

ний» по отношению к креолю, автор делает характерную оговорку, что тем самым слово это не унижает.

Итак, приведя в некоторую систему сведения о креоле, суммируем сделанные в ходе изложения выводы. Нам представляется, что этот язык начал развиваться в колониальный период именно с попыток членов социально низшей группы говорить с представителями доминирующей группы на ее языке. Вероятно, французы старались упростить свою речь при общении с рабами, но едва ли эти усилия были систематическими и повсеместными. Анализ тех образцов пиджинизированной французской речи, которые содержат лингвистические свидетельства ранних стадий развития креоля, говорит скорее о том, что негры усвоили немало в системе французского языка, выделили многие структурные элементы и их устойчивые взаимоотношения. Однако несовершенное знание французского, а также влияние родных языков, на которых говорили привезенные из Африки рабы, были причинами первоначальной вариативности форм и повели к своеобразному развитию местного языка. Большую роль в закреплении определенного состояния языка сыграли родившиеся в колонии дети, для которых он стал родным. С течением времени и с появлением новых поколений креолов язык стабилизировался и все меньше и меньше менялся под влиянием демографических и иных социальных факторов. Вместе с тем росла степень «идентификации» населения с креолем, т. е., с одной стороны, осознание им языка как признака своей общности и отличия от населения, говорящего на других языках, а с другой — рост его значения в формировании особенностей мышления и своеобразных (этнических) черт психики, т. е. того, что делает язык этнообразующим фактором<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> См. Брутян Г. А. Гипотеза Сепира — Уорфа. Ереван, 1968. См. также главу «Об этнических особенностях психики» в кн.: Бромлей Ю. В. «Очерки теории этноса». М.: Наука, 1983, с. 143—172.

### **Лекса Мануш**

#### **К ПРОБЛЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ЦЫГАН (Истоки цыганской музыки в Европе)**

Одной из наиболее ярких черт цыганского народа является, по-видимому, присущая ему исключительная врожденная музыкальность. Профессия музыкантов, певцов и танцоров издавна считалась у цыган ведущей<sup>1</sup>. Цыганская музыка, песня и пляска не однажды оказывали огромное влияние на творчество различных композиторов, писателей и поэтов тех стран, в которых обосновались цыгане, а на русскую поэзию, пожалуй, в особенности. Об этом наглядно свидетельствуют сами названия стихотворений русских поэтов прошлого века: «Цыганская пляска» (1805 г.) Г. Р. Державина, «Цыганская песня» и «Цыганская пляска» (1828 г.) С. П. Шевырева, «Цыганские песни» (1840-е годы) А. К. Толстого, «Песня цыганки» (1853 г.) Я. П. Полонского, «Цыганская венгерка» (1857 г.) А. А. Григорьева, «Цыганская песня» (1870-е годы) А. Н. Апухтина и др. Тем не менее, несмотря на свою давнюю популярность, цыганская песня до сих пор остается, по выражению

<sup>1</sup> См.: Баранников А. П. Цыганы СССР. Краткий историко-этнографический очерк. М., 1931, с. 43—45; Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны.— Собрание сочинений Аполлона Григорьева/Под ред. Саводника В. Ф. Вып. 14. М., 1915, с. 44—48; Popp Serboianu C. J. Les Tsiganes. P., 1930, p. 62—66; Ficowski J. Cyganie na polskich drogach. Kraków, 1965, s. 174—178.

Н. Велеховой, одной из великолепных загадок искусства<sup>2</sup>. Причина ее неразгаданности прежде всего в том, что музыкальный фольклор цыган до недавнего времени совершенно не исследовался.

