
De intocht van zigeuners en hun muziek

Het blad De Kunst – geïllustreerd weekblad voor toneel, muziek, beeldende kunsten, letteren, bouwkunst en kunstnijverheid wijdde in het najaar van 1915 een artikel aan violist Bèla Ruhà en zijn orkest.* Al eerder had De Kunst de ‘tsiganen’ Kàlmàn en Zunki Joskà bij zijn lezers geïntroduceerd. Uit het artikel over Bèla Ruhà wordt duidelijk dat de ‘Hongaarsche strijkers’ in de jaren tien al een bekend fenomeen waren. Violist en orkestleider Ruhà wordt als volgt gepresenteerd:

Zijn aard als violist is eerder het droomerige dan wel het hartstochtelijke, ofschoon hij, gelijk bij zijn landgenoten veelal het geval is, een sterk gevoel heeft voor rytmiek. In zijn voordracht komt dat dra aan het licht als men hem vraagt uitheemsche dansen te spelen: tango, szardas, steps en dergelijke. Maar ook zijn walsmuziek is karakteristiek door het aantrekkelijk en meeslepend karakter. Dat is de kunst vooral der tsiganen, dat zij dansmuziek in de hoogste perfectie kunnen spelen, – niet in theoretische maatverdeling, maar met een rythme vol golvingen en deiningen, die zelfs den meest stijve tot ‘los’ danser maken...


Bèla Ruhà heeft een rustige, forsche streek, die zoete klanken, vol en rijp, uit zijn welklinkende viool weet te halen. Als hij speelt, deint heel zijn lichaam op zijn slanke beenen mede. [...] Met zijn cimbalist speelt Bèla Ruhà een tegenspel van groote muzikaliteit [...] Vraag hem eens zijn eigen composites te spelen: zijn walsen ‘Tu m’avaus dit’ en ‘Pourquoi me briser le coeur?’ [...] en vraag hem vooral eens zijn groote wals ‘Papillon et fleur’ te spelen, met die interessante cimbaal-passages.... Of nog liever zijn ‘Zigeunervisionen’, als alle hoorders als ‘t ware aan zijn viool hangen, – en gij zult versteld staan over zijn prachtig gevoelig en weldoordacht spel.*
Dit is de Hongaarse zigeunermuzikant ten voeten uit: hij speelt een divers repertoire van zowel uitheemse dansen, walsen en operaafragmenten. Hijzelf is de 'primás': hij zet de stukken in en speelt de hoofdrol in de uitvoering. Hij interacteert intensief met zowel medemuzikanten als publiek en speelt graag verzoeknummers. Zijn orkest bevat bijna altijd de karakteristieke cimbaal, in een oudere versie ook wel hakkebord genoemd, een groot liggend snaarinstrument dat met gewatteerde stokjes wordt bespeeld, dat zowel slagwerk als melodie-instrument. Hij componeert ook zelf en geeft zijn werk, naar toenmalige Europese smaak, Franse titels. Vooral zijn voordracht is onweerstaanbaar: hij beweegt, hij is mooi ('slanke beenen'), hij swingt op zigeunerwijze en stoort zich niet aan de gegeven maat. Vermoedelijk speelt hij ook alles uit het hoofd.

Musicerende Hongaren en Roemenen, vaak behorend tot de zigeunervolken Sinti en Roma, waren in de eerste decennia van de twintigste eeuw al een wijdverbreid verschijnsel in Nederland en de omringende landen. Het witte publiek was intens geboeid. De fascinatie met zigeunermuziek in alle vormen die deze in de loop van de eeuw zou krijgen, duurt tot op de dag van heden voort. Waarom sloeg de zigeunermuziek zo aan? In dit hoofdstuk zal ik allereerst de historische 'intocht der zigeuners' in Nederland beschrijven, in de zin van de letterlijke komst van zigeunermuzikanten vanaf het begin van de eeuw, en de aard en verspreiding van hun muziek. Vervolgens beschrijf ik hoe deze muziek vooral na de Tweede Wereldoorlog op grote schaal werd geïmitueerd en overgenomen door Nederlandse muzikanten, met name door Nederlandse studentenorkesten. Dat betekent een 'intocht' van het zigeunerreertoire op Hollandse feesten en partijen. De studentenorkesten vonden hun leermeesters in de zigeunermuzikanten. Zigeunermuziek blijkt aldus een rijke 'contactzone', een broedplaats van interculturele uitwisseling.

