

Anna Sobieska  
(Warszawa)

## Z HISTORII CYGAŃSKIEGO ŚPIEWU W ROSJI

Z wszystkich zdobyczy ludzkiej kultury,  
w istocie swej niepotrzebnych i szkodliwych,  
żał rozstać się z muzyką... no i jeszcze z cygańską pieśnią.  
Lew Tołstoj<sup>1</sup>

[O muzyce Cyganów rosyjskich:] Nie znamy niczego podobnego,  
od czego europejska sztuka mogłaby nauczyć się tyle,  
jeśli chodzi o bogactwo rytmicznej inwencji.  
Ferenc Liszt<sup>2</sup>

Można chyba powiedzieć, że wszystko zaczęło się od prześladowań muzułmańskich, które zmusiły Cyganów do ucieczki z północnych Indii (z Egiptu, jak przez wiele stuleci sądzono<sup>3</sup>) i wkroczenia także na tereny państwa rosyjskiego, od wojen tureckich i od słabostki carycy Katarzyny. Uważa się, że właśnie dzięki tej ostatniej, prawdziwej „cyganomance”, powstały w Rosji profesjonalne chóry cygańskie, bowiem to właśnie faworyt carycy, hrabia Aleksiej Grigorjewicz Orłow, brat jej kochanka Grigorija Orłowa, pragnąc dogodzić temu niezwykle upodobaniu monarchini, zebrał śpiewaków z okolic podmoskiewskiego Puszkina i zarządził, by Iwan Trofimowicz Sokołow, wielbiciel i zbieracz rosyjskich pieśni ludowych, uformował

---

<sup>1</sup> Tak ponoć Lew Tołstoj zwierzał się niedługo przed śmiercią jakiemuś dziennikarzowi. Informację tę podaje Aleksandr Kuprin. Por. A. I. Kuprin, *Faraonowo plemia*, „Sinij żurnal” 1911, nr 38, s. 4; przedruk: tegoż, *Sobrannije soczinienij w diewiati tomach*, red. E. Rotsztiejn, wstąpiłelnaja statja K. Czukowskiego, primieczanija I. Pietlar, T. 9, Moskwa 1964, s. 498 - 499. Po latach nawiązał do tego radziecki poeta, Eduard Arkadjewicz Asadow w wierszu *Kak cyganie pojut – pieriedat’ niewozmożno...*:

Kak cyganie pojut? Niet, nie syszczusia wyše  
Ni duszewnost’, ni bol, ni sierdiecznyj nakał:  
Wied’ nie zria Tołstoj pieried smiertju skazał:  
Kak mnie žal, czto ja bolsze cygan nie usłyszul!...  
Cyt. za: *Antologija russkoj poezii*, <http://www.stihi-rus.ru/1/Asadov/133.htm>  
(08.07.2009).

<sup>2</sup> F. Liszt, *O muzykie cygan*, „Orłowski Wiestnik” (Oriel) 1878, nr 57. Tekst napisany został w r. 1859 dla francuskiego dziennika „Le Figaro”. Powyższy fragment cytuję za przedrukiem w: A. W. German, *Bibliografija o Cyganach. Ukazitel knig i statiej s 1780 g. po 1930 g.*, wstąpiłelnaja statja M. W. Siergijewskiego, Moskwa 1930 (Lepzig 1977), s. 41.

<sup>3</sup> Do połowy XIX wieku sądzono, że Cyganie są uchodźcami z Egiptu, oni sami zresztą nazywali się Egipcjanami. Odzwierciedliła to poezja – Dierzawin prosił na przykład: „Woz’mi, epiptianka, gitaru”, Jazykow nazywał Cyganke Tanię – „Faraonką”. Kuprin swoje słynne studium o kulturze cygańskiej zatytułował: *Faraonowo plemia*. Podobnie fantastyczne wizje snuto i w Polsce – zob. uwagi w: S. F. Klonowic, *Worek Judaszow*, oprac. K. Budzyk, A. Obrębska-Jabłońska, Wrocław 1960, s. 6; i we Francji – zob. np. hasło (autorstwa Denisa Diderota) *Cyganie*, w: *Encyklopedia albo słownik rozmowany nauk, sztuk i rzemiosł*, przeł. i przypisami opatrzyła E. Rzadzowska, Kraków 1952 (seria BN 73). Por. na ten temat wypowiedzi współczesnych badaczy: A. Fraser, *Dzieje Cyganów*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2001 (rozdz. 1: *Pochodzenie*, s. 19-35); L. Mróz, *Geneza Cyganów i ich kultury*, Warszawa 1992 (rozdz.: *Hipotetyczni przodkowie Cyganów oraz Spór wokół wyjścia z Indii*, s. 7-26); I. I. Rom-Lebiediew, *Ot cyganskogo chora k teatru „Romen”*, Moskwa 1990, s. 44.

z nich chór<sup>4</sup>. Pierwszy występ cygańskiego zespołu Orłowa tak bardzo się spodobał, że wkrótce zaczął umilać czas nie tylko gościom hrabiego; również inni carscy faworyci, tacy jak książę Grigorij Aleksandrowicz Potiomkin, podpułkownik Nikołaj Aleksandrowicz Zubow czy Siemion Zoricz zaczęli zapraszać go na wydawane ku czci imperatrysy przyjęcia. Z czasem bez chóru Orłowa nie obywało się już żadne ważniejsze towarzyskie zebranie, bal czy dworska gala, tak bardzo zżyła się z nim noblesa obu stolic ówczesnego imperium – Moskwy i Petersburga.

