

Monika Janowiak-Janik (Wrocław, Polska)

MUZYKA CYGANÓW W POLSCE PRZEGLĄD WYBRANYCH ŹRÓDEŁ I STAN BADAŃ

Dokumentacja źródłowa oraz badania nad muzyką Cyganów w Polsce mają stosunkowo krótką tradycję i ograniczają się do niewielkiej liczby prac. Obecność Cyganów od ponad sześciuset lat na terenach Polski odnotowują i opisują przede wszystkim opracowania z zakresu etnografii, historii i językoznawstwa. Muzyka, choć stanowi jeden z najbardziej swoistych wyróżników kultury cygańskiej, w badaniach była zdecydowanie pomijana. Cały więc obszar zmian i procesów, jakie przez wieki zachodziły w kulturze muzycznej tej grupy etnicznej na terenach Polski, pozostaje do dziś tematem nieznanym. Nieznaczna ilość dokumentów, które chociaż w części odnoszą się do zagadnień muzycznych, stosunkowo niewiele wnosi do wiedzy o tradycjach muzycznych Cyganów w Polsce.

Równie skromnie dokumentowany i badany jest stan obecny muzyki cygańskiej. Coraz większa i zdecydowana ekspansja muzyki cygańskiej, która przejawia się między innymi w znacznej liczbie obecnie działających zespołów muzycznych, indywidualnych twórców, kompozytorów, nie znalazła odzwierciedlenia w postaci rzetelnych studiów i kulturowych analiz. Problematyka ta stosunkowo rzadko podejmowana jest przez ośrodki akademickie w Polsce.

Najlepiej w istniejących źródłach i przeprowadzonych badaniach udokumentowany został muzyczny repertuar Cyganów Karpackich¹, natomiast zdecydowanie najmniej wiemy o tradycjach muzycznych Lowarów oraz Kelderasy, choć w innych krajach to właśnie kultura muzyczna Cyganów Lowara została stosunkowo dobrze przebadana². Źródła zachowane w Pol-

1. Na terenie Polski od niedawna nazywających się Bergitka Roma.

2. Zob. np.: K. Kovalcsik, *Vlach Gypsy Songs in Slovakia*, Budapest 1985 (Gypsy Folk Music of Europe 1.); I. Kertesz-Wilkinson, *The Fair is Ahead of Me. Individual Creativity and Social Contexts in the Performances of a Southern Hungarian Vlach Gypsy Slow Song*, Budapest 1997 (Gypsy Folk Music of Europe 4.).

sce i poza nią zostały w niniejszym artykule podzielone na pisane (teksty pieśni, zapisy nutowe) oraz fonograficzne³.

1. ŹRÓDŁA PISANE

Jednym z najstarszych zapisów cygańskiej pieśni w polskiej literaturze jest prawdopodobnie tekst Cyganów Litewskich *Pesywone gresty giejja*, który Teodor Narbutt zamieścił w swojej pracy zatytułowanej *Rys historyczny ludu cygańskiego*⁴. Obszerny zbiór pieśni cygańskich został wydany dopiero w pierwszej połowie XX wieku. Jest on efektem pracy Izydora Kopernickiego, który w latach 70. dziewiętnastego wieku zebrał na Podkarpaciu około 30 baśni i 100 tekstów pieśni w języku cygańskim, które zostały wydane w dwóch zeszytach jako *Textes tsiganes, contes et poésies*⁵. Niekwestionowane, jedyne tego rodzaju dostępne źródło zawiera przede wszystkim krótkie formy jednozwrotkowe, które dominują w repertuarze Cyganów Karpackich. Niektóre z tekstów zanotowanych przez Kopernickiego, choć w nieco zmienionej formie, zachowały się w repertuarze Cyganów Karpackich do dziś (np. *Romani čajori*, *Na somas me khere*, *Name man dadoro*, *Oj! oj! dešuduj!*) i usłyszeć je można w dostępnych źródłach fonograficznych. Kilka przykładów z *Textes tsiganes, contes et poésies* znalazło się w niepublikowanym zbiorze *Poezja Cyganów Polskich* autorstwa Jerzego Ficowskiego, badacza, który w XX wieku wiele uwagi poświęcił zagadnieniom pieśni polskich Cyganów. Zbiór ten zachował się w formie maszynopisu, który przechowywany jest w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie. W zamysłu autora w zbiorze miały znaleźć się: wiersz historyczny polskich Cyganów z Litwy, pochodzący z opracowania Teodora Narbutta⁶, poezja polskich Cyganów wyżynnych oraz nizinnych, a także wiersze Papuszy i radzieckiego Cygana, A. Germano. Oprócz przykładów wziętych z *Textes tsiganes*, siedemnaście tekstów pieśni Cyganów Karpackich to przykłady zanotowane przez samego Ficowskiego, m.in. w Zakopanem i Białej Wodzie oraz dziewiętnaście tekstów pieśni Polska Roma, które autor zapisał w końcu lat

3. Do źródeł nieomówionych w tym artykule, które mogłyby posłużyć jako materiał pomocniczy w badaniach na muzykę cygańską, należą m.in.: fotografie cygańskich muzyków, przechowywane w dużej liczbie w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie, a także dokumentalne filmy poświęcone Cyganom, które mogą zawierać przykłady tradycyjnych tańców oraz muzyki.

4. T. Narbutt, *Rys historyczny ludu cygańskiego*, Wilno 1830, s. 115–117.

5. I. Kopernicki, *Textes tsiganes, contes et poésies avec traduction française (Teksty cygańskie)*, z. 1, Kraków 1925; z. 2, Kraków 1930.

6. T. Narbutt, *op. cit.*



Stanisław Siwak, Tarnów, Polska
(fot. R. Moździerz, 1991, Archiwum Muzeum Etnograficznego w Tarnowie)

40. i w roku 1950. W przeciwieństwie do publikacji Kopernickiego, w *Poezji Cyganów Polskich* nie znajdujemy tekstu oryginalnego (poza *incipitem* w języku cygańskim), a jedynie tłumaczenie Jerzego Ficowskiego na język polski, które zdradza, iż autor przekładu jest poetą. Omawiany maszynopis nie stanowi zwartej całości⁷. Towarzyszą mu nieuporządkowane odręczne zapiski badacza, w których znajdują się niektóre z tekstów w oryginalnej wersji językowej. Znaczna część utworów zawartych w omawianym maszynopisie, a także wiele innych, została opublikowana przez autora w pracy *Cyganie na polskich drogach*⁸. Jest to przede wszystkim poezja Cyganów Karpaccy (m.in. *Soske mange jangar, Gelom mange*), pieśni Polska Roma, w tym zwłaszcza pieśni obozowe, których przykłady autor zanotował zaraz po II wojnie światowej (*Aśficatę foros baro, Dre Ośvienćim kher sy baro*), oraz pieśń Kelderaszów o Mimi (*Phen-ta mange, hiryš Mimi*); wszystkie podane w języku cygańskim wraz z tłumaczeniem na język polski.

