

Monika Janowiak-Janik (Wrocław, Polska)

## WOKÓŁ PROBLEMU DEFINIOWANIA MUZYKI CYGAŃSKIEJ

Muzyka cygańska od wieków budzi podziw i uznanie wśród publiczności, a Cyganów powszechnie ceni się za ich muzykalność, bogactwo repertuaru oraz nadzwyczajne umiejętności muzyczne. Jednak odpowiedź na pytanie, czym jest muzyka cygańska, co tak naprawdę od kilku wieków jest przedmiotem zachwyty jej słuchaczy, pozostaje ciągle kwestią otwartą. Choć wydaje się, iż współcześnie nikt już nie kwestionuje istnienia muzyki cygańskiej, fenomen ten pozostaje nie do końca zdefiniowany. Bogaty wachlarz repertuarów i stylów muzycznych, praktykowanych przez różne grupy cygańskie, jest podstawą rozmaitych definicji, czasem ze sobą sprzecznych bądź nie w pełni oddających złożoność tego zjawiska. Niniejszy artykuł także nie daje odpowiedzi na to pytanie. Moim zamiarem jest bowiem wskazanie wybranych aspektów dyskusji, toczonych na temat pojęcia muzyki cygańskiej i możliwych do wybrania dróg, które mogą doprowadzić do znalezienia odpowiedzi na pytanie o jej istotę.

Historia muzyki cygańskiej na Węgrzech oraz nieporozumienia, które wystąpiły przy jej definiowaniu już w XIX wieku, pokazują niezwykle złożoność tego zjawiska. Począwszy od II połowy XVIII wieku, Cyganie tworzyli tam zespoły, których zadaniem była oprawa muzyczna wszelkich uroczystości, zarówno na wsiach, w małych miasteczkach, jak i na szlacheckich dworach. Znakomitymi instrumentalistami na Węgrzech byli przede wszystkim Cyganie z grupy *Romungre*. Ich zespoły na szeroką skalę adaptowały tradycję muzyczną Węgier, m.in. charakterystyczne dla kultury węgierskiej tańce *verbunkos* oraz pieśni wywodzące się z wokalnego stylu, nazywanego w II połowie XIX wieku *magyar nóta*, a także czardasze, melodie z oper i operetek, utwory instrumentalne czy ówczesne przeboje muzyki popularnej<sup>1</sup>. Przejmując je na potrzeby własnych zespołów, cygańscy muzycy dokonywali zmian zarówno w warstwie melodycznej, jak i rytmicznej,

---

<sup>1</sup> Ch. Fennesz-Juhasz, *Gypsy music – cigányzene*, <http://romani.uni-graz.at/rombase/> [dostęp: 24.09.2013].

stosując liczne ozdobniki, wariacyjne zmiany, specyficzną skalę, harmonizację. Z taką skutecznością adaptowali repertuar kraju w którym mieszkali, że zaczęli być z nim identyfikowani i trudne do rozróżnienia okazało się, co jest typowo węgierskie, a co cygańskie<sup>2</sup>.

Gdy w 1839 roku na Węgry powrócił kompozytor Ferenc Liszt, od samego początku stał się gorącym zwolennikiem cygańskich instrumentalistów. Jego fascynacja zaowocowała słynną pracą *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* wydaną w 1859 roku w Paryżu. Publikacja ta nie tylko wzmacniała istniejący już romantyczny stereotyp Cygana, ale też wprowadziła do powszechnej świadomości błędne pojmowanie muzyki cygańskiej. W swoim dziele Liszt podkreślał istnienie wśród Cyganów autentycznej, ludowej muzyki oraz ogromną rolę cygańskich muzyków jako twórców węgierskiej muzyki, przyczyniających się także do jej zachowania<sup>3</sup>. Jednak Liszt, pisząc o muzyce cygańskiej, miał na myśli wspomnianą wcześniej, przede wszystkim ludową i popularną muzykę węgierską, graną przez profesjonalnych wykonawców cygańskich głównie dla niecygańskiej publiczności. Nazywano ją na Węgrzech „muzyką cygańską” (węg. *cigányzene*). Niesłusznie jednak była przez Liszta utożsamiana z oryginalną muzyką Cyganów. Warto przy tej okazji zaznaczyć, iż nie tylko Liszt z powodu niewiedzy postawił znak równości między zawodową działalnością muzyków cygańskich a repertuarem, który prezentowali dla niecygańskiej publiczności. W XIX-wiecznych opracowaniach poświęconych Cyganom autorzy swoją uwagę skupiają przede wszystkim na tym, co związane jest z profesjonalną aktywnością muzyczną, a to, co w przeszłości stanowiło „muzyczną codzienność” tej społeczności, wyłączają poza krąg swoich zainteresowań.