Pieśni cygańskie (a ściślej mówiąc: pieśni w wykonaniu rosyjskich Cyganów, bo nie chodziło o ludowe, tzw. *tabornyje* czy *polewyje* pieśni w języku Romów, ale o pieśni rosyjskie i – jak wówczas mówiono – małosyjskie, czyli ukraińskie) stały się na tyle „modne”, że zaczęto je wprowadzać do rosyjskich śpiewników, zbierających dotąd wyłącznie tradycyjne pieśni ludowe, obrzędowe, czy żołnierskie. Autorzy jednego z takich śpiewników z końca XVIII wieku tłumacząc się z tak dokonanego wyboru, wyjaśniali, że Cyganie – „nasi Cyganie”, jak mówiono – swoim sposobem śpiewu dodali rosyjskim pieśniom tyle żywego ducha, takiej wesołości i śpiewności, że stworzyli je niemal na nowo, czyniąc lepszymi nie tylko do zatańczenia, ale i odpowiedniejszymi do wyśpiewania<sup>5</sup>. Dzięki śpiewnikom cygańskie pieśni dotarły także do środowiska ziemiańskiego (do rodzin rosyjskich „pomieszczików”), a dzięki temu nawet jeszcze dalej – można powiedzieć – do każdej rosyjskiej „chaty”, siedmiostrunowe zaś gitary bardzo szybko stały się ulubionym instrumentem Rosjanina.

W procesie asymilacji cygańskiego sposobu muzykowania, jego włączania w kulturę rosyjską, dużą rolę odegrały także spotkania z Cyganami z terenów Mołdawii i Besarabii, do jakich dochodziło w związku z rosyjską kampanią antyturecką prowadzoną na tymże terytorium. Według bowiem jeszcze innej hipotezy, bardzo zresztą prawdopodobnej, to właśnie rosyjscy dowódcy wojskowi do tego stopnia zachwycili się wschodnim pięknem rumuńskich Cyganek i kapelami „łautarij” (złożonych z pańszczyźnianych poddanych – Cyganów), jakie utrzymywał każdy zamożniejszy mołdawski bojar, że wiele z tych Cyganek wywieźli ze sobą w głąb Rosji, no i zamaryli sobie, by także na własnych dworach mieć, podobne do rumuńskich, cygańskie chóry<sup>6</sup>.

Fascynacja cygańskim śpiewaniem, pewnego rodzaju moda na wielbienie cygańskiej muzyki, zapoczątkowana w ostatnim trzydziestoleciu wieku XVIII, tj. za panowania Katarzyny II, na początku wieku XIX rozpowszechniła się jeszcze bardziej. Chóry cygańskie zaczęły funkcjonować jako wizytówka kultury rosyjskiej, goszczących w Ro-

<sup>4</sup> Por. D. M. Crowe, *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*, London 1995 (zwl. rozdział V: *Russia*); I. I. Rom-Lebiediew, *Ot cyganskogo chora...*, dz. cyt., s. 45. Inni badacze – Władimir Bobri i B. Sztiejnpriss twierdzili, że sprowadzeni oni zostali z Mołdawii. Por. V. Bobri, *Gypsies and Gypsy Choruses of Old Russia*, „Journal of the Gypsy Lore Society”, Third Series, vol. 40, nr 3-4 (July – October 1961); B. Sztiejnpriss, *K istorii „cyganskogo pienija” w Rosii*, Moskwa 1934, s. 22. Por. także: L. Mróz, *Geneza Cyganów i ich kultury*, Warszawa 1992; A. Fraser, *Dzieje Cyganów*, Warszawa 2001.

<sup>5</sup> Chodzi o powstały pod koniec wieku XVIII, pierwszy wydany w Rosji zbiór pieśni ludowych Wasilija Fiodorowicza Trutowskiego, cenionego na dworze Katarzyny II śpiewaka, folklorysty, gęślarza: *Sobranije russkich prostych piesien s notami*, cz. 1-4, Sankt Pietierburg 1776–1795 (nowe wydanie pod redakcją i ze wstępem W. Bielajewa, Moskwa 1953). Podają za: I. I. Rom-Lebiediew, *Ot cyganskogo chora...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>6</sup> B. S. Sztiejnpriss, *K istorii „cyganskogo pienija”...*, dz. cyt., s. 22.

sji cudzoziemców zapraszano zwykle na koncerty takich chórów, aby poddać ich hipnotycznemu działaniu cygańskiej egzotyczności. I z wielką satysfakcją odnotowywano ich reakcje i zachwyty. Na początku wieku XIX krążyło mnóstwo takich, mniej lub bardziej prawdopodobnych legend i anegdot, które zaświadczały o olśnieniu, jakiego wielcy tego świata, w tym przede wszystkim, choć nie tylko, cudzoziemscy znawcy muzyki, doznawali słuchając namiętnych cygańskich głosów. Opowiadano sobie na przykład, jak to balerina Taloni zachwyciła się Cyganami koncertującymi na przedmieściach Petersburga, w Pawłowski; jak śpiew młodziutkiej Tani (Tatiany Dmitrijewny Diemjanowej) z chóru Sokołowa wyciskał łzy Puszkiniowi i jego towarzyszom, spędzającym długie noce w taborach, by nasłuchać się cygańskiego śpiewu i napatrzeć na pięknie tańczące Cyganki<sup>7</sup>. Ubarwiano przesadnie opowieści o tym, jak Ferenc Liszt, zaproszony w 1843 roku przez Mikołaja I na *tournee* koncertowe po Rosji, tak głęboko zasłuchał się niezwykle pięknych cygańskich śpiewów, że poważnie spóźnił się na swój koncert w Sanktpetersburskim Błagorodnom sobranii<sup>8</sup>, a gdy już rozpoczął grę, zaczął od popularnej cygańskiej pieśni, długo kontynuując wariacje na jej temat; z zadowoleniem komentowano też wiadomość, że na swój już ostatni koncert finałowy, zaprosił do udziału cygański chór Sokołowa.