7. Maszynopis ma charakter rozproszony; m.in. brakuje informacji o tym, jakie utwory poetyckie Bronisławy Wąjs Papuszy oraz A. Germano autor chciał umieścić w swoim zbiorze.

8. J. Ficowski, *Cyganie na polskich drogach*, Kraków 1986, s. 232–245.

Przy okazji omawiania tekstów pieśni wspomnieć trzeba także o twórczości poetki cygańskiej Bronisławy Wajs Papuszy⁹. Choć powszechnie utwory jej traktuje się jako poezję, to jednak Jerzy Ficowski, tłumacz i popularyzator twórczości Papuszy nazywa je „(...) pieśniami (*gila*), bo prawie wszystkie są przez Papuszę improwizowane wraz z melodią, wszystkie mogłyby być śpiewane”¹⁰. Podkreślana przez Ficowskiego meliczność tekstów Papuszy pozwala więc traktować jej dorobek nie tylko w kategoriach literackich, ale także po części jako wyjątkowy przykład twórczości poetycko-muzycznej.

Teksty i transkrypcje osiemnastu pieśni Cyganów z Czarnej Góry należących do grupy Cyganów Karpaccyckich zostały zamieszczone w pracy magisterskiej Ewy Kafel¹¹. Ich tłumaczenia na język polski sporządził Andrzej Mirga. Ta publikacja należy prawdopodobnie do pierwszych, w których pojawił się zapis nutowy cygańskich pieśni. W 1997 roku transkrypcje kilku pieśni i tańców cygańskich (czardaszów, pieśni Teresy Mirgi *Kaj traden Romale*), wykonane przez Joannę Ludwicką z Katedry Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego, zostały opublikowane w pracy magisterskiej Agnieszki Kowarskiej, poświęconej społecznej roli tańca *Bergitka Roma*¹².

Kilka lat wcześniej, w 1994 roku ukazał się pierwszy tomik wierszy poetki i pieśniarki cygańskiej Teresy Mirgi zatytułowany *Czemu tak? Soske kawka?*. Kolejne zbiory jej utworów poetyckich zostały wydane jako *Pieśni z Czarnej Góry* oraz *Wiersze i pieśni*¹³. Publikacje te, co niezwykle istotne dla badacza współczesnej twórczości artystycznej mniejszości cygańskiej w Polsce, oprócz utworów poetyckich zawierają teksty pieśni w języku cygańskim i polskim, do których Mirga sama komponuje muzykę. Kilkanaście transkrypcji wybranych pieśni Teresy Mirgi oraz publikowane i niepublikowane teksty wraz z przekładami poetki stanowią także część pracy magisterskiej autorki niniejszego artykułu¹⁴. Oprócz twórczości Mirgi zna-

9. Wiersze Papuszy ukazały się m.in. w zbiorach: Papusza, *Pieśni Papuszy*, Wrocław 1956; Papusza, *Pieśni mówione*, Łódź 1973.

10. J. Ficowski, *op. cit.*, s. 252.

11. E. Kafel, *Pieśni cygańskie Cyganów z Czarnej Góry koło Bukowiny Tatrzańskiej*, Katedra Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1976; praca magisterska, promotor dr Jan Stęszewski.

12. A. Kowarska, *Spoleczna rola tańca w zbiorowości Cyganów Bergitka Roma w Czarnej Górze województwo nowosądeckie*, Katedra Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997; praca magisterska, promotor prof. dr hab. Władysław Baranowski.

13. T. Kafel Mirga, *Czemu tak? Soske kawka?*, Podkowa Leśna 1994; *Pieśni z Czarnej Góry*, Podkowa Leśna 1999; *Wiersze i pieśni*, Tamów 2006.

14. M. Janowiak, *Tradycje muzyki cygańskiej we współczesnych opracowaniach w Polsce. Przykład twórczości Teresy Mirgi i Edwarda Dębickiego*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003; praca magisterska, promotor prof. Piotr Dahlig.

lazły się tam ponadto partytury utworów instrumentalnych i wokально-instrumentalnych cygańskiego kompozytora i poety Edwarda Dębickiego, wraz z tekstami autorów takich jak Jerzy Ficowski, Karol Kord, Jan Gałkowski. Dwie zamieszczone w pracy piosenki Dębickiego (*Mar man, Po Cyganach dym*), a także *Baro raj*, zostały wydane w 1994 roku w publikacji zatytułowanej *Gila romane: zbiorek pieśni romskich*¹⁵. Wydawnictwo to zawiera popularne melodie powszechnie znane wśród Cyganów: hymn *Gelem, gelem*, piosenki z filmu *Tabor wędruje do nieba*, melodie z repertuaru Cyganów rosyjskich. Wszystkie kompozycje zostały opracowane na głos wokalny, z tekstem oraz funkcjami harmonicznymi.

2. DOKUMENTACJA FONOGRAFICZNA MUZYKI CYGANÓW W POLSCE

Źródła fonograficzne w Polsce mieszczą się w dwóch zasadniczych nurtach omówionych poniżej. Pierwszy z nich reprezentują stosunkowo nieliczne nagrania tradycyjnego repertuaru, zrealizowane przez badaczy muzyki cygańskiej lub instytucje zajmujące się zbieraniem i propagowaniem ludowej kultury muzycznej, rozproszone w archiwach lub częściowo wydane na płytach.

Prawdopodobnie jednym z pierwszych źródeł fonograficznych dokumentujących repertuar Cyganów pochodzących z Polski są nagrania zrealizowane przez Mozesa F. Heinschinka w Austrii oraz Niemczech (1965–1969), a następnie w Szwecji (1984), wśród Lowarów i Kelderaszy, którzy opuścili tereny Polski. Dokumenty te są własnością Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften w Wiedniu. Znajdują się tam również nagrania tego samego badacza wykonane w 1993 roku w Borkach w Puszczy Knyszyńskiej, podczas spotkania z cyklu *Tam gdzie zieleń spotyka się z błękitem*, zorganizowanego przez Ośrodek „Pogranicze” w Sejnach. Informatorami M. Heinschinka była m.in. rodzina Kaciców z Czarnej Góry. Obok nagranych fragmentów występu cygańskiego zespołu Kale Bala, uczestniczącego w warsztatach szkoły, na płytach Phonogrammarchiv znajdują się m.in. wywiady oraz kilka melodii z repertuaru Cyganów Karpackich w wykonaniu Jana Kacicy (*Chajori romani, E mamó, miri mamó pal o falo bešes* oraz rzadko współcześnie śpiewana pieśń *Savore dešustardzene*).

