

23 oktober 1915. Bèla Ruhà, 'tsigaan en komponist' wordt voorgesteld aan het Amsterdamse publiek.

3 De intocht van zigeuners en hun muziek

Het blad *De Kunst – geïllustreerd weekblad voor tooneel, 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 strijkjes' 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 landgenooten veelal het geval is, een sterk gevoel heeft voor rythmiek. 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 maatverdeeling, maar met een rythme vol golvingen en deiningen, die zelfs den meest stijve tot 'los' danser maken...

Niet minder is Ruhà's voordracht als hij zijn kunstgenooten voorgaat in het operaspel. Nooit hoort men het intermezzo met 'Butterfly' droomeriger spelen dan door een orkestje als dat van Ruhà, – nooit zong de tenor of de bariton verliefder dan wanneer Bèla de 'Bohème' zingt op zijn viool.

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 komposities te spelen: zijn walsen 'Tu m'avais dit' en 'Pourquoi me briser le coeur?' [...] en vraag hem vooral eens zijn groote wals 'Papillon et fleur' te spelen, met die interessante cimbaal-passagesOf nòg liever zijn 'Zigeunervisioen', als alle hoorders als 't ware aan zijn viool hangen, – en gij zult versteld staan over zijn prachtig gevoelig en weldoordacht spel.¹

Dit is de Hongaarse zigeunermuzikant ten voeten uit: hij speelt een divers repertoire van zowel uitheemse dansen, walsen en operafragmenten. Hijzelf is de 'primàs': 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 is 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 'intoct 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 geïmiteerd en overgenomen door Nederlandse muzikanten, met name door Nederlandse studentenorkesten. Dat betekent een 'intoct' van het zigeunerrepertoire 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 'intoct der zigeuners' echter ook op nog andere manieren bestuderen, namelijk vanuit cultureel en psychologisch 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 westerse 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 'primàs' 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 aanwezige historische werkelijkheid, namelijk die van de virtuoze zigeunervioliist 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 kun je zien als een ‘intocht’. Witte Nederlanders willen op den duur zelf zigeuners zijn.

Uitgaansleven

De zigeunermuzikanten doken eind negentiende, begin twintigste eeuw in Nederland op. In het algemeen vormde ‘levende muziek’ een groot arbeidsterrein in het café-, restaurant- en uitgaansleven in de grote steden voordat de mechanische muziek technisch ver genoeg ontwikkeld was om in deze behoefte te voorzien. In het begin van de eeuw leidden in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag de strijkjes en salonorkesten een bloeiend bestaan. In het Scheveningse Kurhaus en in Amsterdamse gelegenheden als Milles Colonne, De Nieuwe Karsseboom, De Kroon, het Wiener Café, Krasnapolsky, Hotel De l’Europe en Bellevue kon het publiek luisteren naar orkesten die vaak wel 1500 nummers op het repertoire hadden: walsen, operafragmenten, Franse genrestukken en ‘zigeunermuziek’, vooral de opzweepende csárdásen. Zigeunermuziek werd aan het eind van de negentiende eeuw alom gewaardeerd. Na een zegetocht in de landen van herkomst, Hongarije en Roemenië, trokken de uitstekend spelende Roma- en Sinti-muzikanten uit de Balkan de omringende Europese landen in en vonden er met hun ‘zigeunerorkesten’ – die ook walsen en populair klassiek speelden – ambulant werk in het uitgaansleven. Vroege zigeunerorkesten waren, naast dat van Bèla Rùhà, het orkest van Rudy Ràczky, van Kàlmàn (in Trianon) en Zunki Joskà, die al voor de Eerste Wereldoorlog bekend werden. Ràczky had zoveel succes – en verdiende zo goed – dat hij zich met een eigen equipage naar zijn werk kon laten brengen (Kreuger 1996).

In de jaren dertig was het orkest van de – ook componerende – Hongaar Pali Tòth 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 werkte. De radio zond in de jaren dertig ook vaak zigeunermuziek uit, waardoor brede lagen van de samenleving er kennis mee maakten.