We kunnen de 'intocht der zigeuners' echter ook op nog andere manieren bestuderen, namelijk vanuit cultureel enpsychologisch perspectief. De witte West-Europese cultuur raakte gefascineerd door het zigeunerachtige in de kunst. Niet alleen kennen de literatuur en de beeldende kunst talloze representaties van de als exotisch ervaren zigeuners. Ook de klassieke muziek zoog het zigeunerachtige in zich op. Al in de negentiende eeuw werden door veel componisten zigeunerachtige muzikale motieven ontleend aan Hongaarse volksmuziek. Hetzelfde gebeurde in de opera. Verder werd de benaming 'bohémien'- van oorsprong gereserveerd voor de zigeuners die geacht werden uit Bohemen te komen – al in de negentiende eeuw een epitheton voor de witte westere kunstenaar die zich van de burgerlijke cultuur niets aantrok. Er lijkt sprake te zijn van een voortgaand proces van 'bohémienisering', van 'zigeunerificatie' in de Europese cultuur dat ik hieronder nader zal bespreken. Deze ontwikkeling vond al voor de twintigste eeuw buiten Nederland plaats; in Nederland begon die pas na de eeuwwisseling. Dat zal ik laten zien door een verkenning van het zigeunerbeeld in het populaire Nederlandse lied. De vioolspelende 'primás' die de emoties raakt werd de afgelopen eeuw zozeer een symbool in de
Nederlandse verbeelding, dat hij onder andere vaak opdook in liederen van witte Nederlanders: de tot hem gerichte frase 'kom zigeuner speel een lied' werd een vaste openingszin. Die frase is duidelijk ontleend aan een alom aanwezig historische werkelijkheid, namelijk die van de virtuoze zigeunerviolist die 'am Tisch' verzoeknummers komt spelen, maar maakt de zigeuner tegelijk van die werkelijkheid los, om er een innerlijke realiteit, een symbool van te maken. Deze reis van het beeld van buiten naar binnen kun je zien als een 'intocht'. In de loop der tijd gaat de zigeuner steeds meer samenvallen met de 'ik' van het lied zelf. De zigeuner wordt in de witte verbeelding steeds minder 'de ander' en steeds meer een aspect van het eigen zelf. Ook die toenemende verinnerlijking van het zigeunerbeeld kon je zien als een 'intocht'. Witte Nederlanders willen op den duur zelf zigeuners zijn.

**Uitgaansleven**


In de jaren dertig was het orkest van de - ook componerende - Hongaar Pali Tóth actief. In en om Den Haag speelden in de jaren dertig ook de Hongaarse zigeuner Lajos Veres, die in 1935 naar Nederland was gekomen, en de Roemeen Gregor Serban die in 1931 kwam. Volgens Kreuger (1996, 72) moeten er veel meer orkesten zijn geweest, getuige alleen al het aantal cimbalisten dat in het Haagse leefde en werkten. De radio zond in de jaren dertig ook vaak zigeunermuziek uit, waardoor brede lagen van de samenleving er kennis mee maakten.
Behalve migranten die zich hier vestigden kwamen er ook regelmatig zigeuner-gasten. In 1932 deed een heel bijzonder gezelschap Nederland aan: een orkest van 'twintig zigeunerinnen', een 'unicum in de muziekwereld'. Damesorkesten en Duitse 'Damenkapellen' waren op zichzelf geen unicum – ze waren zelfs een bekende attractie voor de oorlog. In café De Karsseboom op het Rembrandtplein speelden altijd zowel een dames- als een herenorkest. Maar een dameszigeunerorkest was inderdaad een sensatie, omdat de zigeuneramusamentsmuziek uitsluitend door mannen werd gespeeld. Het ging om Lilly Gyunes' Hungarian Gypsy Girls, een groot damesorkest van meer dan twintig leden. Lilly Gyunes was een in 1904 geboren Hongaarse violiste, zeer goed opgeleid aan de Franz Liszt Academie in Boedapest, die gedurende de jaren dertig met haar damesorkest in Europa triomfen vierde. Gestoken in kleurrijke zigeunerinnenkleding speelden ze het bekende repertoire: rhapsodieën van Liszt, walsen, schlagers uit de zigeuneropera's van Franz Léhar en Kálmán, Hongaarse volksliederen en Csárdásen. Hoewel deze muzikantes vrijwel zeker geen echte zigeunerinnen waren, maar goed opgeleide witte vrouwen, zegt hun presentatie veel over de populariteit van de zigeunermuziek. Een andere gewaardeerde gast was Tanase Coldoban wiens Roemeense orkest 'na vele omzwervingen over bijna geheel Europa' in december 1931 in De Kroon in Amsterdam speelde. Hun 'onvergelijkelijk elan' werd in de pers geprezen. Hun muziek heet 'hartstochtelijk en meeslepend als hun natuur' (Cetem, 6 december 1931). In 1933 deed Tanase Coldoban Nederland weer aan, en trad toen met zijn achtkoppige
De intocht van zigeuners en hun muziek

zigeunerorkest op in La Reserve op het Amsterdamse Rembrandtplein. Het verslag in de ochtendeditie van De Telegraaf van 7 februari 1933 leest als een roman:

