jest utrzymana w stylu al'antique.

---

1/ Kapp Julius: Franz Liszt Berlin - Leipzig 1909  
str. 197/8



Literatura socjologiczna traktująca o muzyce jest bardzo szczupła; są to przeważnie sporadyczne i ogólne rozważania dotyczące np. zasad, historii muzyki, harmonii, akustyki czy estetyki. Brak jest socjologicznego ujęcia osobowości społecznej muzyków - odtwórców, a z podanych źródeł korzystać mogłem jedynie pośrednio, "transponując" je do tematu pracy, dla której stanowiły wartość heurystyczną.

Z literatury muzycznej najlepszymi są biografie J. Kapp'a oraz książka Landau'a o Paderewskim. Doskonały pogląd na całokształt działalności Liszta daje Harsanyi Zsolt w "Ungarische Rhapsodie". Pamiętniki wirtuozów jak np. Antoniego Rubinsteina czy E. Sauera, pisane z przesadną często skromnością i powściągliwością, nie dały wiele materiału do tej pracy, podobnie jak i krytyki z koncertów sławnych solistów, ujęte przeważnie ściśle fachowo; pewien wyjątek stanowią tu recenzje doskonałego krytyka wiedeńskiego Ed. Hanslick'a.



ROZDZIAŁ I.

Ogólna charakterystyka roli społecznej wirtuoza.

§ 1.

Do połowy XV. wieku panowała niepodzielnie muzyka kościelna, wiek XVII. to rozkwit a XVIII. to hegemonia muzyki kameralnej i równocześnie pierwsze początki wirtuozerii głównie na instrumentach smyczkowych; wiek XVIII. przynosi specjalizację solową zwłaszcza na fortepianie, zdobywającą sobie szybko coraz większe uznanie. Trzeba było przeszło dwu wieków rozwoju muzyki świeckiej na wykształcenie i ustalenie społecznego wzoru wirtuoza. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy szukać w braku tradycji wirtuozerii, w braku większych ośrodków miejskich oraz w ekskluzywizmie stanowym i grupowym ówczesnego ustroju społecznego. Muzykę kameralną uprawiano własnymi siłami w domach mieszczan przy czynnym udziale często wszystkich członków rodziny lub współdziałale znajomych i tutaj muzyka była jednym z ważniejszych czynników potęgujących świadomość przynależności grupowej, mianowicie do grupy rodzinnej czy też towarzyskiej. Na dworach książęcych i królewskich istniały grupy zawodowych muzyków /Kammermusiker, Hofkapelle/, mniejsze lub większe zespoły orkiestralne liczące od kilku do kilkunastu członków. Miały one za zadanie urozmaicać i uświetniać życie dworskie. Do XVIII. wieku muzyka - choć rozpowszechniona we wszystkich warstwach społecznych, zwłaszcza średnich i wyższych - przez swą "prywatność" w mia-



stach a bardzo silne zlokalizowanie na poszczególnych dworach - co ograniczało ilość słuchaczy, zupełnie nie posiadała społecznego uzasadnienia i racji bytu dla rozwoju wirtuozerii, muzykowano zresztą z amatorstwa, nie odczuwano potrzeby zupełnego opanowania instrumentu, nie dostrzegano też i nie wykorzystywano jeszcze możliwości skrzypiec, a dzisiejszy fortepian - "potrzebował 1.000 lat rozwoju do udoskonalonej postaci monokordu, 500 dalszych lat aby dojść do klawikordu, jeszcze 250 lat aby rozwinąć formy klawicybału i jeszcze 150 lat do pełnego rozkwitu w Steinway'u i Bechsteinie"<sup>1/</sup>. Do tego też czasu nie było zasadniczo kompozycji dla tych instrumentów o charakterze solowo - wirtuozowskim.

Dopiero wiek XVIII. przynosi zasadnicze zmiany w ustroju społecznym, stwarzając odpowiednie warunki dla rozwoju wirtuozerii. Natępuje ostateczne rozbitcie feudalizmu, rozwój industrializmu pociąga za sobą zmiany w społecznym układzie pionowym, powoduje jego upłynnienie, powstają wielkie ośrodki miejskie, życie towarzyskie rozwija się i święci triumfy w salonach arystokracji, które są kolebką wirtuozerii. Koniec tego wieku przynosi udoskonalenie i rozpowszechnienie prasy, wiek XIX. usprawnia komunikację, a podniecone umysły chłoną wszystko co niezwykle, tajemnicze - wirtuozeria rozkwita w całej pełni. Druga połowa XVIII. i XIX. wiek to

---

1/ Bie, Oscar: Das Klavier u. seine Meister  
Muenchen 1898 str. 19



nietylko czasy rewolucji, postępu i wynalazków, to - na polu muzycznym - czasy "mistrzów tonu", czasy niezrównanego geniuszu Nicola Paganiniego, Franciszka Liszta i Ignacego Paderewskiego oraz całej plejady wybitnych talentów odtwórczych pośród skrzypków i pianistów.

Po dwu-wiekowym rozwoju muzyki świeckiej, dzięki udoskonaleniu klawesynu, przekształceniu go na szpinet i wreszcie fortepian młoteczkowy przez Cristofora i Erarda, wytwarzają się nowe zupełnie możliwości techniczne i dźwiękowe, podchwytywane skwapliwie przez kompozytorów i interpretatorów - fortepian staje się par excellence instrumentem solowym i - podobnie jak to już nieco wcześniej skrzypce - przedmiotem specjalizacji. Kameraliście - amatorowi ~~XVI.~~ XVII. wieku nie wystarcza szczupłe grono słuchaczy, z domów mieszczańskich i komnat dworskich przenosi się w XVIII. i XIX. wieku do salonów arystokracji i sal koncertowych, gdzie już wyłącznie w charakterze muzyka zawodowego zasiada jako solista - wirtuoz, by wobec setek i tysięcy słuchaczy święcić triumfy, być podziwianym i uwielbianym przez tłumy, odbierać hołdy z jakimi król się nie spotyka, otrzymywać wysokie tytuły i odznaczenia, objechać z koncertami wielokrotnie całą Europę, być w Ameryce i Australii.

