

Anna G. Piotrowska

Cygańscy muzycy w Europie - szkic historyczny

Ars inter Culturas nr 2, 147-172

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Slávka Kopčáková

Prešovská Univerzita
Prešov

SOME GUIDELINES ON THE PRECONDITIONS AND PREPARATION OF TEACHERS OF AESTHETIC EDUCATION

Key words: *Aesthetic Education, Education through Art, Art and Culture, motivation, preconditions and competencies*

Aesthetic Education aims to improve the aesthetic perception of a person both in the area of art and in the non-artistic human environment, as well as to improve the skills of an individual and his/her ability to be creative in the field of art – an important starting point for a person's aesthetic perception. There are two dangerous tendencies which we can see – the reduction of Aesthetic Education to artistic education only and emphasis on the subject's theoretical aspects at the expense of practical ones. Although in current educational practice (since 2009), "Aesthetic Education" as a subject is not taught anymore, its continuation can be seen in the following subjects: *Education through Art* in the 8th and 9th grade of primary schools and *Art and Culture* at secondary grammar schools (formerly 'Aesthetic Education'). The essence of the subject remains, however. Therefore, we will use the concise term *Aesthetic Education* for these aesthetic-educational subjects in the following text.

The history of education has seen periods when different art disciplines have been taught separately and periods when they have been taught together as one subject. It is not our goal here to review the whole history of the teaching of aesthetics but instead to concentrate on the situation in the former Czechoslovakia in the second half of the 20th century and continue from there. In 1951, the teaching of Musical Education at primary and secondary grammar schools began. At the end of the 1960s, new efforts at teaching aesthetics were made and the teaching of Aesthetic Education at 'Gymnasiums' began.

During the 1980s, important people in the fields of art and science, e.g. Jozef Kresanek, pointed out the weak points of aesthetic and art education and the need to foster artistic taste as well as general cultural consciousness, an important point of integration for all artistic disciplines. Professor Kresanek pointed out that Aesthetic Education cannot turn into cultural history; historical knowledge should serve only as a foundation for better *understanding of works of art*. Unfortunately, however, Aesthetic Education at secondary schools, as well as at universities, still struggles with this problem.

After 1989, interest in aesthetic-educational concepts revived thanks to western influences. This led to integrating tendencies in art education and the declared ideal of human-

istic education. In 2009, however, school reform in Slovakia caused the reduction of music and fine arts education in the last grades of primary schools, particularly in the 8th and 9th grade, where the abovementioned subjects were merged into *Education through Art* (with only half a class per week, i.e. two classes per month divided between teachers of musician and art), which in fact effectively meant liquidation of the subject. Many reactions at all levels emerged. At secondary grammar schools, Aesthetic Education was named *Art and Culture*, and has become an optional subject for the school-leaving exam. However, from the point of view of art education, its content has remained predominantly theoretical and fact-based.

The national educational programme for art subjects defines *Education through Art* (ISCED 1,2) as a fine-arts, music and drama educational course, with added topics such as communication, culture, project teaching, pictures, sculpture, film production, web design, etc. These are, of course, themes which are far too big to cover in half a lesson per week. The teaching plan framework for the subject *Art and Culture* (ISCED 3) at secondary grammar schools, which comprises the concept of experiencing works of art (1st grade), interpreting works of art (2nd grade), understanding arts in their historical context (3rd grade) and mastering aesthetic concepts and opinions in terms of historical and cultural parallels (4th grade), seems at first to be a practical and creative one. In reality however, it is both old-fashioned and over-theoretical. Many educational experts warn that with such a newly constituted subject, it is not necessary to deal with the theory of art so much; instead it is more important to teach students to be practical and to create using the distinctive tools of a particular kind of art.

However, it is important to appreciate that this concept tries to react to changes in contemporary life in connection with globalisation and the dominant role of the Internet and mass-media. Difficult new tasks are being set for teachers of aesthetics, the question of primary and secondary school teachers' preparation remaining a sensitive one, especially from the point of view of selection of applicants for this type of education. According to the current conception, they have to be 'omniscient' types – really complex personalities in fact. However, when we take a closer look at their previous education, we can see that with the exception of some compulsory literature at secondary schools (and from the point of view of "trends" at primary too!), fine arts, music and dance art are not included in the compulsory curriculum. Unfortunately, this is reflected in the unsuitability of many students for this type of university study. An Aesthetic Education teacher-to-be who does not aesthetically improve himself/herself, is more a threat to our education system than a benefit to it.

Literary, music, fine arts and drama education have a broader scope than Aesthetic Education; however, they have to reflect aesthetical dimensions. The same applies to the concept of integrative education – or so-called multiaesthetic education. According to Soskova¹, the aim of aesthetic education is an *aesthetically well equipped personality*, which is understood as a "*personality internally integrated, able to perceive aesthetically, aesthetically create and judge the world (including the world of art), able to describe and affirm the aesthetic state which s/he is witnessing*", etc. To develop the ability to aesthetically perceive without the ability to aesthetically create would be disproportional, however. Therefore, the Aesthetics study programme at the Faculty of Arts of the University of Presov is constituted in such a way that within the allotted

¹ J. Sošková, *Možnosti uplatnenia interdisciplinárneho prístupu v teórii estetickej výchovy*, [in:] *Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti*, Prešov 1999, p. 84.

number of classes allowed by the credit system, it offers students a broad range of possibilities for acquiring theoretical knowledge of all kinds of art.

During the predominantly theoretical Aesthetics course in both its pedagogic and non-pedagogic form, students acquire the required level of knowledge in the fields of aesthetics, philosophy, theory, history and applied aesthetics of individual forms of art (music, fine arts, theatre, partly film and literature). This study differs, though, from the study of a particular art theory at art or art-pedagogic faculties or at faculties of education. The knowledge offered there as well as the specialisation of the majority of its courses are very similar; in the case of teacher training institutions, however, the volume of taught material is reduced given the need of students to achieve a general, non-specialized didactic-methodical knowledge base. We do not want to hide the fact that in comparison with musicology or fine arts history students, or musical education or fine arts education students, students of aesthetics during their studies do not have disciplines such as musical forms, musical instruments, complex analysis of musical works (only minimally with the disciplines of theory of music and harmony only); this applies to fine arts and theatre too. In study disciplines such as the interpretation of selected forms of art, we do, however, create projects and drama productions for them, so that their live contact with art balances – to a certain extent at least – their acquisition of theoretical knowledge. Certain predispositions are necessary from their side though.

The question of selection of students for the Aesthetics course is directly related to this. In 2008-2010, we conducted research at the *Institute of Aesthetics, Art Sciences and Cultural Studies* at the Faculty of Arts of the University of Presov in Presov. During three academic years, we approached students of both non-pedagogic Aesthetics and pedagogic Aesthetics, double major students, 151 respondents in total (118 of them future teachers). We approached 130 1st grade and 21 3rd grade bachelor students. Since there are sometimes only 10-15 non-pedagogic students in the first grade, and their career choices after graduation are in fact wide open, we did not separate the results of pedagogic and non-pedagogic students.

We do understand that the research would be more valid and more relevant if it was conducted at all three institutions where Aesthetics and Aesthetic Education students are prepared for practice – i.e. Presov, Constantine the Philosopher University in Nitra as well as at the University of Comenius in Bratislava. Several factors are influential: the study programme structure, which ostensibly does not vary too much but may be strongly determined by personnel structure and the profile of the lecturers, regional parameters – the structure of students from the point of view of smaller towns and villages in relation to bigger centres, the accessibility of a particular university (distance), types of achieved secondary education in students' structure in particular region, unemployment, the academic level of the teachers (from the point of view of the need to improve their qualifications), etc. All the factors stated above should be taken into account in longitudinal and more extensive research. For the needs of our research, however, it was not possible to take them into account.

1. The thematic fields of problems – research outcomes

We addressed the question of **predispositions and conditions** (art education) acquired by the student in their life and education before university. We were led to do

this by the fact that the level of Aesthetic Education at secondary schools (excluding grammar schools and art schools – conservatories, art film private schools, etc.), particularly at secondary vocational schools, is worse than poor; Aesthetic Education is not taught there in fact. We included teacher training schools in the first group of schools, even though they are not schools preparing future “artists”. In terms of the breakdown of theoretical and practical subjects, and the students’ preparedness for the reception of art, as well as its creation and interpretation, these schools have outstanding tradition and results.

1. *What type of secondary school did you attend?*

- 31% secondary grammar school
- 24% conservatory, School of Applied Arts, private secondary art schools, teacher training school
- 45% secondary vocational school (economics, hotel industry, engineering, secondary joint schools (transformed apprentice schools), apprentice schools with school leaving examination/graduation exam.

Commentary: The ratio of students who, in our judgement, have the potential to do aesthetical-educational work to those who don’t, is approximately 55 to 45%, the latter group being those whose study of art education and aesthetics was curtailed during secondary school). Considering the fact that they are studying to be teachers or cultural employees, these numbers are not satisfactory, even if individual personalities (who develop their skills and interests outside of school), have to be, of course, evaluated individually.

With the second question, the criterion was completion of at least 3 years of systematic art education at primary art school in the field of music, fine arts, dance and literary-drama; folklore ensembles, literary clubs, etc. One or two years spent at primary art school in childhood was not regarded as ‘systematic and effectively completed art education’.

2. *Did you attend primary art school or secondary art school, or some interest group (folklore, cultural etc)? If so, what branch and for how many years?*

- 53% of students took part or attended primary art school, choir, folklore ensembles, literary and drama groups, etc. for at least three years
- 47% stated they had not received any additional art education during childhood.

