

# Anna G. Piotrowska

---

## Niepełnosprawny muzyk w refleksji muzykologicznej

---

Niepełnosprawność nr 10, 133-144

---

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Anna G. Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## Niepełnosprawny muzyk w refleksji muzykologicznej

### The disabled musician in the musicological writings

The paper is dedicated to the presence (or its lack) of the figure of the disabled musician in the history of music. It is often tacitly taken for granted that music-making requires good health condition. However there are exceptions when the disability of – especially – renowned composers is willingly pinpointed. For example the mental weakness, closely connected with the idea of musical genius, is highlighted in the biographies of such romantic composers as Robert Schumann or Bedrich Smetana. Losing hearing abilities, understood as the loss of the basic sense enabling music making, is deplored in terms of either heroic experience of a human being (Smetana) or the final proof for the existence of so called inner hearing (Beethoven). In the paper also other cases of disabled musicians such as one armed pianists (Wittgenstein) and castrati are brought to the attention.

Słowa kluczowe: niepełnosprawność, historia muzyki, niepełnosprawny muzyk

Keywords: disability, history of music, disabled musician

Postać niepełnosprawnego muzyka – bez względu na samą definicję niepełnosprawności (Strauss 2006, s. 119) – wydaje się być stosunkowo rzadko przywoływana w kontekście rozważań nad kulturą muzyczną. Zaryzykować można twierdzenie, że w muzykologii jako dyscyplinie naukowej *implicite*, przyjęto, że muzykowanie wymaga – szeroko pojmowanego – dobrego stanu zdrowia, umożliwiającego na przykład grę na danym instrumencie. A przecież funkcjonują pewne stereotypy dotyczące szczególnych uzdolnień muzycznych ludzi niewidomych, interpretowane w świetle mechanizmu kompensacji (Malti-Douglas 1989, s. 226).

Jako kategoria niepełnosprawność, o ile nie ignorowana zupełnie, odgrywała marginalną rolę w myśli muzykologicznej. Rzadko przywoływana, spychana raczej na peryferia dyscypliny, nie stanowiła głównej osi konstrukcyjnej dyskursu analitycznego. Niewielka, jednak wyraźnie zauważalna, zmiana w podejściu niektórych muzykologów do problemu niepełnosprawności nastąpiła w latach

90. XX wieku. Pojawiały się wówczas publikacje w sposób szerszy traktujące o niepełnosprawności w muzyce, traktując o problemach funkcjonujących na styku kultury muzycznej i uwarunkowań medycznych. Niemniej jednak tego typu rozważania nadal stanowią niszową tendencję w piśmiennictwie poświęconym muzyce.

Jednakże humanistyka XXI wieku stworzyła unikatową możliwość włączenia zagadnień związanych z niepełnosprawnością także w obręb rozważań dotyczących kultury muzycznej. Jest to wynikiem m.in. rosnącego zrozumienia różnorodności i skomplikowanych meandrów identyfikacji: z jednej strony samoidentyfikacji, a z drugiej, identyfikacji społecznej (Barker 2005, s. 250) oraz problemów związanych z definiowaniem tzw. „normalności”.

Jak wspomniano, powstały już pewne udane próby opisu muzyka niepełnosprawnego w perspektywie historycznej, np. *Re-narrating Disability through Musical Performance* Stefana Sunandana Honischa (2009), także w odniesieniu do aspektu wykonawczego, np. Alexa Lubeta *Tunes of Impairment: An Ethnomusicology of Disability* (Lubet 2004, s. 133–156), pojawiły się też analizy znaczenia koncepcji niepełnosprawności przy omawianiu konstrukcji samych dzieł muzycznych (Garland-Thompson 2005). W dominującej części literatury poświęconej dziejom kultury muzycznej nie podkreśla się jednak faktu niepełnosprawności muzyków: twórców lub wykonawców, ułomni nie są uwzględniani przy omawianiu epok, tendencji kompozytorskich lub wykonawczych, czy też innych zjawisk warunkujących rozwój muzyki. Tendencja ta dotyczy także librecistów, którzy rzadko do akcji muzycznych dzieł scenicznych wprowadzali bohaterów niepełnosprawnych. Do wyjątków należy garbaty Rigoletto z opery Giuseppe Verdiego (1851) czy kaleki czarnoskóry żebrak Porgy z dzieła George’a Gershwina (1935).