Najwięcej legend krążyło jednak o boskim głosie Cyganki Stioszy (Stiepanidy Sidorowny Sołdatowej), ponoć sam Napoleon stojąc w 1812 roku pod Moskwą posyłał po nią, by mu zaśpiewała, a słynna artystka operowa Catalani, gdy usłyszała w chórze Ilji Sokołowa śpiew prościutkiej Cyganki, zdjęła z ramion swój kaszmirowy, podarowany jej przez papieża, szal i oddała go Cygance na znak swego uznania. Gdy Stiosza śpiewała „Nie buszujcie wy, wietry bujnyje” albo „Ach, matuszka, gołowa bolit” nie było takiego, kto by bez łez mógł ją słuchać (według wspomnień Cyganki Tani).

Ukrytą sprężyną owych zachwyty nad cygańskimi chórmi w wieku XIX, zwłaszcza po roku 1812, była, oczywiście prócz prawdziwej fascynacji i poczucia bliskości, swego rodzaju nacjonalistyczna tendencja, jak gdyby reakcja obronna, odruch sprzeciwu wobec wszystkiego, co przypominało o związanej z napoleońską inwazją, szeroko rozpowszechnionej francuszczyźnie. Muzykę cygańską potraktowano wówczas jako integralną część rosyjskiej kultury ludowej, dostrzeżono jeszcze wyraźniej, że cygańskie mocno związało się z rosyjskim, a nawet więcej – równało się temu, co rodzime, narodowe. Na takim właśnie podłożu rozwinęła się wówczas swoista kultura „szynkarska” – chóry śpiewających w podmiejskich traktierniach i zajazdach Cyganów stały się niezbędnym elementem sztafażu wieczornych hulank prawdziwych Rosjan. Bywalców takich miejsc zaczęto określać mianem „guliaka”, co oznaczało jednak nie tylko rozpustnika i hulakę, ale i miłośnika, wielbiciela tego typu kultury<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Zob. wspomnienia Cyganki Tani w relacji B. M. Markiewicza, *Soczinienija B. M. Markiewicza*, Sankt Petierburg 1885, t. XI, s. 132-134, 135; wspomnienia W. A. Naszczokina, „Nowoje Wriemnia” 1898, nr 8122. Cyt. za: W. Wieriesajew, *Puszkini żywy (Wybór autentycznych relacji)*, przeł. A. Sarachanowa, wybór, wstęp i przypisy R. Łuźny, Kraków 1978, s. 189-190, 206-207, 290.

<sup>8</sup> Zob. nieopublikowany artykuł N. P. Sztibiera: *O cyganskom pienii w Rossii*. Rękopis w oddziale rękopisów Petersburskiej Biblioteki Publicznej im. Sałtykowa-Szczedrina, fond 816: fond N. Fin-diejziena). Podają za: I. W. Niestjew, *Zwiezdy russoj estrady (Panina, Wialcewa, Plewicka). Oczerki o russkich estradnych piewicach naczała XX wieka*, Moskwa 1970. Zob. także: V. Bobri, *Gypsies and Gypsy Choruses...*, dz. cyt., s. 119, 117.

<sup>9</sup> Hiszpańskim odpowiednikiem „guliaki” jest według Rom-Lebiediewa „aficionado” – miłośnik wszystkiego, co związane z kulturą flamenco. Por. I. Rom-Lebiediew, *Ot cyganskogo chora...*, dz. cyt., s. 46.

Ciągnące się długo, do późna w nocy przyjęcie z kapelą cygańską w jakiejś podmoskiewskiej czy podpetersburskiej karczynie, aby być autentyczną, typowo rosyjską biesiadą, musiało spełnić kilka warunków. Zastawa stołowa musiała być w starym rosyjskim stylu, usługująca gościom gospodyni ubierała się w tradycyjny rosyjski brokatowy sarafan z dużą ilością pereł, turkusów i innych kolorowych kamieni. Zaproszeni na przyjęcie Cyganie musieli być odziani równie wspaniale – dziewczęta zwykle narzucały na siebie obficie wyszywane złotem chusty, ale w ten sposób, że jedno ramię miały odkryte; zakładały kolczyki, bransolety i naszyjniki zrobione ze złotych monet. Wszyscy mężczyźni mieli brody i poubierani byli w żółte, czerwone albo wielokolorowe koszule z podwiniętymi rękawami. Kiedy wykonywali swe pieśni szczególnie pięknie, rozrzutny *guliaka* nie skąpił im srebra czy złota, które rzucał garściami na śpiewających. Całości dopełniały dzikie, elektryzujące słuchaczy okrzyki Cyganów i tłuczone przez gości – na znak szczególnego zadowolenia – szkło: talerze, kieliszki, lustra<sup>10</sup>.

Relacji z takich rosyjskich hulanki z Cyganami sporo jest w literaturze rosyjskiej. Jednym z pierwszych, którzy o nich wspominał, był Wasilij Lwowicz Puszkina, wuj wielkiego poety, który w swoim skandalizującym dziełku z roku 1811, zatytułowanym *Opasnyj sosied*, zdawał relację z tego, jak to sąsiad Bujanow w przeciągu ośmiu lat cały swój majątek stracił „s cygankami, s blad' mi, w traktirach s plasunami”<sup>11</sup>. W o wiele bardziej wyrafinowany sposób i artystycznie na znacznie wyższym poziomie, no i z nieskończone większą ilością szczegółów obyczajowych, opisywał hulanki („kutioż”) z Cyganami Aleksiej Nikołajewicz Apuchtin (zob. cykl *O cyganach* 1873, *Staraja Cyganka*, ok. 1860), Aleksandr Nikołajewicz Ostrowski (*Panna bez posagu; Tiażełyje dni*), Gorbunow (*Żestokije nrawy; Żywiom w swojo udowolstwije; Sprjatalsia miesiac za tucz*) czy demonizując nieco Leskow w *Czartogonie*.