Commentary: The second group, unfortunately making up almost half of the students, does not have sufficient necessary knowledge of the theory and practice of individual arts and has insufficient aesthetic experience of perceiving arts as well as no practical skills. Taking into account the fact they will become Aesthetic Education teachers, we regard this as alarming.

2. The thematic field of problems – research outcomes

Here, we have focused on the students’ **motivation** for choosing Aesthetics as a course of study, their expectations as well as plans of what field of art they would potentially, during university study, want to improve their skills in. In response to the third question, it was possible to circle one or more options: fine arts (one’s own work, happenings, etc.), dramatic art (one’s own works, student theatre), musical art (music ensemble,

bles, singing, playing an instrument). A 'de facto' positive answer was included in the first group, i.e. students chose/circled their interest in one or two kinds of art, which, in our view, represented a clearly expressed interest. We placed emphatically positive answers in the second group (all three kinds of art, sometimes with film, design, computer graphics etc. added), which suggests they are either complex performing arts individuals or personalities eager to develop themselves in many kinds of arts.

3. *Would you like to improve your art skills during your study?*

- 71% yes, I want to improve my skills in one or two kinds of art
- 9% yes, in many kinds of art
- 20% no.

Commentary: We were surprised by the answers of the last group in the first grade, students who have most probably not realised yet the impact improvement in their own art skills, art and aesthetic perception of life may have on their future work in the aesthetic-educational field. They have not realised yet that demonstrating their appreciation of art (if they have any!), can be done in teaching work only through the example of one's own passionate personality. However, there is a possibility that this group of students does not have any plan to continue in this specialisation professionally.

The question about motivation for choosing the study revealed interesting results. Interest in art and culture, love for art (for music and theatre most commonly), continuation of an interest first cultivated at secondary school (e.g. similarity of courses/subjects), etc., was the criterion for the first group of interviewees. The other group was chosen from the point of view of their expressed desire for knowledge and for improving their theoretical skills. The remaining two groups represented the opposite pole of positive motivation.

4. *What was your motivation to choose double major Aesthetic Education course or the non-pedagogic Aesthetics course of study?*

- 40% love for art, desire to engage in art
- 32% desire to acquire knowledge, theoretical information about various kinds of arts
- 18% Aesthetic Education only as a second, necessary approbation course
- 10% other (coincidence, recommendation from friends, education, qualification progress).

Commentary: From the point of view of motivation, in total 72% of students (the first two groups) can be considered sufficiently motivated. However, the previous outcomes, (1st thematic field) reflecting their preparedness for this kind of university study, are far from positive.

3. Interpretation of outcomes and final reflections

These research outcomes are not satisfactory either from the point of view of the preparedness and potential of students starting to study Aesthetics for the teaching of Aesthetic Education, or from the point of view of their idea of what are they going to study. Questions about the aims of aesthetic-educational efforts in society and the tools by which these aims can be fulfilled and achieved are clearly not being addressed. The

motivation and predispositions needed are reflected by feedback from teaching practice. Aesthetic Education teachers in the new, “post-reform” situation, are starting to replace music and fine arts teachers in the 8th and 9th grade given that as graduates of Aesthetics, they are qualified to teach the *Education through art* subject at primary school. We encounter contradictory opinions, however: sometimes, during their ongoing teaching practice (in their Master degree studies), we get responses from the host schools suggesting they are prepared very well. However, we also get responses indicating that they are unable to teach those art-educational subjects because of their incompetence in particular skills (playing an instrument, singing, motoric skills, fine art techniques etc.).

There seem to be few possible ways of solving this situation. Given the current trend of reducing contact hours at university, it is not possible to increase the teaching of other disciplines and that way provide students with the artistic habits and skills they are lacking. Only enormous effort will suffice – through as much contact with art as possible, at the level of apperception and reception (concert life, museums, theatres, educational trips, theatre ensembles, and participation in various multi-performing arts and multimedia students’ projects), encouraging the students’ own creativity in deepening aesthetic experience in their own lives. And, at the moment when they enter the teaching profession, we have to rely on their invention and creativity in using the countless possibilities which various media offer.

This problem is related to the concept of *teacher’s competence*, one which entered our educational environment as a result of our affiliation to European school policy. Following various catalogues of the key competencies in pedagogic literature, it is possible, in the words of Mednanska², to state that “*in the systems of key competencies, art education, development of creativity and space for a pupil’s artistic self-realisation are all absent missing*”, i.e. a definition of *aesthetic-art competence* is missing. Unfortunately, today’s educational strategists still do not realise the added value of Art Education and Aesthetic Education. We assume that the problems stated above, including particular research *in medias res* at one university, are not local, but rather global and therefore; present in all post-communist countries buffeted by unnecessarily frequent reforms reflecting each country’s political changes. Thus, international exchange of experience is crucial in the contemporary global world.

Cultivated aesthetic competencies are the basis for harmonisation of the spiritual and creative abilities of a person and are a measure of the success of humanistic education. It is our conviction that Aesthetic Education teacher should be known for their very own symbiosis of artistic and pedagogic skills. Therefore, this research has been very enlightening in many ways for us, university teachers of Theory and History of Art and Interpretation of Selected Kind of Art courses. In Aesthetic Education, we always try to ensure that the individual has the opportunity to experience works of art and the aesthetic side of reality spontaneously and emotionally. This is especially true for the Aesthetic Education of university students who will one day teach the subject.

² I. Medňanská, *Systematika hudobnej pedagogiky*, Prešov 2010, p. 103.

References

- Dytrtová K., Kopčáková S., *Interpretácia hudobného a výtvarného diela*, Prešov 2011.
- Jůva V., *Estetická výchova. Vývoj – pojetí – perspektivy*, Brno 1995.
- Kopčáková S., *Slovo o umení bez slov. (Hudobnoestetické a interdisciplinárne úvahy)*, Prešov 2009.
- Kresánek J., *Estetická výchova nie je luxus*, „Nové slovo” 1983, 17, p. 14.
- Medňanská I., *Systematika hudobnej pedagogiky*, Prešov 2010.
- Sošková J., *Možnosti uplatnenia interdisciplinárneho prístupu v teórii estetickej výchovy*, [in:] *Estetika v horizontoch interdisciplinárnosti*, Prešov 1999, p. 82-93.

Summary

SOME GUIDELINES ON THE PRECONDITIONS AND PREPARATION OF TEACHERS OF AESTHETIC EDUCATION

Changes in the 21st century place new demands on teachers of Aesthetic Education. The question of preparation of primary and secondary school teachers' is a sensitive one, especially from the point of view of selection and predisposition of applicants for this type of university education. This article summarises the findings of a three-year research into the preconditions, motivation and preparation of future teachers of Aesthetic Education.

Key words: *Aesthetic Education, Education through Art, Art and Culture, motivation, preconditions and competencies*

IV

Muzyka jako dziedzictwo kulturowe Europy – inspiracje historyczne i teoretyczne

Anna G. Piotrowska

Uniwersytet Jagielloński
Kraków

CYGAŃSCY MUZYCY W EUROPIE – SZKIC HISTORYCZNY

Słowa kluczowe: *Cyganie, stereotypy, muzyka cygańska w Europie*

Stereotyp muzyka cygańskiego w kulturze europejskiej ściśle połączony jest z losami Cyganów na terenach europejskich od momentu ich przybycia na kontynent aż do dzisiaj. Obraz Romów jako rozspiewanej i roztańczonej grupy jest kształtowany w literaturze¹ czy sztuce, ale także obecny w życiu codziennym, podsycany przez środki masowego przekazu, promujące wyidealizowany, romantyczny wizerunek ich muzykalności. Współcześnie szczególnie częstym ikonograficznym wyobrażeniem muzyka cygańskiego staje się jego filmowy portret. Do reżyserów nawiązujących do tego stereotypu należą Tony Gatliff (ur. 1948) czy Emir Kusturica (ur. 1954). Uwieczniają oni zwłaszcza muzyka-Cygana z wschodniej i środkowej Europy.

Na temat stereotypów łączących obraz kultury cygańskiej z muzykowaniem powstaje wiele prac akademickich, a badania tego typu prowadzone są także w polskim środowisku naukowym. Podejmowane są zarówno przez muzykologów, etnomuzykologów, jak i badaczy kultury².

Kojarzenie Cyganów z ich kulturą muzyczną korzeniami sięga dalekiej przeszłości i stało się przedmiotem refleksji już pierwszych badaczy problematyki cygańskiej, zajmujących się przede wszystkim kwestią pochodzenia Romów oraz używanego przez nich języka. Wątki muzyczne, historyczne czy językowe łączą się w przypadku rozważań nad ich kulturą nierozzerwalnie. Warto więc krótko przypomnieć losy wzajemnego

¹ Por. na ten temat m.in.: E. Kaczor, P. Borek, *Z pogranicza kultury polskiej i romskiej, czyli o baśni cygańskiej*, [w:] *Zapomnieni sąsiedzi. Studia o Romach w Polsce i w Europie*, red. P. Borek, Kraków 2011, s. 207-241; K. Wądołny-Tatar, *Cyganie w świetle siedmiogrodzkich doświadczeń Kazimierza Hłakowiczówny. Ślady w lirycie*, [w:] *Zapomnieni sąsiedzi...*, s. 242-252; M. Brzezina, *Stylizacja cygańska we 'Wróżbie Cyganki' Ignacji Piątkowskiej*, [w:] *Zapomnieni sąsiedzi...*, s. 253-260.