Afb. 3.1 Musicerende zigeunerfamilie, Oudenbosch 1947 (foto Henk Jonker/MAI)

Behalve migranten die zich hier vestigden kwamen er ook regelmatig zigeunergasten. 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 zigeuneramusementsmuziek uitsluitend door mannen werd gespeeld. Het ging om Lilly Gyenes' Hungarian Gypsy Girls, een groot damesorkest van meer dan twintig leden. Lilly Gyenes 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 Csárdàssen. 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

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 gesnap, een podium met enkele weemoedig uitzierende 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 rythme even later de muziek van een verrukkelijke Sheherezade door de zaal.

Dit geheele orkestje, bestaande uit acht man, speelt (met) een meeslepemde passie. Vooral de solo-cimbalist en de pianist blonken uit. Kellners 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 wilden cadans klonken spoedig de opbruisende tonen van een voortreffelijk uitgevoerde Czàrdàs – opgeluisterd door den wonderlijken zang van een uitstekende geschoold tenor

Een bejaarde dame keek nieuwsgierig door haar face à main van het orkestje naar het hoge gezelschap. Nauwelijks kon ze tijd vinden om even aan haar groene kelkje 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 klanken tokkelde 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 'primàs' met zijn viool, diens charme en de magische uitwerking die deze op dames heeft, de wilde Csàrdàs 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 vieren met drank en muziek, kwam hij er pas drie dagen later toe de baby te laten registreren. Zowel van vaders- als van moederszijde zat het musiceren in de familie. Vader Andrei Serban was cimbalist 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 triomfen vierden in Europa. Hun broer Nitza Coldoban emigreerde naar Parijs, waar hij weer met zijn zoon Nikki optrad in Franse nachtclubs.

Gregor leerde al jong vioolspelen van zijn ooms en mocht in 1916, zeven jaar oud, meespelen in zijn vaders Orkest Serban toen dat, beroemd als het was, optrad voor de tsaar van Rusland. Vanaf die tijd reisde Gregor met zijn vaders orkest over de wereld. Eind jaren twintig trok het gezin Serban naar Berlijn, waar Gregor een opleiding volgde aan het conservatorium. Kort daarna, in 1931, vestigde de familie zich voorgoed in Nederland, waar Gregor verder studeerde aan het conservatorium in Den Haag. Hij wilde een klassiek concertviolist worden, maar bleef ook verbonden aan zijn vaders Orkest Serban. In de zomer traden ze op in het Kurhaus in Scheveningen, in het winterseizoen in Hotel De l'Europe in Amsterdam. In de late jaren dertig stierf vader Andrei, dramatisch genoeg tijdens een optreden in Hotel De l'Europe, aan een hersenbloeding. Vanaf dat moment zegde de zoon zijn klassieke scholing vaarwel en zette het orkest om den brode voort teneinde zijn moeder, oudere zusjes en vijftien jaar jongere broertje Colea te onderhouden. Hij ontmoette zijn eerste vrouw, Lydia Pachouk, met wie hij in 1941 trouwde. In 1942 werd hun eerste kind, Andrei, geboren:

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

De oorlog was een moeilijke tijd, althans na 1942. Optreden op de vaste adressen Kurhaus en l'Europe werd te gevaarlijk. Zigeunermuziek werd verdacht en zigeuners werden actief vervolgd. Gregor drukte iedereen in de familie op het hart tegen niemand melding te maken van hun zigeunerafkomst, en in plaats daarvan te zeggen dat ze Roemenen waren. Af en toe kon Gregor nog wat klassiek spelen, maar de oorlogsjaren betekenden toch vooral zich gedeisd houden, armoede en afzien voor de familie. Na de bevrijding brak er een grote succesperiode aan voor het Orkest Gregor Serban. Hij speelde met zijn muzikanten weer veelvuldig in het Kurhaus in de zomer, en in l'Europe in de winter. Hij was in de jaren vijftig regelmatig te beluisteren op de radio, bij de VARA, en een graag geziene gast bij de beginnende televisie.

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.