## § 2 .

Od XVII. wieku do czasów dzisiejszych wymagania stawiane wirtuozom oraz ich stan socjalny - "cało-



kształt tych praw, które osobnikowi przyznaje i stara się zapewnić dany krąg społeczny bądź z własnej inicjatywy, bądź działając z ramienia i pod kontrolą większej wspólnoty lub grupy. Prawom tym odpowiadają obowiązki względem względem osobnika ze strony uczestników kręgu, których wykonania krąg od nich wymaga<sup>1/</sup> - uległy zasadniczej zmianie. Wirtuoz spełniający w XVII. lub na początku XVIII. wieku idealny wzór pozytywny<sup>2/</sup> w XIX. wieku byłby już o wiele mniej dodatnio wartościowany, dziś aktualizowałby bezsprzecznie idealny wzór negatywny. Przyczyn tego dopatruję się w stopniowym wyrobieniu smaku artystycznego oraz w ogólnoludzkiej dążności do naśladowania idealnych wzorów pozytywnych, kryjącego u swych podstaw nie tylko chęć dorównania, lecz i przewyższenia. Naśladowanie prowadzi powszechność a ta coraz niższe wartościowanie. Pierwsi wirtuozi skrzypkowie i pianiści znaleźli wnet licznych naśladowców, co sprawiło, że błyskotliwe pasaże, tryle, spikata, stakata, flażolety, chromatyczne gamy, podwójne tony, tremola itd., słowem cały czysto techniczny arsenał którego opanowanie i którym popisywanie się było celem tych wirtuozów, spowszedniał i znużył słuchaczy mimo początkowych zachwytów; stało się tak tym więcej, że muzyka taka miała ze sztuką bardzo mało wspólnego. W wieku XIX. nie wystarczała już sama technika. Zresztą Paganini wykorzystał wszelkie jej możliwości na

---

1/ Znaniecki Fl. : Ludzie teraźniejsi . . .  
Lwów-Warszawa str. 120

2/ Przyjmuję rozróżnienie wzorów społ. i ich definicje wg.  
prof. Szczurkiewicza - wykłady w roku akad. 1946/47



skrzypcach, Liszt na fortepianie, podporządkowując ją równocześnie interpretacji muzycznej. Paganini i Liszt doprowadzili wirtuoz<sup>o</sup>er<sup>o</sup>ię do najwyższych szczytów, uszlachetniając ją przez skierowanie jej na właściwe tory; stworzyli oni nowy idealny wzór pozytywny wirtuoza, wzór wirtuoza - artysty, który w całej pełni realizował <sup>rownież</sup> Ignacy Paderewski.

Równocześnie obserwujemy zmniejszenie dystansu społecznego między wirtuozem a najwyższymi warstwami społecznymi. W XVII. i XVIII. wieku zaledwie tolerowany na dworach książęcych i królewskich, każdy zaszczyt grania przed szlachetnie urodzonymi okupić musiał licznymi upokorzeniami, przedstawiał pewną wartość tylko tak długo, dopóki wykonywał swą czynność zawodową grając utwory objęte programem lub improwizując na podane tematy; poza tym nie istniał, nie interesowano się nim zupełnie i nie życzo no sobie jego towarzystwa. Wirtuoz, muzyk, był na dworach przyjmowany tylko jako "głó konieczne"; w Anglii uważano jeszcze wówczas że "an artist is not a gentleman". Od wieku XIX. zaczyna się coraz bardziej pozytywne wartościowanie wirtuoza i w najwyższych warstwach. Złożyły się na to głównie dwie przyczyny, wewnętrzna i zewnętrzna. Przyczyna wewnętrzna to rozszerzenie i pogłębienie całej osobowości wirtuoza przez wykształcenie poza zawodowe i co za tym idzie, wszechstronne zainteresowania; przyczyna zewnętrzna to demokratyzacja społeczeństw, pociągająca za sobą pewne nadwątlenie ekskluzywizmu stanowego



i grupowego. Obie przyczyny ułatwiają awans społeczny wirtuoza, jaki możemy obserwować na przestrzeni ostatnich trzech stuleci.

§ 3 .

Wirtuozi są bezsprzecznie ludźmi nieprzeciętnymi, a w swej najwyższej formie - jak Paganini, Liszt i Paderewski - osobnikami nadnormalnymi, zaliczanymi do geniuszy. Przez specyficzny zespół cech, jak np. nieosięgalną dla innych technikę opanowania instrumentu, nadzwyczajną pamięć obejmującą setki kompozycji, sugestywność gry jak i odmienne zachowanie, przekraczają zdecydowanie przeciętne normy i wzory wirtuoza, a przekraczając je zwracają na siebie uwagę recenzentów i publiczności koncertowej, wartościowani zaś wybitnie pozytywnie, tworzą idealny wzór interpretatora.

Pojęcie roli społecznej implikuje aktywność osobnika uzewnętrznianą poprzez wzory. Należy więc rozpatrzyć istniejące wzory wirtuoza oraz zająć się samą jego rolą, innymi słowy - zbadać, czego oczekuje się od wirtuoza, jakie stawia mu się wymagania, jakim się chce go mieć, a następnie zbadać jak on spełnia te wymagania, jak "odgrywa" swą rolę i czego on wymaga od innych. Istnieje bowiem ścisły związek między rolą społeczną a wzorem, wynikający z tego, że nie ma człowieka sensu stricto społecznego, w sensie vierkantowskiego "człowieka naturalnego". Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że osobnik odgrywając pewną rolę społeczną aktualizuje odpowiedni





wzór a zachowanie jego, wyznaczone przez ten wzór, wykazuje w porównaniu z innymi aktualizującymi ten sam wzór nieznaczne, powtarzalne odstępstwa subiektywne, tworząc stereotyp roli. Wzór społeczny bowiem, będąc "zespolem norm, określającym cechy jakie winien posiadać osobnik danej kategorii w obrębie danej grupy" 1/ ma charakter normatywny, tego co powinno być, stereotyp zaś ma charakter realizujący, empiryczny - tego co jest. Na każdą rolę osobnika - z jaką spotykamy się w rzeczywistości społecznej - składa się wzór społeczny i stereotyp. Wzory społeczne usankcjonowane tradycją, wyznaczają olbrzymią większość postępowań ludzkich, są wynikiem ich wartościowania; zastają one osobnika przychodzącego na świat, według nich jest on modelowany, zwłaszcza w okresie wychowywania i według nich sam się kształtuje, rozwijając swą osobowość społeczną. Wzór jest tutaj zjawiskiem pierwotnym, dopiero w zależności i stosownie do niego kształtuje się osobnik. Genetycznie natomiast wzór jest zjawiskiem wtórnym, uzależnionym, i wynikającym do-

---

1/ Z wykładów prof. Szczurkiewicza  
w roku akad. 1946/47



piero z postępowania członków grupy. Wzór społeczny raz utworzony wykazuje zawsze tendencję do trwałości i niezmienności, jest ściśle związany z rozwojem grupy, ma w przeciwieństwie do czynnej roli społecznej charakter bierny.