Een prettige smaakvolle inrichting, een geanimeerd gesnup, een podium met enkele weemoedig uitzijde vreemdelingen, gekleed in een fantastisch kostuum, en voorts een dirigent in smoking – dit is in 't kort het tafereel, dat bij entree, de voorzaal van La Reserve biedt. Wanneer de dirigent – Tanase Coldoban – een markante figuur, charmant in zijn bewegingen, zich met een correcte buiging tot het publiek wendt, en met een enkel gebaar het orkestje een wenk geeft, zoemt in heerlijk ritme even later de muziek van een verrukkelijke Sheherezade door de zaal.

Dit geheele orkestje, bestaande uit acht man, speelt (met) een meelepende passie. Vooral de solo-cimbalist en de pianist blonken uit. Kettners liepen bedrijvig af en aan. Een groepje heeren trad ongemerkt binnen en nam niet ver van het podium plaats. 'De Roemeensche gezant', werd er gemompeld. Ook Tanase bereikte dit gefluister en het had een magische uitwerking op hem en de overige spelers. In widden cadans klonken spoedig de opvloeiende tonen van een voortreffelijk uitgevoerde Czárdás – opgeluisterd door den wonderliken zang van een uitstekende geschoold tenor ....

Een bejaarde dame keek nieuwsgierig door haar face à main van het orkest naar het hoge gezelschap. Nauwelijs kon ze tijd vinden om even aan haar groene kelkie crème de menthe te nippen. Was het toeval dat de dirigent, als inleiding voor een volgend nummer met een ondeugende gloed in de donkere oogen, op zijn viool klan- ken toekelde van 'Es war einmal ein Musikus....'

Evenals zijn broer Corn. Coldoban, zweeft ook rond Tanase een gloed van cosmopolitische vermaardheid. Aan vele buitenlandsche hoven trad hij met zijn orkestje op. Als belooning voor zijn prestaties decoreerde de koning van Roemenië hem met de Orde van de Kroon van Roemenië.²

Het beeld dat hier wordt geschetst is klassiek: de dirigent annex 'primâs' met zijn viool, diens charme en de magische uitwerking die deze op dames heeft, de wilde Czárdás als het muzikale pronkstuk. Dit romantische beeld zette zich vast in Nederlands' collectieve geheugen en zou later op zichzelf een gemeenplaats worden van Nederlandstalige populaire liederen – waarover straks meer.

Tanase Coldoban en zijn broer Cornelius waren ooms van de befaamde violist Gregor Serban, die zich met zijn ouders, zussen en broer rond 1930 in Nederland vestigde. Zijn levensgeschiedenis werd beschreven door zijn veel later in Nederland geboren zoon, Gregor Serban jr. en is te mooi en te exemplarisch om hem niet in zijn geheel te vertellen.³
Gregor Serban

De geschiedenis begint in Roemenië, in het havenstadje Braila, toen Gregor – Giorgiu Serbanescu op zijn Roemeens – op 1 augustus 1909 werd geboren. Omdat vader Andrei de geboorte van zijn zoon eerst uitbundig ging viert met drank en muziek, kwam hij er pas drie dagen later toe de baby te laten registreren. Zowel van vadersals van moederszijde zat het muziekeren in de familie. Vader Andrei Serban was cimbabalist in het orkest waarin hij samen met zijn neven en broers speelde. Moeder Ioana Coldoban was de zus van dezelfde Tanase en Cornelius die in de jaren twintig en dertig triomften in Europa. Hun broer Nizzi Coldoban emigreerde naar Parijs, waar hij weer met zijn zoon Nikkie optrad in Franse nachtclubs.


Volgens oude Roemeense traditie werd er een strijktok boven het wiegje gehouden van Andrej Jr. En ja hoor, de baby greep meteen naar de strijktok en hield deze stevig in zijn knuistjes. Als een baby zo iets doet betekent het dat hij een violist zal worden. Mijn vader was zeer blij met deze gebeurtenis. (Serban Jr. 2003)

Hij speelde toen inmiddels samen met zijn vijftien jaar jongere broer Colea, die als pianist was afgestudeerd aan het conservatorium, met Tibor Farkas op de cimbaal, Henk Jansen op de bas en Constantin Badyakoff op de tweede viool. In 1953 traden ze op voor de koninklijke familie, ter gelegenheid van de verjaardag van prins Bernhard.