² Wśród polskich prac można wymienić: A.G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011; też, *Czy istnieje muzyka cygańska?*, [w:] *Zapomnieni sąsiedzi...*, s. 197-206; też, *Sceniczny wizerunek postaci Cygana w polskich dziełach*, [w:] *O Romach w Polsce i w Europie. Tożsamość, historia, kultura, edukacja*, red. P. Borek, Kraków 2009, s. 225-240; też, *Stereotyp cygański w muzyce europejskiej*, „Literatura Ludowa” 2006, nr 2, s. 41-49; M. Janowiak-Janik, *Muzyka Cyganów w Polsce. Przegląd wybranych źródeł i stan badań*, „Studia Romologica” 2008, nr 1, s. 173-192 i inne.

przenikania się tych wątków, bowiem (na przykład) chociaż sama kwestia pochodzenia Romów z Indii nie podlega dyskusji od ponad dwóch stuleci, jednakże argumenty przemawiające za tą tezą mają różny charakter: wyróżnić można trop językowy, antropologiczny oraz historyczny, a ten ostatni opiera się na zapisach kronikarskich, które faworyzują właśnie aspekt muzyczny.

Przybycie Cyganów do Europy – teorie językowe

Tereny prowincji Pendżab w Indiach zostały zidentyfikowane jako praojczyzna wszystkich Romów. Do wniosków takich przyczyniły się badania opierające się na założeniach, że w języku Cyganów – *romani* skrywa się sekret ich pochodzenia. Kompleksowe studia zaowocowały pojawieniem się szczegółowych opracowań, których autorzy zwrócili uwagę na podobieństwo tego języka do niektórych języków w Indiach. Węgierski pastor István Váli w latach 1753-54 (prawdopodobnie podczas pobytu na Uniwersytecie Lejdejskim) zauważył analogię między językiem studentów z Malabaru a *romani* używanego przez Cyganów z terenów Raab (Győr). W 1777 roku Niemiec Johann Rüdiger podkreślił też podobieństwo pomiędzy *romani* i hindi³.

W ramach językoznawstwa diachronicznego, wykorzystującego metodę historyczno-porównawczą, wysnuto pogląd, że o ile nie istnieje stuprocentowa gwarancja co do słuszności tezy wywodzącej Cyganów z Indii, o tyle zdobyte w ten sposób informacje genealogię tę znacznie przybliżają⁴. Ujawnione podobieństwa pomiędzy *romani* a sanskrytem dotyczyły fleksji oraz słowotwórstwa i zasad gramatycznych.

Romani pochodzi z grupy języków indoeuropejskich, których wspólnota – z nieznanymi przyczyn – uległa rozpadowi, w wyniku czego zaczęły one samodzielnie ewoluować: okres do V w. p.n.e. nazywany jest staroindyjskim, a po V wieku p.n.e. aż do wieku X n.e. – średnioindyjskim. Język *romani* wyodrębnił się później, z prakrytów okresu średnioindyjskiego, aczkolwiek nie ustalono jego pochodzenia od konkretnej grupy dialektycznej. Należy do grupy języków nowoindoaryjskich, z tym zastrzeżeniem, iż „jego struktura morfologiczna jest bardziej archaiczna”⁵. Badacze uzgodnili, że odłączenie języka *romani* od pozostałych języków grupy nastąpiło jeszcze na terenie Indii, zanim Cyganie wydostali się z subkontynentu. Próbuąc ustalić przybliżony czas separacji języka protoromani od języków indyjskich wskazywano na rok 1700 p.n.e. lub 390 p.n.e. – w zależności od koncepcji uwzględniających bliższe lub dalsze pokrewieństwa *romani* z innymi językami reprezentowanymi na tych terenach.

Niezależnie od samego datowania większość badaczy skłania się ku pogładowi, że przed opuszczeniem subkontynentu indyjskiego ludzie posługujący się protoromani spędzili jakiś czas na terenach północnych półwyspu, gdzie język ten nabrał nowych cech. Wysiłki skoncentrowano zatem na ustaleniu genezy języka *romani* na obszarze samych Indii. John Sampson, autor *The dialects of the Gypsies of Wales* z 1926 roku, opowiadał się za koncepcją wywodzącą *romani* z prowincji północno-zachodnich, natomiast inni upatrywali początków tego języka w grupie centralnej. Badania nad

³ J.C.Ch. Rudiger, *Nuester Zuwachs der teutschen, frenden und allegemeinen Sprachkunde*, Leipzig und Halle 1782-1793.

⁴ A. Fraser, *Dzieje Cyganów*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2001, s. 22.

⁵ T. Pobożniak, *Języki indyjskie*, [w:] *Języki indoeuropejskie*, red. L. Bednarczuk, Warszawa 1986, s. 115.

współczesnym językiem romani, owocem których było opublikowanie m.in. *The Language of the Swedish Coppersmith Gipsy Johan Dimitri Taikon* dwóch autorów Olofa Gjerdmanna i Erika Ljungberga, podpowiadają, iż na ten język bardzo wcześnie (już ok. 300 r. n.e.) wpływ miały języki irańskie. W warstwie słownictwa wykazuje on bogactwo będące wynikiem absorpcji elementów języków wielu krajów, które Cyganie przemierzali podczas swojej wędrówki. Zróżnicowanie samego romani oraz mnogość jego dialektów, powstałych w wyniku łatwości przyswajania nowego słownictwa, nie zamazały jednak podstawowych cech tego języka, potwierdzających indyjskie pochodzenie Romów. Z tezą tą – co warto odnotować – nie zgadzało się jednakże jeszcze w wieku XIX wielu badaczy. Przeprowadzając dowody językowe, niejaki John Crawford pisał w 1865 roku, że w Cyganach domieszka krwi indyjskiej jest procentowa niewielka, a sam lud stanowi swoistą mieszaninę elementów indyjskich, perskich, tureckich, wołoskich i europejskich⁶.

Pochodzenie Romów – koncepcje antropologiczne

Indyjskie pochodzenie Romów potwierdzają – aczkolwiek mniej przekonująco – badania antropologiczne. W 1932 roku Eugene Pittard opublikował wyniki pomiarów prowadzonych na Cyganach bałkańskich. W konsekwencji ustalił on, że Romowie charakteryzują się dość wysokim wzrostem, długimi kończynami dolnymi, pociągłymi twarzami z niewielkimi uszami i dużymi oczami, prostymi i wąskimi nosami oraz kruczoczarnymi włosami. To wszystko powodowało, że można ich było uznać za ludzi urodziwych i przystojnych⁷. Ewentualne podobieństwo fizyczne z Hindusami nie stanowiło oczywiście dowodu naukowego na pochodzenie Cyganów z Półwyspu Indyjskiego. W sukurs przyszły badania genetyczne, np. przeprowadzone na Uniwersytecie Harvardzkim w 1987 roku analizy potwierdziły, że „grupy krwi, fenotypy haptoglobiny oraz typy HLA ukazują Cyganów jako odrębną grupę rasową pochodzącą z regiony Pendżab w Indiach”⁸. W wyniku systematycznych badań prowadzonych od 1940 roku ustalono, że wśród Romów przeważa grupa krwi B, a na Półwyspie Indyjskim typ ten występuje dwukrotnie częściej niż pozostałe (0, A czy AB).

Językowe i antropologiczne dowody poświadczają pochodzenie Cyganów z Indii, nie rozwiewają jednak wielu wątpliwości, m.in. nadal nie wiadomo, z jakiej populacji hinduskiej mogą się oni wywodzić. Wskazywano chętnie na plemię Dżat, zamieszkujące Pendżab. Tak postawioną hipotezę zdają się obalać przesłanki lingwistyczne, jak również wnikliwsza analiza samego brzmienia nazwy Zott (czyli Dżat), które pojawiło się w arabskiej kronice Hamza z Isfahanu (Hamza Ibn Hasan-al-Isfalani) pochodzącej z ok. 950 roku. Tę wzmiankę traktowano jako najpoważniejszy dowód w koncepcji mówiącej, iż pochodzący z Indii Dżatowie to ów wspomniany lud Zott. Słowo Zott utożsamione z Dżat stosowano – jak zauważa Angus Fraser – nie-

⁶ J. Crawford, *On the Origin of the Gypsies*, [w:] *Transactions of the Ethnological Society of London*, vol. 3, 1865, s. 36.

⁷ Por. A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 28-29.

⁸ Por. I. Hancock, *The East European Roots of Romani Nationalism*, “Nationalities Papers” 1991, vol. XIX, nr 3, s. 252.

precyzyjnie, na określenie wszelkich przybyszów z doliny Indusu⁹. Sami Cyganie wskazują natomiast na zamieszkujące północno-zachodnie Indie plemię Radźputów jako swoich przodków.