Błąd, który pojawił się w dziele Liszta, został w I połowie XX wieku zweryfikowany przez kompozytora Belę Bartóka. Ostatecznie wyjaśnił on, że to, co Węgrzy nazywają muzyką cygańską, a Liszt opisał w swej pracy, nie jest muzyką cygańską, tylko węgierską<sup>4</sup>. Bartók jeszcze kilkakrotnie w swoich pracach zabierał głos w sprawie muzyki cygańskiej i nie był to głos sympatyka ich muzycznej działalności. Kompozytor raczej ją deprecjował, a adaptację melodii węgierskich i ich transformację za pomocą specyficznego manery wykonawczej uznawał za zamach na czystość narodowej muzyki węgierskiej<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> A. G. Piotrowska, *Wokół cygańskości jako emanacji kategorii narodowościowej w muzyce węgierskiej*, „Sprawy Narodowościowe”, 2008, nr 32, s. 91.

<sup>3</sup> A. G. Piotrowska „Inni” w muzyce na przykładzie muzyki cygańskiej, „Kultura i Społeczeństwo”, 2007, nr 4, s. 179.

<sup>4</sup> B. Bartók, *Gypsy Music or Hungarian Music?*, „The Musical Quarterly”, 1947, T. 33, nr 2, s. 240–241.

<sup>5</sup> A. G. Piotrowska, *op. cit.*, s. 182–183.

Z podobną krytyką spotkał się w XX wieku muzyczny repertuar Cyganów z grupy *Vlach Roma*, także zamieszkujących tereny Węgier. Imre Csenki w swojej pracy sformułował twierdzenie, że muzyka tej grupy to wyłącznie cygańska wersja węgierskiej pieśni *nóta*, odmawiając im posiadania własnego repertuaru muzycznego<sup>6</sup>. Poglądy te zostały jednak zrewidowane przez André Hajdú, który argumentował, że choć melodie *Vlach Roma* pozostają pod wpływem muzyki węgierskiej, to wykazują znaczące różnice, na przykład w skalach i budowie kadencji. Jego zdaniem postrzeganie węgierskich pieśni, które *Vlach Roma* włączali do swojego repertuaru jako ich cygańskich wersji, sugeruje wyraźnie istnienie stylu, przez który węgierskie pieśni zostały wchłonięte<sup>7</sup>. Czerpanie z innych źródeł i masowa adaptacja melodii węgierskich nie wykluczają zatem istnienia cygańskiej muzyki.

Podobna sytuacja miała miejsce w Rosji. Termin „muzyka cygańska” był tam używany w stosunku do śpiewanych przez cygańskie chóry pieśni, których podstawą była przede wszystkim rosyjska kultura. Cygańscy muzycy byli popularni w Rosji już w XVIII wieku, a pierwszy zawodowy chór cygański został ufundowany w 1774 roku przez hrabiego Orłowa. Cygańska muzyka była tam wielbiona i traktowana w Rosji tak, jakby w sposób oczywisty stanowiła rosyjskie dziedzictwo narodowe. Melodie śpiewane przez Cyganów odbierane były jako coś z natury rosyjskiego, a sztuka cygańska stała się integralną częścią rosyjskiej kultury. Obok romansu, repertuar muzyczny cygańskich chórów stanowiły m.in. ludowe melodie rosyjskie, ukraińskie, pieśni do słów rosyjskich poetów i fragmenty z operetek. Cygańscy artyści twórczo podchodzili do wykonywanych przez siebie utworów, dostosowując je do upodobań publiczności tamtych czasów: wybierano melodie o sentymentalnym charakterze, stosowano swobodny rytm oraz wschodni efekt, uzyskiwany poprzez glissanda, harmonizowano pentatoniczne i modalne melodie ludowe w skalach dur i moll oraz przekształcano ludowe współbrzmienia w harmonikę funkcyjną ówczesnej zachodniej Europy. Do powszechnych praktyk w pieśniach należało zastępowanie pojedynczych słów rosyjskich słowami w języku cygańskim, do melodii rosyjskich dokomponowywano nowy tekst w języku cygańskim, tradycyjne melodie prezentowano w charakterystycznej cygańskiej manierze. Z czasem Cyganie, w oparciu o sztukę wykonawczą, rozpoczęli tworzenie własnych kompozycji. Powstawały one przede wszystkim w profesjonalnych chórach, a następnie poprzez rodzinne kontakty rozpowszechniane były w taborach. Orygi-

<sup>6</sup> I. Csenki, M. Pászti, *Bazsarózsa: 99 Cigány Népdal*, Zeneműkiadó, Budapest 1955, s. 4, cyt. za: I. Kertész-Wilkinson, *Genuine and Adopted Songs in the Vlach Gypsy Repertoire: A Controversy Re-Examined*, „British Journal of Ethnomusicology”, 1992, T. 1, s. 111–112.