W tym artykule chciałabym wskazać na teoretyczne przyczyny ambiwalentnego stosunku do niepełnosprawności, o jakim można mówić na gruncie muzykologii. Moją intencją jest zaproponowanie hipotezy rzucającej światło nie tyle na kwestię funkcjonowania kategorii niepełnosprawności *per se* w piśmiennictwie muzykologicznym, ale próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób i w jakim kontekście pojawiała się w nim postać niepełnosprawnego muzyka, oraz dlaczego – w konsekwencji – była ona bądź przywoływana bardzo rzadko, bądź zupełnie pomijana.

Obiegowo wręcz funkcjonujące twierdzenie, że historia jest pisana przez tych, którzy sami nie są niepełnosprawni (Jaeger, Bowman 2005, s. 9), a co za tym idzie, supozycja, że wizja historii muzyki także jest tworzona przez osoby pozbawione (widocznych lub warunkujących funkcjonowanie w społeczeństwie) niepełnosprawności, poniekąd tłumaczy niewidoczność niepełnosprawnych w opracowaniach dziejów kultury muzycznej.

Jednak przyczyn ambiwalentnego stosunku badaczy do postaci muzyka niepełnosprawnego poszukiwać należy u źródeł muzykologii. *Musikwissenschaft* jako dyscyplina akademicka powstała w wieku XIX pozostawała pod wpływem kartezjańskiego dualizmu ciała i umysłu: wywyższano status muzycznego dzieła w formie doskonałej kompozycji oraz nienagannego wykonania jako emanację pracy umysłu. W odniesieniu do wieku XIX – jak przekonująco udowodniła Lydia Goehr – mówić można o dwóch typach odtwarzania arcydzieł: tzw. *performance-of-a-work*, czyli wykonaniu dzieła, w którym wymagano idealnej zgodności z oryginałem i intencją kompozytora oraz tzw. *perfect musical performance*, czyli doskonałym muzycznym wykonaniem, będącym chwilą przyjemnego kontaktu z żywą muzyką (Goehr 1998, s. 151). Natomiast równie doskonale ciało ludzkie (Branson, Miller 2002, s. 38) używano chętnie w opisach tych wykonań jako punkt odniesienia do dywagacji na temat samych znakomitych wytworów muzycznych (tj. dzieł) albo nienagannych popisów muzycznych.

W tym kontekście dzieło muzyczne – muzyczne *opus perfectum* – jawiło się jako obiekt zaprzeczający istnieniu jakichkolwiek niedoskonałości, rozumianych także jako niepełnosprawności. O ile więc kategoria niepełnosprawności bywała wplatana do narracji muzykologicznej, stanowiła zwyczajowo element kontrastu ułatwiającego jeszcze wyrazistszą artykulację owej myśli o idealnej formie muzycznej. Na przykład teoretyk muzyki Johann Mattheson (1681–1764) pisał o nieudanych kompozycjach jako *misgeburt* i porównywał je z potworami (Bent 1994, s. 8).

Niedoskonałe ciało twórcy lub wykonawcy przeciwstawiano doskonałemu tworowi muzycznemu: kompozycji lub wykonaniu. Innymi słowy przywołanie postaci niepełnosprawnego muzyka służyło pokreśleniu teorii o doskonałości dzieła muzycznego, a rola samego niepełnosprawnego muzyka była albo minimalizowana, albo ignorowana, jeżeli nie spełniała tej kontrastującej funkcji. Wprowadzenie postaci niepełnosprawnego muzyka do piśmiennictwa muzycznego nie było zatem zabiegiem ani neutralnym, ani naturalnym, a raczej przemyślanym posunięciem wynikającym z zastosowania kategorii niepełnosprawności w zależności od jej przydatności do udowodnienia określonych założeń (zwłaszcza tych promujących ideę doskonałego utworu oraz doskonałego wykonania).

W konsekwencji można postawić hipotezę, że piśmiennictwo muzykologiczne podlegało działaniu wewnętrznej selekcji, systemowi otwarcia i/lub zamknięcia (inkluzji/ekskluzji), w zależności od przydatności kategorii niepełnosprawności do celu wzmocnienia tez wpisujących się w pewną dominującą perspektywę.

## 1. System inkluzyjny

Kategoria niepełnoprawności w historycznie zorientowanej muzykologii pojawia się w pismach kreujących obraz genialnego kompozytora: szczególnie chętnie stosowana jest w opisach reprezentantów XIX wieku. Kwestię niepełnoprawnych muzyków podejmowano także w socjologicznie profilowanych badaniach nad zależnościami pomiędzy kulturą muzyczną oraz (samo)identyfikacją seksualną, przypominano podczas omawiania zagadnień dotyczących teorii muzyki, a zwłaszcza przy rozważaniach na temat (doskonałej lub zaburzonej) konstrukcji (formy) kompozycji.