Ook het verhaal dat hij met de violist Kreisler en met Herman Kobbers en het Residentieorkest speelde is vaak opgehaald: hoe hij deze befaamde professionals verbaasde met zijn virtuele versieringen, glissando's en trillers, die nergens in de klassieke vioolboeken worden beschreven. Gregor Serban is tot boven zijn tachtigste met zijn zonen Andrei als violist en Gregor jr. als pianist blijven optreden. Zigeunermuziek is, zoals Serbans hele carrière illustreert, vaak een familiezaak.

**Tata Miranda**

Niet alle zigeunermuzikanten werden zo bekend als de Serbans, Coldobans en Râczky's. Veel muzikanten waren Sinti die al sedert de negentiende eeuw in allerlei takken van amusement trachten te overleven: ze waren kunstenmaker, acrobaat, ker-

Afbeelding 3.2: Groep zigeunermuzikanten, datum onbekend


Gekleed in SS-uniform verscheen hij (Boltini) bij de Duitsers en eiste de vrijlating van de familie Weiss, omdat het zigeunerroek zogenaamd moest optreden voor de Wehrmacht en onmisbaar was. De rest van de oorlogsjaren [brachten wij] in circus Boltini door. Het orkest speelde in een gesloten bak, om niet op te vallen. De kinderen verstopten zich onder de circusbanken. ‘Als Boltini dat pak niet had aangehad, dan was ik niet teruggekomen. Dan waren we allemaal in Auschwitz beland.’ (Krielaars 2001)

Na de oorlog beleefde het orkest Tata Miranda een lange glorietijd. Stamvader Joseph was de ‘Tata’ (geen eigennaam, maar een eretitel voor de leider, ‘vader’) en de naam Miranda is volgens de overlevering ontleend aan de naam van een Zuid-Amerikaans orkest dat met man en muis op zee verging en waarvan ze jaren later de naam konden krijgen. Volgens een ander verhaal is de naam Miranda door Joseph gekocht van een oud Italiaans circus. De strenge Joseph selecteerde zelf altijd de muzikanten onder zijn kroost:

Vader had vijftien kinderen, […] twaalf zonen en drie dochters. Hij liet iedereen op instrumenten spelen. Je moest in een korte periode een bepaald niveau bereiken. Luikte dat niet, dan was vader zeer streng. Je mocht dan niet de naam Miranda dragen. Zes van de twaalf zonen hebben de keuring doorstaan. Ze waren goed genoeg om door te gaan en mochten zich uitgeven als musicus onder de naam Miranda. (Hermens 1994)
De dochters zijn kennelijk geen van allen door Josephs keuring heen gekomen – als ze daaraan al mochten meedoen: zigeunermuziek is bijna uitsluitend een mannenzaak.


De geschiedenis van de Miranda’s is enigszins vergelijkbaar met die van de Piotto’s, een van oorsprong Vlaamse zigeunermuzikantenfamilie die, naast de paardenhandel, al generaties lang in Vlaanderen speelt in danszalen en cafés. Iedereen beheerst meer dan een instrument (een van de muzikanten kan zelfs op twee trompetten tegelijk blazen) en men speelt zo gemakkelijk op het gehoor dat men in twee avonden luisteren en oefenen de hele Gràfin Mariza-opera kan meespelen. Ook de familie Rosenberg, die nu het succesvolle Rosenberg-trio heeft voortgebracht, trad al voor de oorlog met een zevenkoppiig orkest in cafés op.

**Van vreemd naar eigen**

Voor zijn intrede in Nederland waren tal van klassieke componisten al gefascineerd geraakt door het muzikale zigeuneridoom. In feite is zigeunermuziek Hongaarse en Roemeense volksmuziek die door beroepsmuzikanten (altijd zigeuners) op een dergelijke sappige wijze werd vertolkt dat zij een zegetocht kon beginnen door het grootstedelijk amusement van de eeuwwisseling (Sárosi 1977, Bellman 1998). De compo-

Na de klassieke componisten volgde een klein leger opera- en operettecomponisten, zoals Johann Strauss (Der Zigeunerbaron), Verdi (Il Trovatore) Franz Léhar (Zigeunerliebe), Emmerich Kálmán (Die Csárdásfürstin, Der Zigeunerprimás, Gräfin Mariza, Die Zirkusprinzessin), Ruggero Leoncavallo (Zincari) en Bizet met zijn immens populaire Carmen, die het zigeunerthema zowel thematisch als muzikaal bewerkten en verder populariseerden. Toen de zigeunerkorsten in Nederland verschenen konden zij dus niet alleen putten uit een repertoir van verstadte Hongaarse en Roemeense volksmuziek, maar ook uit een hoeveelheid virtuele klassieke muziek, en opera en operette 'a l'hongroise' die in de voorafgaande eeuw was opgebouwd.