Każdy członek społeczeństwa na wyższym stopniu kultury należy w ciągu swego życia do całego szeregu grup, w wielu z nich partycypuje równocześnie. W ciągu każdego dnia osobnik odgrywa pewną ilość swych ról życiowych, w zależności od tego w jakiej grupie w danej chwili się znajduje. Wzory poszczególnych grup wywierają rozmaity wpływ na niego, różnie też adaptuje się on do ich wymogów. Im bardziej odpowiadają one zainteresowaniom osobnika, jego dążności zasadniczej, tym wyraźniej i trwalej kształtują jego osobowość społeczną, tym więcej czasu i miejsca poświęca im w całokształcie swej aktywności społecznej, tym chętniej sam się według tych wzorów przygotowuje do objęcia przyszłej roli, dążąc do realizacji idealnego wzoru pozytywnego i zaniedbując często swe obowiązki jako członka innych grup. Tak np. sportowiec - amator poświęcając dużo czasu na trening, zaniedbuje swe obowiązki rodzinne lub zawodowe, uczony pracujący nad interesującym go problemem zaniedbuje swe obowiązki rodzinne czy towarzyskie, uzysku-



jąc na to czasami, jeśli mają one tylko charakter przejściowy, zgodę pewnej grupy, np. towarzyskiej.

Język nasz jak i każdej innej grupy narodowościowej posiada szereg słów wydzielających poszczególne kategorie osobników z całej zbiorowości społecznej i oznaczających przynależność do pewnej grupy zawodowej, jak np. "lekarz", "urzędnik", "robotnik". Dotyczy to zwłaszcza sztuki, gdzie takie znaczniki jak "malarz", "rzeźbiarz", "śpiewak" od razu przygotowują nas na to, że rola społeczna danego osobnika właśnie jako malarza, rzeźbiarza czy śpiewaka wyznacza głównie jego osobowość, gdyż przygotowywał się do niej nie z przymusu lub kaprysu, lecz z samorzutnego zainteresowania i talentu, poświęcając w tym celu dużo pracy i wysiłku. Podobnie też rzecz się ma z wirtuozami. Do swej przyszłej roli przygotowują się od najwcześniejszych lat, realizując ją częściowo już jako "cudowne dziecko" w wypadku, gdy wyjątkowo żywotny talent muzyczny idzie w parze z wytrwałą i sumienną pracą pod właściwym kierunkiem, jak np. u Paganiniego, H. Wieniawskiego, Bacewicza, Liszta, Busoniego, Koczalskiego i innych. Przygotowania te są bardzo długie i żmudne - Paganini, Liszt i Paderewski ćwiczyli przez długie lata około 12 godzin dziennie, a nie są odosobnionymi wyjątkami - odciągają poważnie od uczestnictwa i spełniania obowiązków w innych gru-



pach; mam tu na myśli specjalnie okres przygotowawczy przed pierwszymi występami decydującymi o ich powodzeniu, okres kończący naukę u pedagoga, np. Liszta u Czernego, Paderewskiego u Leszetyckiego.



ROZDZIAŁ II.

Charakterystyczne cechy  
roli wirtuoza.

W dalszej analizie społecznej roli wirtuoza zajmę się najpierw cechami najbardziej dla niej charakterystycznymi, a następnie ich przejawami w dynamice życia społecznego.

Z rolą społeczną wirtuoza łączą się następujące cechy:

1. wielość styczności w warstwach wyższych,
2. brak styczności w warstwach niższych,
3. wędrowny tryb życia.

§ 1.

Na wielość styczności wirtuoza składa się szereg przyczyn. Najpierw fakt, że muzyka, poruszając sferę emocjonalną, ze wszystkich gałęzi sztuki najsilniej i najłatwiej przemawia do ludzi. Konsekwencją tego jest wysokie pozytywne wartościowanie wirtuoza jako bezpośredniej przyczyny, jako bezpośredniego sprawcy wrażeń i przeżyć artystycznych słuchacza. Osoba kompozytora schodzi na dalszy plan, a nawet często zupełnie nie jest uwzględniana /wyjawszy oczywiście wypadki, kiedy wirtuoz sam wykonuje swe utwory/. Wszystkie oklaski, cały entuzjizm po odegranym utworze przeznaczony jest dla wykonawcy. Pewien wyjątek stano-



wi pierwsze wykonanie nowego utworu, gdy słuchacze są o tym powiadomieni; wówczas, w wypadku pozytywnego przyjęcia, oklaskami i okrzykami "autor", "autor" wyrażają swe uznanie. Gdy jednak utwór nie podoba się, nie interesuje słuchaczy, najlepsza jego interpretacja nie uchroni wirtuoza przed krytyką lub conajmniej chłodnym przyjęciem jego gry.

Wysokie wartościowanie gry wirtuoza prowadzi do nawiązania bezpośrednich kontaktów i stosunków społecznych. Słuchaczowi, zwłaszcza z wyższych warstw, nie wystarcza podziwianie go w sali koncertowej; chce go nie tylko widzieć i słyszeć in foro publico, lecz mieć u siebie, prywatnie, rozmawiać z nim, słuchać jego gry w swoim domu, na swoim instrumencie i - last not least - pochwalić się nim wobec innych gości.

Wielość styczności wirtuoza ma swoją przyczynę w jego sławie. Sława = "tęko żywa wieść u wielu o czymś wywołującym szczególne wrażenie" <sup>1/</sup>; powstaje ona dopiero wówczas, gdy i "sam osobnik wywołuje wrażenie" <sup>1/</sup>. Sława wirtuoza jest wynikiem nie tylko jego istotnych zdolności muzycznych, lecz w znacznym stopniu umiejętnego ich podania. Od chwili ukazania się na estradzie wirtuoz staje się przedmiotem obserwacji setek i tysięcy słuchaczy. Publiczność koncertowa, nawet i ta najbardziej muzycznie przygotowana, nie tylko słucha, ale i patrzy.

---

<sup>1/</sup> Lange-Eichbaum: Genie, Irrsinn u. Ruhm  
München 1928 str. 173



Każdy krok solisty, każdy jego ruch, jego zachowanie w czasie gry, przyczynia się do zwiększenia lub zmniejszenia jego sławy. O wielkości wirtuoza, o jego "nazwisku" decyduje jego talent i jego *o p r a w a s u b - j e e k t y w n a*. Pod oprawą subiektywną rozumiem wygląd zewnętrzny osobnika wraz z całością zachowań, jakie on wykazuje, gdy sobie uświadamia, że jest lub może być przedmiotem obserwacji. Było i jest wielu równie zdolnych skrzypków i pianistów, żaden jednak z nich nie osiągnął niebywałej pozycji Paganiniego, Liszta lub Paderewskiego. Główną tego przyczyną jest właśnie ich specyficzna oprawa subiektywna, z której dopiero wyłania się niezaprzeczony wybitny talent muzyczny. Każdy sławny wirtuoz przyzwyczajają słuchaczy nie tylko do swej gry, ale i do swego wyglądu zewnętrznego, do swych ruchów. Jest on dopiero wówczas naprawdę znanym, gdy nazwisko jego kojarzy się z jego sylwetą. O Liszcie pisze pewien bankier w <sup>Leodicum</sup> *Lüttich*: "jego nazwisko, jego postać i antyczna kamea /z którą Liszt zawsze występował/, jego napoleońskie oblicze, jego włosy, wystąpienie, jego jedyny w swym rodzaju sposób wyrażania się - to wszystko wytworzyło typ, indywidualność wzbudzającą ciekawość w najwyższym stopniu".<sup>1/</sup> Specjalną wagę do swego wyglądu

---

1/ Kapp Julius : Liszt. Eine Biographie Berlin 1922 str. 91



i zachowania przykładał Paderewski. "Nie pozostawiał on nic na wolę losu. Każdy szczegół, poczynając od układu fryzury, a kończąc na uśmiechu, towarzyszącym ukłonowi, z którym znikał z oczu publiczności, był przezeń dokładnie przemyślany. . . Pamiętał on zawsze o wyreżyserowaniu swego występu do najdrobniejszych szczegółów" 1/.