### 1.1. Upośledzony kompozytor

Odwołanie się do kategorii niepełnoprawności wspierało proces kreowania postaci genialnego kompozytora przez podkreślanie heroicznych cech charakteru, umożliwiających kompozytowi przezwyciężenie niedoskonałości ciała w tworzeniu nowatorskich dzieł. Zabieg ten pozwalał na zaanektowanie niepełnosprawności muzyka do celu stworzenia integralnego obrazu jego osobowości, co więcej, w ten sposób – jak pisał Strauss – „nienormalne ciało mogło być znormalizowane” (Strauss 2006, s. 118).

Nie tylko zatem niepełnoprawność była wykorzystywana instrumentalnie w tworzeniu pewnej wizji kompozytora – geniusza jako super człowieka, ale jej wprowadzenie bazowało na eksponowaniu opozycji dysfunkcyjności określonych zmysłów (np. słyszenia, widzenia lub myślenia logicznego) z doskonałym wykorzystaniem innych zmysłów czy talentów (np. słyszenia wewnętrznego, kreatywności, wyobraźni muzycznej).

Romantyczne wyobrażenie łączące w jednej osobie genialne zdolności (np. by stworzyć innowatorskie dzieła) z problemami mentalnymi było głęboko zakorzenione w dziewiętnastowiecznej recepcji postaci kompozytora, będącego symbolem jednostki niezwyklej, niepodporządkowującej się ustalonym prawom (Piotrowska 2007, s. 232–235).

Celebrowaną w okresie romantycznym nieprzeniknioność ludzkiej psychiki i jej najskrytszych zakamarków łączono z ideą kreatywności i genialności (Becker 1978), także w literaturze muzykologicznej. To zestawianie służyło zadziwieniu czytelnika poprzez przedstawienie owych nadludzkich talentów, drzemiącymi w niezrównoważonych, słabych psychicznie kompozytorach. W wielu biografiach kompozytorów żyjących w tym okresie podkreśla się ich choroby psychiczne, problemy ze zdrowiem oraz lata spędzone w szpitalach dla obłąkanych. Na przykład chętnie pisano, jak w przypadku Gaetano Donizettiego, że kompozytorzy byli posądzani o obłąd, który pojawiał się u nich w wyniku leczenia rtęcią syfilisu.

Atrakcyjna, przemawiająca do wyobraźni romantycznej, idea geniuszu była łączona nader chętnie z obłędem już w XIX wieku. Cesare Lombroso (1835–1909) usiłował uchwycić istotę geniusza w ujęciu psychologicznym, twierdząc, że jest to stan wrodzonej niepoczytalności (Lombroso 1864). Owa konfiguracja nieodgadnionej natury geniusza z ulotnością muzyki wydawała się, jak sędzę, wzmacniać konotacje obydwu terminów. Szczególnie podatni na taki typ reprezentacji w literaturze byli kompozytorzy obdarzeni przez naturę delikatnym wyglądem, noszący dłuższe (rzekomo kobieco wyglądające) włosy (Krenek 1966, s. 158) lub pozostający w skomplikowanych relacjach rodzinnych. Ich życie opisywano jako nieustanną walkę pomiędzy wspaniałymi talentami muzycznymi oraz niedoskonałościami ciała i umysłu. Ów kontrast pomiędzy siłą kreatywności oraz słabością psychiczną wzmacniał efekt podziwu, jaki wywoływały ich doskonałe utwory, a zarazem predestynował tych kompozytorów do rangi romantycznych ikon.

Jako przykład tej tendencji może posłużyć portretowanie życia i twórczości niemieckiego kompozytora epoki romantycznej Roberta Schumanna (1810–1856). Jego różnorodne talenty (był także pianistą i dziennikarzem) oraz dzieje jego załóżek do przyszłej żony, uzdolnionej pianistki Klary Wieck, pozwoliły na wykreowanie obrazu genialnego, acz niewolnego od rozmaitych słabości kompozytora. Problemy Schumanna ze zdrowiem psychicznym były powszechnie znane i chętnie uwzględniane w kolejnych biografiach. Kompozytor cierpiąc na urojenia, które doprowadziły go do próby samobójczej 27 lutego 1827 r. (skok do Renu), został – na własną prośbę – przyjęty do szpitala dla obłąkanych w Eendenich (notabene była to jedna z pierwszych placówek tego typu, zarządzana przez dra Franza Richarda). Tam ostatecznie zmarł w 1856 r., prawdopodobnie w wyniku zagłodzenia się (Ostwald 1985, s. 278). Wysnuwano wiele teorii tłumaczących stan zdrowia psychicznego Schumanna, powołując się często na efekt leczenia syfilisu (Hayden 2003). Wymieniano także oponiaka, cystę mózgową (Jänisch i Nauhaus 1986, s. 129–136) oraz zaburzenia afektywne dwubiegunowe oraz depresję (Worthen 2007). W konsekwencji Schumanna przedstawiano jako twórcę gorączkowo pracującego w trakcie fazy maniackalnej oraz „prawie sparaliżowanego” w okresie depresyjnym (Alsop 2008). Jego biograf Peter Ostwald wprowadził do swej książki o kompozytorze znamiennej retorykę, opisując załamanie kompozytora jako „preludium do szaleństwa” (Ostwald 1985, s. 250), a nadto używał określenia „*incipient madness*”, opisując (lata 1852–1854) życie kompozytora.