Eind jaren vijftig bleek Gregors zoon Andrei jr., ondanks zijn greep naar de strijkstok als baby, een rockbandje te verkiezen boven het voortzetten van de familietraditie van de zigeunermuziek. Gregor was daar diep door gekwetst en verloor tot de jaren zeventig het contact met hem. Uiteindelijk werd Andrei toch nog violist, docent aan het conservatorium zelfs. In de jaren vijftig strandde ook Gregors huwelijk met Lydia Pachouk. De levensgenieter ontmoette in 1958 echter een nieuwe geliefde, Henny, 25 jaar jonger dan hij. Henny had kort daarvoor een relatie gehad met iemand van de familie Weiss (beter bekend als de familie Mirando) en was dus niet onbekend met de zigeunermuziek. In 1964 werd uit deze verbintenis Gregors tweede zoon Gregor jr. geboren, die de familietraditie van het zigeunerorkest tot op de dag van heden voortzet. Rond 1960 kreeg het Orkest Gregor Serban er andere opdrachtgevers bij: l'Heure Bleu en vooral het Chalet Suisse van de Zwitserse immigrant Wütrich in Scheveningen. Serbans tweede vrouw Henny werkte in Chalet Suisse als bedrijfsleidster, en de Serbans kregen een woning boven het bedrijf. Midden jaren zestig ging het eens zo statige Kurhaus langzaam te gronde aan financiële problemen. Het contract met Serban werd beëindigd, maar intussen had Gregor bij Chalet Suisse genoeg verdiend om een eigen restaurant te openen: The Old Dutch in Den Haag, waar hij uiteraard ook weer met zijn ensemble muziek maakte. Toen de glorie van de zigeunermuziek begin jaren zeventig begon te tanen ging Serban als 'gewoon' violist in het Promenade Orkest van de omroep spelen. De anekdote luidt dat hij bij de omroep nog moest voorspelen. Men had iets moeilijks op de lessenaar gelegd, maar na een blik op de titel sprak Serban: 'Haalt U die noten maar weg, ik speel het wel uit mijn hoofd' – en voegde op virtuoze wijze de daad bij het woord (Kreuger 1996, 76). Uiteraard werd hij terstond aangenomen.

Ook het verhaal dat hij met de violist Kreisler en met Herman Krebbers en het Residentieorkest speelde is vaak opgehaald: hoe hij deze befaamde professionals verbaasde met zijn virtuoze versieringen, glissando's en trillers, die nergens in de klassieke vioolboeken worden beschreven.⁴ 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 Mirando

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

misreiziger, muzikant en in mindere mate werkzaam in de handel en nijverheid, als koopman of bloemenmaker. Bij de cijfers die Lucassen (1990) geeft, gebaseerd op de aantallen die tussen 1850 en 1921 door de marechaussee over de grens werden gezet, blijkt bijna 60 procent kunstenaar en 25 muzikant te zijn geweest. Bij cijfers gebaseerd op geschreven brieven tussen 1918 en 1937 is het andersom: dan is nog maar twaalf procent van de Sinti kunstenaar en bijna zestig muzikant. Kennelijk hebben zij dus hun arbeidsterrein in de loop der tijd meer naar de muziek verlegd. De Sinti werkten in de negentiende eeuw vooral op kermissen en jaarmarkten en hadden vroeger het muziek maken als bijbaan. Maar naarmate de staat meer regels oplegde aan kermissen, en ze vaker verbood, werd het voor kleine kermislieden als de Sinti moeilijk te overleven. Velen maakten dan in de twintigste eeuw van hun bijbaan hun hoofdberoep en werden voltijds muzikant. Ze maakten ook instrumenten en handelden erin (Lucassen 1990, 202-206). Zij waren het die in het westen en het midden van Nederland met hun familie-zigeunerorkesten werkten in cafés en theaters. Dat was overigens over het algemeen geen vetpot als je geen beroemdheid als Ráczky was: vele uren hard werken, voor weinig geld, maar je kon ervan leven (Kreuger 1996, 78). Volgens Lucassen is het opmerkelijk dat de marechaussee deze groepen zigeunermuzikanten niet volgde en registreerde. Terwijl groepen zigeuners anders voortdurend de dupe waren van stigmatisering en het dreigement van uitzetting liet de politie de muzikanten met rust. Zigeunerorkesten leken te ontsnappen aan het opjagen dat andere Sinti en Roma trof.