<sup>7</sup> A. Hajdú, *Les Tsiganes de Hongrois et leur Musiques*, „Etudes Tsiganes”, 1958, 4 (1), s. 17, cyt. za: I. Kertész-Wilkinson, *Genuine...*, *op. cit.*, s. 111–112.

nalne pieśni cygańskie pojawiły się pod koniec XIX wieku i należą do nich znane także obecnie: *Briczka*, *Sare patrja*, *Kaj jone* i in.<sup>8</sup>

Brak zrozumienia dla cygańskich praktyk muzycznych i podważanie istnienia cygańskiej muzyki było, zdaniem Ursuli Hemetek, efektem rozpatrywania ich w duchu narodowych czy też nacjonalistycznych idei, gdzie istotne jest posiadanie jednolitego repertuaru muzyczno-tanecznego o znamionach autentyczności, a postawienie granicy pomiędzy własną a należąca do innych grup etnicznych ekspresją muzyczną nie stanowi problemu<sup>9</sup>. Tymczasem cygańska muzyka bezustannie tworzona jest pod wpływem innych i przekracza granice grup, państw i narodów, łącząc odległe historycznie i geograficznie style, tworząc coraz to nowe jakości muzyczne.

Kilkuwiekowa tradycja wykonywania zawodu muzyka wśród Cyganów wymagała od nich znajomości lokalnego repertuaru, powiększanego i modyfikowanego w toku licznych wędrówek. Różnorodność zaadaptowanych tradycji i odmienne ich potraktowanie zadecydowały, iż nie powstał wspólny dla wszystkich grup idiom muzyki cygańskiej. Dłuższy pobyt w jednym miejscu lub przejście na osiadły tryb życia spowodowały, iż repertuar niektórych grup cygańskich z określonych terenów ma więcej wspólnego z tamtejszą lokalną muzyką, niż z repertuarem wykonywanym przez Cyganów z innych rejonów<sup>10</sup>. W Hiszpanii, Rosji i na Węgrzech pewne formy muzyki cygańskiej stały się muzycznymi symbolami tych państw.

Muzyka cygańska wykazuje zdecydowane zróżnicowanie zarówno geograficzne, jak i historyczne, i jako pojęcie odnosi się do kultur muzycznych wielu grup cygańskich. Ursula Hemetek proponuje podział na style regionalne, funkcjonujące na danym obszarze, jak flamenco w Hiszpanii, muzyka Cyganów na Balkanach, węgierska muzyka cygańska, a także niewymieniana przez autorkę tradycja chóralna Cyganów w Rosji, oraz style grupowe, jak muzyka *Vlach Roma*, jazzowy styl *Sinti*, istniejące ponad regionami. Ponadto wyróżnia najogólniej styl instrumentalny, wokalny oraz wokально-instrumentalny<sup>11</sup>. Max Peter Baumann wyodrębnia dwa kontrastujące style wykonania:

<sup>8</sup> V. Kutenkov, *Genesis of the Romany Folk Art* [w:] Z. Jurková (red.), *Romská hudba na přelomu tisíciletí: sborník referátů z etnomuzikologické konference, Praha, 26.05.2003*=*Romani Music at the Turn of Millenium: Proceeding of the Ethnomusicological Conference*, Studio Production Saga; Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Praha 2003, s. 72–78.

<sup>9</sup> U. Hemetek, *Music and Minorities: A Challenge to our Discipline. Some Theoretical and Methodological Considerations from the Roma in Austria* [w:] U. Hemetek (red.), *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*, Cambridge Scholar Press, London 2004, s. 47.

<sup>10</sup> C. Silverman, *Rom (Gypsy) Music* [w:] Rice T. (red.), *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 8, Europe*, Garland Publishing, New York; London 2000, s. 271.

<sup>11</sup> U. Hemetek, *Roma, Sinti, Mamush, Calé* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 1994–1998, T. 8, s. 447–454.

styl powolnych melodii, swobodnych pod względem metryczno-rytmicznym, przeznaczonych do słuchania, oraz styl melodii i pieśni tanecznych o ustalonym metrum (na przykład *cante jondo* i *cante festero* we flamenco, *loki ğıla* i *khelimaske ğıla*, występujące w repertuarze *Vlach Roma*)<sup>12</sup>.

Uważa się jednak, że istnieją elementy wspólne, dające się wyodrębnić pomimo tak silnie zróżnicowanej muzyki cygańskiej, odmiennych repertuarów i stylów wykonania. Zdaniem Leva Tscherenkova i Stéphane Leaderich, weszły one do muzyki Cyganów zanim ci rozdzielili się na poszczególne grupy, dlatego prawdopodobne jest, iż korzenie tej muzyki są jednorodne<sup>13</sup>. Według systematyki, zaprezentowanej przez Ursulę Hemetek, wspólne cechy to: połączenie muzyki i ruchu, spontaniczne towarzyszenie rytmiczne, improwizacja, łączenie ścisłych struktur metrycznych z elementami wolnometrycznymi, swobodna i szczególnie ekspresyjna sztuka wykonawcza, dowolne posługiwanie się różnorodną stylistyką muzyczną oraz nawiązywanie wspólnoty i porozumienia ze słuchaczami uczestniczącymi w wykonaniu<sup>14</sup>. Tscherenkov i Leaderich wymieniają także: „głosowość” (polifoniczność), czyli dominujący układ trójgłosowy zarówno w śpiewie, muzyce instrumentalnej, jak i akompaniamencie, „wycucie czasu” – nierozpoczynanie frazy od mocnej części taktu, „frazowanie”, „harmonia” – wykorzystanie skali cygańskiej, dominacja trybu molowego, kadencja zwodnicza oraz „maniera śpiewacza”, oparta na naturalności i autentyczności brzmienia<sup>15</sup>.