Owo podkreślanie aspektu zdrowia psychicznego wydaje się wiele mówiącym sygnałem, wskazującym na ogólną tendencję obserwowaną w piśmiennictwie muzykologicznym, wywyższającym szaleństwo jako „jedną z istotnych postaci rozumu” (Foucault 1987, s. 42). W pismach poświęconych kulturze muzycznej traktuje się szaleństwo na wzór opisanego przez Michela Foucaulta paradygmatu oświeceniowego, w który scala się ono z rozumem, „zaliczając się bądź do jego ta-

jemnych mocy, bądź do momentów, w których się on manifestuje, bądź do paradoksalnych form, przez które uzyskuje samowiedzę” (Foucault 1987, s. 42).

Charakterystycznym rysem literatury muzykologicznej jest także kontrastowanie świata muzyki ze światem ciszy. I tak przywoływanie głuchoty (np. kompozytorów) służyło jako tło, na którym akcentowano muzyczną maestrię dotkniętych nią twórców. Niepokojąca, nie do końca zbadana zasada umożliwiająca komponowanie muzyki osobom, które utraciły słuch, była traktowana w piśmiennictwie muzykologicznym jako dowód na istnienie słuchu wewnętrznego. Głuchotę przywoływano w kontekście utraty – zaniku podstawowego zmysłu umożliwiającego komponowanie czy granie na instrumencie, tudzież śpiewanie, a nie odwoływano się do niej jako do stanu wrodzonego. A zatem *implicite* zakładano, że niepełnoprawność ta powinna uniemożliwiać podjęcie pracy muzyka, a jej przezwycięzenie i kontynuowanie aktywności muzycznej uznawano za akt heroiczny.

Najczęściej opisywanym przypadkiem utraty słuchu przez czynnego zawodowo kompozytora pozostaje historia Ludwiga van Beethovena (1770–1827). Choć przyczyny jego choroby pozostają nierozpoznane (przypisuje się je efektowi działania syfilisu, zatrucia rtęcią, tyfusowi itp.), to przezwyciężenie związanych z tym stanem niedogodności stało się symbolem tryumfu ludzkiej psychiki nad ułomnościami fizycznymi. Polski biograf kompozytora Witold Hulewicz pisze wręcz o fenomenie Beethovena, sugerując, że „zrodził się człowiek boski” (Hulewicz 1982, s. 14).

Geniusz Beethovena i jego unikatowość były szeroko dyskutowane i opisywane (De Nora 1995). Wydaje się jednak, że koncepcja oryginalnego, przełamującego konwencje kompozytora–geniusza, była *inter alia* konstruowana w oparciu o kategorię niepełnoprawności, a dokładniej o przezwyciężanie widocznych ułomności w słyszalnych dziełach określanych jako *opus perfectum*. Notabene Beethovena prezentowano na portretach itp. jako człowieka niezbyt urodziwego, co zwielokrotniało efekt kontrastu warstwy wizualnej i oralnej.

Czeski kompozytor Bedřich Smetana (1824–1884) bywa także przywoływany w podobnym kontekście niepełnosprawności (Vlček 2001, s. 94). Kompozytor cierpiał pod koniec życia na depresję, bezsenność, halucynacje, ataki agresji i został umieszczony w przytułku dla obłąkanych w Pradze (Large 1970, s. 370–72). Jako prawdopodobną przyczynę takiego stanu jego zdrowia wymienia się syfilis.

## 1.2. Niepełnosprawny wykonawca – przypadek kastratów

W tendencję kontrastowania warstwy wizualnej z oralną wpisuje się włączenie do badań nad kulturą muzyczną postaci kastrata jako archetypowego wręcz muzyka niepełnosprawnego. Kastrat stał się w piśmiennictwie muzykologicznym

ikoną, symbolizującą wykorzystanie opisu zdeformowanego ciała do podkreślenia idealności wykonania.