Żona Paderewskiego zapytana przez dziennikarza amerykańskiego dlaczego nie nosi on innej frazury, odpowiedziała: "Nic by się przez to nie zmieniło. Ale publiczność byłaby zawiedziona." 2/

Wirtuoz specjalnie pred<sup>e</sup>stynuje do licznych styczności; z racji bowiem swego zawodu musi podtrzymywać "wieść u wielu". Występując w różnych miastach i krajach rozszerza, przypomina i utwierdza swe stosunki społeczne. Punktem wyjścia, miejscem które przede wszystkim powiększa liczbę kontaktów i styczności, to sala koncertowa. Po koncercie lub już w przerwie przychodzą do pokoju artysty rozentuzjasmowani słuchacze, jedni wyrażają słowa uznania, i zachwytu, proszą o autografy - wirtuoz otrzymuje zaproszenia do domów wybitnych osobistości miasta, do salonów arystokracji, na dwory książęce lub królewskie /w XIX. wieku/, gdzie następuje dalsze rozszerzenie jego sfery społecznej. S f e r a s p o ł e c z n a - t o " z a k r e s s t o s u n - k ó w j a k i e p o s i a d a o s o b n i k d a -

---

1/ Landau Rom: Paderewski Warszawa 1935 str. 43/4  
2/ op. cit. str. 41



nej kategorii w danej grupie" 1/

Muzyka, podobnie jak i wogóle cała sztuka, jest, a raczej do niedawna była wyłącznym przywilejem warstw wyższych; wszystkie jej przejawy właśnie tam znajdowały uznanie i poparcie. "Światło wschodzącej kultury dotyka najpierw szczyty społeczeństw, doły pozostają najpierw w ciemności, a u wielu ludów pozostają w niej na zawsze". 2/ Mając zabezpieczoną pozycję ekonomiczną, wyższe warstwy mogą zwrócić uwagę na przejawy piękna, obejmują patronaty nad artystami, są głównymi konsumentami sztuki. Fakt, że prawie wszystkie styczości wirtuoza koncentrują się w wyższych warstwach jest z tego powodu łatwo zrozumiały; one też stanowią jego środowisko społeczne, są berenem jego aktywności społecznej.

## § 2 .

Warstwy niższe stanowiące większość publiczności koncertowej, są poważnym odbiorcą produkcji artystycznych wirtuoza. Przedstawiciele tych warstw zebrani na sali, tworzą wraz z innymi słuchaczami z warstw wyższych specyficzną grupę i są jako całość też ujmowani przez wirtuoza. Przedstawiają oni dla niego przede wszystkim wartość ekonomiczną - przez wykupienie biletów, oraz w pewnym sensie artystyczną - jako teren ekspansji jego osobowości muzycznej. Podobnie stanowią oni dla niego wartość,

---

1/ Termin i definicja wg. prof. Szczerkiewicza  
wykłady w roku akad. 1946/47

2/ Wieser, Friedrich : Das Gesetz der Macht  
Wien 1926 str. 36



gdy spontanicznie zebrani demonstrują na jego cześć lub w jakikolwiek inny sposób okazują swoją pamięć i wdzięczność za doznane przeżycia. Poza tym niższe warstwy nie są przedmiotem zainteresowania wirtuoza i im bardziej jest on sławnym, tym większy wytwarza się dystans społeczny. Jaskrawy przykład daje nam Paganini. Po swych pierwszych koncertach w Wiedniu Paganini stał się tam modnym. Gdzie tylko się pokazał, natychmiast otaczało go mnóstwo chałaśliwych entuzjastów i tłumy szalejących za nim kobiet. W każdym oknie wystawowym <sup>widniał</sup> paradował jego obraz, każdy przedmiot użytkowy był przyozdobiony jego portretem. Można było nabyć Paganiniego z masy cukrowej, cech piekarski zapowiedział jako najnowszą delikatesę "rogaliki Paganini", w restauracjach można było otrzymać tylko dania a`la Paganini, bułki miały kształt skrzypiec i sprzedawano je jako "bułeczki Paganiniego - Paganinki". Moda stała oczywiście też całkowicie pod znakiem tego nowego boga, Należało do dobrego tonu, aby panie nosiły fryzury na wzór jego loków; kapelusze miały fason a`la Paganini. Nawet tak modne w Wiedniu rękawiczki żyrafowe zostały usunięte i zastąpione przez rękawiczki a`la Paganini.- na jednej z nich widniały skrzypce, na drugiej smyczek" 1/. Te niezwykle dowody uznania nie były wyjątkiem w jego karierze; spotykał się z nimi w czasie odgrywania swej roli we wszystkich większych miastach Europy - podobnie zresztą

---

1/ Wolne tłumaczenie - Kapp, J.: Paganini. E. Biographie  
Berlin u. Leipzig 1922 str. 35/6



jak Liszt i Paderewski /ten ostatni zwłaszcza w Ameryce/. Mimo tego odnosił się Paganini do poszczególnych jednostek niechętnie, a nawet z pogardą. Gdy ktoś z niższych warstw zwracał się do niego, Paganini pytał: "Que me veut cet animal?" - "Czego chce ode mnie to zwierzę?"

Jest to bezsprzecznie skrajny przykład. Liszt i Paderewski mimo talentu i sławy oraz wielkiej arystokracji ducha - a może właśnie dlatego - nie byli tak ekskluzywni, niemniej jednak można postawić ogólne prawo, że każdy wirtuoz grawituje ku warstwom wyższym i to tym silniej, im większy jego talent, im większa jego sława.