W roku 1986 za sprawą węgierskiej etnomuzykolog Katalin Kovalcsik powstał pierwszy i jak dotąd jedyny tak obszerny zbiór nagrań terenowych muzyki wykonywanej przez Cyganów w Polsce. W rok po wydaniu swojej

15. S. Stankiewicz (red.), *Gila romane: zbiorek pieśni romskich*, Białystok 1994.

pracy poświęconej muzyce słowackich Cyganów¹⁶ Kovalcsik odwiedziła południowe tereny Polski, m.in. Czarną Górę, Szczawnicę, Nowy Targ, Nowy Sącz, Maszkowice, Krośnice, Kraków, Tarnów, a także Mielec oraz Dębicę, gdzie udokumentowała repertuar grupy Polska Roma oraz Cyganów Karpackich. Nagrania są własnością Instytutu Muzykologii Węgierskiej Akademii Nauk w Budapeszcie¹⁷, a ich kopie znajdują się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk¹⁸ oraz w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie. W Muzeum zachował się także protokół z badań Katalin Kovalcsik, zawierający spis wszystkich nagranych pieśni, z *incipitem* oraz tłumaczeniem *incipitu* lub całości tekstu pieśni. Ponieważ zarówno wśród Cyganów Polska Roma jak i Cyganów Karpackich brak jest terminów środowiskowych w odniesieniu do muzyki, Kovalcsik wprowadziła własną typologię melodii porządkującą zebrany materiał. Pierwszą grupę stanowią pieśni długie, a wśród nich liryczne (socjalne, miłosne, rodzinne, obyczajowe, modlitewne) i ballady, natomiast druga grupa to pieśni taneczne (czardasz, przyśpiewka, piosenka).

W nagraniach Katalin Kovalcsik dominuje repertuar wokalny Cyganów Karpackich, nieliczne przykłady melodii w wykonaniu wokalnie-instrumentalnym oraz instrumentalnym prezentowane są przez kapelę z Nowej Huty oraz zespół muzyczny z Tarnowa. W zbiorze znalazły się zarówno stosunkowo stare pieśni, których teksty odnotowujemy w zbiorze Kopernickiego oraz w publikacjach Jerzego Ficowskiego, jak i przykłady nowsze, często niecygańskiego pochodzenia lub też powstałe pod wpływem muzyki popularnej i rozrywkowej. Obok nich warto wspomnieć o kilku pieśniach góralskich obecnych w zbiorze oraz niezwykle chętnie śpiewanych utworach z bardzo popularnego filmu o Cyganach zatytułowanego *Tabor wędruje do nieba*. Poza pieśniami badaczka nagrała także kilka cygańskich bajek oraz wywiady, które prowadziła z respondentami w języku cygańskim.

W 2007 roku z inicjatywy Towarzystwa Rodziców Uczniów Romskich *Nelo Drom* – Nowa Droga we Wrocławiu powstała etnomuzykologiczna baza muzyki cygańskiej, która przygotowywana jest obecnie do udostępnienia w Internecie pod nazwą www.etnowroclaw.eu. W bazie znajdują się m.in. wybrane przykłady wspomnianych wcześniej nagrań Katalin Kovalcsik, prezentacje płyt z muzyką cygańską w wykonaniu rodzimych zespołów cygańskich z Polski oraz z zagranicy, a także nagrania terenowe zrealizowane w 2006 roku oraz na przełomie 2007 i 2008 roku w Czarnej Górze, Limanowej, Maszkowicach, Legnicy i Wrocławiu, zawierające repertuar Cyganów Karpackich, Polska Roma, Chaladytka Roma oraz Lowarów. Projekt miał

16. K. Kovalcsik, *op. cit.*

17. Nagrania występują pod sygnaturami: ZTI CD 0562–0569 i 0570–0576.

18. Kopie znajdują się na 18 taśmach szpulowych o sygnaturach T4518–T4535.



Romowie z Moskwy podczas Cygańskiej Wioski Artystycznej w Borkach, Puszcza Knyszyńska, Polska (fot. A. Bartosz, 1992, Archiwum Muzeum Etnograficznego w Tamowie)

na celu poznanie i archiwizację przede wszystkim repertuaru tradycyjnego, śpiewanego wewnątrz społeczności cygańskiej. Stosunkowo nieliczna grupa zarejestrowanych podczas badań starych pieśni poświadcza słaby stan zachowania tego rodzaju muzyki. Baza prezentuje zarówno przykłady audio jak i video opatrzone krótkim komentarzem. Całość wzbogacona jest licznymi zdjęciami, pochodzącymi m.in. ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Tamowie.

Wśród dostępnych na rynku wydawniczym publikacji fonograficznych dokumentujących repertuar muzyczny Cyganów w Polsce trzeba wspomnieć o dwóch płytach wydanych przez Polskie Radio w serii *Muzyka źródeł*. Pierwsza z nich, zatytułowana *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce, cz. II*¹⁹, obok innych zamieszkujących tereny kraju grup mniejszościowych: Żydów, Litwinów, Niemców, Staroobrzędowców, Słowaków, zawiera nagrania zespołów muzycznych i indywidualnych muzyków cygańskich, zrealizowane przez Polskie Radio w latach siedemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych XX wieku. Pośród wykonawców znaleźli się: Kale Jakha z Krakowa, Kale Bala z Czarnej Góry, Romano Dżipen z Augustowa, Romani Rad z Ziębic oraz skrzypkowie: Kiriło Sywak, Mikłosz Czureja (ojciec)

19. A. Borucka-Szotkowska, A. Szewczuk-Czech (red.), *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce, cz. II*, Warszawa 2000, PRCD 167.

i Miklosz Czureja (syn) z Niedzicy. Druga z płyt Polskiego Radia²⁰ *Romowie*, poświęcona została wyłącznie muzyce Cyganów Karpackich, reprezentowanych przez dwa muzyczne zespoły: *Kale Bala* z Czarnej Góry i *Kale Jakha* z Krakowa. Obie płyty są jedyną, z konieczności okrojona i potraktowaną wybiórczo, próbą ukazania tradycyjnego cygańskiego folkloru muzycznego, który stopniowo zanika. Szczególną uwagę zwracają przykłady muzyczne (głównie czardasze) w wykonaniu znakomitych skrzypków z Niedzicy. Kilka niepublikowanych nagrań rodziny Czurejów znajduje się ponadto w Archiwum Polskiego Radia w Warszawie²¹. Płyta *Romowie* przynosi ogólny obraz muzycznego repertuaru, współcześnie śpiewanego przez Cyganów zamieszkujących południowe tereny Polski, ale jest przede wszystkim źródłem wiedzy o tendencjach i artystycznych nurtach, jakie powstały w obrębie jednej grupy. Wśród zarejestrowanych utworów znalazły się m.in. czardasze, tradycyjne pieśni Cyganów Karpackich (*Na somas me khere*, *Phend mange*), ale i zupełnie nowe pieśni autorstwa Teresy Mirgi (*Te meraw*), także te o tematyce religijnej (kolęda *Odoj dur Betlejema*).