Afb. 3.2 Groep zigeunermuzikanten, datum onbekend

Befaamd is de Sinti-familie Mirando geworden. Terwijl Gregor Serban met zijn conservatoriumopleiding gemakkelijk aanleunde tegen het klassieke circuit vormden de Mirando's het slag van meer volkse muzikanten. Zij trokken rond, spraken de zigeunertaal Romanes, leefden als zigeuners op kampen, speelden op kermissen, in het circus en in cafés en kwamen uit een puur orale muziekcultuur. Noten lezen en harmonieënleer kwamen er niet aan te pas. Zij speelden alles na op hun fenomenale gehoor. Pas in de derde generatie van hun verblijf in Nederland – ze kwamen in 1936 – zag Nello, kleinzoon van de stamvader Joseph, een conservatorium van binnen. Hij is op dit moment de nieuwe orkestleider.

De Mirando's heetten eigenlijk Weiss, waren via Zwitserland naar Zuid-Duitsland getrokken en stamvader Joseph verdiende al vanaf 1900 de kost met een orkest van hemzelf en zijn broers. In 1936 vluchtten ze voor de nazi's naar Nederland. Terecht: tijdens de oorlog verloor Joseph bijna al zijn naaste familieleden in Auschwitz. In Nederland reisde Joseph met zijn omvangrijke kinderschaar in woonwagens rond, maar ze werden opgepakt in Doetinchem en stonden op de nominatie voor deportatie naar Westerbork. Ze werden uit de gevangenis gered door hun vriend de circusdirecteur Toni Boltini. Volgens Lupa Weiss ging dat aldus:

Gekleed in SS-uniform verscheen hij (Boltini) bij de Duitsers en eiste de vrijlating van de familie Weiss, omdat het zigeunerorkest 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 Mirando een lange glorieperiode. Stamvader Joseph was de 'Tata' (geen eigennaam, maar een eretitel voor de leider, 'vader') en de naam Mirando 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 Mirando 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. Lukte dat niet, dan was vader zeer streng. Je mocht dan niet de naam Mirando 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 Mirando. (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 jaren vijftig tot zeventig vormden een glorieus tijd, waarin Tata Mirando overal speelde, van de provincie tot de Berenbak en het Kurhaus in Scheveningen en in chiquere eetgelegenheden als het Victoria Hotel. De familie werd in 1958 op paleis Soestdijk uitgenodigd en knoopte een blijvende vriendschap aan met koningin Juliana en prins Bernhard. Ook Beatrix was dol op het orkest en de Mirando's mochten graag hun koninklijke foto's, brieven en onderscheidingen tonen. Niemand las in die tijd noten: de broers speelden veelal meerdere instrumenten, alles op het gehoor. Toen Tata (Joseph), de 'pater familias', in 1967 overleed, nam eerst diens zoon Morschi en in 1973 broer Adolf (Kokalo) de leiding over. Inmiddels staat met Kokalo's zoon Nello Mirando, geboren in 1956, de derde generatie aan het roer. Nello Mirando ging als eerste van de familie naar het conservatorium. Hij hield het daar overigens maar een half jaar vol maar besloot wel verder te studeren met een leermeester uit zijn eigen traditie: de Hongaarse primàs Sándor Járóka jr. Nello was niet alleen eerste violist bij Tata Mirando maar ook mentor bij verschillende studenten-zigeunerorkesten. Nu, anno 2002, zijn er nog steeds meerdere 'Mirando'-ensembles, maar het orkest van Nello lijkt de ware opvolger te zijn. Blijkens de prachtige VPRO-documentaire *Een zwaar hart* (over de familie Weiss) zoekt Nello ook opnieuw de aansluiting bij de authentieke zigeunermuziektradities in de Balkan: hij gaat regelmatig spelen met Hongaren om de zigeunermuziek te herbronnen. Deze behoefte aan nieuwe authenticiteit is eigen aan de zigeunermuziekrevival van het laatste decennium, waarin de 'wereldmuziek' in het algemeen veel belangstelling geniet.