Jedna z najszerszych definicji podaje, że muzyka cygańska to każda muzyka wykonywana przez Romów, niezależnie od jej źródła i języka tekstu<sup>16</sup>. Ogromny zakres, który kryje w sobie ta definicja, jest w równym stopniu jej zaletą co wadą. Uznając wszystko co wykonują Cyganie za ich

<sup>12</sup> M. P. Baumann, „*Wir gehen die Wege ohne Grenzen...*” – *Zur Musik der Roma und Sinti* [w:] M. P. Baumann (red.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, VWB, Berlin 2000, s. 170–171.

<sup>13</sup> L. Tscherenkov, S. Laederich, *The Roma: otherwise known as Gypsies, Gitanos, Gypsies, Tsiganes, Tigani, Çingene, Zigeuner, Bohémiens, Travellers, Fahrende, etc. Vol. 2, Traditions and Texts*, Schwabe, Basel 2004, s. 704.

<sup>14</sup> U. Hemetek, *op. cit.*, str. 454.

<sup>15</sup> L. Tscherenkov, S. Laederich, *op. cit.*, s. 704–705. Szczegółowo koncepcję autorów omawia A. G. Piotrowska w artykule *Czy istnieje muzyka cygańska* [w:] P. Borek (red.), *Zapomniani sąsiedzi: Studia o Romach w Polsce i Europie*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2011, s. 201–202.

<sup>16</sup> S. Pettan, *Rom Musicians in Kosovo: Interaction and Creativity*, Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Science, Budapest 2002, s. 231, cyt. za: S. Rădulescu, *What is Gypsy Music? (On Belonging, Identification, Attribution, the Assumption of Attribution)* [w:] Z. Jurková (red.), *Romská hudba na přelomu tisíciletí: sborník referátů z etnomuzikologické konference, Praha, 26.05.2003=Romani Music at the Turn of Millennium: Proceeding of the Ethnomusicological Conference*, Studio Production Saga, Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Praha 2003, s. 79.

muzykę, włączamy w to także repertuar wykonywany dla niecygańskiej publiczności, który, aby został zaakceptowany przez publiczność, musi być jej ściśle podporządkowany i w tym kontekście niekoniecznie uznawany przez cygańskich wykonawców za własny. Jak dowodzą badania m.in. Speranty Rădulescu wśród rumuńskich *lăutari*, w bardzo wielu wypadkach Cyganie nie identyfikują się z każdą muzyką przez nich graną<sup>17</sup>. Wspomniany tu repertuar, wykonywany dla niecygańskiej publiczności, odwołuje nas do pomijanego we wczesnych badaniach nad cygańską kulturą muzyczną podziału na muzykę wykonywaną wewnątrz i na zewnątrz własnej społeczności. Dziś świadomość tego dualizmu jest niezwykle istotna, bo pozwala nie pomijać w badaniach żadnego aspektu aktywności muzycznej Cyganów, zwłaszcza w grupach, w których mamy do czynienia z zawodowymi muzykami. A jeśli badacze i sami muzycy sygnalizują brak identyfikacji z muzyką graną dla gadziów, nasuwa się twierdzenie, że być może muzyka cygańska to ta, którą Cyganie wykonują wewnątrz własnej społeczności. Ten podział jednak prawdopodobnie nie jest kluczem do wyjaśnienia istoty muzyki cygańskiej, bo choć w odniesieniu do niektórych grup może porządkować jej zakres, to jednak muzyka grana wewnątrz i na zewnątrz własnej społeczności może, choć wcale nie musi, się od siebie różnić, a granica pomiędzy tymi dwoma repertuarami często nie jest ani wyraźna, ani istotna.

Bálint Sárosi zaznacza, iż Cyganie czują, jaka muzyka jest ich, pomimo różnic, występujących w różnych krajach<sup>18</sup>. W istocie Cyganie, zwłaszcza ci, którzy nie są profesjonalnymi muzykami, wyczuwają, co w muzyce jest charakterystyczne dla ich grupy, ale nie potrafią precyzyjnie określić, na czym ta specyfika polega w danym utworze, a tym samym – które melodie są prawdziwie cygańskie. Cyganie Karpaccy w Polsce podchodzą do kwestii cygańskości ich muzyki bardzo swobodnie. Muzyka cygańska to, ich zdaniem, muzyka wykonywana przez Cygana i/lub która została napisana przez członka cygańskiej społeczności a wykonywana jest przez Cygana lub gadzia. W muzyce wokalne słowa pieśni mogą być napisane w języku *romani* lub innym. Jednak zdaniem niektórych przedstawicieli *Polska Roma*, by muzyka mogła być uznana za cygańską, jej tekst i melodia muszą być skomponowane przez Cygana<sup>19</sup>. Zatem nie zawsze chodzić musi o sumę cech identyfikujących dany utwór, ale zaledwie o wybór pewnych elementów, językowych bądź muzycznych, które stanowią będą o cygańskości danej melodii.