Radźputowie byli zbiorowością różnorodną, złożoną głównie z ludów niearyjskich. Stali się oni wojownikami i w ten sposób awansowali w systemie społecznym z kasty niskiej (sudra) do wysokiej (kszatrija, kszatria), zajmującej drugie miejsce czterokastowego podziału społeczeństwa. Mieli się rzekomo wywodzić od słońca i księżycy, a symbolika tych skojarzeń przetrwała wśród niektórych Cyganów do dzisiaj (np. wśród Cyganów wołoskich)¹⁰. Radźputom towarzyszyli w ich militarnych obozowiskach przedstawiciele niższej kasty (sudra), zwani Domami, trudniący się najczęściej – co warto podkreślić – garncarstwem, kucharstwem oraz grający na instrumentach muzycznych i śpiewający, zarabując w ten sposób. Do dzisiaj w językach indyjskich słowo ‘dom’ oznacza człowieka należącego do kasty wędrownych muzyków, służących, wędrownych grajków¹¹. Domowie, podobnie jak Radźputowie, mogli być pochodzenia drawidyjskiego¹², a wspólne pochodzenie tym bardziej ich łączyło, zwłaszcza że tradycyjnie Radźputowie byli bardzo otwarci na asymilację. Łatwość wchłaniania do własnej społeczności innych, np. Bandżarów, i tworzenia sieci wzajemnych powiązań rodzinnych, charakteryzująca Radźputów, stanowi przyczynę do wytłumaczenia różnorodności typów fizycznych spotykanych współcześnie wśród Cyganów. Jednocześnie, kiedy około roku 1000 n.e. nastąpiła ekspansja tych ludów z terenów Indii poprzez Persję, Armenię i Bizancjum i dalej w stronę Europy, nieśli oni ze sobą багаż kulturowy zwyczajów wywiedzionych z Indii: z jednej strony wielką otwartość na wszelką nowość, a z drugiej kultywowane umiejętności gry na instrumentach i śpiewu.

Teorie mówiące o pochodzeniu Cyganów od Radźputów i Domów bywają sobie przeciwstawiane. Sami Romowie szczególnie mocno podkreślają związek z kastą wyższą, pielęgnując w ten sposób szlachectwo własnego pochodzenia (podobnie jak czyni to wiele narodów poprzez tzw. mity założycielskie). Jednak lingwistyczne dowody przemawiają za łączeniem Cyganów z Domami: słowo oznaczające mężczyznę brzmi w języku romani ‘rom’, a np. w armeńskim ‘lom’, w indyjskim ‘domba’ czy ‘dom’, ew. ‘dum’. Podobieństwo to stanowi podstawę, dla której niektórzy badacze skłaniają się bardziej ku hipotezie wywodzącej współczesnych Romów wyłącznie od indyjskich Domów¹³. Współistnienie Radźputów i Domów i ich bliskie związki mogą jednakże sugerować, że pochodzenie Cyganów od obu ludów jest wielce prawdopodobne. Zauważyć przy tym należy, że sami Romowie, aczkolwiek świadomi pochodzenia z Indii, nie przywiązują do tego zbytnej wagi. Jak wykazują np. badania Anny Lubeckiej, polscy Cyganie Bergitka nie mają konkretnej wiedzy na temat ich genezy jako grupy etnicznej. Dość lakonicznie wskazują na Indie jako kolebkę Romów, ale często podkreślają, że dotyczy to czasów odległych i w kontekście tym akcentują takie słowa, jak „prawdopodobnie”, „chyba”, „być może”¹⁴.

⁹ A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 37.

¹⁰ Por. I. Hancock, *The East European Roots...*, s. 252.

¹¹ A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 31.

¹² Por. I. Hancock, *The East European Roots...*, s. 252.

¹³ A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 31.

¹⁴ A. Lubecka, *Bergitka Roma. Tożsamość kulturowa*, Kraków 2005, s. 137-139.

Przyczyny kojarzenia Cyganów z muzyką

Nie tylko względy językowe decydowały, iż naukowcy często skłaniali się ku wersji preferującej wykazywanie pochodzenia Romów jedynie od Domów. Zważywszy na zachowane przekazy kronikarskie z czasów wędrówek Cyganów, zanim dotarli oni do Europy, oraz z pierwszych lat ich bytności na naszym kontynencie, można wysnuć wnioski, że trudnili się oni zajęciami przypisywanymi właśnie Domom. Często byli to wędrowni akrobaci, magicy i muzycy. Z perspektywy czasu wszelkie wzmianki o ludach pierwotnych parających się takimi zajęciami interpretowano jako odniesienia do Cyganów, co niekoniecznie musiało być zgodne z prawdą. W 855 roku arabski kronikarz Tabari wspomina pojmanych w niewolę Zottów, a inny arabski historyk – Hamza z Ishafanu przytacza ok. 950 roku historię opowiadającą o pewnym ludzie sprowadzonym z Indii. Mowa jest o czasach panowania perskiego monarchy Bahrama Gura (rozpoczętych w 420, a zakończonych w 438 roku), który sprowadził 12 tysięcy muzyków z Indii. Na tę samą legendę powołuje się poeta Ferdousi w 1010 roku, pisząc o władcy Bahrama Gurze, który zwrócił się do swojego teścia (w innych wersjach podaje się, że szwagra), króla Senkal (Szangul) z Kannauj w północnych Indiach, o przysłanie mu 10 tysięcy muzykantów zwanych Luri:

Zwrócił się król perski Bahram Gur do mopedów, by powiedzieli mu, jak żyje lud w jego państwie. Odpowiedzieli władcy: Rozkwita ziemia, zewsząd słychać pochwały chyba tylko ostatni nędzarz mógłby się skarżyć na zły los. Bo i gdy bogacz zasiada do wina, wieniec róż zdobi jego głowę i dźwięki muzyki mu towarzyszą. Biedak bez róż i rudu pije swe wino. Rozbawiły króla odpowiedzi kapłanów i rozkazał wysłać na rączym rumaku posłańca do Szangula, indyjskiego władcy. – Miłościwy królu – zwrócił się Bahram – przyślij dziesięć tysięcy Luri, kobiet i mężczyzn biegłych w grze na berbecie. Gdy przybyli, dopuścił ich władca Persów przed swe oblicze i rozkazał, by dano każdemu z nich wołu i osła; podarował im też tysiąc charwów zboża, by uprawiali je za pomocą zwierząt i zbierali plony. Nakazał im król, by grywali biedakom, czyniąc z nich ludzi równych z bogaczami. Ale Luri zjedli konie i woły, i zboże, i stanęli po roku przed władcą z licem pozółkły. Rzekł im król – siew i zbieranie plonów to praca nie dla was, objuczcie osła dobytkiem, grajcie na rudzie, szarpacie struny, by zarobić na życie. I teraz krążą Luri po świecie, a pies i wilk są im towarzyszami wędrówki¹⁵.

Jak zwraca uwagę Jean-Paul Clébert, Luri byli muzykami grającymi doskonale na berbecie, czyli instrumencie strunowym szarpanym. Ów instrument kojarzy on z lutnią. Również Bernard Leblon podaje, że pierwszymi instrumentami, na których grywali Cyganie np. w Dubrowniku, a o czym wiemy z kronik, są właśnie lutnie¹⁶. Na poparcie swej tezy, kojarzącej Romów z ludem Luri, Clébert podkreśla źródłosłów słowa lutnia od arabskiego ‘al’oud’ (co znaczy drewniany, z drewna) i zwraca uwagę na podobieństwo brzmienia tego słowa w np. dialekcie prowansalskim – ‘laut’, starofrancuskim – ‘leüt’ czy niemieckim – ‘der Laut’. Zauważyła także, że sami muzycy cygańscy często nazywają siebie Lautari. Tak więc rumuńscy läutari grający w wioskach Muntenii i Oltenii

¹⁵ Przekład L. Mróz, za: A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 37.

¹⁶ B. Leblon, *Gypsies and Flamenco. The emergence of the art of flamenco in Andalusia*, Hatfield 2003, s. 3.

zawdzięczaliby swą nazwę konotacji z lutnią i w ten sposób poświadczali pokrewieństwo ze sprowadzonymi do Persji ludem Luri. Niewątpliwie z czasem wśród Cyganów zajmujących się grą na instrumentach nazwisko Lautari (ew. Laoutari) stało się bardzo popularne¹⁷. W Rumunii (znanej z działających na jej terenach muzyków cygańskich¹⁸) słynny XIX-wieczny cygański skrzypek, który zachwyił Franciszka Liszta umiejętnością natychmiastowego odtworzenia najbardziej skomplikowanych układów melodycznych, nazywał się Barbu Lautaru¹⁹. Powołując się na lingwistę Julesa Blocha – aczkolwiek z pewną dozą sceptycyzmu – Clébert sugeruje, że nawet współcześnie wielu muzyków grających na ulicach i w miejscach publicznych, od Persji aż po Egipt, to zazwyczaj wciąż Cyganie²⁰.

Zapisy pochodzące z XI czy XII wieku sytuują Romów w Konstantynopolu i odnoszą się do ich zdolności poskramiania dzikich zwierząt oraz umiejętności zamawiania czarów, itp. Z biegiem lat utrwalił się ich obraz – choć nie dość precyzyjny i jednoznaczny – jako z jednej strony zajmujących się magią i wróżbiarstwem, a z drugiej jako dostarczycieli rozrywki: akrobatów, kuglarzy, muzykusów. Z takim bagażem skojarzeń wkroczyli Cyganie do Europy około roku 1350, choć pojawiają się też udokumentowane zapisy ich wcześniejszej bytności, np. na Krecie czy Korfu. Pracowali oni jako kowale, wyrabiali kotły, a także niekiedy uprawiali ziemię. Część z nich parała się szewstwem, co uważane było za zajęcie pokrewne kowalstwu, z tym że używanym materiałem nie było żelazo, tylko skóry (np. w Methoni (Modon), skąd wraz z pojawieniem się Turków szewcy uciekli i rozproszyli się, tradycja tego zawodu nie przetrwała wśród Cyganów), trudnili się też handlem końmi.

Na terenach rumuńskich Romowie pojawili się w XIII wieku i zrazu osiedlali się na ziemiach wyludnionych w wyniku gnębiącej Europę morowej zarazy. Automatycznie stawali się też poddaniymi właścicielami ziemskich, ale z czasem ich status podupadł i traktowano ich jako niewolników. Zachowane dokumenty z XIV i XV wieku potwierdzają praktykę przekazywania rodzin cygańskich w liczbie od kilku do kilkuset nowym właścicielom (np. klasztorom). Wędrowni Cyganie cieszyli się większą swobodą, mimo że wciąż oficjalnie klasyfikowani byli jako niewolnicy danego księcia. Jednak po uiszczeniu corocznego podatku zyskiwali możliwość swobodnego przemieszczania się.