Okaleczanie wokalisty w imię sztuki, jakie miało miejsce w przypadku kastratów, pozostaje jednym z najbardziej intrygujących zjawisk w kulturze muzycznej, wciąż żywo dyskutowanym w różnorodnych ujęciach – w perspektywie kulturowej, społecznej (Żórawska-Witkowska 2005, s. 75–109), a także biologicznej, chociaż Strauss słusznie twierdzi, że „centralnym trendem w studiowaniu niepełnosprawności jest wysiłek, by oddzielić niepełnosprawność od modelu medycznego, w którym jest ona postrzegana jako patologia indywidualnego ciała” (Strauss 2006, s. 115).

Niepełnosprawność kastratów najczęściej definiowano, pojmując ją jako „istotną kategorię w analizie kulturowej, włączając analizę muzyki” (Strauss 2006, s. 115). Umiejętności wokalne kastratów, a także ich uwarunkowania cielesne umożliwiały im bowiem akceptację ról kobiecych w operach, zachęcały do noszenia damskich ubrań, nakładania makijażu, a jednocześnie przyczyniały się do konstruowania tożsamości kastratów. Pozostawała ona jednak kategorią niepewną, podlegającą ciągłej negocjacji (Bauman 2006, s. 22).

Przykład kastratów obnaża sztuczność i niestałość konstrukcji takich kategorii społecznych, jak płeć czy niepełnosprawność. Portretowano ich chętnie jako aktywnych seksualnie kobieciarzy, postrzeganych w perspektywie – rzekomych lub autentycznych – podbojów miłosnych, sodomii czy homoseksualizmu (Heriot 1956, s. 54). Ambiwalencja seksualności kastrata wsparta doskonałością artystycznej ekspresji dawała asumpt spekulacjom, jakoby „w muzyce, jak w seksie, wirtuozeria sama w sobie przynosi tylko pustą satysfakcję, ale muzyka i seks z prawdziwymi uczuciami to przeżycia transcendentne” (Harris 1997, s. 180). Trudna do jednoznacznego zdefiniowania seksualność kastratów fascynowała, zarazem zmuszała do stawienia pytań o moralność i limit (samo)poświęcenia w imię sztuki.

Nie tylko opisywano kastratów, wykorzystując opozycję wizualnej sfery (okaleczone ciało) z warstwą oralną (niebiański śpiew), ale także prezentowano ich jako skazę na systemie patriarchalnej dominacji (Cressy 1996, s. 438–439). Retoryka strachu pojawiała się niejednokrotnie w opisach odwrócenia ról kobiecych i męskich (Schleiner 1988, s. 605), odzwierciedlając męską fobię utraty dominującej pozycji społecznej przez kastrację, odwołującą się do pierwotnego lęku przed wychowywaniem cudzego potomstwa (Penuel 2004, s. 267). Postać kastrata interpretowano zatem w kategoriach społecznych jako zagrożenie i symbol strachu mężczyzn przed tym, że i oni „mogą zostać wykastrowani, że mogą umrzeć” (Raitt 1980, s. 418).

Kastraci byli postrzegani w perspektywie socjologicznej jako postaci niereprezentujące żadnej z płci, wręcz jako ludzie pozbawieni płci w ogóle! (Barbier 1996, s. 177). Opisywano ich też jako nieludzkich, a rzekoma „nieludzkość” kryła się



w ich umiejętnościach śpiewaczych, wykraczających poza ludzkie możliwości. Kastrata definiowano jako „śpiewającą maszynę skonstruowaną wyłącznie przy użyciu praw biologii” (Celletti 1991, s. 108). Głosy kastratów opisywano zatem jako sztuczne, „które w żaden sposób nie mogą być opisane jako naturalne” (Giles 1982, s. 74).

Jak widać, owa „kulturowo stygmatyzująca różnica cielesna” (Strauss 2006, s. 120), odróżniająca kastratów od reszty społeczeństwa, nastęrczała wielu wątpliwości i prowadziła do ambiwalentnych opisów ich postaci. Chociaż byli przedstawiani jako dewianci, odstępstwa od natury, jednocześnie jednak chwalono ich kunszt, maestrię, perfekcję. Uważano ich za śpiewaków lepszych od kobiet, ponieważ ich głosy charakteryzowały się szerszym zasięgiem skalowym oraz – ze względu na budowę anatomiczną – mocą (Trinchieri Camiz 1988, s. 173). Co więcej, kastraci byli określani niekiedy jako doskonała mieszanka dwóch płci, ostateczny dowód na to, że, „sztuka powinna być jak lustro natury” (Rogers 1919, s. 414).