<sup>17</sup> S. Rădulescu, *Our Music Versus the Music of Others* [w:] M. P. Baumann (red.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, VWB, Berlin 2000, s. 305–306.

<sup>18</sup> B. Sárosi, *Gypsy Music* [w:] S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London [etc.], Macmillan Publishers 1980, s. 865.

<sup>19</sup> A. Kowarska, *Polska Roma: tradycja i nowoczesność*, Warszawa 2005, s. 133.

Inaczej wypowiadają się zawodowi muzycy, dla których muzyka cygańska posiada określone cechy. Według charakterystyki Edwarda Dębickiego, akordeonisty i kompozytora, są to:

- zróżnicowanie rytmiczne („Muzyka cygańska jest bardzo synkopowana”, „Cygan nie zagra nigdy czterech nut jednakowo. Tu opóźni, tu doda, tu skróci, tam prześliznie się z nuty na nutę”),
- stosowanie nieprecyzyjnych wysokości dźwięków („Sposób wykonywania muzyki cygańskiej jest specyficzny, bo Cygan gra nieczysto, ale ta nieczystość daje efekt. [...] Specyfiką cygańskiego grania jest to, że umiemy ładnie i inteligentnie fałszować”),
- improwizacyjność („Muzyka cygańska jest przekształcona i improwizowana”),
- łączenie różnych stylów i tradycji muzycznych („Muzyka cygańska to jest muzyka wędrowna. W tej muzyce cygańskiej można wszystko odnaleźć”)<sup>20</sup>.

Część z wymienionych powyżej cech, podobnie jak niektóre wspomniane wcześniej elementy wspólne dla muzyki cygańskiej, odnosi się do stylu interpretacji wykonywanej muzyki. W całej Rumunii muzyka cygańska jest w pierwszym rzędzie tak właśnie definiowana: jako szczególnie styl interpretacji, dopiero potem jako repertuar<sup>21</sup>. Kwestia interpretacyjnej natury muzyki cygańskiej podnoszona już była w pracach wspomnianego André Hajdú, który badając tradycję muzyczną *Vlach Roma*, przesunął punkt ciężkości z mocno zróżnicowanego repertuaru w stronę wykonawczo zorientowanej postawy<sup>22</sup>. Także w dawnych przekazach to styl interpretacji cygańskich instrumentalistów był głównym przedmiotem zachwytu i opisu ówczesnych obserwatorów tego fenomenu. W wieku XIX zapisy i uwagi dotyczące muzyki cygańskiej barwnie przedstawiają cygańskich muzyków i ich umiejętności:

Cygańskie pachole, wygnane z towarzystwa, jako ostatni swój ratunek chwyta do ręki skrzypce, klarnet lub cymbały i próbuje wygrać na nich słyszane motywy lub

---

<sup>20</sup> Wypowiedzi te zostały zanotowane podczas wywiadów przeprowadzonych w dniach 18 listopada 2000 r. oraz 6 stycznia 2002 r. w Gorzowie Wielkopolskim i pochodzą z pracy magisterskiej: M. Janowiak, *Tradycje muzyki cygańskiej we współczesnych opracowaniach w Polsce. Przykład twórczości Teresy Mirgi i Edwarda Dębickiego*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2003.

<sup>21</sup> S. Rădulescu, *What...*, *op. cit.*, s. 82.

<sup>22</sup> I. Kertész-Wilkinson, *Study of Roma (Gypsy/Sinti/Traveller) Music and Ethnomusicological Theories* [w:] G. Giuriati (red.), *Proceedings of the XV European Seminar in Ethnomusicology. School of Oriental and African Studies, University of London, 12–15 November 1999*, <http://www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico/esem99/musicspace/papers/kertesz-wilkinson/kerteszwilkinson.htm#5> [dostęp: 5.03.2003].

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 nie prócz piany nie widać. Z dzięki 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<sup>23</sup>.

Jednym z argumentów, którymi posługiwano się w przeszłości by kwestionować istnienie muzyki cygańskiej, była powszechna praktyka adaptacji utworów, należących zwykle do kultury muzycznej większości. Obecnie poprzez proces zapożyczania melodii, z uwzględnieniem jego kontekstu, rezultatu oraz pozycji zapożyczonych melodii w tradycyjnym repertuarze, można szukać choć częściowo odpowiedzi na pytanie o naturę muzyki cygańskiej.