Chociaż część Romów pozostała na terenach Europy Środkowej, większość z nich traktowała te rejony jako tranzytowe w dalszej wędrówce na zachód. W Szwajcarii pojawiają się pojedynczy Cyganie w roku 1414, a dwanaście miesięcy później odnotowani są już sporadycznie we Francji. Wkrótce przybyło tam więcej Cyganów, którzy od około 1400 roku systematycznie maszerowali w stronę Europy Zachodniej: albo uciekając przed niewolnictwem, jakiego doświadczali w Rumunii, albo uchodząc przed naporem tureckim. Wędrowanie z miasta do miasta w XIV czy XV wieku mogło być dość niebezpieczne. Cyganie byli jednak wyposażeni w listy od władców umożliwiające im swobodne poruszanie się po danym terenie. W czasie gdy chrześcijańska Europa

¹⁷ J.-P. Clébert, *The Gypsies* (transl. Charles Duff), London 1970, s. 144.

¹⁸ F.W. Bussell, *The problem of the Gipsies: Sigynnae, Sequani, Zigeuner*, "Folklore" 1919, vol. 30, no. 2, s. 107.

¹⁹ Por. C. Noica, *The Cantemir Model in Our Culture, or Memo to the One-Above regarding the situation of the spirit in the three Romanian provinces* (transl. Bogdan Stefanescu), Bucharest 1995, s. 49-51.

²⁰ Por. B. Jules, *Les Tsiganes*, Paris 1969.

w pielgrzymowaniu upatrywała sposobu na zbliżenie się do Boga, Cyganie – jako wędrowcy – mogli liczyć na wsparcie. Otrzymywali listy polecające, np. od króla Węgier Zygmunta I (1368-1437). Z czasem jednak wiarygodność tych giejtów podawana była w wątpliwość. Początkowo, jako pielgrzymi na siedmioletniej tułaczce, Cyganie mogli liczyć na wsparcie ludności, od której otrzymywali jałmużnę. Później coraz częściej zmuszeni byli żebrac, a przy tej okazji niekiedy dochodziło do drobnych kradzieży.

Cyganów kojarzono jako dostarczycieli rozrywki (akrobatów, magików i wróżbitów). Cyganki wykazywały szczególną łatwość w przyswajaniu lokalnych języków. Wykorzystywały tę umiejętność w przepowiadaniu i odczytywaniu losu z linii rąk. Publiczne występy chłopców i mężczyzn – początkowo wespół z niecygańskimi partnerami – cieszyły się dużą popularnością i przyczyniały się do utrwalania ich wizerunku jako muzyków. Zapisy historyczne koncentrują się właśnie na takim obrazie Cyganów. Wiadomo np. o trupie akrobatów występujących w Konstantynopolu w 1321 roku. Przechadzali się oni po linie, zwisali na trapezie, a także popisywali się żonglerką. Występy ukraszali opowieściami o swych niebezpiecznych i pełnych przygód losach. Obecność akrobatów cygańskich w Konstantynopolu potwierdzana jest również w wieku XVI – wówczas miasto nazwane już zostało przez Turków Istanbulem. Kroniki mówią też o przedstawieniach ze sztukami magicznymi, wystawianych przez Cyganów w Magdeburgu w 1417 roku²¹ na targu rybnym, a także o ich prywatnym występie dla rady miasta. W 1435 roku (w lutym) prawdopodobnie ta sama trupa występowała w kolejnej miejscowości niemieckiej – Meiningen, gdzie wykonali sztuczki magiczne i akrobatyczne, takie jak taniec na ramionach współtowarzyszy²².

Również przekazy z XV i XVI wieku informują nie tylko o kontynuujących swą działalność akrobatycznych grupach, ale i o licznych – np. w Paryżu (od 1427 roku) – cygańskich wróżkach czytających z ręki. Postać wróżącej z ręki Cyganki pojawiła się nawet w pochodzącej z 1475 roku anonimowej sztuce szwajcarskiej z Lucerny oraz w sztuce Gila Vicentego z 1521 roku *Farsa das Ciganas*, opowiadającej o losach ośmiu bohaterów cygańskich. W tym obfitującym w piosenki przedstawieniu wykorzystano niemal wszystkie typowe wyobrażenia na temat Romów: żebractwo, handel końmi, śpiew i taniec, sztuczki magiczne oraz czytanie z ręki. Po tańcu finałowym Cyganie narzekają, że zgromadzona publiczność tak lichy ich wynagrodziła za pełne rozrywki przedstawienie. W istocie praca kuglarzy i muzyków nie była ceniona jako solidne rzemiosło i jej wynagrodzenie zależało zupełnie od kaprysu publiczności (niekiedy były to pieniądze, ale często również ubrania, konie, złoto czy nawet oferta noclegu i wyżywienia).

W średniowiecznej Europie stosunek do rozrywki, w tym świeckiej muzyki, stawał się ambiwalentny: łączenie elementów muzycznych, magicznych i akrobatycznych dawało asumpt do kojarzenia ich z praktykami diabelskimi. Muzycy uważani byli wówczas za spadkobierców tradycji znachorstwa i magii. To z kolei łączono z zagrożeniem dla chrześcijaństwa. Ciemna karnacja Romów niejako ułatwiała ten tok myślenia, gdyż kolor czarny kojarzono z siłami nieczystymi, a nawet z samym diabłem. O magicznych umiejętnościach Cyganów z uznaniem wyrażał się Paracelsus²³. Cyganie wiązani w świadomości społecznej z magią oraz grający na instrumentach skorzystali

²¹ D. Kenrick, *Gypsies: From the Ganges to the Thames*, Hatfield 2004, s. 67.

²² Tamże.

²³ G. Margalit, *The Image of the Gypsy in the German Christendom*, "Patterns of Prejudice" 1999, vol. 33, no. 2, s. 78.

z powstałej na rynku ekonomicznej niszy, a wpisując się w obraz życia muzyków, utwierdzili pewne stereotypy dotyczące nich samych. W wyniku zaistniałej w Europie sytuacji Romowie, którzy najprawdopodobniej wywodzili się od rozstańczonej i rozspiewanej ludności indyjskiej i muzykalność pielęgnowali, coraz częściej stawali się profesjonalnymi muzykami. W niektórych rejonach naszego kontynentu (np. w Grecji) do dziś słowa Cygan i muzyk są synonimiczne²⁴. Być może dodatkową zachętą do podjęcia tego rodzaju działalności była sytuacja samych muzyków w Średniowieczu. Również niecygańscy muzycy byli wówczas jednocześnie kuglarzami, akrobatami czy zonglerami wykorzystującymi w zonglerce własne instrumenty. Co więcej, ich status wymykał się średniowiecznemu podziałowi na klasy i w konsekwencji muzycy wędrowni pozostawali poza obrębem działań jurystycznych. Jako nieposiadający praw traktowani byli jako potencjalni mordercy, rabusie i antyspołecznie nastawieni wichrzyciele²⁵.

Jest wielce prawdopodobne, że z jednej strony Cyganie dołączyli do muzyków w wyniku sytuacji, w jakiej się znaleźli, a z drugiej być może skuszeni perspektywą możliwości prowadzenia względnie niezależnego trybu życia. Muzycy tego okresu – zarówno Cyganie, jak i nie-Cyganie, wędrując od dworu do dworu, od miasta do miasta, przyczyniali się do rozpowszechniania melodii, standardów czy nawet stylów. Zatrudnienie na dłuższy czas w danej miejscowości czy na dworze zależało wyłącznie od umiejętności muzyków i od jakości oferowanych przez nich usług (nie tylko muzycznych, ale także kuglarskich, itp. – zadaniem było tu dostarczanie rozrywki szeroko pojętej). Pochodzenie społeczne czy korzenie etniczne zupełnie nie miały znaczenia dla potencjalnych pracodawców. Na przykład na dworze księcia Ferrary we Włoszech przebywali Cyganie grający na lutni (lub innych instrumentach strunowych szarpanych, zwanych citole – lokalna nazwa cytry). Z roku 1489 zachował się oficjalny spis rachunków królowej Beatrice Neapolitańskiej (Aragońskiej), drugiej żony króla Węgier Macieja Korwina, mówiący o tym, że Cyganie byli zatrudnieni jako muzycy na dworze królewskim niedaleko Budy na wyspie Czepel. Kolejne księgi rachunkowe informują o wypłatach dla cygańskich muzyków w 1525 roku za rządów króla Ludwika II. Wiadomo również, że w 1584 roku w Budzie odbyła się uroczysta procesja przygotowana przez beja Esztergomu z okazji przywitania pokojowej delegacji wojsk, na czele której szli trzej muzycy cygańscy grający na lutni i rebekach²⁶. Cygańscy muzycy byli też notowani w rejestrach na Bałkanach w latach 1522-23. Poświadczona jest również ich obecność podczas świętowania obrzezania wnuka władcy ottomańskiego Murada III w 1582 roku. W Hiszpanii Cyganie pojawiali się podczas uroczystości Bożego Ciała. Ich obecność poświadczona jest np. w mieście Toledo w latach 1593, 1596 i 1604, a w Segowii w 1613, 1624 i 1628²⁷. Najmowanie Cyganów do tak różnych uroczystości wynikało z ich łatwości interpretacyjnej i dostosowania melodii do gustów mecenasów.