Najniższe warstwy cały swój wysiłek i uwagę skupiają na walce o byt, o utrzymanie i zabezpieczenie swej pozycji ekonomicznej. Nie mają one czasu ani zainteresowania do partycypacji w aspektach sztuki,

brak im też zupełnie przygotowania w tym kierunku. Między wirtuozem a tą warstwą społeczną dochodzi co najwyżej do kontaktów - np. w czasie ulicznych manifestacji na cześć artysty; mam tu na myśli oczywiście zbiorowości miejskie. W uzupełnieniu wyżej podanego prawa /str. 18/ można przyjąć, że im wybitniejszy wirtuoz /pojęty jako amalgamat talentu, techniki - jako wyniku pracy - i oprawy subiektywnej/, tym większa jego sława, ilość kontaktów spo-

---



zecznych i styczności, tym większy jego awans społeczny i znaczniejsza rola.

§ 3.

Wędrowny tryb życia wirtuoza jest koniecznością wynikającą z natury jego par excellence społecznego zawodu. Miejscem wykonywania jego czynności zawodowych jest przede wszystkim sala koncertowa wypełniona słuchaczami. Dając recitale dłuższy czas w jednym miejscu, znudziłby wnet słuchaczy potrzebujących stale nowych wrażeń, tym więcej, że i program jego uzależniony od pamięci, musiałby zawierać te same utwory. Wirtuozowi nie wolno wyczerpać bez reszty swych atutów społeczno artystycznych, musi on być oczekiwanym, pożądanym, - musi być społecznym sfinksem, niewyjaśnioną zagadką. Koncertując stale w jednym mieście nie uzyskałby sławy, do której istoty należy właśnie "wieść u wielu"; dlatego musi on wędrować z miasta do miasta, z kraju do kraju. Wymaga tego również, jak już poprzednio wspomniałem, podtrzymywanie raz zdobytego nazwiska. Jest to o tyle ułatwione, że sukcesy zdobyte w jednym miejscu, dzięki prasie i radiu głośzą jego sławę na całym świecie. Wiadomości te, to z socjologicznego punktu widzenia, kontakty społeczne podtrzymujące świadomość grupową publiczności koncertowej pojętej tutaj interpaństwowo.



Liczne podróże czynią zadość potrzebie nowych wrażeń, tak ważnych dla każdego artysty i - nie ukrywając - stanowią ważny przyczynek do zabezpieczenia jego pozycji ekonomicznej. Nowych wrażeń dostarcze wirtuozowi zarówno piękno natury /jeśli nie jest on zbyt przeciążony koncertami i może zwrócić na nie uwagę/, jak i wytwory kulturowe oraz podmioty społeczne; liczne styczności z członkami rozmaitych grup <sup>jak</sup> np. towarzyskich, artystycznych, literackich, politycznych itd. rozwijają też i uwszechstranniają jego osobowość.



### ROZDZIAŁ III.

#### Przejawy roli wirtuoza.

Obecnie przystępuję do rozważań nad najbardziej charakterystycznymi przejawami społecznej roli wirtuoza, a mianowicie:

- 1/ jego roli w grupach towarzyskich,
- 2/ jako członka grupy państwowej oraz
- 3/ jako społecznika.

Przez częstą zmianę miejsca oraz zaabsorbowanie przygotowywaniem względnie opracowywaniem programu, uczestnictwo wirtuoza w poszczególnych grupach ma w porównaniu z innymi ich członkami charakter przelotny; wirtuoz jest nie tyle członkiem ile raczej gościem poszczególnych grup, korzysta też zwykle z wyjątkowych praw gościa lub przywódcy. Normatywnie wyznaczone obowiązki którym podporządkują się wszyscy, w wielu wypadkach dla niego jakby nie istniały. Ale też rola wirtuoza w tych grupach to rola jednostek wybitnych, nadnormalnych, to rola osobników o znacznym procencie "niewytłomaczalnej reszty", osobników, których przede wszystkim wyznacza właśnie to wszystko, co się nie mieści w obowiązujących normach i wzorach przeciętnych. Wykraczają oni zdecydowanie poza granice wyznaczone dla wszystkich, co by u każdego innego spowodowało wartościowanie negatywne.



lub wręcz zastosowanie sankcji - w dodatku z tą odrębnością nie tylko że nie kryją się, ale pokazują stale setkom i tysiącom ludzi, zyskując zamiast infamii - popularność i sławę, a nawet, jak Paganini, Liszt i Paderewski, miano geniuszy. Ich nieprzeciętność zaznacza się poza salą koncertową w grupach towarzyskich, którym wirtuoz poświęca najwięcej czasu wolnego od zajęć związanych z występem publicznym.

§ 1 .

W grupach towarzyskich odgrywa wirtuoz wybitną rolę. Salony arystokracji, dwory książęce w XVIII. i XIX. wieku, domy magnatów były ośrodkiem życia kulturalnego. Tutaj zgromadzali się poeci, malarze, artyści, przedstawiciele wszelkich dziedzin sztuki, literatury i nauki. Grupy towarzyskie były nie tylko terenem nawiązania nowych stosunków rozszerzających horyzonty umysłowe lub mogących w przyszłości okazać się pomocnymi przy urządzaniu koncertów, lecz tworzyły one przede wszystkim środowisko, w którym wirtuoz w całej pełni zażywał rozkoszy swej sławy, podziwiany i uwielbiany przez wszystkich, zwłaszcza przez kobiety. Bo właśnie na kobiety muzyka specjalnie silnie działa i właśnie kobiety najczęściej ulegają czarowi jej i urokowi oprawy subiektywnej, najbardziej spontanicznie, żywiołowo i bezkrytycznie okazują swój entuzjazm i zachwyt. Doświadczali tego i doświadczają sta-



le wirtuozi nietylko ci wielcy, ale i ci najmniejsi; wiedzą o tym mężowie, wie o tym opinia publiczna, wartościująca często negatywnie - muzyków.

Po koncercie Paderewskiego w Londynie przystąpiła do mistrza pewna lady, uklękła przed nim i biła czołem. Po koncercie E. Sauera w Wiedniu zachwycona entuzjastka jego gry - całowała jego ręce. 1/ Dowody niezwykłych form okazywanego publicznie uwielbienia możnaby mnożyć w nieskończoność. Charakterystyczną jest wypowiedź Paganiniego: "Nie jestem ani młody ani piękny, wręcz przeciwnie - jestem brzydki. Kiedy jednak kobiety słyszą moją muzykę, czar moich tonów, płaczą wszystkie, stają się ich bogiem i leżą u mych stóp". 2/

Dla nas ważnym jest fakt, że w grupach towarzyskich wirtuoz jest osobnikiem na którym skupia się uwaga wszystkich, jest ośrodkiem zainteresowania, jest autorytetem nietylko w sprawach dotyczących muzyki, lecz we wszelkich przejawach kultury. Przyczynia się do tego niewątpliwie i to, że od końca XVIII. wieku nie wystarczała już sama technika; wzrosły nietylko wymagania techniczne, lecz muzyczne i intelektualne stawiane wirtuozowi. Nie może on być już tylko muzykiem, musi orientować się w całokształcie życia społecznego, musi posiadać szerokie horyzonty myślowe, rozległą sferę zainteresowań, bogate

---

1/ Hanslick Ed.: Am Ende d. Jhdts. Berlin 1899 2 Aufl.