Het proces van toe-eigening van het muzikale zigeuneridioom door de witte klassieke muziekcultuur speelde zich grotendeels in de negentiende eeuw, en buiten Nederland af. Eenmaal hier wordt echter de zigeunermuziek van Ruha, Coldoban, Serban, Tata Miranda en de Piotto's door andere muzikanten gretig geëmateert. Dat begint al vroeg. Omdat de zigeunermuziek aanslaat beginnen ook Nederlandse muzikanten zich in de jaren dertig uit te geven voor Hongaars. Het grote dans- en concertorkest van Louis Schmidt ging bijvoorbeeld optreden onder de naam Lajos Kovacs ('kovacs' betekent 'smid' in het Hongaars) en Lajos Borath heette van zichzelf gewoon Beiersbergen. Later was er Bertus van Dinteren die zich 'de blonde zigeuner' noemde. Vooral op studenten oefende het zigeunermuziekidioom een grote aantrekkingskracht uit, misschien uit een diffuus gevoel van verwantschap: de studentenwereld was immers een eiland van vrijgevochtenheid in burgerlijk Nederland. Ook de vitaliteit en lichamelijkheid van deze muziek kan jonge intellectuelen hebben aangetrokken, als tegenwicht tegen het saaie studeren. In elk geval ontstonden er tal van studentenzigeunerkorsten, vaak onder mentorschap van de professionele Sinti- en Roma-muzikanten. Door die samenwerking blijkt zigeunermuziek een rijke 'contactzone' te zijn. Het Utrechts Studentencorps
claimt het eerste studentenzigeunorkest van Nederland rijk te zijn. Het heet Tzigane en zou in 1910 zijn opgericht, aanvankelijk (vermoedelijk onder een andere naam) als Weens strijkersensemble, pas na de oorlog als een echt achtkoppig zigeunorkest. Ook de Utrechtse vereniging Veritas had een zigeunorkest, onder de naam Pâlotas. De komst van Hongaarse vluchtelingstudenten, in de laten jaren vijftig na de Hongaarse opstand, gaf ook een impuls aan de zigeunermuziek. In hun Hongaarse club in Utrecht werden ook Nederlandse vrienden uitgenodigd (Krammer.demon.nl).

Na Utrecht komen er studentenzigeunorkesten in Delft (Pipacs), Leiden (Hospital), Amsterdam (Kabani), Wageningen (Malac Banda oftewel 'zwijnenbende') en in andere studentensteden. Anno 2002 moeten er volgens Paul Hermans nog zo'n twintig à dertig van zulke orkestjes actief zijn in Nederland. Paul Hermans is zelf al veertig jaar lang cimbalist bij het zigeunorkest Kabani, dat rond 1960 begon als het Amsterdamse studentenzigeunorkest. 'Er kwam destijds een lustrum aan van het Studentencorps, en daar hoorde,' aldus Hermans, 'een zigeunorkest bij. Omdat de Amsterdammers het beneden hun waardigheid vonden zo'n orkest van een andere studentenstad te importeren begonnen ze er zelf een.' Voor de economiestudent Hermans betekende de aanraking met de zigeunermuziek 'een warm bad'. Hij had, zoals de meeste amateurs, als kind op muziekles eenzaam zitten ploeteren op études en zwaar klassieke stukken. Hongaarse zigeunermuziek wordt echter uit het hoofd gespeeld. Muziek gaat veel meer leven wanneer je samenspeelt in een groep.

Dat samenspel was ook voor ons studenten niet alleen een muzikale maar vooral ook een sociale bezigheid. We leerden nieuwe mensen kennen. Dat sociale aspect maakt die zigeunermuziek zo populair in de studentenwereld en het amateur circuit. Daarnaast hadden we aan de optredens soms een mooie bijvorderste. Ik ging daar platen met zigeunermuziek voor kopen, ik raakte helemaal gegrepen. Er was tussen de studentenorkesten onderling een uitwisseling van kennis: je gaf elkaar les. Toen leerde ik Hanko Farkas Ferenc kennen – een echte Hongaarse zigeunermusicus, en een kanon op de altviool. Hij speelde met zijn groep in Engels in Rotterdam. Eigenlijk vroeg ik zijn collega, de cimbalist, of die mij les wilde geven maar die deed het niet. Hanko wel: die treinde wekenlang naar Amsterdam heen en weer om mij de kneepjes bij te brengen. 'Kom jij maar naar Boedapest' zei hij na een tijdje. Zo reisde ik met de violist Jan Kalkman naar Boedapest. We resideerden in de zigeunerwijk en gingen met Hanko mee naar de vele restaurants waar gespeeld werd. Voor de val van de Muur waren er in Boedapest wel dertig restaurants met uitstekende levendige zigeunermuziek. Veel studenten reisden zo hun leermeesters achterna naar Boedapest en volgden hun tournees waar ze konden. Op die manier probeerden we zoveel mogelijk mee te krijgen van de speelstijl en het repertoire van de meesters. Het is namelijk niet de melodie, maar de benadering ervan die het genre maakt tot wat het is.'
De intocht van zigeuners en hun muziek