Choć wydawać by się mogło, że było inaczej, pierwsze zapiski o obecności Romów w Europie dość rzadko wspominały o cygańskich tancerzach czy śpiewakach lub też o używanych przez nich instrumentach. Jeżeli się pojawiały, były one dość nieprecy-

²⁴ B. Leblon, *Gypsies and Flamenco...*, s. 5.

²⁵ W. Salmen, *The Musician in the Middle Ages*, [w:] *The Social Status of the Professional Musician from The Middle Ages to the 19th century*, red. W. Salmen, New York 1983, s. 25.

²⁶ A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 138.

²⁷ B. Leblon, *Gypsies and Flamenco...*, s. 10.

zyjne. Nie wiadomo więc, czy Cyganie grali na lutniach, lirach czy nawet gitarach, gdyż pojawiające się w zapisach słowo kithara (ew. cithara) odnosiło się po prostu do instrumentów strunowych szarpanych w ogóle. Cygańscy cytharedos, o których zatem mowa w liście węgierskiego dowódcy husarii z 1532 roku, musieli po prostu grać na którymś z wymienionych instrumentów²⁸. To, że od XV wieku instrumentarium Cyganów obejmowało instrumenty strunowe szarpane, wynika z ogólnej w tamtych czasach tendencji do preferowania instrumentów zdolnych do gry akordowej, np. cytry, gitary itp., które umożliwiały zbliżenie brzmienia instrumentalnego do stosowanego wówczas czterogłosowego układu wokalnego. Stopliwe brzmienia harmoniczne, jakie oferowały instrumenty strunowe, prowadził w konsekwencji do ich stopniowej rozbudowy i doskonalenia²⁹. Szczególnie popularna w okresie renesansu była lutnia budowana w różnych wielkościach, co powodowało, że mogła być wykorzystywana jako instrument solowy lub akompaniujący głosowi. We Francji Cyganie stali się z czasem np. uznanymi harfistami, prawie zupełnie monopolizując grę na tym instrumencie³⁰.

Jak zauważa A. Fraser, wykorzystując talenty muzyczne Cyganie mogliby dość łatwo i stosunkowo bezproblemowo zdobywać zaufanie innych społeczności, a nawet integrować się z nimi³¹. Świadczy o tym przykład grającego na skrzypcach cygańskiego patriarchy Abrama Wooda, który w XVIII wieku wraz ze swoją rodziną osiedlił się w Walii, a kiedy opanował grę na narodowym walijskim instrumencie – harfie, jego rodzina została niemal całkowicie zaakceptowana przez miejscową ludność³². Sławą doskonałych muzyków cieszyli się już w wieku XVI – węgierska królowa Izabela pisała w liście z 1543 roku, iż najlepszymi muzykami są Cyganie grający na cymbałach³³. Natomiast dużo chętniej Romowie portretowani byli w utworach literackich, niekiedy prześmiewczo. Karykaturalnie ukazał ich m.in. XVI-wieczny Meistersinger Hans Sachs, który przedstawił ich w różnych, niejednokrotnie pejoratywnych kontekstach³⁴. W 1613 roku Miguel Cervantes w ramach dwunastu *Novelas ejemplares* zamieścił *La Gitanilla*, traktującą o młodej Cygance imieniem Preciosa, która staje się obiektem zainteresowania Juana. Dziewczyna stawia zakochanemu młodzieńcowi warunek, by ten spędził dwa lata żyjąc jak Cygan, zanim dojdzie do ślubu. Charles D. Presberg zwraca uwagę, iż autor *La Gitanilla* ukazuje traktowanie kobiet cygańskich – nawet w ich własnej społeczności – jako obiekty seksualne. Píše on, że w ujęciu Cervantesa cygańskie „kobiety są użyteczne jako ‘amigas’ zapewniające mężczyznom ‘przyjemne związki’ oparte na zwierzęcych przyjemnościach”³⁵. Poprzez to, że Preciosa jest blondynką o niebieskich oczach i stosunkowo jasnej cerze, jej atrakcyjność zostaje wzmocniona. Chociaż ostatecznie okazuje się ona nie-Cyganką, jednak powszechnie wiadomo, że niekiedy Cyganie andaluzyjscy takimi cechami antropologicznymi właśnie się charakteryzują.

²⁸ A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 93.

²⁹ Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, t. I, Kraków 1989, s. 183-185.

³⁰ B. Leblon, *Gypsies and Flamenco...*, s. 4.

³¹ A. Fraser, *The Gypsies*, Oxford 1992, s. 201.

³² Por. J. Sampson, *The Wood family*, „Journal of the Gipsy Lore Society” 1932 (3), no. 11, s. 56-71 oraz A.O.H. Jarman, E. Jarman, *The Welsh Gypsies: Children of Abram Wood*, Cardiff 1991, rozdz. 4-5.

³³ A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 94.

³⁴ Por. tenże, *The Gypsies...*, s. 127.

³⁵ Ch.D. Presberg, *Precious Exchanges: The Poetics of Desire, Power, and Reciprocity in Cervantes's La gitanilla*, „Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America” 1998, vol. XVIII, no. 2, s. 58.

Rodzenie się uprzedzeń

Coraz silniej zaznaczające się zdystansowanie społeczności europejskiej wobec Cyganów zauważyć można w nazwach, jakie otrzymali na terenie Europy. Ich pojawienie się zbiegło się bowiem z czasem silnych inwazji, np. mongolskich czy tureckich. Zatem również Cyganów postrzegano jako zagrożenie dla chrześcijańskich krajów. Stąd takie nazwy stosowane na ich określenie jak Heiden, czyli poganie, Tatarzy, Saraceni czy Egipcjanie. Sami Cyganie twierdzili, że wywodzą się z tzw. Małego Egiptu (prawdopodobnie na terenach Grecji), a ich ciemna karnacja powodowała, że zaadaptowano dość powszechnie nazwę Egipcjanie. Przyjęła się ona szczególnie w krajach anglosaskich, gdzie Cyganie dotarli na początku XVI wieku (tab. 1).

Tabela 1

Zestawienie nazw wywiedzionych od słowa 'Egipcjanin'

Nazwa	Kraj
Gitan	Francja
Gitano	Hiszpania
Gypsy (Gipsy)	Wielka Brytania
Gupti	Bułgaria
Medjup	Albania

Źródło: D. Kenrick, *Gypsies: From the Ganges to the Thames*, Hatfield 2004, s. 57

Zagrożenie chrześcijaństwa skojarzono także z istnieniem sekt manichaimskich operujących w ramach imperium bizantyjskiego, w którym Romów określano nazwą przynależną jednej z sekt – Athinganoi, ewentualnie Hatsigganoi, która jednak została poważnie zdziesiątkowana i już w IX wieku prawie przestała istnieć. W Bizancjum, najpotężniejszym w XII wieku imperium świata, będącym spadkobiercą starożytnego podziału świata na cywilizowane centrum i barbarzyńską resztę³⁶, Cyganów uczyniono reprezentantami obcych hord, w wyniku czego nastąpiło także negatywne skojarzenie samej nazwy stosowanej na nieznanego lud wędrowny. Znamienita część języków europejskich wyprowadziła swoje nazwy określające Romów z tego źródłosłowu (np.: albański *cigan*, bułgarski i serbski *цигани*, chorwacki *Cigani*, czeski *Cikán*, duński *Sigøjner*, norweski *Sigøyner*, język niderlandzki i niemiecki *Zigeuner*, fiński *Mustalaiset* (od słowa *cigany*), grecki *τσιγγάνοι*, litewski *Čigonai*, portugalski *ciganos*, rosyjski *Цыгане*, rumuński *țigani*, turecki *Çingeneler* (l. poj. *Çingene*), włoski *zingari* lub *gitanini*). Termin 'Cygan' wkrótce stał się nośnikiem stereotypu tworzonego wokół ludzi nim określanych³⁷.

Niektórzy badacze – aczkolwiek z pewną dozą sceptycyzmu – sugerują, że nazwiska o podobnym brzmieniu do nazwy własnej stosowanej w danym kraju na Cyganów mogą oznaczać przynależność ludzi nimi się legitymującymi do grup romskich i traktu-

³⁶ W. Żelazny, *Etniczność. Lad – konflikt – sprawiedliwość*, Poznań 2006, s. 14.

³⁷ A. Rao, M.J. Casimir, *Statistica e dinamica degli stereotipi i voce „Zigeuner” nella letteratura enciclopedica tedesca del XIX e del XX secolo*, "La Ricerca Folklorica" 1990, no. 22, s. 37-46.

ją pierwsze zapisy uwzględniające te nazwiska jako udokumentowane dowody poświadczające obecność Cyganów w danym rejonie (tab. 2).

Tabela 2

Zestawienie pierwszych notowań nazwiska Cygan, Czygan itp.
na terenach Polski, Węgier i Czech

Imię i nazwisko	Kraj	Data
Domenik Czigani	Węgry	1326
Kis Czigand	Węgry (Bodrogeköz)	1326
Nagy Czigand	Węgry (Bodrogeköz)	1326
Ladislau Czigany	Węgry (Egyhazas)	1377
Petrus Cygan	Polska (Sanok)	1419
----- Cikan	Czechy (Wildenstein)	1421
Petrus Cygan	Polska (Królikowa)	1428
Nicolaus Czygan	Polska (Berezowska)	1429
Mikołaj Czygan	Polska (Świerczów)	1434
Jan Cygan	Polska (Królikowa)	1436

Źródło: D. Kenrick, *Gypsies: From the Ganges ...*, s. 53

Warte odnotowania w tym kontekście jest to, iż wśród muzyków zatrudnionych na Wawelu w czasach panowania Zygmunta I Starego znalazło się nazwisko Stanislaus Czigan, który w latach (najprawdopodobniej) 1539-1548 służył jako tubicinator, czyli w grupie najniżej opłacanych muzyków³⁸.