Первой публикацией, посвященной цыганской музыке, очевидно, следует считать восторженную книгу Ф. Листа «Цыгане и их музыка в Венгрии»<sup>3</sup>. Однако единственным материалом, которым располагал композитор при работе над книгой, были его личные впечатления от встреч с цыганскими музыкантами в Венгрии. Его работа породила «проблему цыганской и венгерской музыки», вызвав бурную и длительную дискуссию на страницах венгерской печати<sup>4</sup>. Лишь в 20—30-х годах нынешнего столетия Б. Бартоку и З. Кодаю в результате предварительной работы по собиранию народных песен удалось решить проблему корней народной венгерской музыки. Был вскрыт древнейший пласт этой музыки, основанный на ангемитонной пентатонике и обнаруживший ее близость к музыке народов Поволжья<sup>5</sup>. Во время своих фольклорных экспедиций накануне первой мировой войны Б. Барток и З. Кодай записали на фонограф и 38 цыганских песен, лишь недавно опубликованных их учеником Р. Вигом<sup>6</sup>. Однако научное исследование цыганского музыкального фольклора не входило в задачу Б. Бартока и З. Кодая. Поэтому даже в книге «Народная музыка Венгрии и соседних народов» (1934 г.)<sup>7</sup> Б. Барток только частично касается исполняемой цыганами инструментальной музыки, отрицая ее определение как «цыганской». 22 года спустя З. Кодай в своей работе «Венгерская народная музыка» (1956 г.) отмечает, что в отличие от исполняемой городскими цыганами музыки существует другая, настоящая «цыганская» музыка<sup>8</sup>. Далее он указывает также на то, что «в исполнении цыган-музыкантов (особенно в Трансильвании) можно услышать многочисленные танцевальные пьесы неизвестного происхождения», под которые народ имеет обыкновение танцевать, хотя сам никогда этих мелодий не поет и не играет, а следовательно, единственным их источником являются цыгане<sup>9</sup>.

Заслуга в исследовании этой «настоящей цыганской музыки» всецело принадлежит братьям Имре и Шандору Ченки, которые, следуя примеру Б. Бартока и З. Кодая, приступили в 40-х годах к систематическому сбору музыкального фольклора венгерских цыган. В итоге было записано около 1000 цыганских песен, 99 из которых вошли в изданный в 1955 г. сборник<sup>10</sup>. Работу братьев Ченки продолжил А. Хайду, давший в своих статьях музыкальный анализ народных песен цыган Венгрии<sup>11</sup>, изложенный позднее и в книге другого венгерского музыковеда Б. Шароши<sup>12</sup>. Наконец, крупным вкладом в дальнейшее изучение музыкального фольклора венгерских цыган явился выпуск в свет монументальной

<sup>2</sup> Велехова Н. Тайны цыганской песни.— Театр, 1972, № 4, с. 84.

<sup>3</sup> Liszt F. Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. P., 1859. См. также Лист Ф. О музыке цыган.— В кн.: Герман А. В. Библиография о цыганах. Указатель книг и статей с 1780 по 1930 г. М., 1930, с. 40—43.

<sup>4</sup> См. об этом подробно в кн.: Sárosi B. Cigányzene... Budapest, 1971, 127—135. old.

<sup>5</sup> См., например: Барток Б. Венгерская народная музыка. [Три лекции Б. Бартока в Турции].— Информационный материал Венгеро-Советского общества, вып. 18 (статья из журнала «Уй зенеи семле», 1954, № 7—8, с. 1—20). Будапешт, б. д.; Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961.

<sup>6</sup> Vig R. Gypsy folk songs from the Béla Bartók and Zoltán Kodály collections.— Studia musicologica. Budapest, 1974, t. 16, fasc. 1—4, p. 89—131.

<sup>7</sup> Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966.

<sup>8</sup> Кодай З. Указ. раб., с. 8.

<sup>9</sup> Там же, с. 122—123.

<sup>10</sup> Csenki I., Csenki S. Bazarózsa. 99 cigány népdal. Budapest, 1955. 4. kiadás. Budapest, 1969, 151 l. См. также новый сборник братьев Ченки: Csenki I., Csenki S. Cigány népdalok es táncok. Budapest, 1977 и рецензию Й. Векерди в «Études Tsiganes» (P., 1978, № 3, p. 33).