Drugi nurt cygańskiej fonografii to płyty i kasety o charakterze komercyjnym, prezentujące repertuar i twórczość poszczególnych zespołów i indywidualnych twórców. Są istotnym źródłem wiedzy o współczesnych tendencjach w cygańskim ruchu artystycznym. Analizując zawartość dostępnych na rynku płyt dostrzec można, iż niesłabnącą od lat popularnością cieszy się wśród zespołów cygańskich w Polsce repertuar oraz styl wykonania prezentowany przez cygańskich wykonawców z Rosji²², a także melodie z Węgier, Słowacji oraz z terenu Balkanów²³. Na płytach odnaleźć można utwory współczesnych twórców cygańskich²⁴, także tych inspirowanych muzyką popularną, w tym disco polo²⁵, oraz nagrania kapel praktykujących uliczne muzykowanie²⁶. Komercyjny charakter tego typu wydawnictw narzuca często rodzaj wykonywanego repertuaru. Jest to powód, dla którego zespoły świadomie rezygnują z tradycyjnych pieśni i wykonania na rzecz

20. M. Baliszewska, A. Borucka-Szotkowska (red.), *Romowie*, Warszawa 2001, PRCD 168.

21. Nagrania te pochodzą z 1999 roku i zrealizowane zostały w Niedzicy z udziałem Mikosza Czurei (ojca), Mikosza Czurei (syna), Sary Czurei, Marka Czurei oraz Grzegorza Kacicy. Nagrany repertuar to romanse, czardasze, dwie pieśni cygańskie oraz wiązanka melodii cygańskich.

22. Romani Bacht, *Romani Szatra*, Wrocław.

23. Kale Bala, *Od Balkan do Tatr*, Gold Music.

24. Teresa Mirga, Kale Bala, *Tak niewiele nam trzeba*, Kraków – Zakopane 2002/2003; Cygański Teatr Muzyczny Terno, *Kham*, [nagr. Józefosław/Warszawa 2005].

25. Don Vasył, *Don Vasył. Największe przeboje*, Warszawa.

26. Romano Drom, *Melodie i piosenki cygańskie 1*, Kraków 2000; *Melodie i piosenki cygańskie 2*, Kraków 2002.

utworów o różnym, często międzynarodowym rodowodzie, składających się na powszechnie znany, także wśród niecygańskiej publiczności, wybór melodii cygańskich. Ruch fonografii cygańskiej w Polsce jednak nabiera znaczenia i rozwija się coraz dynamiczniej. Dzięki temu już dziś może stanowić jedno ze źródeł do analizy repertuaru wykonywanego przez Cyganów oraz sposobów łączenia tradycji muzycznych z wyzwaniem współczesności, ale także posłużyć jako materiał w badaniach nad rolą muzyki w konstruowaniu współczesnej tożsamości Cyganów w Polsce. W tym kontekście nowym źródłem wiedzy na temat współczesnej kondycji muzyki cygańskiej staje się także Internet, który jest obecnie dla samych Cyganów przestrzenią swobodnej wymiany muzycznych poglądów, upodobań i własnych produkcji muzycznych.

3. STAN BADAŃ NAD MUZYKĄ CYGAŃSKĄ W POLSCE

Wpowszechnej świadomości ceni się Cyganów za ich muzykalność, bogactwo repertuaru oraz nadzwyczajne umiejętności muzyczne. Stereotyp o wyjątkowych i wrodzonych zdolnościach wszystkich bez wyjątku Cyganów narodził się prawdopodobnie już wiele lat temu, gdy z powodu niewiedzy postawiono znak równości między zawodową działalnością muzyków cygańskich i repertuarem, który prezentowali dla niecygańskiej publiczności, oraz tym, co nazwać można tradycyjną muzyką cygańską, wykonywaną tylko wewnątrz własnej społeczności. Dlatego, szczególnie w dawnych opracowaniach poświęconych Cyganom, autorzy swoją uwagę skupiają na tym, co związane jest z profesjonalną aktywnością muzyczną, a to, co w przeszłości stanowiło „muzyczną codzienność” tej społeczności, wyłączają poza krąg swoich zainteresowań. Autorzy dziewiętnastowiecznych opracowań i haseł encyklopedycznych podkreślają przede wszystkim improwizacyjny charakter muzyki oraz kunszt cygańskich muzyków. Teodor Narbutt pisał, iż „Ich poezja nie inaczej się tworzy, tylko, że poeta śpiewając robi wiersze, a wiersze robiąc śpiewa. Zapomniana muzyka wiersze w niepamięć przywodzi. Mówili mi Cyganie, że znali takich improwizatorów, którzy nowe, nieznanne jeszcze śpiewy tworzyli bez namyslenia się, ale tak długie, że przez godzinę i więcej trwały”²⁷. W Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej czytamy natomiast: „Do muzyki mają Cyganie niepoślednie zdolności; jest to jedyna sztuka, którą uprawiają z powodzeniem. (...) Cygan improwizuje bez ustanku, na nuty patrzy z pogardą, mając upodobanie jedynie w pamięciowych repetycjach, które pozostawia-

27. T. Narbutt, *op. cit.*, s. 117–118.

ją grze jego wszelką swobodę”²⁸. W wieku XIX uwagi dotyczące muzyki cygańskiej miały bardzo często charakter literackiej improwizacji, barwnie opisującej cygańskich wirtuozów: „Ileżby to zaginęło najcudowniejszych melodyi, gdyby ich nie przechowali Cyganie. (...) Cygańskie pachole, wygnane z towarzystwa, jako ostatni swój ratunek chwyta do ręki skrzypce, klarnet lub cymbały i próbuje wygrać na nich słyszane motywy lub dorabia akompaniament. Przez te wczesne ćwiczenia słuch Cygana nabiera owej zadziwiającej wprawy, która czyni dlań zbyt dużą znajomość nut i całego naszego muzycznego kunsztu. Jednym prawie skokiem staje Cygan tam, dokąd inni dochodzą po długoletniej pracy; techniczna strona gry zdaje się być mu wrodzoną. W wykonaniu rozmaitych muzycznych ozdób, trelów, arpedżii, tremolando, szczególnie celują Cyganie, często granic nie znając w ich użyciu, tak, że znika pod nimi melodia zasadnicza, jak przy mocnym wzburzeniu szampana samo wino staje się niewidzialnym i nic prócz piany nie widać. Z dziką i wyuzdaną swobodą płynie gra jego i ten, kto po raz pierwszy ją słyszy zdaje się, że nie masz żadnego wewnętrznego związku pomiędzy instrumentami, że wszystko się łamie od razu i za chwilę legnie w gruzach bezładnych”²⁹.

W literaturze dwudziestowiecznej stosunkowo wiele uwagi cygańskiej muzyce poświęca przywoływany już w tym artykule Jerzy Ficowski. W pracy *Cyganie na polskich drogach* oraz we wstępie do niepublikowanego zbioru *Poezja Cyganów Polskich* widzi cygańską pieśń jako ahistoryczną, przekazywaną jedynie w tradycji ustnej, improwizowaną. W treści cygańskich pieśni pojawia się tematyka miłosna, więzienna, rodzinna, motywy wędrowni. W szerszym kontekście autor dostrzega problemy z definiowaniem pojęcia „muzyka cygańska”, odnotowuje istnienie cygańskiej skali oraz wymienia najbardziej charakterystyczne cechy cygańskiego tańca³⁰. Poza Jerzym Ficowskim badacze kultury romskiej w różny sposób prezentują zagadnienia związane z muzyką. Ogólne informacje zawiera wspólna praca Andrzeja Mirgi i Lecha Mroza³¹, w której autorzy piszą między innymi o rozmaitych wpływach, jakim była przez dziesiątki lat poddawana muzyka cygańska, cygańskich muzykach, instrumentalistach i współczesnych procesach, zachodzących w tradycji muzycznej Cyganów. Adam Bartosz³² problematykę muzyczną porusza w kontekście współczesnego życia muzycznego tej mniejszości, prezentując najbardziej znane oraz interesujące postaci cy-

28. *Cygani*, w: *Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, tom XIII, Warszawa 1894, s. 530.