Odrębność Cyganów – widoczna nawet w nadawanych im nazwach – odbiła się wkrótce w jawnie antycygańskim nastawieniu. Podejrzewano ich o szpiegostwo na rzecz Turków i knucie przeciwko wierze chrześcijańskiej. Około 1400 roku w większości krajów pojawiać się zaczęły pierwsze antycygańskie prawa. Dotyczyły m.in. obowiązku deportacji, a na terenach Transylwanii, Wallachii (czyli Muntenii) i Mołdawii usankcjonowano niewolnictwo Cyganów, które zniesiono dopiero w połowie XIX wieku. W 1471 roku w Lucernie ukazał się zakaz udzielania Romom schronienia, a np. w 1482 roku książę Brandenburgii nie zezwolił na ich osiedlanie się w mieście Kitsingen. Pomiędzy rokiem 1497 a 1774 tylko na terenie Świętego Cesarstwa Rzymskiego ukazało się sto czterdzieści sześć dekretów antycygańskich³⁹. Edykt wydany w 1499 roku w Hiszpanii (a także kolejne) piętnował ich nomadyzm i brak stałej pracy⁴⁰.

Na terenach Europy Środkowej i Wschodniej wyróżnić można, zdaniem bułgarskich badaczy Eleny Marushiakovej i Vesselina Popova, trzy główne typy traktowania Cyganów⁴¹:

³⁸ E. Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Kraków 1988, s. 101 i 46.

³⁹ G. Margalit, *The Image of the Gypsy...*, s. 77.

⁴⁰ D. Kenrick, *Gypsies...*, s. 70.

⁴¹ E. Marushiakova, V. Popov, *Historical and ethnographic background: Gypsies, Roma, Sinti*, [w:] *Between past and future – the Roma of Central and Eastern Europe*, red. W. Guy, Hatfield 2001, s. 44.

- w imperium ottomańskim mieli prawa cywilne, aczkolwiek mniejsze od nie-Cyganów;
- w imperium austro-węgierskim państwo kontrolowało Romów i autorytarnie decydowało o ich losie, zmierzając w kierunku cywilizacji prymitywnych ludów;
- w imperium rosyjskim w zasadzie nie było ingerencji w wewnętrzne życie Cyganów.

Nierówne traktowanie Romów w różnych państwach owocowało różnorodnymi praktykami muzycznymi i różnym stopniem zespolenia ich muzyki z muzyką reprezentowaną przez ludność lokalną. To z kolei prowadziło również do nierównego traktowania muzyków cygańskich i ich postrzegania przez społeczności niecygańskie. Inaczej było w Hiszpanii, a zupełnie inaczej na terenach Austro-Węgier, gdzie zarówno muzyka cygańska, jak i szczególnie właśnie Cygan-muzyk stały się od XIX wieku obiektem szerszego zainteresowania.

Kształtowanie obrazu muzyki cygańskiego na terenach węgierskich⁴²

Kiedy pod koniec wieku XVIII podjęto badania naukowe nad tradycjami cygańskimi, uznano muzykalność Cyganów za immanentną cechę ich kultury. H.M.G. Grellmann w pracy z 1783 roku pisał na temat uzdolnień muzycznych u Romów z terenów Węgier, wymieniając preferowane przez nich instrumenty. Z imienia i nazwiska podawał także jednego z najbardziej znanych węgierskich wirtuozów tamtych czasów: Barna Mihaly⁴³. Wielu autorów w wieku XIX reprodukowało te informacje, nie podając nawet ich źródła. Za H.M.G. Grellmannem w pracach m.in. polskich autorów z początku XIX wieku, traktujących o Cyganach, pojawiały się zazwyczaj wzmianki na temat niezwykłych, wręcz muzycznych uzdolnień Cyganów węgierskich. Ignacy Daniłowicz pisał już w 1824 roku, iż „upodobaną płci obu zabawą, rozweselającą wiejskie zaślubiny, jest muzyka na rozdzierających delikatniejsze ucho cymbałach, drąbli i skrzypcach. Głośny jest w Węgrzech Cygan Barnabas Mykaly, tyle na ostatnim dokazujący instrumentcie, że miłośnik i znawca muzyki Cschaky, kardynał, tego Orfeusza portretem uwiecznił” oraz iż „dziewczęta lat 14stu tyle wślawiły się graniem na skrzypcach, że dwory za mil 30 po nie wysyłały w Węgrzech, dla przygrywania w czasie uczt”⁴⁴. Wtórował mu w 1830 roku Teodor Narbutt prawie tymi samymi słowami: „Grają [...] z niektórą doskonałością na cymbałach, drąbli i skrzypcach, nawet wirtuozów liczono na tych instrumentach. Skrzypek Barnabas Mykali w Węgrzech, tak był głośnym, że znakomity znawca muzyki kardynał Cschaky portretem jego uwiecznił, pod którym podpisano było Magyar Orpheus. Dziewczęta młode wybornie tam grywają na skrzypcach”⁴⁵. Narbutt opisywał także własne obserwacje dotyczące muzykowania cygańskiego, koncentrując się na niezwykłej umiejętności improwizacji oraz zadziwiającej pamięci Cyganów:

⁴² Szerzej ten temat został omówiony w: A.G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej...*, s. 43-104 (w ramach tzw. modelu asymilacyjnego dyskursu poruszającego tematykę muzyki cygańskiej).

⁴³ H.M.G. Grellmann, *Histoire des Bohémiens, ou Tableau des moeurs, usages et coutumes de ce peuple nomade; suivie de recherches historiques sur leur origine, leur langage et leur première apparition en Europe* (trad. de L'allemand sur la deuxième édition M. Jansen), Paris 1810, s. 111.

⁴⁴ I. Daniłowicz P.P.Z., *O Cyganach wiadomość historyczna czytana na posiedzeniu publicznem cesarskiego Uniwersytetu Wileńskiego dnia 30 czerwca 1824 roku*, Wilno 1824, s. 45.

⁴⁵ T. Narbutt, *Rys historyczny ludu cygańskiego*, Wilno 1830, s. 121.

Co pieśń to muzyka, a niekiedy co strofa. Ich poezya nie inaczej się tworzy, tylko, że poeta śpiewając robi wiersze, a wiersze robiąc śpiewa. Zapomniana muzyka wiersze e niepamięć przywodzi. Mówili mi Cyganie, że znali takich improwizatorów, którzy nowe, nieznane jeszcze śpiewy tworzyli bez namyślenia się; ale tak długo, że przez godzinę i więcej trwały; rozmaite tony i rozmaite osoby rozmawiające schodziły do tego poematu. Niepodobieństwem sądzili, aby kto słowo w słowo spamiętał śpiew cały. Kiedy prosiłem o próbkę z tej poezyi nie mogli mi nic udzielić, zapomnienie przywołując, i dodawali: iak niezapomnieć, kiedy sam śpiewak, co tak cudnie dziś wyśpiewywał, nazajutrz przez żaden sposób nie potrafiłby tego słowo w słowo powtórzyć, ponieważ to zależało od ducha iakiegoś. Jednakże, dodawali, bywają Cyganki młode z tak dobrą pamięcią, że aby posłyszały co takiego raz ieden, powtórzyć mogą każdego czasu. Ich śpiewanie gatunkiem iest recytatywy, zmieniające takt i przeciągłość rozmaitym sposobem⁴⁶.

Pięć lat później podobnie o muzyce cygańskiej na terenach węgierskich pisał także Tadeusz Czacki: „W Transylwanii i Węgrzech Cygani używani byli do kowalskich robót, i płukania kruszcu złotego. Celują także i w muzyce, nie mając pieśni w swym własnym języku, krajowe nuca przygrywiając na gęśli”⁴⁷.

Muzyka Cyganów nie stanowiła tematu szczególnego zainteresowania badaczy węgierskich, chociaż zawartość kolekcji Gabora Mátraya sugeruje świadomość istnienia elementów cygańskich w kulturze muzycznej Węgier. Jednak dopiero książka Franciszka Liszta, opublikowana w roku 1859 w Paryżu pod tytułem *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*⁴⁸, stanowiła próbę całościowego opisanego tego fenomenu. Pozycja ta niewolna była od uproszczeń, wytykano jej przede wszystkim błędne założenie, jakoby muzyka grana przez Cyganów była de facto węgierską muzyką ludową. Tzw. błąd Liszta wywołał burzę dyskusji i ukonstytuował silną opozycję względem samego autora, uważanego do tej pory za ambasadora sprawy węgierskiej na arenie międzynarodowej. Jednym z głównych oponentów myśli Liszta, jeszcze na początku XX wieku, okazał się kompozytor i etnomuzykolog Béla Bartók, który badał muzykę Cyganów zamieszkujących tereny Austro-Węgier. Z czasem nad kwestią tą pochyłili się także inni, m.in. Alexandre de Bertha, Zoltan Kodaly i Gaston Knosp, oraz następne pokolenia badaczy, m.in. Andre Hajdu, Balint Sárosi, Katalin Kovalcsik, Iren Kertesz-Wilkinson. Obecnie niezwykle ciekawą reinterpretację tego problemu, wykorzystującą pojęcie ‘transkulturacji’, zaproponował amerykański muzykolog Shay Loya⁴⁹.