<sup>11</sup> Hajdu A. Les Tsiganes de Hongrie et leur musique.— Études Tsiganes, 1958, № 1, p. 4—28; Idem. Le folklore tzigane.— Études Tsiganes, 1962, № 1—2, p. 1—32; Idem. La loki djili des Tsiganes kalderas.— Arts et traditions populaires. P., 1964, a. 12, № 2, p. 139—177.

<sup>12</sup> Sárosi B. Op. cit., 21—25. old.

работы уже упомянутого Р. Вига — «Цыганские народные песни Венгрии»<sup>13</sup>. Она представляет собой прекрасно оформленный альбом, состоящий из двух грампластинок, текстов цыганских песен с переводами и очерком особенностей народной цыганской песни в Венгрии на венгерском, английском, немецком и русском языках.

Таким образом, венгерские этномузыкологи достигли значительных результатов в области исследования музыкального фольклора цыган своей страны. Что же касается цыганской музыки в других регионах, то, как отмечает Б. Шароши, о ней известно еще очень мало из-за отсутствия соответствующих исследований в этом направлении<sup>14</sup>. Несмотря на это обстоятельство, автор выделяет некоторые наиболее общие особенности музыкального фольклора балканских, русских, испанских, а также владшских цыган<sup>15</sup>. В целом с выводами автора можно согласиться. В большинстве цыганологических исследований анализ музыкального творчества цыган, как правило, отсутствует, если не считать общих рассуждений об их музыкальной одаренности и роли, которую они обычно играют во время празднеств и торжественных обрядов того или иного народа. В лучшем случае в таких работах приводятся характерные для цыганской музыки лады, и в первую очередь хроматический лад с двумя увеличенными секундами (так называемая «цыганская гамма»)<sup>16</sup>.

Исключение составляет только музыка испанских (андалусских) цыган. Еще в 1922 г. композитором М. де Фалья был написан предельно лаконичный и в то же время содержащий глубокий музыкальный анализ очерк о вокальном стиле цыган Андалусии — *канте хондо*<sup>17</sup>. К настоящему времени уже существует весьма обширная литература по музыкальному фольклору цыган Южной Испании (*канте хондо* и различные жанры более позднего стиля *фламенко*)<sup>18</sup>.

В 60-е годы большую работу по изучению цыганского песнетворчества проделали финские исследователи. Ее результаты можно видеть в обстоятельной статье П. Ялканена<sup>19</sup> и в выпуске в свет большого альбома песен цыган Финляндии, подготовленного К. Хуттуненом, П. Ялканеном и П. Лааксоненом<sup>20</sup>.

В нашей стране наиболее ранней публикацией по музыкальному фольклору русских цыган, по-видимому, следует считать исследо-

<sup>13</sup> *Vig R. Magyarországi cigány népdalok*. Budapest, 1976. См.: «Венгерские новости». Будапешт, 1977, № 5, с. 24; № 8, с. 25. См. также рецензию в журнале «Etudes Tsiganes» (1977, № 3, p. 55—57).

<sup>14</sup> *Sárosi B. Op. cit.*, 20. old.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 20—30. 38—39. old.

<sup>16</sup> *Папэзьян В. М.* Армянские боша (цыгане). Этнографический очерк.— Этнографическое обозрение. М., 1901, г. 13, кн. 49, № 2, с. 103, 135—136; *Dinçsér O.* A cigányhangsör.— *Ethnographia népélet*. Budapest, 1937, 48. évf., № 1, 468—471. old.; *Wellesz E.* Zingari. Musica.— In: *Enciclopedia italiana*. Т. 35. Roma, 1937, p. 957; *Ficowski J.* Op. cit., s. 224—225.

<sup>17</sup> *Фалья М. де.* Статьи о музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1971, с. 49—63. См. также: *Мартынов И. И.* Музыка Испании. М.: Сов. композитор, 1977, с. 21—34.