29. *Węgierscy Cyganie i muzyka*, „Wędrowiec”, 1863/38, s. 206–208.

30. J. Ficowski, *op. cit.*, s. 250–251.

31. A. Mirga, L. Mróz, *Cyganie-odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994, s. 169–172.

32. A. Bartosz, *Nie bój się Cygana. Na daro Romestar*, Sejny 2004, s. 161–169.



Pieśniarka Teresa Mirga uczy śpiewu cygańskie dzieci Czarny Dunajec, Polska
(fot. A. Bartosz, 1995, Archiwum Muzeum Etnograficznego w Tamowie)

gańskiej sceny muzycznej w Polsce. W najnowszych pracach poświęconych kulturze Cyganów Karpackich oraz Polska Roma także nie zabrakło wątków muzycznych. Anna Lubecka w pracy *Tożsamość kulturowa Bergitka Roma*³³ muzykę opisuje w rozdziale zatytułowanym *Dom jako muzykująca wspólnota*, tym samym potwierdzając, iż muzyka jest formą realizacji jednej z najistotniejszych potrzeb społecznych i kulturowych Cyganów, potrzeby wspólnoty, więzi rodzinnej i grupowej. Wywiady przeprowadzone przez autorkę podtrzymują powszechne przekonanie wielu badaczy kultury cygańskiej o wszechobecności muzyki w codziennym życiu rodzinnym oraz niezwyklej muzykalności i szczególnych umiejętnościach muzycznych Cyganów. W odniesieniu do młodego pokolenia Anna Lubecka pisze, iż „(...) nie zawsze chętnie kultywują muzyczne tradycje i pozostają wierni rytmom i melodiom uznanym za romskie. Wrastają w polską kulturę i podobnie jak ich rówieśnicy grają, śpiewają i tańczą melodie i rytmy należące do global-

33. A. Lubecka, *Tożsamość kulturowa Bergitka Roma*, Kraków 2005, s. 182–188.

nej kultury XXI wieku³⁴. Sprzeciwiają się także postrzeganiu cygańskiej mniejszości poprzez muzyczne stereotypy, które, jeśli stają się kulturowymi identyfikatorami Cyganów, niejednokrotnie upraszczają obraz tej społeczności i redukują go do kolorowych, tańczących i śpiewających Romów³⁵.

Informacje na temat tańca i muzyki grupy Polska Roma zawarte zostały w książce Agnieszki Kowarskiej, *Polska Roma. Tradycja i nowoczesność*³⁶, poświęconej kulturze, a zwłaszcza obrzędowości rodzinnej tej społeczności. Podrozdział książki zatytułowany *Muzyka i tańce w czasie wesel*³⁷ jest owocem zainteresowań autorki problematyką tańca cygańskiego, opisywanego przez nią w licznych artykułach omówionych poniżej.

Cygańska muzyka znalazła się w kręgu zainteresowań etnomuzykologów dopiero w latach 70. XX wieku, a badania nad cygańską pieśnią, współczesną twórczością muzyczną cygańskich kompozytorów oraz tańcem reprezentowane są zaledwie przez trzy prace magisterskie oraz kilka artykułów, które powstały na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Pierwsze opracowanie etnomuzykologiczne poświęcone zagadnieniom muzyki cygańskiej w Polsce to praca magisterska Ewy Kafel *Pieśni cygańskie Cyganów z Czarnej Góry koło Bukowiny Tatrzańskiej*³⁸. Jest ona efektem badań prowadzonych wśród Cyganów Karpaccy zamieszkujących osadę w Czarnej Górze i wskazuje na charakterystyczne cechy muzyczne pieśni śpiewanych przez tamtejszych Cyganów. Autorka zanalizowała osiemnaście pieśni zebranych podczas badań terenowych, a swą pracę wzbogaciła wnioskami podsumowującymi obserwacje i wywiady prowadzone w okresie dwóch miesięcy. Streszczenie najważniejszych tez i wniosków pracy zostało opublikowane w 1978 roku w czasopiśmie „Etnografia Polska”³⁹. W toku analizy muzycznej autorka wyróżniła następujące cechy pieśni Cyganów z Czarnej Góry: budowa jednozwrotkowa czterowersowa, metrum trój- lub czterodzielne, rytmika punktowa, duży ambitus, heterosylabizm, materiał melodyczny oparty na skalach o budowie chordalnej z jednym centrum. Pieśni cygańskie nie mają charakteru obrzędowego, zwykle też są bezimienne, ale by funkcjonować w repertuarze, muszą być zaakceptowane przez większość. Autorka zauważa, iż muzyka, choć jest jednym z najbardziej zachowawczych przejawów kultury cygańskiej, to niezwykle szybko ulega zapomnieniu pod wpływem środków masowego przekazu, muzyki popularnej, która skutecznie odwraca

34. *Ibidem*, s. 186.

35. *Ibidem*, s. 187.

36. A. J. Kowarska, *Polska Roma. Tradycja i nowoczesność*, Warszawa 2005.

37. *Ibidem*, s. 131–138.

38. E. Kafel, *op. cit.*

39. E. Kafel, *Ogólna charakterystyka pieśni Cyganów Czarnej Góry*, „Etnografia Polska” 1978, t. XXII, z. 2, s. 171–175.

uwagę od starych pieśni, a także z powodu braku troskliwości o tradycyjny repertuar. To zjawisko, w odniesieniu do całej kultury Cyganów polskiego Spisza, do których zaliczają się Romowie z Czarnej Góry, opisywał badacz problematyki cygańskiej, Andrzej Mirga. W jego opinii, od lat 60. obserwuje się wśród Romów Karpackich kulturową dezintegrację. Wynika to nie tylko ze zmiany nastawienia Romów do własnej tradycji, deprecjacji wartości czasu „dawniej”, ale też silnego oddziaływania wartości, norm i wzorów świata niecygańskiego⁴⁰. W badaniach Ewy Kafel wyłonił się ponadto problem „cygańskości” pieśni i kryteriów, według których jest ona klasyfikowana przez Romów jako własna. Obie te kwestie nurtują wielu badaczy tej kultury muzycznej, także w polskich warunkach. Sama autorka kierowała się dwoma kryteriami: opiniami samych Cyganów o muzyce, tym czy daną pieśń uważają za swoją, oraz własnymi doświadczeniami słuchowymi. Kryterium oczywistym w żadnym wypadku nie był język, ponieważ Romowie śpiewali słowackie i góralskie pieśni po cygańsku i w oryginalnych językach.