2/ Kapp, Julius: Paganini, Eine Biographie Berlin 1922  
9 - 12 Aufl. str. 26



życie duchowe. Pomocne mu są w tym liczne styczności i wędrowny tryb życia, o czym pisałem poprzednio. Wielka zaś wrażliwość, bogata wyobraźnia i intensywna uczuciowość nadają swoisty urok nie tylko interpretacji utworów muzycznych, lecz i jego wypowiedziom słownym. To wszystko sprawia, że wirtuoz jest chętnie przyjmowany do grupy towarzyskiej, tym więcej, że - choć nie zawsze chętnie - pobyt swój z reguły uświetnia swoją grą. Od tego obowiązku bardzo rzadko udaje mu się wymówić bez urażenia gospodarzy, autentyczną jest odpowiedź Chopina, gdy po proszonym obiedzie na którym był z Lisztem, pan domu zwrócił się do niego z prośbą aby coś zagrał: "Ach mój panie, ja tak mało zjadłem, niech pan poprosi Liszta". Bardzo charakterystycznym jest też zaproszenie które przysłał Lamartin do Liszta: "zjemy obiad o czasie dla Pana najdogodniejszym. N a m i e j s c u n i e m a f o r t e p i a n u . Pragniemy Pana a nie Pańskich rąk" <sup>1/</sup> /podkreślenie moje/. Rola wirtuoza w grupach towarzyskich ma swoje pozytywne, ale też i negatywne strony, które chociaż w pewnych wypadkach błahę, występując często, stają się uciążliwe.

§ 2 .

Ważną jest też rola wirtuoza jako członka grupy państwowej. Wędrowny tryb życia ma doniosłe znaczenie od-

---

1/ Hanslick Ed.: op. cit. str. 347



nośnie jego przynależności do tej grupy. Wirtuoz bowiem, występując poza granicami swej ojczyzny nie tylko aktualizuje swój osobisty wzór odtwórcy, gdyż równocześnie jest reprezentantem pewnego aspektu jej dorobku kulturowego w którym uczestniczą też inni członkowie. Dlatego i o tyle koncerty dawane w innym państwie przestają już być sprawą czysto "prywatną" wirtuoza, jego osobistego powodzenia i sławy, a nabierają specjalnej wagi ponieważ występuje on tam jako członek obcej grupy i jako taki jest też ujmowany przez słuchaczy. W kraju wymaga się od niego a przynajmniej oczekuje zaznaczenia jego przynależności grupowej. Wirtuozi spełniają ten obowiązek najczęściej przez wypełnienie programu wyłącznie utworami kompozytorów rodzimych /co specjalnie miało miejsce w ramach zapoczątkowanej przed ostatnią wojną wymiany artystów/, lub przynajmniej bisowanie nimi. Bywają jednak też wypadki wprost przeciwne; na dowód kurtuazji lub dla podkreślenia przyjaznych uczuć i stosunków między dwoma państwami solista wykonuje utwory kompozytorów tego kraju w którym właśnie koncertuje. W czasie swego pobytu w Warszawie w r. 1843 grał Liszt przede wszystkim utwory Chopina. Koncerty solistów mogą też mieć charakter propagandowo - polityczny, choć lepiej do tego celu nadają się występy zespołowe.



Ciekawym jest fakt, że po licznych sukcesach zagranicznych, a nieraz dopiero po nich, wirtuoz staje się specjalnie uznawanym i wybitnie pozytywnie wartościowanym w kraju; dotyczy to specjalnie początków kariery wirtuozowskiej. Główne przyczyny tego zjawiska to pozytywne wzmoczenie świadomości grupowej i gwarancja wartości wirtuoza, nadana przez obcą grupę. Uwalnia ona przeciętnego słuchacza od przykrej niepewności, czy danego solistę należy chwalić czy też nie, czy gra jego winna się podobać czy też należałoby ją raczej skrytykować. Wirtuoz bowiem mający za sobą sukcesy w szeregu innych państw, można niejako już a priori przyjąć entuzjastycznie; wystarczy go tylko podziwiać, bowiem gwarancję jego wartości dali inni, i to "obcy".

A właśnie fakt uznania przez członków innych grup państwowych nabiera specjalnego znaczenia. Wirtuoz, mający za sobą sukcesy zagraniczne, to artysta szczególnie wartościowany w kraju, bo to członek tej samej grupy, to "swoj" którego chwala i uznają "obcy". Pociąga to za sobą pobudzenie świadomości grupowej. O świadomości grupowej mówimy wówczas, gdy osobnik ujmuje siebie i innych członków tej samej grupy jako pewną całość. Przeciętny osobnik stosunkowo rzadko uświadamia sobie przynależność do grupy państwowej, zajęty aktywnym członkostwem innych,



bardziej bezpośrednio dotyczących go grup. W normalnym czasie zwykle dopiero uroczystości o charakterze państwowym "przypominają" mu o jej istnieniu; natomiast bardzo silnie występuje świadomość grupowa wskutek kataklyzmów, np. wojny, powodzi, zarazy. Wiadomości o zagranicznych sukcesach wirtuoza przyjmowane są w kraju nawet przez osobników nie zainteresowanych muzyką bezpośrednio z radością. Sława jego bowiem nie jest już wyłącznie osobistym udziałem artysty, lecz spływa na innych członków tej samej grupy państwowej, a raczej inni uważają się za upoważnionych do partycypacji w niej właśnie z tytułu silnie pobudzonej świadomości grupowej.

Te same przyczyny powodują wysokie wartościowanie artysty w grupach emigrantów. Tutaj jeszcze większe znaczenie ma świadomość grupowa potęgowana zarówno przez samą osobę wirtuoza, jako "częstki ojczyzny" - jak i przez wykonywane utwory o charakterze narodowym. Występuje tu dobitnie socjologiczne zjawisko rozszerzenia swego "ja", które rozważa A. Vierkandt w "Gesellschaftslehre" i które uwzględnia prof. Szczurkiewicz w swej definicji środowiska społecznego.

### § 3 .

Przystępuję obecnie do rozważania r o l i  
w i r t u o z a j a k o s p o ł e c z n i k a .

Mam tu na myśli całokształt tych zachowań, które wykazuje



on celem zaspokojenia potrzeb innych członków grup, a z którymi łączy go często jedynie przelotne styczności.