De geschiedenis van de Mirando's is enigszins vergelijkbaar met die van de Píotó'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 Gräfin Mariza-opera kan meespelen.⁵ Ook de familie Rosenberg, die nu het succesvolle Rosenberg-trio heeft voortgebracht, trad al voor de oorlog met een zevenkoppig 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 dermate sappige wijze werd vertolkt dat zij een zegetocht kon beginnen door het grootstedelijk amusement van de eeuwwisseling (Sárosi 1977; Bellman 1998). De compo-

nisten Béla Bartók en Kodály kenden hun eigen door zigeuners getransformeerde volksmuziek goed, en imiteerden deze gretig in hun eigen werk. Maar al eerder componeerden Schubert, Liszt (Hongaarse Rhapsodieën) en Brahms (Hongaarse dansen, zigeunerliederen) veelvuldig in de 'style hongrois'. Muziek 'à l'hongroise', op zigeunerwijze, werd al eind achttiende eeuw gecomponeerd door Haydn en Mozart, en werd mode in de negentiende eeuw. Bellman (1998, 97) bespreekt het oeuvre van Franz Schubert in het licht van deze 'style hongrois'.⁶ Hij maakt aannemelijk dat Schubert juist in perioden van grote wanhoop, eenzaamheid en ongeluk naar deze stijl greep omdat die was geassocieerd met de meest verworpen groep in het Wenen van Schuberts tijd, de zigeuners. Hun muziek kon daarom de diepste wanhoop en het meest oeverloze verdriet uitdrukken. Zigeunermuziek kan kennelijk gevoelens vertolken waarvoor het bestaande witte muzikale idioom ongeschikt wordt gevonden. Deze witte projectie op zigeunermuziek, die alle verdriet, passie, excès en melancholie kan representeren waarvoor de witte cultuur geen 'eigen' expressiemogelijkheden heeft blijft een constante tot op heden.

Na de klassieke componisten volgde een klein leger opera- en operettecomponisten, zoals Johann Strauss (*Der Zigeunerbaron*), Verdi (*Il Trovatore*) Franz Léhár (*Zigeunerliebe*), Emmerich Kálmán (*Die Csárdásfürstin*, *Der Zigeunerprimàs*, *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 zigeunerorkesten in Nederland verschenen konden zij dus niet alleen putten uit een repertoire van verstadste Hongaarse en Roemeense volksmuziek, maar ook uit een hoeveelheid virtuoze klassieke muziek, en opera en operette 'à 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 Mirando en de Piotto's door andere muzikanten gretig geïmiteerd. Dat begint al vroeg. Omdat de zigeunermuziek aanslaat beginnen ook Nederlandse muzikanten zich in de jaren dertig uit te geven voor Hongaar. 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 lichamelijkeheid van deze muziek kan jonge intellectuelen hebben aangetrokken, als tegenwicht tegen het saaie studeren. In elk geval ontstonden er tal van studentenzigeunerorkesten, vaak onder mentoraat van de professionele Sinti- en Roma-muzikanten. Door die samenwerking blijkt zigeunermuziek een rijke 'contactzone' te zijn. Het Utrechts Studentencorps

claimt het eerste studentenzigeunerorkest 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 zigeunerorkest. Ook de Utrechtse vereniging Veritas had een zigeunerorkest, onder de naam Pàlotas. De komst van Hongaarse vluchtelingstudenten, in de late 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 studentenzigeunerorkesten in Delft (Pipacs), Leiden (Hospitala), 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 zigeunerorkest Kabani, dat rond 1960 begon als het Amsterdamse studentenzigeunerorkest. 'Er kwam destijds een lustrum aan van het Studentencorps, en daar hoorde,' aldus Hermans, 'een zigeunerorkest 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 muzikles 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 bijverdienste. 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.⁷