<sup>18</sup> См., например: *Caba P., Caba C.* Andalucía, su comunismo y su cante jondo. Madrid, 1933; *Triana F.* el de. Arte y artistas flamencos. Madrid, 1935; *Lafuente R.* Los gitanos, el flamenco y los flamencos. Barcelona, 1955; *García Matos M.* Bosquejo histórico del cante flamenco. Madrid, 1958; *Quiévreux L.* Art flamenco. Bruxelles, 1959; *Molina E.* Manuel de Falla y el «cante jondo». Granada, 1962; *Pohren D. E.* L'art flamenco. Sevilla, 1962; *Idem.* The art of flamenco. Sevilla, 1970; *Molina R., Mairena A.* Mundo y formas del cante flamenco. Madrid, 1963; *Rossi H.* Teoría del cante jondo. Barcelona, 1966; *Hecht P.* The wind cried. American's discovery of the world of flamenco. N. Y., 1968. См. также: *Cantos flamencos.*— *Enciclopedia Universal Ilustrada europeo-americana*. Madrid, 1925, t. 26, p. 229; *Blas Vega J.* Flamenco.— *Encyclopaedia universalis*. V. 7. P., 1968, 6-e publication, 1974, p. 29—31; *Ахундов П.* Испания. XV. Музыка.— БСЭ, т. 10. М., 1972, стб. 1558—1561; *Суриц Е. Я.* Испания. XVI. Танец.— Там же, стб. 1561—1563.

<sup>19</sup> *Jalkanen P.* Suomen mustalaisten musiikista.— *Zirickli*. Helsinki, 1971, № 1 (kulttuurinumero), s. 39—50.

<sup>20</sup> *Huttunen K., Jalkanen P., Laaksonen P.* Kaale džambena. Suomen mustalaiset laulavat. Finnish Gypsies sing. Original recordings from the Folklore Archives of the Finnish Literary Society. Love Records 2-LXLP-508/509. См. также рецензию на эту работу, написанную А. Вилкуной (А. Vilkuña).— In: *Ethnologia Scandinavica*. Lund, 1974, p. 172—173.

вание известного этнографа В. Н. Добровольского «Киселевские цыгане», в приложении к которому дано пять песен в нотной записи Н. Д. Берга<sup>21</sup>. В 20-е годы проблема цыганской музыки частично затрагивалась в трудах К. В. Квитки, главным образом в связи с вопросом о происхождении интервала увеличенной секунды в южнославянской и украинской музыке<sup>22</sup>. В опубликованной немногим позднее работе Б. Штейнпресса об истории цыганского хорового пения в России отмечалась необходимость большой предварительной работы по записи и собиранию цыганских песен. Поэтому автор сознательно отказывался от анализа характерных черт музыкального фольклора русских цыган. В предисловии от издательства, а также в самой работе подчеркивалось, что подлинно цыганская песня совершенно не изучена и что до сих пор нет ни одной исследовательской работы о песне цыган нашей страны<sup>23</sup>. В послевоенный период в наших музыкальных издательствах несколько раз выходили в свет небольшие сборники песен русских цыган<sup>24</sup>, а в 1971 г. был издан наиболее полный из них, составленный композитором С. М. Бугачевским<sup>25</sup>. В сборник вошло 92 песни и плясовых напева (с учетом вариантов — 97). В предисловии от издательства отмечается, что «традиционные цыганские народные песни, бытующие в различных европейских странах, не имеют между собой почти ничего общего», а также что «сохранившиеся и в Западной Европе, и в СССР мелодические стили цыганского песенного фольклора еще очень мало изучены»<sup>26</sup>.

Однако, как видно из нашего обзора, к настоящему времени фольклористы-музыкологи все же располагают уже некоторым материалом по народной музыке испанских, венгерских, финских и русских цыган<sup>27</sup>. Поскольку ученые разных стран делают в этом направлении лишь первые шаги, то вполне естественно, что в их работах еще отсутствует компаративный подход. Характерным недостатком некоторых исследований является фактический отказ от использования данных других наук: истории, лингвистики, этнографии и т. д., которые нередко способны оказать добрую услугу фольклористу-музыковеду. В частности, на наш взгляд, этим грешит представляющая в целом большой интерес статья румынского музыколога Г. Чобану, который пренебрежительно относится к данным цыганологии, выражая недоверие даже относительно индийского происхождения цыган<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> Добровольский В. Н. Киселевские цыгане. Вып. 1. Цыганские тексты. СПб., 1908. с. 86—87.