Rezultatem jego sławy są między innymi dochody z koncertów. Im bardziej sławny artysta, tym droższe bilety, pełniejsza sala i tym "lepsza kasa". Najwięksi wirtuozi brali co najmniej podwójne ceny wstępu, co przy szczelnie wypełnionej sali dawało olbrzymie zyski. Ogólny dochód np. z 11 koncertów jakie dał Paganini w ciągu marca i kwietnia 1831 r. w Paryżu, wynosił przeszło 165.000 franków; 15 koncertów w Londynie danych od czerwca do sierpnia tego samego roku przyniosło mu około 260.000 franków. Podobne były dochody innych wirtuozów - Liszta, Paderewskiego, Antoniego Rubinsteina czy Sauera. Ich wydatki osobiste mimo życia na wielką skalę - zajmowanie wielkich apartamentów w najlepszych hotelach, własna służba, powozy itd., - tak niezbędnego dla utrzymania stosunków w wyższych warstwach /zabezpieczona pozycja ekonomiczna bowiem to jeden z głównych środków do zaznaczenia swej odrębności grupowej, do podtrzymania i podkreślania ekskluzywizmu grupowego/ nie mogły wyczerpać tych sum, a jednak wielu sławnych wirtuozów znajdowało się nieraz w trudnych warunkach materialnych. Jaka jest tego przyczyna? Odpowiedź bardzo prosta. O wielkich dochodach wybitnych artystów wiedzą też inni. Wiedzą o nich członkowie wszelkiego rodzaju komitetów budowy s



szkół, pomników, szpitali, niesienia pomocy biednym, zubo-  
żałym, dotkniętym klęską powodzi, zarazy lub pożaru,  
wiedzą o tym wszelkiego rodzaju instytucje charytatywne,  
najrozmaitsze organizacje i osoby "prywatne". Wszyscy  
oczekują lub wręcz wymagają przychylnego załatwienia  
ich prośby, każdy prosi o pomoc listownie, osobiście  
lub przez wstawiennictwo drugich. Od tych społecznych ob-  
owiązków altruistycznych, mających charakter wszech-  
grupowy wirtuoz nie może się wymówić. Każdy solista daje  
w czasie swych podróży artystycznych szereg koncertów,  
z których całkowity lub częściowy dochód przeznaczają na  
pomoc dla swych kolegów - muzyków znajdujących się w  
trudnych warunkach materialnych oraz na różne dobroczyn-  
ne cele. Swą hojnością i gotowością do pomocy wsławił  
się w równie wielkim stopniu jak i swoją grą Liszt i Pa-  
derewski. W czasie swego pobytu w r. 1837 w Lyon urzą-  
dził Liszt koncert dobroczynny na rzecz znajdujących się  
w nędzy rodzin robotniczych. Wystąpił wówczas ze sławnym  
tenorem Adolfem Nourrit; o koncercie tym pisze Liszt do  
swego przyjaciela: "Uważam zawsze za swój obowiązek przy-  
łączyć się przy każdej okazji do stowarzyszeń dobroczyn-  
nych. Lecz następnego dnia po koncercie w którym brałem  
ostatnio udział, gdy dziękowano mi za pomoc, oddaliłem  
się smutny; pomyślałem o tym, na każdą rodzinę przypadnie  
zaledwie jeden funt chleba do najedzenia, zaledwie jedna





wiązka drzewa do ogrzania". 1/ Wypowiedź ta jest bardzo charakterystyczną dla Liszta, który podobnie jak Paderewski, równie chętnie obdarzał słuchaczy niezrównaną interpretacją, jak i wspierał wszystkich niemal oczekujących od niego pomocy.

Ta działalność charytatywna nie wyczerpuje roli wirtuozów jako społeczników. Zgłaszają się bowiem do nich młodzi skrzypkowie i pianiści prosząc o lekcje, lub przegrywając im utwory pragnąc od sławnego solisty usłyszeć słowa uznania i zachęty do dalszej pracy, zgłaszają się do nich matki i ojcowie ze swymi dziećmi aby upewnić się o ich talencie muzycznym. Przychodzą też kompozytorzy ze swymi utworami prosząc o krytykę ich dzieł lub ich umieszczenie w programie. Przez współudział w koncertach z mniej znanymi lub początkującymi solistami przyczyniają się sławni wirtuozi do ich powodzenia; często samą tylko swą obecnością uświetniają ich występy, a licznymi pismami polecającymi ułatwiają początki kariery członkom swej grupy zawodowej.

Te altruistyczne czynności obowiązują każdego wirtuoza i rosną w miarę zwiększania się jego sławy, są wynikiem jego autorytetu zdobytego dzięki subiektywnemu talentowi i uznaniu ze strony innych.

---

1/ Kapp, J.: Liszt. Eine Biographie str. 56



§ 4 .

Należy rozpatrzyć jeszcze rolę społeczną wirtuozów z punktu widzenia mocy, przez nich posiadanej i wywieranej. Teoria mocy jest działem któremu socjologia poświęciła dotychczas mało uwagi. Większość socjologów poruszających ten problem włączała go do swego systemu traktując go pobieżnie i przeważnie jednostronnie w aspekcie mocy politycznej, panowania /Herrschaft/. Wieser odbiega o tyle od innych, że w książce "Das Gesetz der Macht" 1/ rozpatruje występowanie i działanie mocy społecznej w różnych przejawach życia, ostatecznie jednak najwięcej uwagi i miejsca poświęca również mocy politycznej. Krótki przegląd literatury socjologicznej traktującej o mocy daje R. Dolberg w swej "Theorie der Macht" 2/.

Przez wykonywanie swych czynności zawodowych zyskuje wirtuoz coraz większą ilość zwolenników, entuzjastów i wielbicieli, dla których staje się kierownikiem i autorytetem nie tylko w sprawach dotyczących muzyki, ale i w innych dziedzin życia społecznego np. literatury czy polityki. Są oni widowym znakiem mocy wirtuoza, mocy szczególnej, czysto "wewnętrznej", nie popartej żadnymi grożącymi sankcjami, polegającej wyłącznie na dobrowolnym podporządkowaniu się i zwolennictwie. Wszelkiego rodzaju dowody uznania i oddźwięku są wyrazem mocy, "władania nad umysłami w społeczeństwie" - jak ją określa

1/ Wieser, Fr. : op. cit. Wien 1926

2/ Dolberg, R.: op. cit. Wien 1934



Wieser 1/. Moc społeczną bowiem możemy stwierdzić tylko pośrednio, możemy tylko wywnioskować jej istnienie na podstawie postępowania ludzkiego. Szczelnie wypełnione sale koncertowe, wszelkie uroczystości i bankiety na cześć wirtuozów, ich pozycja w grupach towarzyskich czy zawodowych są dowodem aktualnej mocy, przez nich posiadanej. Moc społeczna jest zawsze dwustronna - wirtuoz nie tylko panuje nad innymi, lecz i podporządkowuje się im. Po wyczerpaniu programu następują bisy, których domagają się słuchacze; nie uchroni przed nimi ani zmęczenie, ani zamknięcie instrumentu, czy wygaszenie świateł. Zależność wirtuoza od publiczności jest znacznie większa niż by się zdawało na pierwszy rzut oka. Artysta musi liczyć się z gustem słuchaczy, umieszczać w programie lub bisować utwory cieszące się specjalnym uznaniem; w przeciwnym razie straciłby łaskę publiczności, straciłby moc posiadaną nad słuchaczami.