Napomykał o nich często Lew Tolstoj, dość przypomnieć dramat *Żywy trup* z piękną sceną u Cyganów, opowiadanie *Dwaj huzarzy* czy niektóre fragmenty *Wojny i pokoju*, kiedy to hrabia Ilia Andreicz Rostow wydając w moskiewskim Klubie Angielskim obiad na cześć księcia Bagrationa (jest rok 1806), posyła syna na Rozgulaj, aby sprowadził Cygana Iliuszkę z chóru hrabiego Orłowa (T. 2, cz. 1, rozdz. 2); do tego samego zresztą Hotelu zaprasza „Iliuszkę z chórem” również Dołochow, wydający przed powrotem do armii pożegnalną kolację dla przyjaciół (T. 2, cz. 1, XIII); a u Cyganów na Górkach żegnają też Denisowa jego moskiewscy druhowie (T. 2, cz. 1, XVI). W tyle nie pozostawał i Dostojewski relacjonując w *Braciach Karamazow* prawdziwe orgie Gruszeńki i Mitii z chórem cygańskim w tle [por. cz. III; księga VIII; rozdz. VIII: *Bried (Maligna)*].

Zastanowić się jednak należałoby, czym właściwie zachwycało Rosjanina cygańskie śpiewanie, co w nim było tak bliskiego jego sercu. W XIX wieku zamyślali się nad tym niejednokrotnie rosyjscy poeci, muzycy, filozofowie. Wśród najrozmaitszych odpowiedzi, jakich udzielano, przeważały objaśnienia sugerujące, iż duszę rosyjską

<sup>10</sup> V. Bobri, *Gypsies and Gypsy Choruses...*, dz. cyt., s. 118, 115-116. Por. także „Nowoje Wriemia” 1886, nr 3844, fragment cytowany w B. S. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>11</sup> W. L. Puszkina, *Opasnyj sosied*. Fragment cyt. za: A. Krasnopierow, *Niet, riebiata, wsio nie tak...*, <http://v-vysotsky.narod.ru>.

i duszę cygańską charakteryzuje podobna inklinacja ku „pierwobytnoj dikosti”<sup>12</sup>. W cygańskim śpiewie dostrzegano bowiem przede wszystkim jego dzikość i związaną z tym gwałtowność, namiętność, jaskrawy emocjonalizm; opisując cygański styl wykonywania pieśni czy tańczenia wskazywano bardzo często na wściekły, szalony, opętańczy jego charakter. Nazywano go żarem „ispanского nieba”, niejednokrotnie porównywano do bakchicznych zachwyceń<sup>13</sup>, do bachanalii, „orgii, walki piekła z pieśnią raj”<sup>14</sup> czy do biesowskiego opętania, jakiegoś ponadczłowieczego działania, trudnego do opisanego w słowach.

Nieznany felietonista „Siewiernoj pczelę”, która dosyć często zamieszczała w latach 30. i 40. XIX wieku zarówno zaproszenia na cygańskie występy, jak i relacje z koncertów, opisywał na przykład jeden z nich w duchu takiego właśnie demonizującego odczytania gorączki i napięcia cechującego cygański śpiew: „Wszystkie mięśnie napięte; to nie śpiew, to harmonijne okrzyki, melodyjne pokrzykiwania... Prowadzący chór słynny Ilja to nie człowiek, a płomień, błyskawica... Śpiewa, akomponuje na gitarze, wybija takt nogami, tańczy, drży, wykrzykuje, rozpala słowami, przyśpiewkami. Siedzi w nim demon, jakaś opętańcza melodia. Patrząc na niego i słuchając go czujecie, że drżą wszystkie wasze nerwy, a w sercu kipi coś niewyraźnego”<sup>15</sup>. Owe odwołania do rozstrojonych, czy pobudzonych nerwów, do wstrząśniętego serca były zresztą bardzo częste, podobnie jak fraza, że cygańskie melodie „primo idut w duszu”, są „po dusze russkomu czelowieku”<sup>16</sup>.

Chwalono także cygańskie melodie za bogactwo i rozpiętość odtwarzanych, wyrażanych uczuć, za to, że urozmaicane i zmieniane w nieskończoność, przybierać mogą w cygańskim śpiewie mnóstwo odcieni, „począwszy od najwścieklejszej gwałtowności do najdelikatniej wykołysanego dolcezza, do najczulszego smorzando”. Cygańscy śpiewacy potrafią przechodzić „od tonów najbardziej wojowniczych do najżywszych tanecznych taktów; od triumfującego pochodu do orszaku pogrzebowego; od korowodów [...] w księżycowej poświacie do bakchicznych pieśni wyśpiewywanych przez całą noc”<sup>17</sup>. Podkreślano, że owe cudowne sploty cygańskich rytmów są „pełne ognia, giętkości, namiętnego zachwyty, kołysania, poezji i fantastycznych kaprysów; raz palą jak miłosne wyznania, innym razem są pełne udręki jak szarpanie się dzikiego konia, wdzięczne i tklive jak podskok ptaszka w jasnym słońcu, rozgadane i szybkie jak skargi grupki trzech młodych dziewczuszek albo głośne i gniewne jak natarcie konnicy idącej do ataku. Rytmu te są giętkie jak gałązki płaczącej wierzby, chylącej się pod naporem wieczornego wietrzyka; ich zasadą jest – nie podporządkowywać się żadnym zasadom [...]”<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Tak pisał Fadij Bułgarin w „Siewiernoj Pczelę” 1838, nr 252. Podaję za: B. S. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>13</sup> Por. B. S. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 19-20.

<sup>14</sup> J. P. Rostopczina, *Cyganskij tabor* (1831) w: teje, *Stichotworienija. Proza. Pis'ma*, sostawlenije, wstupitielnaja statja, podgotowka tieksta i primieczanija B. Romanowa, Moskwa 1986, s. 42.

<sup>15</sup> Zob. „Siewiernaja pczela” 1838, nr 252. Cyt. za: B. S. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>16</sup> Por. P. M. [Pylajew], *Pietierburg za sto let*, „Nowoje Wriemia” 1881, nr 2051; F. Bułgarin, „Siewiernaja pczela” 1847, nr 17. Cyt. za: B. S. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>17</sup> F. Liszt, *O muzykie cygan*, „Orłowskij Wiestnik” (Oriol), 1878, nr 57, s. 41. Przedruk: A. W. Gierman, *Bibliografija o Cyganach. Ukazitel' knig i statiej s 1780 g. po 1930 g.*, Moskwa 1930 (Lepzig 1977).