Po raz drugi zagadnienia muzyczne poruszone zostały dopiero w latach dziewięćdziesiątych, za sprawą pracy magisterskiej Agnieszki Kowarskiej *Spoleczna rola tańca w zbiorowości Cyganów Bergitka Roma w Czarnej Górze województwo nowosądeckie*⁴¹. Podobnie jak w pracy E. Kafel, Kowarska opisała problem na przykładzie Cyganów zamieszkujących osadę w Czarnej Górze. W toku licznych wywiadów autorka skupiła uwagę przede wszystkim na współczesnych postaciach cygańskiego tańca, jego społecznych funkcjach, oraz na określeniu roli, jaką taniec odgrywa w życiu Bergitka Roma z Czarnej Góry. Kowarska przedstawiła sytuacje i okoliczności, których taniec jest istotnym elementem (zabawy, wesela), pokazała też, iż taniec może być nośnikiem tradycyjnych wartości. Starła się wskazać procesy i zjawiska, które destrukcyjnie wpływają na tradycyjny taniec cygański. Do pracy autorka dołączyła obszerny aneks, w którym znalazły się m.in. sporządzone na podstawie zapisów video kinetogramy obrazujące taniec męski i żeński, fotografie wykonane podczas badań terenowych w Czarnej Górze w latach 1996–1997 oraz 25-minutowy film video *Muzyka i tańce Cyganów Bergitka Roma* – złożony z materiałów nagranych w 1996 i 1997 roku. Prezentuje on m.in. pokaz gry na łyżkach i dzbanku, rodzinne muzykowanie oraz śpiew, taniec w wykonaniu dzieci, pokazy tańca mężczyzn i dziewcząt, tańce na wolnym powietrzu.

Fragmenty pracy magisterskiej oraz wyniki dalszych badań A. Kowarskiej w zakresie tańca zostały opublikowane na łamach Pisma Stowarzy-

40. A. Mirga, *Niektóre kategorie światopoglądu Romów spiskich*, „Polska Sztuka Ludowa” 1982, nr 1–4, s. 95.

41. A. Kowarska, *Spoleczna rola tańca...*, *op. cit.*

szenia Romów w Polsce „Dialog-Pheniben”⁴² oraz w „Biuletynie Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego”⁴³. W 2003 roku rozproszone artykuły częściowo zostały przeredagowane przez autorkę i wydane jako jedna publikacja zatytułowana *Szkice o tańcach Romów*⁴⁴. W artykule *Taniec i muzyka Romów jako nośniki wartości tradycyjnych*⁴⁵, w oparciu o doświadczenia z badań wśród Cyganów Karpackich jak i Polska Roma, Kowarska wyszczególnia rodzaje muzyki, która towarzyszy Cyganom podczas obrzędu wesela. Może to być zarówno muzyka tradycyjna w nowych aranżacjach, jak i nowa, lansowana przez zespoły romskie, a także muzyka niecygańska (np. disco polo). Wykonywana jest na żywo przez Romów lub nie-Romów, uczestników wesela, lub prezentowana za pomocą sprzętu audio. W obliczu tak zróżnicowanego repertuaru i sposobu wykonania nie dziwią swobodne kryteria, według których muzyka określana jest jako cygańska. Na Spiszu muzyka romska to taka, którą wykonuje Rom, lub taka, która została napisana przez Roma, a wykonuje ją Cygan lub nie-Cygan. W łódzkim jest podobnie, choć, jak zauważa autorka, im lepsza sytuacja ekonomiczna rodziny, tym bardziej wysublimowane upodobania muzyczne. Podczas obrzędu wesela taniec, który ma bardzo często formę pokazu, spełnia przede wszystkim funkcję społeczną (sankcjonuje zawarcie małżeństwa) oraz ludyczną.

Współcześnie taniec odgrywa istotną rolę w komunikowaniu się zarówno w świecie wewnętrznym jak i na zewnątrz. Zdaniem Kowarskiej wzmacnia on poczucie więzi w grupie i czyni możliwym wyodrębnienie tej grupy na zewnątrz⁴⁶. Chociaż już niewielu potrafi zatańczyć cygański taniec, to wszyscy dostrzegają konieczność jego pielęgnowania. W edukacji tanecznej dzieci równorzędną rolę odgrywa zarówno przekaz wizualny, audialny i kinetyczny, jak i konfrontowanie zdobytych umiejętności na forum całej grupy lub jej części⁴⁷.

Kowarska częściowo stara się zweryfikować opinię o tym, iż taniec Romów, podobnie jak muzyka, ma charakter improwizacyjny. Choć improwi-

42. A. J. Kowarska, *Taniec w kulturze Romów dawniej i dziś*, „Dialog-Pheniben”, 1999 nr 1, s. 33–42; *Proces szkolenia tanecznego dzieci romskich. Taniec tradycyjny*, „Dialog-Pheniben”, 1999 nr 2, s. 3–8; *Taniec i muzyka Romów jako nośniki wartości tradycyjnych*, „Dialog-Pheniben”, 2001 nr 1, s. 28–40.

43. A. J. Kowarska, *Kultura muzyczno-taneczna Romów z Czarnej Góry*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego”, 1999 nr 10, s. 106–117.

44. A. J. Kowarska, *Szkice o tańcach Romów*, Oświęcim 2003. W książce znajduje się jeden rozdział dotąd niepublikowany jako artykuł, zatytułowany *Ubiór jako czynnik warunkujący jakość i styl tańca*.

45. A. J. Kowarska, *Taniec i muzyka Romów jako nośniki wartości tradycyjnych*, „Dialog-Pheniben”, 2001 nr 1, s. 32–33.

46. A. J. Kowarska, *Szkice o tańcach...*, s. 19.

47. *Ibidem*, s. 24.

zacja jest w tej kulturze muzycznej niezwykle pożądana, to jednak taniec podlega ścisłej kontroli społecznej, a ograniczają go takie elementy jak strój oraz zakaz wykonywania ruchów erotycznie prowokujących⁴⁸.