Podczas swoich badań terenowych wśród *Vlach Roma* w południowo-wschodnich Węgrzech, etnomuzykolog Irén Kertész-Wilkinson obserwowała proces adaptacji węgierskich pieśni do ich repertuaru, porównując pieśń cygańską i zaadaptowaną oraz próbując wskazać te elementy, które zapożyczoną pieśń pozwalają włączyć w obręb cygańskiego repertuaru<sup>24</sup>. Przejmując węgierskie pieśni, Cyganie poddają je licznym zmianom metrycznym oraz melodycznym. O transformacji w duchu estetyki muzycznej *Vlach Roma* świadczą takie elementy, jak: skala diatoniczna, rytm trocheiczny, zmiany w schemacie kadencji, harmonia nefunkcyjna. Owa transformacja pieśni nie jest jednak jednoznacznym aktem nadania jej statusu „cygańskiej”, ponieważ, choć akceptowana, dalej rozpatrywana jest w oderwaniu od cygańskiego repertuaru. Zdaniem autorki, lingwistyczne i werbalne kryteria, poza językiem pieśni, nie wydały się jej kluczowe dla odróżnienia oryginalnych pieśni i zaadaptowanych, zatem podział ten angażować musi bardziej elementy muzyczne. Kertész-Wilkinson konkluduje, że słuchając zarówno cygańskiej, jak i węgierskiej pieśni, *Vlach Roma* kładą nacisk przede wszystkim na to, kto i w jaki sposób daną pieśń wykonuje oraz jakie przesłanie niesie ze sobą jej tekst. Poruszająca interpretacja zasługuje na najwyższą pochwałę, czyli stwierdzenie, iż to jest „prawda”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> *Węgierscy Cyganie i muzyka*, „Wędrowiec”, 1863, nr 38, s. 207.

<sup>24</sup> I. Kertész-Wilkinson, *Genuine...*, *op. cit.*, s. 111–136.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s.131–132.



Do pojęcia „prawdy” w pieśni odnosi się Michael Stewart, który badał muzykę *Vlach Roma* w północnych Węgrzech, określających pieśni jako *čači vorba* (‘prawdziwa mowa’). Stewart pokazuje, że o cygańskości muzyki decyduje nie tylko pochodzenie repertuaru czy też jego muzyczne potraktowanie, ale także społeczny kontekst, w ramach którego jest wykonywana. W niektórych sytuacjach chętnie adaptowane do repertuaru *Vlach Roma* melodie węgierskie nie są wykonywane, ponieważ nie zawierają tego, co jest fundamentem cygańskiej pieśni. Jego zdaniem jest nim tekst pieśni, artykułowany w języku cygańskim i wyrażający najważniejsze dla cygańskiego świata wartości<sup>26</sup>.

Svanibor Pettan przyglądał się w krajach byłej Jugosławii procesowi adaptacji, w tym szczególnie jego kryteriom, mającym niezwykle różnorodne podłoże. Dla Cyganów w równym stopniu dobrym motywem do zapożyczenia melodii może być jej wartość estetyczna co rynkowa, ale niekoniecznie jest nim źródło melodii. To ważny sygnał, mówiący o tym, iż Cyganie nie zawsze czynią różnice pomiędzy własnym a zaadaptowanym repertuarem<sup>27</sup>.

Złożoną naturę muzyki cygańskiej i skomplikowany mechanizm jej identyfikacji Ursula Hemetek zobrazowała na przykładzie romskiego hymnu, którym w 1971 roku stała się bałkańska pieśń *Gelem, gelem lungone dromensa*<sup>28</sup>. Jak można się spodziewać, ta prosta melodia doczekała się ogromnej liczby wersji<sup>29</sup>, granych w różnych stylach i zawierających elementy odmiennych tradycji muzycznych, w ramach których Cyganie przez dłuższy czas funkcjonują. Zgodnie z oczekiwaniami niecygańskiego świata, hymn stał się etnicznym symbolem Cyganów, ale, w przeciwieństwie do tradycyjnych hymnów narodowych, nie jest to jego jedyna funkcja. Cyganie rzeczywiście, zgodnie z przeznaczeniem hymnu, wykonują go wtedy, gdy konieczna jest polityczna manifestacja wspólnej cygańskiej tożsamości wobec gadziów. Z drugiej strony pieśń *Gelem, gelem...* może być śpiewana i grana wewnątrz własnej społeczności, dla Cyganów, bez konieczności udowadniania swojej etnicznej przynależności i wówczas staje się jedną z wielu cygańskich melodii. Autorka stawia pytanie, czym ten hymn jest dla Cyganów. Czy tylko zwykłym utworem, czy symbolem narodowym? Może być jednym i drugim, a wszystko to zależy od czasu, miejsca i publiczności,

<sup>26</sup> M Stewart, „True Speech”: *Song and the Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community*, „Man”, 1989, T. 24, nr 1, s. 79–102.

<sup>27</sup> S. Pettan, *Encounter with „The Others from Within”: the Case of Gypsy Musicians in former Yugoslavia*, „The World of Music”, 2001, nr 43 (2+3), s. 132–133.

<sup>28</sup> U. Hemetek, *Music...*, *op. cit.*, s. 42–53.