<sup>18</sup> Tamże.

Orientalne bogactwo rytmiczne cygańskich melodii, niespodziewane modulacje tempa, od wolnego np. na początku do bardzo szybkiego na końcu, momentalne zmiany motywów, łączenie przeciwieństw, ich chaotyczność i zarazem harmonijność, wprawiały rosyjskiego słuchacza w zadziwienie, wielokrotnie podkreślano w opisach cygańskiego śpiewu i tańca – właśnie ów element zaskoczenia, niespodziewanej metamorfozy. Jeden z wielbicieli rosyjskiego folkloru notował: „W tym [cygańskim] śpiewie i tańcu najbardziej zachwyca owo gwałtowne i nieoczekiwane przechodzenie od najdelikatniejszego *pianissimo* do najbardziej hulawczej gwałtowności. Wyjdzie na przykład na środek sceny słynny Ilja Sokołow z gitarą w ręku, szarpnie raz-dwa struny, zaśpiewa jakaś Stiosza czy Sasza któryś choćby najgłupszy romans, ale tak rozkosznie, takim czystym, prosto z głębi piersi wydobytym głosem, aż ciarki po was przejdą. Cicho, ledwie słyszalnym, rozmarzonym głosem będzie zamierać na ostatniej nucie swego romansu... i nagle na tę samą nutę z hukiem, z wrzaskiem spadnie jednocześnie cały tabor, wydaje się że zaraz cały budynek się zawali: skrzeczy zezowata Lubaszka, wrzeszczy na całe gardło Tierieszka, śmieje się głośno bezgłosa starucha Fros’ka... Ale powiedzie oczami po chórze Ilja, brzdąknie jeden akord – i w jednej chwili nastanie martwa cisza, i znowu zaczyna omdlewać Stiosza”<sup>19</sup>.

Zaskoczenie, nagła zmiana budowy odczucie nie tylko dzikości, ale i nadnaturalnej, szalonej ruchliwości, to dlatego pisano o pieśni cygańskiej jako o „muzycznym opętaniu” („muzykalnoje biesnowanije”<sup>20</sup>) czy mieszaninie żywiołów: deszczu, wiatru, pyłu, ognia i jeszcze na dodatek – błyskających oczu śniadych Cygank. Dynamika cygańskich występów pochodziła jednak głównie nie z żarliwości, gwałtowności, jaką cechowały się i z jaką były wykonywane same pieśni, ogromnie ważną rolę grały inne elementy towarzyszące: taniec, okrzyki, klaskania, przytupywania, pojedyncze szarpnięcia struny czy uderzenia w gitarę, wreszcie bogata mimika śpiewaków i tancerzy. Koncert chóru cygańskiego upodabniał się do dramy, w której solista oczarowuje i pociąga za sobą cały chór „biezgraniczno i bujno” (żywiołowo, na całego) – jak pisał o tym w swych dziennikach Aleksandr Iwanowicz Hercen<sup>21</sup>. Mimiczna gra była jednym z sposobów wyrażania i wzmacniania namiętnego charakteru melodii. Jeden z obserwatorów takiego koncertu zanotował: „Wyrażali ruchami ciała najgorętsze namiętności – podbiegając z ognistym spojrzeniem, ze wzburzeniem w piersi, wzruszając ramionami, potrząsając nimi jakby przechodziły iskry elektryczne, wabili, jak gdyby ku rozkoszy, i nagle oddalali się z szybkością błyskawicy, jak gdyby uciekając przed prześladowaniami, i jednocześnie porywając za sobą”<sup>22</sup>.

Można by więc krótko podsumować, że tym, co najbardziej zachwycało rosyjskich słuchaczy, była wschodnia egzotyka cygańskiego śpiewu; cechy takie jak: głęboki, zintensyfikowany, wręcz elektryzujący emocjonalizm, energia, żywiołowo wyrażana radość czy rozpacz, wyrazistość i zmysłowość przekazywanych wzruszeń, bogactwo kontrastów, łączenie skrajności, gwałtowność i dzikość – to cechy prze-

<sup>19</sup> D. A. Rowinski, *Russkije narodnyje kartinki*, kn. V, Sankt Pietierburg 1881, s. 246-7.

<sup>20</sup> M. N. Zagoskin, *Moskwa i moskwiczi*, 1844, s. 30. Cyt. za: B. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>21</sup> A. I. Hercen, *Dniewnik. Miemuary 1842–1845*, w: tegoż, *Sobranije soczinienij w tridcati tomach*, t. 2: *Statji i fieljetony 1841–1846*. *Dniewnik 1842–1845*, Moskwa 1954, s. 19 (zapis z maja 1843). Cyt. za tekstem udostępnionym na stronie: [http://lib10.ru/russian\\_classic/gersten\\_ai/dniewnik-1842-1845.4052/?page=19](http://lib10.ru/russian_classic/gersten_ai/dniewnik-1842-1845.4052/?page=19) (dostęp 15 listopada 2011).

<sup>22</sup> P. Swinin, *Kartiny Rossii*, 1839, s. 385. Cyt. za: B. S. Sztiejnpiess, *K istorii...*, dz. cyt., s. 19.

cież charakteryzujące przede wszystkim pradawny śpiew orientalny<sup>23</sup>. Dziewiętnastowieczni słuchacze świadomi byli owych wschodnich korzeni muzyki cygańskiej, hrabina Rostopczińska nazywała ją przecież nie tylko „hymnem fantastycznym Szekspirowskich dusz”, ale i „Wschodu dziwnego poezją żywą”<sup>24</sup>, w niczym to jednak jeszcze nie przeszkadzało, nie było mowy o upatrywaniu w swoistej azjatyckości takich upodobań czegoś negatywnego; świadomość związku duszy rosyjskiej z „duchem wostocznego fatalizmu”, jak po latach podsumował tę psychologiczną bliskość Rosjani i Cygana, dziecięcia Wschodu, wybitny muzykolog z początku wieku XX, Leonid Leonidowicz Sabaniejew<sup>25</sup>, nie funkcjonowała jako dowód antyeuropejskich inklinacji kultury rosyjskiej.