---

1/ Wieser, Fr.: op. cit. str. 5



Z a k o ń c z e n i e .

W pracy mojej sbarałem się przedstawić najbardziej charakterystyczne przejawy roli wirtuoza. Pisząc głównie o wyjątkowych postaciach w dziejach wirtuozerii, o trzech najsławniejszych odtwórcach, specjalną uwagę zwróciłem na cechy powszechne i powtarzalne, łączące się nierozdzielnie i wynikające z wykonywania ich czynności zawodowych. Cechy towarzyszące aktualizacji roli trzech największych wirtuozów spotykamy w mniejszym stopniu u mniej sławnych odtwórców, zależnie od uznania i mniej lub więcej pozytywnego ich wartościowania. Zachodzi stosunek wprost proporcjonalny między wielkością, sławą poszczególnego wirtuoza a jego aktywnością społeczną; im większy talent i ciekawsza oprawa subiektywna, tym większy zachwyt wzbudza, tym wybitniejsza, pełniejsza i rozleglejsza rola społeczna.

Pod uwagę nie brałem wirtuozów - cudownych dzieci, które tak były modne i w pierwszej połowie XIX. wieku zapełniały sale koncertowe Europy budząc krótkotrwały zachwyt wczesną dojrzałością techniczną i muzyczną. Olbrzymia bowiem ich większość nie posiadała możliwości dalszego rozwoju czy choćby tylko utrzymania przez dłuższy czas swego talentu i zgasła równie szybko jak zabłysła, nie odgrywając właściwie specyficznej roli wirtuoza. O kilku nielicznych wyjątkach wspomniałem już poprzednio.



Nie zajmowałem się też rolą wirtuozek jako nie należąca do tematu pracy. W drugiej połowie XIX. wieku były bardzo liczne występy pianistek, a w szkołach muzycznych liczba uczennic przewyższała znacznie liczbę uczniów klas fortepianu. Wirtuozki nie odegrały tak znacznej roli jak mężczyźni. Lange-Richbaum uzasadnia zupełny brak kobiet wśród geniuszy faktem, że są one w o wiele większym stopniu "zwierzętami społecznymi" niż mężczyźni, podlegają znacznie silniej obyczajom, modzie, normom grupowym; "kobieta stoi niechętnie sama . . . brak jej głębokiego i rzeczowego zainteresowania dla spraw obiektywnych, brak jej ~~głębokiego~~ intelektualnej namiętności, talentu do konstrukcji i syntezy". Jest jednak i ważna przyczyna socjologiczna, mianowicie "wielką liczbę pierwszych, najgłówniejszych i najbardziej wpływowych wielbicielek późniejszych geniuszy stanowią właśnie kobiety . . . one są główną gminą, socjologicznym producentem geniuszy /specjalnie w dziedzinie sztuki/, one nastrajają i intonują pieśń sławy. Czy właśnie kobiety miałyby być skłonne kobiecie wręczyć palmę zwycięstwa? przyozdobić ją tytułem geniusza?" 1/ Powyższe uwagi tłumaczą dostatecznie dlaczego wirtuozki, nieraz mimo bardzo wielkiego talentu, nie spotkały się z tak wielkim uznaniem i z taką sławą jak mężczyźni, nie odegrały tak wybitnej roli jak oni.

---

1/ Lange-Richbaum : Genie, Irrsinn u. Ruhm Munchen 1928  
str. 342 i 343



Częste przekraczanie norm grupowych, odmienne zachowania wirtuozów są wynikiem krótkiej ich partycypacji w większości grup, oraz praw przyznawanych im jako osobnikom nadnormalnym. Obowiązujące innych normy i wzory nie działając na wirtuoza tak długo i nieprzerwanie jak na resztę członków, nieznacznie tylko urabiają jego osobowość, tym więcej, że jest on wszędzie członkiem na wyjątkowych prawach, z czego też doskonale zdaje sobie sprawę. Wykonywanie czynności zawodowych pociąga za sobą pozytywne wartościowanie całej osobowości wirtuoza, sankcjonuje całokształt jego zachowań i sprawia, że odgrywa on doniosłą i par excellence społeczną rolę.



BIBLIOGRAFIA.

a/ socjologiczno - psychologiczna:

- 1/ Dolberg Richard: Theorie der Macht, Wien 1934
- 2/ Lange-Eichbaum : Genie, Irrsinn und Ruhm,  
München 1928
- 3/ - " - : Genie als Problem, München 1941
- 4/ Vierkandt, A. : Gesellschaftslehre, Stuttgart 1923
- 5/ Wieser, Fr. : Das Gesetz der Macht, Wien 1926
- 6/ Znaniecki Fl. : Ludzie teraźniejsi a cywilizacja  
przyszłości, Lwów-Warszawa
- 7/ - " - : Socjologia wychowania t.I.,  
Warszawa 1928

b/ muzyczna:

- 8/ Bie, Oscar : Das Klavier und seine Meister,  
München 1898
- 9/ Ehrlich, A. : Berühmte Geiger d. Vergangenheit u.  
Gegenwart, Leipzig 1893
- 10/ - " - : Berühmte Klavierspieler d. Vergan-  
genheit u. Gegenwart, Leipzig 1893
- 11/ Hanslick, Ed. : Concerte, Componisten u. Virtuosen  
der letzten fünfzehn Jahre,  
Berlin 1896
- 12/ - " - : Am Ende des Jahrhunderts,  
Berlin 1899
- 13/ Harsanyi, Zsolt : Ungarische Rhapsodie, Leipzig 1941  
12 Aufl. Tytuł oryginalny:  
Magyar Rapsodia
- 14/ Kapp, Julius : Liszt. Eine Biographie, Berlin 1922
- 15/ - " - : Franz Liszt, Berlin u. Leipzig 1909
- 16/ - " - : Paganini. Eine Biographie,  
Berlin 1922



- 17/ Landau, Rom : Paderewski, Warszawa 1935
- 18/ Opieński, H. : I. J. Paderewski, Warszawa 1928
- 19/ Rubinstein A. : Erinnerungen aus fünfzig Jahren,  
Leipzig 1895 /tłom. z rosyjskiego/
- 20/ Sauer, Emil : Meine Welt, Stuttgart 1901
- 21/ Szymanowski K.: Wychowawcza rola kultury muzycznej  
Warszawa - Kraków 1931
- 22/ Zabel, Eugen : Antoni Rubinstein, Leipzig 1982