Een aantal van die zigeunerorkestjes is inmiddels al lang geen studentenorkest meer. Dat geldt voor het Siperkov-ensemble van primas Frederik Kreuger en voor Kabani van cimbalist Paul Hermans. Beide spelen nog wel in cafés en restaurants, Kabani met Nello Mirando als coach en primàs. De hoogtijdagen van de zigeunerorkesten in de restaurants behoren echter tot het verleden. Met de toenemende arbeidskosten en de neergang van de burgerlijke eetcultuur is de klassieke zigeunermuziek sinds de jaren zeventig uit die kring verdwenen. De befaamde roodpluche eetgelegenheden die bekend stonden om hun strijkorkesten, zoals het Lido in Amsterdam, hebben hun deuren allang gesloten. Nu zijn het niet langer de al generaties lang hier gevestigde Sinti en Roma, maar de nieuwe migranten uit Oost-Europa die op straat en in de Haagse Posthoorn weer musiceren om te overleven. Ook is er de laatste vijftien jaar veel interesse ontstaan in de authentieke zigeunervolksmuziek uit Hongarije en Roemenië, die vaak naar Nederland wordt gehaald door het impresariaat van Crispijn Oomes, De Speelman. De actuele zigeunerfilms van Emir Kusturica en Tony Gatliff voedden die interesse. Het Nederlands Blazersensemble nodigde in 1999 zigeuners – blazers, accordeonisten en zangeressen – uit Frankrijk en Roemenië uit om mee samen te spelen, en dat werd een spetterend Nieuwjaarsconcert, waar avant-garde en zigeunermuzikant elkaar de hand reikten. Maar ook dat was al eerder vertoond: Maurice Ravel schreef zijn virtuoze en diabolisch moeilijke vioolcompositie *Tzigane* in 1924, toen de tonale muziek op zijn einde liep. De zigeunermuziek, met haar uitdagend proeven van de noten, met haar improvisaties tot in de uithoeken van elk instrument, met haar vrijzinnige afwijkingen van de partituur, deze muziek aan de grens van het mogelijke, leek het beste tegengif tegen de verstarde vormen van de klassieke westerse muziek. Uitgerekend door de *Tzigane* trachtte Ravel zich daarvan te bevrijden.

Kom zigeuner speel een lied: de zigeuner als symbool

Zigeuners zijn sinds hun komst in Europa in de vijftiende eeuw vaak het projectiescherm geweest van witte angsten 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 onburgerlijk. Bekeken met een mengeling van afgunst en afkeer vormden zigeuners voor de gevestigden een repoussoir 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 ontleen aan de zigeuner wordt beschreven door Robert Fraser (2001). Hij merkt bijvoorbeeld op dat de term ‘bohémien’ – in zijn betekenis van ‘vrijgevochten kunstenaar’ is ontleend aan de benaming die eeuwenlang in zwang was voor zigeuners (de bohemers of bohémiens), zij die geacht werden 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 betekenissen – 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 gemarkeerde '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 behoefte 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 zwarten en zigeuners verpakt in subtiel dehumaniserende termen (Bellman, 80).

Eén 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 populaire lied. Er zijn heel wat liederen in het populaire repertoire – gezongen door Willy Derby, Corry Brokken, de Zangeres Zonder Naam, Will Tura, Imca Marina, Vader Abraham, Johnny Jordaan en Benny Neyman – over vioolspelende zigeuners. Daaruit blijkt dat het klassieke beeld van de vioolspelende primàs 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 ingebed in een verhaal over een vrouw wier man haar ontrouw 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 [...]'⁸

Het lied tekent een vrouw die zich, vol haat jegens haar ontrouwe man, bedrinkt 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. ⁹

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 hongroise ook in tijden van wanhoop en ongeluk: het is kennelijk de zigeunermuziek die dit onstilbare verdriet kan uitdrukken, de zigeunervioliër die de rol van poortwachter naar het onbeheersbare gevoel vervult 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 primàs kon vragen een bepaald lied te spelen. Het illustreert ook de economische positie van de burgervrouw, 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 ungetreuen Mägdlein! (speel het lied van het ontrouwe meisje)
Lass die Saiten weinen, klagen, traurig bange, (laat de snaren wenen, klagen, treuren)
Biss die heisse Träne netzet diese Wange! (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 luisteraars: die ervoeren zigeunermuziek als een herstel van de band met hun gevoel.

Geleidelijk aan krijgt de zigeunerfiguur in het populaire lied steeds meer de trekken van een symbool dat tot het innerlijk behang van de witte Nederlander hoort. In Corry Brokkens *De Zigeuners*¹⁰ worden de zigeuners voorgesteld als een tegelijk lokkend 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 lokkend lied,
nee, 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 burenen!
Doof je lokkende vuren
en verdwijnt 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 de laatste strofe is dermate tuttig - 'huis en een tuintje en keurige burenen' - 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 flamencogitaren opgetuigde lied *Zigeunerbloed*¹¹ verklaart dat hij zelf zigeunerbloed heeft, waarom hij niet trouw kan zijn in de liefde. Neymans '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:¹² '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' (boheemer 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 kampvuuren 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