Kolejne opracowanie poświęcone muzyce Cyganów w Polsce to praca magisterska autorki niniejszego artykułu, *Tradycje muzyki cygańskiej we współczesnych opracowaniach w Polsce. Przykład twórczości Teresy Mirgi i Edwarda Dębickiego*⁴⁹. Celem pracy było z jednej strony zarysowanie kultury muzycznej Cyganów w Polsce, z drugiej natomiast prezentacja idiomów stylistycznych Teresy Mirgi oraz Edwarda Dębickiego, przedstawicieli dwóch największych grup cygańskich w Polsce: Romów Karpackich oraz Polska Roma, a także dwóch nurtów w muzyce cygańskiej: artystycznego i folkowego. Po raz pierwszy podniesiono w pracy problem istnienia indywidualnych stylów w tradycyjnej muzyce cygańskiej oraz ich miejsca we współczesnej kulturze muzycznej tej mniejszości. Twórczość Teresy Mirgi, cygańskiej poetki, pieśniarki oraz założycielki zespołu *Kale Bala*, reprezentuje nowy nurt religijny w poezji i muzyce cygańskiej. O jej utworach nie można mówić inaczej, jak tylko, że są poetycko-muzyczne, ponieważ muzyka służy przede wszystkim do pogłębiania tekstu poetyckiego. Dorobek Teresy Mirgi obejmuje utwory refleksyjne, które mają niejednokrotnie charakter filozoficzny, często wyrażone w formie rozmowy z Bogiem, krótkiej modlitwy, a także pieśni wielkopostne, kolędy, pieśni maryjne oraz utwory o współczesnej tematyce społecznej, osadzone w realiach współczesnego świata, także tego specyficznie cygańskiego. Jej język muzyczny, choć indywidualizowany, odwołuje się do pewnych cech muzycznych wokalnego repertuaru Cyganów Karpackich, takich jak chociażby: swobodne metrum, rytm punktowany, niemelizmatyczny charakter melodii, duży ambitus. Działalność Teresy Mirgi przebiega w dwóch kierunkach: z jednej strony jest ona indywidualnym twórcą, z drugiej natomiast stawia sobie za cel archiwizację własnej tradycji muzycznej, której stała się ambasadorem w niecygańskim świecie.

Styl muzyczny Edwarda Dębickiego przetwarza tradycję muzyczną w bogaty obraz sceniczny. Jego twórczość realizuje romantyczną wizję Cygana – muzyka jako artysty i muzyki cygańskiej jako muzyki „wędrowców świata”. Edward Dębicki, kompozytor, poeta, aranżer swoje pierwsze doświadczenia muzyczne zdobywał w znanej kapeli harfiarzy, prowadzonej przez Dionizego Wajsa, męża poetki Bronisławy Wajs Papuszy, ciotki kom-

48. *Ibidem*, s. 25-26.

49. M. Janowiak, *op. cit.*; streszczenie pracy zostało opublikowane w czasopiśmie „Gadki z Chatki” 2004 nr 5/6, s. 16–20 pod tytułem *Muzyka to jest jak codzienne powietrze. Z kultury muzycznej Cyganów w Polsce* oraz na stronie internetowej Panorama Kultur <http://www.pk.org.pl/artukul.php?id=38>.



Zespół *Nevo Drom* na dziedzińcu Muzeum Etnograficznego w Tarnowie
(fot. N. Gancarz, 2008, Archiwum Muzeum Etnograficznego w Tarnowie)

pozytora. Utwory Dębickiego są przeznaczone dla różnorodnych zespołów instrumentalnych i wokально-instrumentalnych. Są to zarówno składy kameralne, jak i utwory rozbudowane z czterogłosowym chórem i zespołem instrumentalnym. Budowa pieśni sprowadza się zwykle do formy zwrotkowej, gdzie regułą jest wstęp i koda, nierzadko pojawia się zwrotka z refrenem. W swoich utworach Dębicki kładzie szczególny nacisk na zróżnicowaną i bogatą harmonikę, opartą m.in. na akordach dysonansowych, schromatyzowanych, które spełniają rolę kolorystyczną i służą do budowania napięcia w utworze. Utwory muzyczne pisane są zwykle z myślą o wykonaniu scenicznym, gdzie urozmaicona instrumentacja (łącznie z instrumentami z Indii) współgra z dynamiką gestu, z bogatą oprawą plastyczną oraz strojami wykonawców. W wywiadach, które autorka przeprowadziła z kompozytorem, została także poruszona niezwykle istotna kwestia rozumienia muzyki cygańskiej. Kompozytor wyraźnie rozróżnia muzykę cygańską od „grania po cygańsku”. „Granie po cygańsku” to improwizacyjność („od narodzenia muzyki cygańskiej improwizowano”), zmienność rytmu („Cygan nie zagra nigdy czterech nut jednakowo: tu opóźni, tu doda, tu skróci, tam prześliznie się z nuty na nutę”), modulowanie barwy i intonacji („specyfiką cygańskiego grania jest to, że umiemy ładnie i inteligentnie fałszować”)⁵⁰. Edward Dębicki jest także mocno zaangażowany w sprawy popularyzacji kultury

50. M. Janowiak, *op. cit.*, s. 200; umieszczone w nawiasach cytaty są wypowiedziami Edwarda Dębickiego.

cygańskiej, o czym świadczy – obok kierowania znanym zespołem Terno – organizowany z jego inicjatywy w Gorzowie Wielkopolskim festiwal Międzynarodowe Spotkania Zespołów Cygańskich *Romane Dyvesa* (Cygańskie Dni) oraz założone przezeń Stowarzyszenie Twórców i Przyjaciół Kultury Cygańskiej im. Bronisławy Wajs – Papuszy.

Twórczość Teresy Mirgi i Edwarda Dębickiego jest nie tylko świadectwem poszanowania własnych tradycji, ale ma także inny, szerszy wymiar. Odgrywa bowiem istotną rolę we współczesnym wizerunku Cyganów w Polsce. Poprzez swoją sztukę twórcy ci zdobyli nie tylko znaczenie i rangę społeczną dla siebie, ale także zapewne przyczynili się do nobilitacji własnej grupy etnicznej, która zmaga się ciągle ze swoim negatywnym obrazem.

Najnowsze badania w zakresie muzyki cygańskiej prowadzone m.in. w uniwersytetach we Wrocławiu oraz Poznaniu, częściowo uzupełniają wiedzę na temat cygańskiej kultury muzycznej w Polsce. Jednak potrzeba gruntownych i systematycznych badań w tej dziedzinie pozostaje wciąż aktualna, szczególnie wobec współczesnych przemian, które zmierzają nie w kierunku pielęgnowania i podtrzymywania lokalnych i grupowych, specyficznych stron cygańskiej kultury muzycznej, ale w stronę marginalizacji własnej tradycji przez Cyganów i tworzenia jednorodnego stylu muzycznego, w którym zanika oryginalny rys cygańskiej muzyki.

LITERATURA:

BARTOSZ, A., *Nie bój się Cygana. Na dara Romestar*, Sejny 2004.

FICOWSKI, J., *Cyganie na polskich drogach*, Kraków 1986.

JANOWIAK, M., *Muzyka to jest jak codzienne powietrze. Z kultury muzycznej Cyganów w Polsce*, „Gadki z Chatki” 2004 nr 5/6.

JANOWIAK, M., *Tradycje muzyki cygańskiej we współczesnych opracowaniach w Polsce. Przykład twórczości Teresy Mirgi i Edwarda Dębickiego*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003; praca magisterska, promotor prof. Piotr Dahlig.

KAFEL, E., *Ogólna charakterystyka pieśni Cyganów Czarnej Góry*, „Etnografia Polska” 1978, t. XXII, z. 2.

KAFEL, E., *Pieśni cygańskie Cyganów z Czarnej Góry koło Bukowiny Tatrzańskiej*, Katedra Historii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1976; praca magisterska, promotor dr Jan Stęszewski.