Rosjanie nie poprzestali jednak tylko na słuchaniu cygańskiej muzyki i zapisywaniu swych zachwyty<sup>26</sup>. Cygański śpiew inspirował, wielu spośród najwybitniejszych muzyków rosyjskich z upodobaniem wprowadzało pieśń cygańską do własnej twórczości. Czynili tak między innymi Michaił Iwanowicz Glinka, Aleksandr Siergiejewicz Dargomyżskij, później Piotr Iljicz Czajkowski, jeszcze później Siergiej Wasiljewicz Rachmaninow, postępowali tak również kompozytorzy raczej drugorzędni. Muzykę cygańską włączał na przykład do swoich utworów Aleksiej Nikołajewicz Wierstowski, jego niesłychanie swego czasu popularna opera *Askoldowa mogiła* (1835) pełna była takich na pół-cygańskich melodii, podobnie jak skomponowane przez niego niektóre pieśni do słów z Puszkina, na przykład *Staryj muž, groznyj muž...*, *Czernuju szal*. Artystycznie przetworzone cechy typowe dla stylu cygańskiego, takie jak wzmoczony emocjonalizm, melodramatyczne efekty, gitarową fakturę akompaniamentu, rozpoznać można było także w wielu, cieszących się dużym powodzeniem, pieśniach i romanсах skomponowanych przez Aleksandra Jegorowicza Warłamowa czy Aleksandra Lwowicza Gurilowa, Piotra Pietrowicza Bułachowa, Aleksandra Aleksandrowicza Alabjewa; w wielu z nich pojawiał się podtytuł: pieśń cygańska.

Trzeba jednak zaznaczyć, że muzyka cygańska oddziaływała przede wszystkim na kulturę popularną. W połowie wieku XIX była już tak zakorzeniona w sercach i duszach Rosjan, że nie poprzestano na wprowadzaniu jej jako swego rodzaju ornamentu do utworów własnych; doszło do tego, że zaczęli tworzyć ją sami Rosjanie. Tak powstał romans cygański, jeden z najbardziej lubianych rosyjskich gatunków muzycznych, będący rodzajem rosyjsko-cygańskiej hybrydy, była to bowiem muzyka nie cygańska, ale skomponowana przez Rosjan w stylu cygańskim, naśladowującym charakterystyczną dla moskiewskich i petersburskich Cyganów manierę wykonywania rosyjskich pieśni. I stało się to prawdziwym przełomem w historii recepcji cygańskiej muzyki, początkowo bowiem tego rodzaju romanse bliskie były bardzo tym oryginalnym, śpiewanym przez cygańskie chóry, na przykład w takich słynnych restauracjach jak moskiewskie „Jar” czy „Strielna” czy nieco później petersburskie, usytuowane w Nowoj dieriewni,

<sup>23</sup> Manuel de Falla, „*Cante jondo*” (*canto primitivo andaluz*). *Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo*, w: tegoż, *Escritos sobre música y músicos. Debussy, Wágner, el „cante jondo”*, Espasa-Calpe S. A., wyd. 3, Madryt 1972 (I wyd. Buenos Aires, 1950).

<sup>24</sup> J. P. Rostopczińska, *Cyganskij tabor* (1831), dz. cyt., s. 42. Odwołując się do Szekspira poetka miała na myśli *Pieśń duchów z Burzy* (akt 1, scena 2).

<sup>25</sup> L. L. Sabaniejew, *Istorija russkoj muzyki*, Moskwa 1924, s. 20-21.

<sup>26</sup> Więcej o tym, co Rosjanie, głównie rosyjscy poeci, słyszeli w głosie Cygankę piszę w przygotowywanej do druku monografii poświęconej motywom cygańskim w literaturze polskiej i rosyjskiej.

niedaleko Czarnej rzeczki – „Liwadija”, „Willa Rode”, „Arkadija”. Z czasem jednak zaczęły odchodzić od pierwowzoru i przekształciły się w sztuczne, salonowe twory, bardziej przypominające francuskie szansonetki, neapolitańskie walce.

Na czym jednak polegała różnica między prawdziwym romansem, jaki można było jeszcze usłyszeć w latach 70. – 80., a tym, który przez wielbicieli oryginalnego śpiewu cygańskiego zwany był – zwyrodniałym, „kafieszantannym” surogatem cygańskiej muzyki. O ile pieśni rosyjskie, takie jak: *Wo pole bierioza stojala...*, *Sieni moje, sieni...*, *Iz-pod duba, iz-pod wiaza...*, *Mnie morkotno, mołodienkie...*, *Ach, po ulice mołodiec idiot...*, *Priacha, moja priacha...*, *Wieczerkom krasna diewica...*, *Nie buditie mienia mołodu...*, *Czto otumanilas'...* – śpiewane przez pierwszy moskiewski chór Sokołowa; XIX-wieczne rosyjskie romanse obyczajowe, takie jak: *Uż kak pał tuman...*, *Noczienska, Sarafanczik, Obojmi, pocełuj...*, *Sołowiej* – śpiewane przez Cyganów w latach 30 – 40. czy miejskie romanse i pieśni obyczajowe popularne w epoce Apuchtina i Ostrowskiego – o ile wszystkie one cechowały się pewną czułością, rzewną naiwnością, prostotą i czystością uczucia, zniewalającą przeciągłością melodii – o tyle „cyganoczka” z końca wieku zatraciła swój związek z gruntem rodzimym, ludowym, zmieszała się z wodewilowymi kupletami, salonowymi walcami czy z popularnymi estradowymi piosenkami włoskimi, węgierskimi, rumuńskimi. Podporządkowując się wpływowi pełnych obojętności, chłodnej wyniosłości sztampowych melodii, straciła swe wewnętrzne ciepło, naturalność i wyrazistość. A gubiąc pierwotną miękką poetyczność, skromną powściągliwość nie pozbawioną przecież ostrych emocji, zamieniła się w banalną, sentymentalną, powierzchowną szansonetkę. Jej znakiem rozpoznawczym stały się chryzantemy, kominki, trojki i „strastnyje łobzanija”<sup>27</sup>. Jak skomentował to anonimowy słuchacz takiego, na nową modłę uformowanego pseudo-cygańskiego koncertu: „(I jeśli) nasi babuszki jeszcze miecztatielno raspiewali: >czto ż on nie prichodit, moj niewiernyj drug?<, – to nynie, wmiesto elegiczeskich izlijanij, razdajetsia >pocełujem daj zabwieńje!<. *Tempora mutantur*”<sup>28</sup>.