<sup>29</sup> Także rozmaitej pisowni, np. *Dzelem, dzelem; Djelem, djelem; Gelem, gelem* itd. – *przyp. red.*

do której jest skierowany. Funkcja i znaczenie muzyki zmieniają się wraz z sytuacją<sup>30</sup>.

Muzyka cygańska to fenomen o bardzo wielu obliczach. Pomimo wskazanych tu elementów wspólnych, różni się od siebie nie tylko na poziomie grupowym czy też regionalnym, ale także w obrębie jednej grupy. Różnice te dotyczą zarówno repertuaru, stylu wykonania, jak i sposobu identyfikowania muzyki jako własnej. Kryteria identyfikacji mogą być respektowane bardzo rygorystycznie, jak w przypadku *Vlach Roma* i ich *čači vorba*, lub też traktowane wybiórczo i dosyć swobodnie jak u Cyganów Karpackich. Badania, poświęcone krytykowanej w przeszłości adaptacji i transformacji pieśni z innych tradycji muzycznych, współcześnie pokazują, iż pochodzenie utworów nie zawsze jest istotne, gdy chodzi o ich aprobatę przez Cyganów. Zdecydowanie ważniejsze mogą być inne ich atrybuty, dzięki którym mają szansę na akceptację i uznanie wśród publiczności, bez względu na to, czy są to słuchacze cygańscy czy też niecygańscy.

Poszukując uniwersalnych kryteriów dla wyznaczenia zakresu muzyki cygańskiej, można sięgnąć do podziału na repertuar wykonywany wewnątrz własnej społeczności, uznawany najczęściej za oryginalnie cygański i tradycyjny, oraz ten dedykowany gadziom, utożsamiany często ze stylem wykonania. Ten model, nawiązujący do dychotomii cygańskiego świata, choć tak oczywisty, nie znajduje jednak zastosowania, gdy chcemy precyzyjnie określić, który zbiór jest prawdziwie cygański. Melodie mogą, ale nie muszą być przypisane wyłącznie jednemu repertuarowi; dzięki temu swobodnie migrują, stając się udziałem obu grup słuchaczy.

Cygańska muzyka, podobnie jak tożsamość etniczna Cyganów<sup>31</sup>, nie jest czymś niezmiennym, jednolitym czy też konstruowanym w oderwaniu od jej otoczenia. Jest tworem dynamicznym, tworzonym i wykonywanym w coraz to nowych sytuacjach i warunkach. Dlatego ocena przez Romów tego, czy dana muzyka jest ich, rzadko jest stała i zależy od miejsca, czasu, otoczenia oraz osoby dokonującej identyfikacji. W różnych miejscach i o różnym czasie ta sama melodia może być rozpoznawana zarówno jako cygańska, węgierska, rumuńska, jak i uniwersalna<sup>32</sup>. Szeroki kontekst jej funkcjonowania jest w badaniach niezwykle ważny.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>31</sup> S. Kaprański, *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Scholar, Warszawa 2012, s.100.

<sup>32</sup> S. Rădulescu, *op. cit.*, s. 82–84.

LITERATURA:

- BARTÓK B., *Gypsy Music or Hungarian Music?*, „The Musical Quarterly”, 1947, T. 33, nr 2, s. 240–257.
- BAUMANN M. P., *Wir gehen die Wege ohne Grenzen... ” – Zur Musik der Roma und Sinti* [w:] M. P. BAUMANN (red.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, VWB, Berlin 2000, s. 167–177.
- HEMETEK U., *Music and Minorities: A Challenge to Our Discipline. Some Theoretical and Methodological Considerations from the Roma in Austria* [w:] U. HEMETEK i in. (red.), *Manifold Identities: Studies on Music and Minorities*, Cambridge Scholar Press, London 2004, s. 42–53.
- HEMETEK U., *Roma, Sinti, Manush, Calé* [w:] L. FINSCHER (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. T. 8*, Kassel: Bärenreiter, Stuttgart; Weimar: Metzler 1998, s. 443–457.
- 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].
- KAPRALSKI S., *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Scholar, Warszawa 2012.
- KERTÉSZ-WILKINSON I., *Genuine and Adopted Songs in the Vlach Gypsy Repertoire: A Controversy Re-Examined*, „British Journal of Ethnomusicology”, 1992, T. 1, s. 111–136.
- KOWARSKA A., *Polska Roma: tradycja i nowoczesność*, Warszawa 2005.
- KUTENKOV V., *Genesis of the Romany Folk Art* [w:] Z. JURKOVÁ (red.), *Romská hudba na přelomu tisícletí: sborník referátů z etnomuzikologické conference, Praha, 26.05.2003=Romani Music at the Turn of Millenium: Proceeding of the Ethnomusicological Conference*, Studio Production Saga; Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Praha 2003, s. 72–78.
- PETTAN S., *Encounter with „The Others from Within”: the Case of Gypsy Musicians in Former Yugoslavia*, „The World of Music”, 2001, 43 (2+3), s. 119–137.
- PIOTROWSKA A. G., *„Inni” w muzyce na przykładzie muzyki cygańskiej*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2007, nr 4, s. 173–186.
- PIOTROWSKA A. G., *Wokół cygańskości jako emanacji kategorii narodowościowej w muzyce węgierskiej*, „Sprawy Narodowościowe”, 2008, nr 32, s. 87–96.
- RĂDULESCU S., *Our Music Versus the Music of Others* [w:] M. P. BAUMANN (red.), *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, VWB, Berlin 2000, s. 293–308.
- RĂDULESCU S., *What is Gypsy Music? (On Belonging, Identification, Attribution, the Assumption of Attribution)* [w:] Z. JURKOVÁ (red.), *Romská hudba na přelomu tisícletí: sborník referátů z etnomuzikologické conference, Praha, 26.05.2003=Romani Music at the Turn of Millenium: Proceeding of the Ethno-*