KOPERNICKI, I., *Textes tsiganes, contes et poésies avec traduction française (Teksty cygańskie)*, z. 1, Kraków 1925; z. 2, Kraków 1930.

- KOVALCSIK, K., *Vlach Gypsy Songs in Slovakia*, Budapest 1985 (Gypsy Folk Music of Europe 1.); I. Kertesz-Wilkinson, *The Fair is Ahead of Me. Individual Creativity and Social Contexts in the Performances of a Southern Hungarian Vlach Gypsy Slow Song*, Budapest 1997 (Gypsy Folk Music of Europe 4.).
- KOWARSKA, A. J., *Kultura muzyczno-taneczna Romów z Czarnej Góry*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego”, 1999 nr 10.
- KOWARSKA, A. J., *Polska Roma. Tradycja i nowoczesność*, Warszawa 2005.
- KOWARSKA, A. J., *Szkice o tańcach Romów*, Oświęcim 2003.
- KOWARSKA, A. J., *Taniec i muzyka Romów jako nośniki wartości tradycyjnych*, „Dialog-Pheniben”, 2001 nr 1.
- KOWARSKA, A. J., *Taniec w kulturze Romów dawniej i dziś*, „Dialog-Pheniben”, 1999 nr 1, s. 33-42; *Proces szkolenia tanecznego dzieci romskich. Taniec tradycyjny*, „Dialog-Pheniben”, 1999 nr 2, s. 3-8; *Taniec i muzyka Romów jako nośniki wartości tradycyjnych*, „Dialog-Pheniben”, 2001 nr 1.
- KOWARSKA, A., *Spoleczna rola tańca w zbiorowości Cyganów Bergitka Roma w Czarnej Górze województwo nowosądeckie*, Katedra Etnologii Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997; praca magisterska, promotor prof. dr hab. Władysław Baranowski.
- LUBECKA, A., *Tożsamość kulturowa Bergitka Roma*, Kraków 2005.
- MIRGA, A., MRÓZ, L., *Cyganie-odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994.
- MIRGA, A., *Niektóre kategorie światopoglądu Romów spiskich*, „Polska Sztuka Ludowa” 1982, nr 1-4.
- MIRGA, T., *Czemu tak? Soske kawka?*, Podkowa Leśna 1994.
- MIRGA, T., *Pieśni z Czarnej Góry*, Podkowa Leśna 1999.
- MIRGA, T., *Wiersze i pieśni*, Tarnów 2006.
- NARBUTT, T., *Rys historyczny ludu cygańskiego*, Wilno 1830.
- PAPUSZA, *Pieśni mówione*, Łódź 1973.
- PAPUSZA, *Pieśni Papuszy*, Wrocław 1956.
- STANKIEWICZ, S. (red.), *Gila romane: zbiorek pieśni romskich*, Białystok 1994.
- Węgierscy Cyganie i muzyka*, „Wędrowiec”, 1863/38.
- Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana*, tom XIII, Warszawa 1894.

NAGRANIA:

- BALISZEWSKA, M., BORUCKA-SZOTKOWSKA A., (red.), *Romowie*, Warszawa 2001, PRCD 168.
- BORUCKA-SZOTKOWSKA, A., SZEWCZUK-CZECH, A. (red.), *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce, cz. II*, Warszawa 2000, PRCD 167.
- Cygański Teatr Muzyczny Terno, *Kham*, [nagr. Józefosław/Warszawa 2005].
- DON VASYL, *Don Vasył. Największe przeboje*, Warszawa.

KALE BAŁA, *Od Bałkan do Tatr*, Gold Music.

KALE BAŁA, TERESA MIRGA, *Tak niewiele nam trzeba*, Kraków-Zakopane 2002/2003

Romani Bacht, *Romani Szatra*, Wrocław.

Romano Drom, *Melodie i piosenki cygańskie 1*, Kraków 2000; *Melodie i piosenki cygańskie 2*, Kraków 2002.



Monika Janowiak-Janik
E RROMENQËRI MÛZIKA AND-I PÒLSKA.
ANALÌZA E XAINGENQËRI THAJ AKANAUTNI SITUÀCIA
E RODLÀRIMATENQËRI

Dikhlàripe dre nesave alosarde xainga thaj adadivesutno aresipen e rodlarimatenqo pal-e muzyka e Rromenqi and-e Pòlska.

E xaingitko dokumentàcia thaj o rodlàripen pal-e Rromenqi muzika and-e Polska si relativ terne thaj si jekh umal anda savi nas avridine zi akana but publikàcie. Maškar-o lekhavde xainga o barvaleder kidipen gilënqo, kerdàs les o Izydor Kopernicki „Textes tsiganes, contes et poésies”. Vi o Jerzy Ficowski éhuvdàs but tèksti gilënqe anda pesqe publikàcie. O angluno than kaj šaj lathas transkripcia thaj rromane melodienqi analiza si and-o magisterium e Ewa Kafelównaço „Rromane gilä e Rromenqe andar-e Czarna Góra paš-e Bukowina Tatrzańska”. Anda laço magisterium si vi transkripcie e Teresa Mirgównaço gilënqere thaj partitùre e Edward Dębickosqe, save si sol duj adadivesutne Roma kompozitòri. E Agnieszka Kowarska lilàs pes e rromane khelipnasqe problematikaça and-e Polska. Maškar-e fonografikane xainga, o laçheder repertuàro rromano lathlöl and-e terenitka šunografie, so kerdàs e ungriko etnomuzikològa Katalin Kovalcsik, savi kidias materiàli and-e mesmerutni Pòlska and-o b. 1986. Šaj dikhas so o bašalipno repertuàro e karpatitkone Rromenqo si buteder pinžarkirdo and-e arxive, xainga thaj dikhlàrimàta, zikaj zorales kuteder žanas pal-e mizikaqi tradicia e Lovarenqi thaj e Kelderašenqi.

Monika Janowiak-Janik
THE MUSIC OF THE GYPSIES IN POLAND.
A REVIEW OF SELECTED SOURCES AND CONTEMPORARY
RESEARCH POSITIONS

The source documentation and research on music of the Polish Gypsies have relatively short tradition and are limited to only few papers. Among the written sources, the most extensive collection of Gypsy songs texts is work by Izydor Kopernicki “Textes tsiganes, contes et poésies”. Also Jerzy Ficowski placed a lot of songs texts in his publications. The first transcriptions and analysis of the melody of Gypsy songs were included in the master’s thesis of Ewa Kafel, titled “Songs of Gypsies of Czarna Góra near Bukowina Tatrzańska”. Transcriptions of songs by Teresa Mirga and score of works by Edward Dębicki have been included in the master’s thesis of the author of this article. In addition Agnieszka J. Kowarska was dealing with the problems of Gypsy dances in Poland. Among the phonographic sources the best documented traditional Gypsy repertoire are the field recordings by the Hungarian ethnomusicologist Katalin Kovalcsik, who in 1986 was conducting her research in the south of Poland. Within the context of the limited research undertaken, the musical repertoire of the Carpathian Gypsies has been well documented. However our knowledge about traditions of Lovara and Kalderash is even less.