## 2. System ekskluzyjny

Kategoria niepełnosprawności była wykluczana z piśmiennictwa muzykologicznego w dyskusjach toczonych na temat roli wykonawcy, a zwłaszcza wirtuoza. Już w dziewiętnastowiecznej literaturze zafascynowanie postacią wirtuoza odgrywało niemałe znaczenie w kształtowaniu zrębów dyscypliny muzykologicznej. Uwielbienie dla zręcznych wykonawców odwoływało się jednak do ich umiejętności manualnych, zadziwienia czysto mechanicznymi zdolnościami (Esterhammer 2008, s. 199), co było głęboko zakorzenione w „systemie opartym o ideały niezależności, mocy, kontroli, maestrii i walki ciała sprawnych” (Kudlick). Zaiste – zarówno krytykowana, jak i chwalona – wirtuozeria wymagała od instrumentalistów wręcz prestidigitatorskich umiejętności i gry „na krawędzi techniki z ryzykiem, jaki mało kto może sobie wyobrazić” (Kerman 1999, s. 68). Pisano także o powierzchowności praktyk wirtuozowskich i uważano, że wirtuozi pragną jedynie zadziwić publiczność swymi umiejętnościami, wyglądem, ubiorem, sztuczkami polegającymi na wykalkulowanym czasie przedłużania ukłonów, zwlekaniem z wyjściem na scenę etc. (Bernstein 1998, s. 19; Schwartz 1983, s. 181). Ale to wirtuozeria zachęcała do „rozwoju zręczności manualnej, nieustającej pogoni za nowością” (Pincherle 1949, s. 237), pojmowano ją bowiem jako demonstrację fizycznej sprawności, wraz z towarzyszącą jej tężyzną czy krzepą. Poprzez eliminację z rozważań kwestii muzyka niepełnosprawnego tworzone i utrzymywane obraz wirtuoza jako w pełni sprawnego, a wręcz obdarzonego ponadprzeciętnymi zdolnościami manualnymi, wykonawcy.

Na przykład w kreowaniu obrazu romantycznego wirtuoza niewiele uwagi poświęcano muzykom z jedną ręką, prawdopodobnie dlatego, że nie byli oni w stanie wykonać dzieł muzycznych zgodnie z intencją kompozytora. Nawet kwestie repertuaru fortepianowego tworzonego na jedną rękę w celach czysto pedagogicznych były rzadko podejmowane w literaturze muzykologicznej. Teoretycy i historycy muzyki nie interesowali się na przykład postacią czeskiego pianisty Alexandra Dreyschocka (1818–1869) lub Włocha Adolfo Fumagalli (1828–1856), którzy – chociaż sami sprawni – zasłynęli właśnie ze zręczności gry tylko lewą ręką i występów uwzględniających popisowe kompozycje tylko na tę rękę.

Postać jednorękiego pianisty pojawiła się w szerszym dyskursie w okresie po I wojnie światowej, w wyniku zmieniającego się paradygmatu niepełnosprawności, obowiązującego zwłaszcza na terenie sztuk plastycznych. Było to podyktowane specyficzną sytuacją Republiki Weimarskiej, w której pojawili się weterani wojenni stanowiący istotny element nowej powojennej rzeczywistości, wkraczający otwarcie do sfery publicznej (Fineman 1999, s. 85–114).

Pianista Paul Wittgenstein (1887–1961) po stracie ręki w trakcie działań wojennych kontynuował karierę muzyka i mógłby posłużyć za wzorcowy przykład zmiany w nastawieniu do muzyków upośledzonych, jednak i w przypadku tego pianisty w piśmiennictwie muzykologicznym podkreślano bardziej jego zamówienia na kompozycje przeznaczone na lewą rękę (np. kierowane do Ravela, Korngolda, Brittena, Prokofiewa, R. Straussa, Hindemitha, Franza Schmidta) niż samą niepełnosprawność. Notabene przyjacielem rodziny Wittgensteinów był niewidomy muzyk Josef Labor (1842–1924), któremu to Paul także powierzył zadanie komponowania po stracie ręki. A zatem muzykologów przede wszystkim interesowały muzyczne artefakty powstające w wyniku nabycia niepełnosprawności przez muzyka. Podobnie w przypadku czeskiego pianisty Otakara Hollmanna (1894–1967), który stracił rękę podczas I wojny światowej, podkreśla się fakt, że przekonał on swoich rodaków (m.in. Bohuslava Martinů i Leoša Janáčka), by pisali kompozycje dla niego.