Kom zigeuner speel een lied: de zigeuner als symbool

Zigeuners zijn sinds hun komst in Europa in de vijftiende eeuw vaak het projectie- scherm geweest van witte angst en verlangens. Aan de ene kant werden ze gehaat. Honderdduizenden van hen werden vermoord in Hitlers vernietigingskampen. Tegelijkertijd werden ze geromantiseerd als lichamelijk, vrijheidslievend en onbural- gers lk. Bekeken met een mengeling van afgeur en afkeer vormden zigeuners voor de gevestigden een repoussé van zowel positieve als negatieve elementen van het eigen zelf. Hoe de witte Europeaan zijn of haar eigen identiteit vormt door zich af te zetten tegen of elementen te onthouden aan de zigeuner wordt beschreven door Robert Fraser (2001). Hij merkt bijvoorbeeld op dat de term 'bohemien' - in zijn betekenis van 'vrijgevochten kunstenaar' - ontleend aan de benaming die eeuwenlang in zng was voor zigeuners (de bohemers of bohémiens), zij die geacht wer- den uit Bohemen te komen. De mythe van de zwervende zigeuner werd door die woordontlening geannexeerd door de cultus van de (witte) vagebond-kunstenaar.
Henry Murger is degene die de term 'bohémien' voor het eerst zo gebruikte in zijn portret van het Parijs van de linkeroever, *Scènes de la Bohème* uit 1850, de tekst die weer ten grondslag lag aan Puccini's opera *La Bohème* (Fraser 2001, 9-10).

Er moet nog veel studie worden verricht naar de betekenis van de figuur van de zigeuner(in) in West-Europese cultuuruitingen, als opera's, romans, liederen, kinderboeken en schilderijen. Nu al is duidelijk dat de zigeuner(in) vaak beladen is met dubbelzinnige betekenisën – zowel gevaarlijk als aantrekkelijk, revitaliserend en destabiliserend. De functie van de zigeuner in de witte Europese verbeelding is mijns inziens vergelijkbaar met de functie van de Afro-Amerikaan in de Amerikaanse verbeelding. Zwarte personages in Amerikaanse cultuuruitingen zijn even dubbelzinnig, evenzeer het projectiescherm van witte angsten en verlangens, zoals Toni Morrison heeft laten zien in haar boek *Playing in the Dark*. De zigeuner is het Europese equivalent van de etnisch gemaakte 'ander' (Meijer 2001). Jonathan Bellman trekt deze parallel ook. Met name vergelijkt hij hoe het muzikale talent van zwarte en zigeunermuzikanten vaak is beschreven als 'natuurlijk', als niet het resultaat van gedisciplineerde studie maar van lichamelijke behoeftes tot het uitdrukken van animale vreugde en verdriet. Hogere muzikale vorming zou niet aan hen besteed zijn. Zo wordt de lof voor het muzikale genie van zwaren en zigeuners verpakt in subtiel dehumaniserende termen (Bellman, 80).

Een voorbeeld van de witte projectie op de zigeuner moge hier volstaan: ik kies voor een blik op de betekenis van de zigeuner in het Nederlandse populair lied. Er zijn heel wat liederen in het populaire repertoire – gezongen door Willy Derby, Corry Brokken, de Zangeres Zonder Naam, Wil Tura, Imca Marina, Vader Abraham, Johnny Jordaan en Benny Neyman – over vioolspelende zigeuners. Daaruit blijkt dat het klassieke beeld van de vioolspelende primâs zich heeft vastgezet in het Nederlandse collectieve geheugen. In deze liederen over zigeuners zien we hoe de zigeuner geleidelijk steeds meer 'eigen' wordt, steeds meer een beeld voor een aspect van de 'ik' zelf. Een voorbeeld:

Kom zwarte zigeuner, speel nog eens dat lied en als ik dan huilen ga, kijk dan maar niet
Kom zwarte zigeuner, dat lied van voorheen
Toen ik hier zo dikwijls kwam. Maar niet alleen.
Het snijdt me door mijn ziel, het doet me pijn
Maar ik voel nog eens hoe mooi 't had kunnen zijn.