Wielbiciele tradycyjnego cygańskiego śpiewu, słuchając niezwykle popularnych na przełomie XIX i XX wieku operetkowych śpiewaków i śpiewaczek wykonujących cygańskie romanse, takich jak Anastasija Dmitrijewna Wialcewa, Nadieżda Wasiljewna Plewicka (na marginesie przypomnijmy – pracująca dla wywiadu radzieckiego od 1920 roku), Nastia Poljakowa, Wiera D. Zorina, Natalija Iwanowna Tamara, Sasza (Aleksandr Michajłowicz) Dawydow, Jurij Morfiessi, Michaił Iwanowicz Wawicz, by wymienić tych najwybitniejszych, później także Aleksandr Wertyński i Iza Kremer, zalewali się po prostu łzami rozpaczy. Tę pseudo-cygańską twórczość za Maksymem Gorkim uzano po prostu za „popularyzacją rozpusty i imitację sztuki”<sup>29</sup>. Najsurowiej chyba ocenił ją jednak A. W. Ossowski, młody krytyk petersburskiego „Słowa”, komentując koncert skądinąd jednej z najlepszych ówczesnych wykonawczyń roman-su cygańskiego – Wialcewej: „Nasza muzyczna cygańszczyzna to nie sztuka, to najprawdziwsze estetyczne paskudztwo... Nie ma niczego złego w naszych pierwszych

<sup>27</sup> Por. I. W. Niestjew, *Zwiewdy ruskij estrady...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>28</sup> A. Z-cz, *Koncert A. D. Wialcewej*, „Warszawskij dniewnik” 1908, nr 315 (13 nojabria). Cyt. za: I. W. Niestjew, *Zwiewdy ruskij estrady...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>29</sup> M. Gorki, *Sobranije soczinenij w tridcati tomach*, t. 23, Moskwa 1953, s. 237. Cyt. za: I. W. Niestjew, *Zwiewdy ruskij estrady...*, dz. cyt., s. 30.



zachwytach nad muzyką cygańską w latach dwudziestych i trzydziestych zeszłego wieku. Ludowe pieśni autentycznych Cyganów wprawiły w zachwyt Glinkę i Liszta... Ale od Cyganów z lat trzydziestych odwróciliby się wielbiciele dzisiejszej cygańszczyzny, bo nie znaleźliby w nich tej specyficznej pikantności wabiącej do tajemnic oddzielnych pokoików. Współczesny cygański romans nie ma nic wspólnego z prawdziwą ludową cygańską pieśnią. To falsyfikacja, margarynowy produkt. [...] Pieśń cygańska, owo dziecię czystego stepu, stało się pasożytem szukającego sztucznych podniet miasta. Jeśli była ona kiedyś wyrazem nieograniczonej wolności natury dumnej i namiętnej, to teraz jest jedynie pokarmem wątłej zmysłowości i wyuzdania. Bezwstydną trywialną ohyda – oto właściwe imię naszej cygańszczyzny”<sup>30</sup>.

Mniej lub bardziej udatnie imitujący Cyganów śpiewacy z przełomu wieku do swego repertuaru nie wybierali już tego, co za czasów Puszkina śpiewała na przykład Stiosza, preferowali natomiast pieśni zawiadiackie, poetyzujące romantykę „kabackiego obyczaju”, wypełniając je do przesady elementami tzw. „nadrywa” – rezolutnymi krzykami, gwałtownościami, czy innymi łzawymi melodramatycznymi elementami. Do takiego hulaszczko-kabackiego („razgulno-kabackij”) repertuaru należały na przykład takie romanse jak: *Gaj-da trojka...*; *Na posledniuju piatierku najmu trojku loszadij*; *Opjaniela*; *Kogda siżu w otdielnom kabiniemie*; *Nalejtje bokaly*; *Ech, rasposzol...*<sup>31</sup>

Specyficzność sposobu wykonania tradycyjnego romansu, polegająca przede wszystkim na uwydatnianiu ostrych, wyrazistych, gwałtownych gardłowych i uczuciowych niskim tembrów; rozmyślnym skandowaniem oddzielnych sylab i swobodnym tempem rubato, zamieniła się w zwyrodniałą manierę, męczącą nadmiarem stylizację. Romans cygański jako odmiana miejskiej, najczęściej miłosnej pieśni z wzniosłą, ekspresywną poetycką treścią, obfitująca w charakterystyczne zwroty uczuciowe, westchnienia, namiętne melodyjne wzloty i przygnębiające „ślizgi chromatycznychne”, wieloznaczne pauzy – stał się na początku wieku XX schematyczną, banalną piosenką rewiową, estradową, częścią składową popularnych operetek czy modnych rewii, już niewiele mającą wspólnego z romansem z czasów Glinki, Warłamowa czy Gurilowa<sup>32</sup>.