Mniej uwagi poświęca się figurze jednorękiego pianisty czy też technice pianistycznej wymyślonej przez Wittgensteina, ułatwiającej mu osiągnięcie efektów maksymalnie przypominających grę dwoma rękami. Jednak podkreśla się, że „repertuar na jedną rękę oferuje nam interesujący materiał, każąc zastanowić się nad statusem niepełnosprawności w muzyce” (Davidson 2005, s. 616).

Ten sposób traktowania muzyków jednorękich – poprzez pryzmat komponowanego na ich potrzeby repertuaru – zauważyć można w wielu publikacjach z XX wieku. Czasami jednorękich kompozytów porównywano wręcz z pianistami oburęcznymi, którzy na skutek różnych czynników chwilowo utracili zdolność gry obiema rękami (Davidson 2008, s. 616). Obecnie pojawiły się strony internetowe poświęcone temu problemowi: strona prowadzona przez Hansa Brofeldta

uwzględnia ponad 700 kompozytorów i omawia oryginalne kompozycje, jak również parafrazy na jedną rękę, zwłaszcza w opracowaniu Leopolda Godowsky'ego (1870–1938) zwanego „Apostolem lewej ręki”. Znajdują się tutaj także informacje na temat jednoręcznych muzyków, takich jak np. Willem Andriessen, Joseph Dichler, Robert Helps, Marcel Mihalovici, Jenő Takács (Brofeldt 2011; Edel 1994).

Upośledzeni instrumentalisci zaczęli pojawiać w refleksji muzykologicznej uwzględniającej aspekt medyczny czynnego muzykowania. Rozpoznano medyczne zagrożenia wynikające z pracy muzyka, i na przykład Christopher Wagner poświęcił temu zagadnieniu osobny tom w 1995 r., omawiający m.in. problem zdrowotny skrzypków, oboistów, pianistów etc. Na temat przypadłości i niepełnosprawności będących udziałem czynnych zawodowo muzyków publikował też Anton Neumayr, autor tłumaczonej na język polski książki poświęconej muzyce i medycynie (Neumayr 1988). Pojawiły się też próby włączenia narracji muzyków niepełnosprawnych do obszaru badań muzykologicznych.

## Podsumowanie

Niepełnosprawność stanowi jedną z kluczowych kategorii społecznych, wpływającą na różne poziomy ludzkiej aktywności. Istnieje zatem potrzeba rewizjonistycznego podejścia do kwestii obecności muzyków niepełnosprawnych w dziejach kultury muzycznej. Samo określenie „niepełnosprawność” pozostaje trudne do jednoznacznego zdefiniowania: w muzykologii odnosi się ono do takich zagadnień, jak: zdrowie muzyków, proces komponowania, forma kompozycji itp. i postrzegane jest zarówno jako uwarunkowanie medyczne, jak i kulturowe (Jaeger i Bowman 2005, s. 5–6). Opinia publiczna oraz opisany powyżej system inkluzyjno-ekskluzyjny wpływa na piśmiennictwo muzykologiczne, działając na zasadzie wewnętrznego filtru. Niepełnosprawność pozostaje jednak fenomenem niezmiennie oddziałującym na funkcjonowanie życia muzycznego i zasługuje na podjęcie szerszych badań w tym zakresie.

## Bibliografia

- Alsop M. (2008), *Robert Schumann: Music amid the Madness*, (June 21, 2008). <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91707206> [dostęp: 31.07.2011]
- Barbier P. (1996), *The World of Castrati. The History of an Extraordinary operatic phenomenon*, Souvenir Press, London
- Barker Ch. (2005), *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków

- Bauman Z. (2006), *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie. Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk
- Becker G. (1978), *The mad genius controversy: a study in the sociology of deviance*, Sage Publications, Beverly Hills, Calif
- Bent I. (1994), *Music Analysis in the Nineteenth Century* (vol. 1), Cambridge University Press, Cambridge
- Bernstein S. (1998), *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt and Baudelaire*, Stanford University Press, Stanford
- Branson J., Miller D. (2002), *Damned for Their Difference: The Cultural Construction of Deaf People as Disabled*, Gallaudet University Press, Washington, D.C.
- Celletti R. (1991), *A History of Bel Canto*, tłum. F. Fuller, Clarendon Press, Oxford
- Cressy D. (1996), *Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England*, „The Journal of British Studies”, vol. 35, no. 4
- Davidson M. (2005), *Concerto for the Left Hand: Disability (in the Arts)*, „PMLA”, vol. 120, no. 2
- Davidson M. (2008), *Concerto for the Left Hand: Disability and the Defamiliar Body*, University of Michigan Press, Ann Arbor
- De Nora T. (1995), *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles
- Edel Th. (1994), *Piano Music for One Hand*, Indiana University Press, Bloomington
- Ellen T.H. (1997), *Twentieth-Century Farinelli*, „The Musical Quarterly”, vol. 81, no. 2
- Esterhammer A. (2008), *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge University Press, Cambridge
- Fineman M. (1999), *Ecce Homo Prostheticus*, „New German Critique”, no. 76
- Foucault M. (1987), *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Garland-Thompson R. (2005), *Dares to Stares: Disabled Women Performance Artist*, [w:] *Bodies in Commotion: Disability & Performance*, eds. C. Sandahl, Ph. Auslander, University of Michigan Press, Ann Arbor
- Giles P. (1982), *The Counter Tenor*, Frederick Muller Limited, London, s. 74
- Goehr L. (1998), *Conflicting Ideals of Performance Perfection in an Imperfect Practice*, [w:] *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, L. Goehr, Clarendon Press, Oxford
- Hayden D. (2003), *Pox: genius, madness, and the mysteries of syphilis*, Basic Books, New York
- Heriot A. (1956), *The Castrati in Opera*, Secker & Warburg, London
- Hulewicz W. (1982), *Przybłąda boży. Beethoven. Czyn i człowiek*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków
- Jaeger P.T., Bowman C.A. (2005), *Understanding disability: inclusion, access, diversity, and civil rights*, Praeger Publishers, Westport, CT
- Jänisch W., Nauhaus G. (1986), *Autopsy report of the corpse of the composer Robert Schumann: publication and interpretation of a rediscovered document*, „Zentralbl Allg Pathol”, 132
- Kerman J. (1999), *Concerto Conversation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Krenek E. (1966), *Exploring Music*, Calder and Boyars, London
- Large B. (1970), *Smetana*, Duckworth, London

- Lombroso C. (1864), *Genio e follia, Tipografia e Libreria di Giuseppe Chiusi*, Milano. Polskie wydanie jako Lombroso Cesare, 1987, *Geniusz i obłąkanie*, tłum. J. Ludwik Popławski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Lubet A. (2004), *Tunes of Impairment: An Ethnomusicology of Disability*, „The Review of Disability Studies”, no. 1.
- Malti-Douglas F. (1989), *Mentalités and Marginality: Blindness and Mamluk Civilization*, reprint, [w:] *Power, Marginality, and the Body in Medieval Islam*, Malti-Douglas, Ashgate, Aldershot
- Neumayr A. (1988), *Musik und Medizin*, J&V Edition, Wien (w wersji polskiej Neumayr A., 2002, *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dutkiewicz, Felberg SJA, Warszawa)
- Ostwald P. (1985), *Schumann, The Inner Voices of a Musical Genius*, Northeastern University Press, Boston, MA
- Penuel S. (2004), *Castrating the Creditor in „The Merchant of Venice”*, „Studies in English Literature, 1500–1900”, vol. 44, no. 2
- Pincherle M. (1949), *Virtuosity*, „The Musical Quarterly”, vol. 35, no. 2
- Piotrowska A.G. (2007), *Modernist Composers and the Concept of Genius*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, vol. 38
- Raitt J. (1980), *The „Vagina Dentata” and the „Immaculatus Uterus Divini Fontis*, „Journal of the American Academy of Religion”, vol. 48, no. 3
- Rogers F. (1919), *The male soprano*, „The Musical Quarterly”, vol. 5, no. 3
- Schleiner W. (1988), *Male Cross-Dressing and Transvestism in Renaissance Romances*, „The Sixteenth Century Journal”, vol. 19, no. 4
- Schwartz B. (1983), *Reat Masters of Violin*, Simon and Schuster, New York
- Straus J. (2006), *Normalizing the Abnormal: Disability in Music and Music*, „Journal of the American Musicological Society”, vol. 59, no. 1 (Spring 2006), s. 119
- Sunandan Honisch S. (2009), *Re-narrating Disability through Musical Performance*, „Music Theory Online”, vol. 15, no. 3 and 4, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.3/mto.09.15.3.honisch.html#FN1> [dostęp: 28.08.2011]
- Trinchieri Camiz F. (1988), *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture*, „Artibus et Historiae”, vol. 9, no. 18, s. 173
- Vlček E. (2001), *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*, Vesmír, Praha
- Worthen J. (2007), *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*, Yale University Press, Yale
- Żórawska-Witkowska A. (2005), *Głos utracony – kastrat jako fenomen fizjologiczny, artystyczny, kulturowy*, Barok. Historia-Literatura-Sztuka, XII/1 (23).