Dit lied – het is een tango – wordt gezongen door Manke Nelis, door de Zangeres Zonder Naam en in een uitgebreidere versie ook al door Willy Derby in de jaren dertig. Bij Derby is de bovenstaande tekst het refrein dat is ingebouwd in een verhaal over een vrouw wier man haar ontroof werd, en die haar verdriet herbeleeft bij de zigeunermuziek.
's Avonds komt er af en toe een dame in de bar
en dan zegt de violist: 'nu speel ik voor haar
vroeger kwam haar man steeds mee, maar die werd haar ontrouw.'
Plots'ling vraagt met zachte stem de vreemde vrouw:
'Kom zwarte zigeuner/ speel nog eens dat lied [...]'

Het lied tekent een vrouw die zich, vol haat jegens haar ontrouwe man, bedrinks aan whisky. De zigeuner is onafscheidelijk verbonden met zijn vioolmuziek, en die muziek woelt bij de ik-figuur allerlei gevoelens los, die pas dankzij de muziek beleefd schijnen te kunnen worden. Bij Johnny Jordaan en Willy Alberti treffen we dezelfde aanspreking van de zigeuner, wiens muziek het mogelijk maakt in fantasie de geliefde terug te toveren:

O zwarte zigeuner, kom speel mij iets voor
toe speel mij het lied wat ik het liefste hoor
O zwarte zigeuner, speel net als die keer
Dan komt in mijn fantasie/ mijn liefste weer.

Nog een voorbeeld is Imca Marina's Speel zigeuner

Kom zigeuner speel een lied, kom speel voor mij en mijn verdriet
liefde is een regenboog veel te ver en veel te hoog
kom zigeuner speel een lied. 

Ook hier mobiliseert het spel van de zigeuner de eigen gevoelens om een onbereikbare liefde. De ontstaanscontext van deze liederen is de historische figuur van de vioolspelende zigeuner, die al sedert het begin van de eeuw overal te zien was. Inhoudelijk valt op dat deze liederen sterk op elkaar lijken in de manier waarop ze de zigeuner aanspreken. Hem wordt door een meestal vrouwelijke 'ik' gevraagd om de tolk te zijn van de heftige gevoelens die de 'ik' voelt – veelal verdriet. Schubert componeerde zijn werken in de style hongroïsche ook in tijden van wanhoop en ongeluk: het is kennelijk de zigeunermuziek die dit onstilbare verdriet kan uitdrukken, de zigeunerviolist die de rol van poortwachter naar het onbeheersbare gevoel vertolkt in de Europese ziel. Dit type lied reflecteert dus allereerst een historische context, waarin zigeunermuzikanten in het uitgaansleven speelden. Het reflecteert ook letterlijk de situatie van het 'verzoeknummer', waarin je de primà kon vragen een bepaald lied te spelen. Het illustreert ook de economische positie van de burger-vrouw, die haar personeel kon wenken. Het lied met dat verzoek beginnen is bovendien zelf al een beproefd literair cliché. Brahms' befaamde Zigeunerlieder-cyclus uit 1887, op tekst van Hugo Conrat, begon al met diezelfde aanspreking:

He Zigeuner, greife in die Saiten ein (he zigeuner speel op je snaren)
Spiel das Lied vom ungetreuem Mägdelein! (speel het lied van het ontrouwe meisje)
Lass die Saiten weinen, klagen, traurig bange, (laat de snaren weenen, klagen, treuren)
Biss die heisse Träne netzet diese Wangel! (tot mijn wangen nat zijn van hete tranen).

Ook hier mobiliseert de spelende zigeuner verdriet. Behalve een historische situatie
weer te geven vertellen deze liederen dus ook iets over de betekenis daarvan voor de
luisteraar: die ervoeren zigeunermuziek als een herstel van de band met hun
gevoel.

Geleidelijk aan krijgt de zigeunerfiguur in het populaire lied steeds meer de trek-
ken van een symbool dat tot het innerlijk behang van de witte Nederlander hoort. 
In Corry Brokkens *De Zigeuners* worden de zigeuners voorgesteld als een tegelijk
lukkend én schrikwekkend fantasiebeeld dat het witte burgerlijk evenwicht bedreigt.
Dat lied – met opwindende, haast angstaanjagende muziek bij strofe 2 en 4 – gaat
als volgt:

Luister je mijn hart.
Hoor je die akkoorden?
Is het vreugd of smart
wat je voelt, mijn hart?
Zie je niet die gloed, waar de vuren branden?
Brand je niet mijn hart, aan deze gloed.
Niemand blust het vuur, van zigeunerbloed.