Oczywiście zdarzały się jeszcze na początku wieku wyjątki – była nim na przykład, śpiewająca m.in. w „Strielnej” Waria Panina, Cyganka, którą uwielbiał słuchać nie tylko Aleksander Błok. W „bożestwiennej Paninie”, jak ją nazywał, widziano wówczas ostatnią przedstawicielkę prawdziwego cygańskiego śpiewu. Konstatnin Aleksiejewicz Korowin mówił o niej, że śpiewa lepiej niż jego kolega Szalapin; podziwiano jej głęboki, niemal męski głos, w którym – jak zapisał Kuprin – ukrywała się jakaś olbrzymia siła i piękno<sup>33</sup>. Nawet osoby z carskiej rodziny, które nie odwiedzały

<sup>30</sup> A. Ossowski, A. D. Wialcewa w „Miñonie”, „Słowo” 1905, nr 220. Cyt. za: I. W. Niestjew, *Zwiezdy ruszkoj estrady...*, dz. cyt., s. 30-31.

<sup>31</sup> Por. N. A. Ciechanowicz, *Grammofon*, „Grammofonnaja żizń” 1912, nr 20, s. 27. Cyt. za: I. W. Niestjew, *Zwiezdy ruszkoj estrady...*, dz. cyt., s. 16-17.

<sup>32</sup> Podaję za: I. W. Niestjew, *Zwiezdy ruszkoj estrady...*, dz. cyt., s. 22. W latach 70. popularna była na przykład operetka-mozaika złożona z pieśni i cygańskich romansów, pod tytułem *Cyganskije piesni w licach*, oparta na sztuce N. I. Kulikowa. Do późniejszego jej wariantu – *Nowyje cyganskije piesni w licach* (1900) libretto napisał N. G. Siewierski. Dużym powodzeniem cieszyła się także operetka W. Ryszkowa *Zmiejka* – z muzyką W. Szpaczka. Około 1905 roku popularne były „sbornyje”, złożone ze znanych melodii romansów i szansonetek, operetki W. P. Walientinowa.

<sup>33</sup> A. I. Kuprin: *Faraonowo plemia w: tegoż, Sobranije soczinienij...*, dz. cyt., s. 501.

Mariinskogo teatru z powodu wydarzeń 1905–1906 roku, zapępiały łoże, gdy ona występowała<sup>34</sup>. Najpiękniej pisał o niej krytyk teatralny, wielki wielbiciel i znawca tradycyjnego cygańskiego śpiewu, A. R. Kugiel, podkreślając, że w wykonywanych przez nią romansach słyhać „echo pradawnej wolności” („otzwuk starinnoj wolnicy”), „zapalczyność (zador), mgłę i przestworza”; „głęboką, skrytą jak noc, nieprzeniknioną namiętność”<sup>35</sup>.

Śpiew Paniny był ostatnim głosem prawdziwej rosyjskiej cygańszczyzny, sztuki pełnej emocji i prostoty, najczystszej poezji żywiołowej niezależności i dzikiej woli. Ubóstwiający tę naiwną lirykę umiejącą wyrazić najintymniejsze wzruszenia, porywy i duchowe cierpienia artystcy z początku wieku XX, na swój sposób ją umiścizniali, widząc w niej jakiś drogowskaz nie tylko dla swych osobistych duchowych poszukiwań, ale i pewną odpowiedź na pytania stawiane przez ówczesną inteligencję, pytania przede wszystkim o istotę duszy rosyjskiej i przyszłość jej kultury. Pieśń cygańska była prawdziwym proroczym słowem na czasy apokaliptyczne; cechujące najlepsze romanse cygańskie beznadziejny smutek, rozpaczliwą boleść, żal („biezyschodnaja grust”, „rokowaja skorb”), odbity w nich tragizm, trwoę czasów, przeczcucie końca – odczytywano jako muzyczne wcielenie poczucia beznadziei wobec zbliżającej się apokalipsy, swego rodzaju fatalnie samospełniające się prorocctwo. Napisano nawet: „Wied’ wdochnowitielami cyganszczyny byli dworianie. Oni kultiwirowali etot żanr pienija, priedwidia swoje razorienije. Oni zakazali pri żyżni swoju ijeriemiadu, swoj riekwijem w taborie moskowskich cygan...”<sup>36</sup>.

Rewolucja 1917 roku „potwierdziła” te słowa: dla „cyganoczki” nie było już w Rosji miejsca<sup>37</sup>.

Tekst powstał w czasie realizacji projektu „Dzieci Hagar” – literackie wizerunki Romów/Sinti/Cyganów. Studia imagologiczne (na materiale literatury polskiej i rosyjskiej), finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (projekt nr 2011/01/B/HS2/02992).;

<sup>34</sup> W. A. Tielakowski, *Wospominanija*, Leningrad – Moskwa 1965, s. 334. Cyt. za: I. W. Niestjew, *Zwiezdy russoj estrady...*, dz. cyt., s. 38.

<sup>35</sup> A. R. Kugiel, *Tieatralnyje portriety*, Leningrad 1967, s. 292.

<sup>36</sup> J. Bielajew, *Cyganka (Pamiati Wari Paninoj)*, „Nowoje wriemia” 1911, nr 12651 (3 iżunia).

<sup>37</sup> O romansie cygańskim jako poronionym płodzie kultury burżuazyjnej pisał w latach 30. Sztiejnpiess, ten sam, w którego monografii cygańskiego śpiewu w Rosji było tyle ukrytego zachwytu dla rosyjskiej cygańszczyzny. Zapewne wymuszone słowa potępienia były trybutem zapłaconym za zgodę na publikację badań. Zob. typowa agitka B. Sztiejnpiess, *Czem płocha „cyganoczka”*, Moskwa 1932 oraz *Wwiedienije oraz Zakluczenije do: tegoż, K istorii...*, dz. cyt., s. 5-7, 61-63.