Hiszpańskie asocjacje muzyczno-cygańskie⁵⁰

Do propagowania w Europie obrazu muzykujących Hiszpanów, a szczególnie zamieszkałych na terenie Andaluzji hiszpańskich Cyganów, przyczynił się cudzoziemiec

⁴⁶ Tamże, s. 117.

⁴⁷ T. Czacki, *O Cyganach*, [w:] *Pomniki historii i literatury polskiej*, wyd. M. Wiszniewski, t. 2, Kraków 1835, s. 54.

⁴⁸ F. Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Paris 1859.

⁴⁹ Por. S. Loya, *Beyond “Gypsy” stereotypes: harmony and structure in the ‘verbunkos’ idiom*, “Journal of Musicological Research” 2008, vol. 27, s. 254-280.

⁵⁰ Szerzej ten temat został omówiony w: A.G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej...*, s. 104-163.

wędrujący po Półwyspie Iberyjskim – Anglik George Borrow (1803-1881). Przemierzając Europę miał on możliwość zetknięcia się z Romami zamieszkującymi różne państwa i sam wyznawał: „Widziałem Cyganów z różnych krain: rosyjskich, węgierskich i tureckich”⁵¹. W swoich pracach opierał się na własnych doświadczeniach, a także na książkach innych autorów, m.in. Grellmanna czy – w przypadku Romów węgierskich – *Travels from Vienna through lower Hungary* z 1818 roku Richarda Brighta⁵². W powstałej w 1841 roku pracy *The Zincali: An Account of the Gypsies of Spain* Borrow poświęcił stosunkowo niewiele miejsca muzyce Cyganów hiszpańskich, pisząc, iż

większość poezji śpiewanej na południu, a szczególnie w Hiszpanii, jest ulotna. Muzyk komponuje przy użyciu głosu i palcami głaszcząc gitarę, ale ten styl komponowania nie jest zbyt użyteczny w przypadku długich powiązanych ze sobą sekwencji myśli. Rzecz jasna, większość tej poezji tak szybko znika, jak szybko się rodzi. Jakiś wers czasami może być zapamiętany przez słuchaczy i w ten sposób zapada w pamięć (przechodzi do potomności), a z czasem rozprzestrzenia się po całym kraju⁵³.

W wydanej w 1843 pozycji zatytułowanej *The Bible in Spain, or the Journeys, Adventures, and Imprisonment of an Englishman*, która przyniosła Borrowowi ogromny sukces i sławę, opisywał on zwyczaje hiszpańskich Cyganów, przedstawiając ich jako ludzi uwielbiających śpiew i taniec: „Dziewczyna przyniosła gitarę, którą Cygan z pewną trudnością nastroił, a potem z wigorem na niej brzdąkając, zaśpiewał [...]. Kontynuował, grając i śpiewając przez dłuższy czas, a dwoje młodych dziewcząt tańczyło z niesłabnącą energią [...]”⁵⁴.

George Borrow przedstawił w swej książce muzykę Cyganów hiszpańskich, opisując śpiew i prezentując nieodłącznie z nim związane teksty, oraz zamieścił pokaźny zbiór przykładów tłumaczonych na język angielski. Autor nadto opisywał zazwyczaj gitarowy akompaniament oraz bardzo plastycznie przedstawiał cygańskie tańce. Elementy te, ściśle ze sobą związane, zawarł, charakteryzując praktyki taneczne hiszpańskich Cyganów, jakie zaobserwował podczas obrzędów weselnych:

Na dany sygnał do sali weszła panna młoda z panem młodym tańcząc romalis, a za nimi Cyganie i Cyganki tańczące romalis. Uchwycenie czegokolwiek z tej sceny pozostaje poza zasięgiem słów. W kilka chwil słodycze zamieniły się w puder, a raczej błotko, tancerze do kolan umorusani byli cukrem, owocami, i żółtkami z jajek. A jeszcze straszniejsza stawała się szalona wesołość. Mężczyźni podskakiwali wysoko w powietrzu, charczeli, ryczeli i piali, a Cyganie strzelali na swój sposób palcami, głośniejsz niż kastaniety, zniekształcając ich kształty we wszystkie rodzaje obscenicznych wyobrażeń, i wykrzykując słowa, których powtórzenie byłoby okropieństwem. W rogu siedziby pisał Sebastianillo, skazany Cygan z Mellily, szarpiąc gitarę zapalczywie, wydając demoniczne dźwięki, które przypominały Malbruna, i – jak grał – powtarzał od czasu do czasu cygańską wersję tej pieśni⁵⁵.

⁵¹ G. Borrow, *The Zincali: An Account of the Gypsies of Spain*, London 1841.

⁵² R. Bright, *Travels from Vienna through lower Hungary*, Edinburgh 1818.

⁵³ G. Borrow, *The Zincali*...

⁵⁴ Tenże, *The Bible in Spain, or the Journeys, Adventures, and Imprisonment of an Englishman*, London [ok. 1905], s. 61.

⁵⁵ Tamże.

W swoich tekstach Borrow – podobnie ja inni autorzy XIX-wieczni – wyraźnie sugerował, iż muzyka Cyganów hiszpańskich nawiązuje do różnych tradycji muzycznych, wskazując jednocześnie na uderzające podobieństwa cygańskich tradycji muzycznych do muzyki hiszpańskiej. Pogląd eksplikował, pisząc, iż „kuplety Gitanos są komponowane w taki sam, od niechcienia, sposób i dokładnie przypominają w rytmie popularne śpiewki Hiszpanów”⁵⁶. Nie posunął się jednak do utożsamienia muzyki hiszpańskiej z cygańską, uważając, iż pomimo wpływu muzyki hiszpańskiej na romską ta ostatnia zachowuje pewne dystynkcyjne cechy odróżniające ją od idiomu hiszpańskiego. Świadczy o tym cytat poświęcony pieśniom cygańskim, o których Borrow pisał, iż

duchem, jednakże, jak i językiem, są one ogólnie dużo inne, jako że zazwyczaj odnoszą się do Cyganów i ich spraw, a nie tak rzadko pełne są pomstowania na Busne i Hiszpanów. Wiele z tych utworów [...] upowszechniono wśród plemion cygańskich całej Hiszpanii, a nawet są często powtarzane przez samych Hiszpanów, przynajmniej tych, którzy chcą naśladować frazeologię Gitanos⁵⁷.

Przestawiona przez G. Borrowa opinia dotycząca zbieżności muzyki Cyganów hiszpańskich i muzyki andaluzyjskiej powszechnie obowiązywała w XIX-wiecznej Europie. Powiełał ją także w swojej pracy poświęconej muzyce Cyganów na Węgrzech Liszt. W rozdziale dotyczącym Romów „gdzie indziej” (w wersji niemieckiej z 1883 roku rozdział ten nosi tytuł „Die Zigeuner anderwärts”) narzekał on – w typowo romantycznym stylu – na brak szczęścia w rozpoznaniu sytuacji muzycznej hiszpańskich Cyganów. Melodie, jakie udało mu się usłyszeć, określił jako „fragmenty pieśni, które bardziej andaluzyjskie niż cygańskie były, a towarzysząca paskudna gitara bez śladu oryginalności”⁵⁸.

Tematyką muzyki cygańskiej w Hiszpanii – coraz bardziej popularną zwłaszcza poza granicami kraju – zajmował się w latach 30. XX wieku m.in. Irlandczyk Walter Starkie (1894-1976), czy nieco wcześniej Irving Brown (1888-1940), autor pozycji *Adventures With Gypsy Songs and Singers in Andalusia and Other Lands* z 1928 roku.

Współczesne badania dotyczące związków muzyki i życia Cyganów podejmowane są z różnych perspektyw: muzykologicznej, etnomuzykologicznej i socjologicznej i akcentują nie tylko warstwę muzyczną owych praktyk wykonawczych, ale także ich zakorzenienie w społeczeństwie. Bez względu na przyjętą opcję wyobrażenie muzyka cygańskiego w kulturze europejskiej jest jednym z silnie zakotwiczonych obrazów oddziałujących na masową i indywidualną wyobraźnię. Umotywowane historycznie złączenie muzyki i postaci cygańskiej staje się inspiracją artystyczną, tematem badań naukowych, jest także kontynuowane za pomocą nowych form przekazu⁵⁹.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ F. Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn* (tłum. L. Ramann), Leipzig 1883, s. 162.

⁵⁹ Por. A.G. Piotrowska, *Współczesna muzyka Romów a procesy globalizacyjne*, [w:] *Tożsamość kulturowa Romów w procesach globalizacji*, red. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2008, s. 77-84.

Summary

GYPSY MUSICIANS IN EUROPE – A SKETCH OF HISTORICAL OUTLINE

The article begins by explaining the origins of Gypsies with an emphasis on the linguistic and anthropological theories tracing Indian decendency of Gypsies. Drawing from historical documents as well as poetry and other sources, the authors presents the association of Gypsies with music. The article offers an explanation why Gypsies were often engaged in music making for money and linked with medieval travelling troupes performing entertainment shows. The article also highlights the origins of stereotypes associated with Gypsies. The author pays special attention to the forming of the image of a Hungarian Gypsy claiming that the widely spread vision of a Gypsy musician is stereotypically associated with Gypsy musicians from Habsburg Monarchy, playing in so-called *Zigeunerkapellen*. In addition, the musical traditions of Spanish Gypsies are presented, since the author believes that the Gypsy-musician stereotype is closely linked with the fate of Gypsies in Europe.

Key words: *Gypsies, stereotype, Gypsy musicians in Europe*