Sluit in nachtelijke uren uw huizen en schuren,
Tegen brandende vuren,
in het woonwagenkamp!
De zigeunerlui kwamen
sluit deuren en ramen
en bescherm ons Heer Amen,
bij de veilige lamp!
Hoor je niet, bij de wilde gitaren.
Zie je ze niet, zwarte ogen die staren?
Het is een lied over liefde en donker verlangen.
Luister niet, naar hun zangen
en hun voetengestamp!

Nee, ik luister niet,
‘k luister niet zigeuner,
naar je larakend lied,
née, ik luister niet.
Ik wil de blik niet zien, van je zwarte ogen.
Nee, ik wil de wilde blik niet zien.
Anders vindt mijn hart,
nooit meer rust,
misschien.

Want zigeunerlui erven de drang om te zwerven,
in den vreemde te sterven, van het vroegste geslacht.
Het is hun bloed dat moet stromen langs oevers vol dromen
Waar geen mens ooit kan komen,
waar geen vriend hen verwacht.
Ga dus voorbij, met je paard en je wagen!
Ga zonder mij, 'k wil je lasten niet dragen!

Ik heb een huis en een tuintje
en keurige buren!
Doof je lokkende vuren
en verdwijn in de nacht!

Hier wordt niet de zigeuner aangesproken maar *het eigen hart*: 'Luister je mijn hart': we hebben hier dus te maken met een dialoog tussen twee kanten van een persoon – waarvan de ene naar de zigeuners wil, en de ander dat niet durft. Het gevecht tussen angst en fascinatie wordt hier intern en het lijkt erop dat de zigeuners hier tot een metafoor beginnen te worden voor een aspect van de witte man of vrouw. Het gevaar kan nog maar net bezworen worden, maar die laatste strofe is dermate tuitig - 'huis en een tuintje en keurige buren' - dat die ironisch kan worden opgevat. Het lied kan dan worden gelezen, niet als een demonstratie van angstvallige burgerlijkheid, maar als een kritiek daarop, met dank aan de zigeuner.

Wanneer dat hek van de dam is komen er een aantal liederen die de zigeuner *expliciet* representeren als onderdeel van een wit zelfbeeld. Een voorbeeld is Benny Neyman, die in het met flamencogitarren opgetuigde lied *Zigeunerbloed* verklaart dat hij zelf zigeunerbloed heeft, waarom hij niet trouw kan zijn in de liefde. Neyman 'ik' verklaart daarmee dat hij zelf zigeuner is. De zigeuner is dan het symbool voor de witte vrijheidsdrang en Nederlands antiburgerlijkheid. Dat thema wordt vervolgens zelf weer heel burgerlijk: je valt namelijk echt in slaap bij de slome muziek en de clichétekst van het *Zigeunerlied* van Vader Abraham, ook gezongen door Jacques Herb: 'Diep in ons hart willen wij ook zigeuner zijn./ Diep in ons hart is ons huis en straat te klein/ Ons hart verlangt soms naar vrijheid en romantiek/ Een paard en wagen en er klinkt vioolmuziek'. Dit refrein wordt omringd door de topische beschrijving van het zigeunerleven: de oude, geheimzinnige drang tot trekken, hun dak is de hemel, het mooie meisje dat danst bij het kampvuur.

Bij Johnny Jordaan is de identificatie met de zigeuner compleet: hij verlangt niet naar het zigeuner-zijn, hij is dat:
Vier muren, vier wielen, een dak en een paard
Daarmee is mijn wens nu voldaan
Ik zoek mijn geluk overal waar ik ga
Dat is mijn zigeunerbestaan

Terwijl de avant-garde, de kunstenaar in de negentiende eeuw al 'bohémien' (bohemier of zigeuner) was geworden, kan nu iedereen dat worden. Wanneer die beweging is voltooid verdwijnt het zigeunerlied uit het populaire repertoire. De intocht van de zigeuners is voltooid. Kennelijk spreekt het thema niet meer aan. Mijn interpretatie daarvan is dat de projectie van de eigen verdrongen vrijheidsdrang en seksualiteit op de zigeuner niet meer nodig is, om dat deze een witte culturele vorm krijgen in de seksuele revolutie en opkomende jeugdcultuur. Ze worden een bekend en geaccepteerd onderdeel van het eigene. Witte jongeren zwerven met gitaren over de wereld, reizen zonder plan, beleven een vrijere seksualiteit en slapen bij kampvuren in de open lucht. De bewegingen van de jaren zeventig hebben het overbodig gemaakt om de behoefte tot zwerven, vrijheidsdrang en een anti-autoritaire opstelling neer te leggen bij 'zigeuners'.

Maaike Meijer