- musicological Conference*, Studio Production Saga; Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Praha 2003, s. 79–84.
- SÁROSI B., *Gypsy Music* [w:] S. SADIE (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London [etc.], Macmillan Publishers 1980, s. 864–870.
- SILVERMAN C., *Rom (Gypsy) Music* [w:] RICE T. (red.), *The Garland encyclopedia of world music. Vol. 8, Europe*, Garland Publishing, New York; London 2000, s. 270–293
- STEWART M., „*True Speech*”: *Song and the Moral Order of a Hungarian Vlach Gypsy Community*, „*Man*”, 1989, T. 24, nr 1, s. 79–102.
- TCHERENKOV L., LAEDERICH S., *The Roma: Otherwise Known As Gypsies, Gitanos, Gyphtoi, Tsiganes, Tigani, Çingene, Zigeuner, Bohémiens, Travellers, Fahrende, etc. Vol. 2, Traditions and Texts*, Schwabe, Basel 2004.
- Węgierscy Cyganie i muzyka*, „*Wędrowiec*”, 1863, nr 38, s. 206–208.

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

- FENNESZ-JUHASZ CH., *Gypsy music – cigányzene*, <http://romani.uni-graz.at/rombase/> [dostęp: 24.09.2013].
- KERTÉSZ-WILKINSON I., *Study of Roma (Gypsy/Sinti/Traveller) Music and Ethnomusicological Theories* [w:] G. GIURIATI (red.), *Proceedings of the XV European Seminar in Ethnomusicology. School of Oriental and African Studies, University of London, 12–15 November 1999*, <http://www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico/esem99/musicspace/papers/kertesz-wilkinson/kertesz-wilkinson.htm#5> [dostęp: 5.03.2003].

*Monika Janowiak-Janik*

**Sar te aresas jekh definicia e rromane muzikaqëri?**

O artiklo zumavel te çhivel and-o dud avrikedine (alosalde) aspëkte e diskutienqëre, save šaj te arakhas and-o relevànto studienqëro materiàli pal-i noj „romani muzika”. Madikh so šeliberšençar, gaxe moldine i rromani muzika aj çudandile pala laže, laqëri fenomèna zi adadives nanaj ziaqore definuime. I buxli panakùsma e repetuarënjëri aj muzikalone stilënjëri, save nakhle prdal ververa influència, sikaven so našti ulavas khajekh khetano çhibipen e rromane muzikaqëro. Sar e Rromenqëri identitëta, i rromani muzika nanaj jekh homogëno aj biparuvdöver entitëta. Si jekh dinamiko identitëta, savi biandól aj bašavdól anda ververa kondicie (somtruja) aj situàcie, save kòrkorre paruvdón. Odolesθar i designàcia „romani muzika” umblal katar-o buxleder kontëksto, anda savesθe joj sevel pesqëri fùnkcia. O kritèrie vaš-e rromane muzikaqëro pinzaripen si bute-tojenqëre aj bute-rigenqëre, sar si akaja muzika kòrkorro. I origina e muzikalone kotorenqëri, lenqëro profilo, lenqëri çhib aj lenqëri tematika šaj te oven vi jone but vasne, sār vi lenqëri estetika aj ahor and-e muzikaqëri ekonomia.

*Monika Janowiak-Janik*

**On the problem of defining the Gypsy music**

The article attempts at pointing out the selected aspects of discussions held in the relevant literature on the concept of Gypsy music. Although for centuries it has been admired and appreciated, its phenomenon has not been yet exhaustively defined. A wide range of repertoire and musical styles that have been exposed to various influences and practiced by different Gypsy groups determines that there is no shared idiom of Gypsy music. Like the ethnic identity of Gypsies, Gypsy music is not something unchangeable and homogeneous. It is a dynamic entity that is created and performed in ever-changing conditions and situations. That is why the designation of Gypsy music depends on the broader context in which it functions. The criteria for the recognition of music as Gypsy are much differentiated, as is the music itself. The origins of musical works, their features, language and content may be equally important as their aesthetics and market value.