<sup>22</sup> См. его статьи «О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов» и «К вопросу о тюркском влиянии». — В кн.: Квитка К. Избранные труды в двух томах. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1971, с. 312—350.

<sup>23</sup> Штейнпресс Б. К истории «цыганского пения» в России. М., 1934, с. 3 и 4б.

<sup>24</sup> См., например, Лихатов А. А. Цыганские песни в сопровождении семиструнной гитары. Л.: Музыка, 1967.

<sup>25</sup> Бугачевский С. М. Цыганские народные песни и пляски. М.: Сов. композитор, 1971. 76 с.

<sup>26</sup> Там же, с. 3.

<sup>27</sup> Настоящая статья была написана в феврале 1979 г. За прошедшие 6 лет был издан еще один сборник братьев Ченки и опубликованы новые статьи по музыкальному фольклору венгерских цыган. См.: Csenki I., Csenki S. Cigány népballadák és keservesek. Budapest, 1980. 137 old.; Olsvai I. A magyarországi cigányság zenei hagyománya. — In: Cigányok, honnét jöttek — merre tartanak? Budapest, 1983, 196—219. old.; Martin Gy. A cigányság tánckulturája. — Ibid., 220—229. old.; Csenki I., Mészáros Gy. A magyarországi cigányok vokális népzeneje. — Forrás. Budapest, 1984, 16. évf., 6. sz., 102—107. old. В нашей стране появились публикации 36 мелодий баллад, песен и танцев власских цыган СССР (кэлдэраров и ловáров) и весьма обстоятельное исследование Т. Щербаковой. См.: Образцы фольклора цыган-кэлдэрарей/Изд. подг. Деметер Р. С. и П. С. М.: Наука, 1981. 264 с.; Щербакова Т. Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. М.: Музыка, 1984. 174 с. Из более ранних работ следует отметить две статьи, посвященные женскому танцу балканских цыган и общей характеристике песни карпатских цыган Южной Польши. См.: Dunin E. Cocek as a ritual dance among Gypsy women («Чочекот» како ритуална игра на ромските жени). — Макед. фолклор, Скопје, 1973, г. 6, бр. 12, с. 193—198; Kajfel E. Ogólna charakterystyka pieśni Cyganów z Czarnej Góry. — Ethnografia polska, t. 22, z. 2. Wrocław etc., 1978, s. 171—175.

<sup>28</sup> Ciobanu Gh. Despre așa numita gamă țigănească. — Revista de folclor. București, 1959, № 1—2, p. 123—146.



Теперь, как нам кажется, на первый план выдвигается задача, заключающаяся в том, чтобы на основе анализа уже имеющихся материалов попытаться проследить развитие цыганского музыкального фольклора, выявить общие черты и различия в музыке цыган отдельных стран. Естественно, что в пределах одной статьи эту задачу полностью разрешить нельзя<sup>29</sup>. Кроме того, нам представляется необходимым начать с вопроса об истоках цыганской музыки в Европе.

Несомненно, что корни исключительной музыкальности цыган следует искать в глубине веков в далекой Индии, в стране, где музыке, пению и танцу издавна придавалось магическое значение<sup>30</sup>. Родословная современных цыган восходит к коренному населению северо-западных районов древней Индии, занимавшему уже в середине I тыс. до н. э. в сложной сословно-кастовой системе древнеиндийского общества положение неприкасаемых. Упомянутые в древнеиндийском историческом памятнике «Манавадхармашастре» («Законах Ману») *чандалы*, *вены* и, возможно, некоторые другие касты неприкасаемых, получившие позднее общее название *домов*<sup>31</sup>, являются непосредственными предками современных цыган<sup>32</sup>. Самоназвание европейских (*ром*), армянских (*лом*) и переднеазиатских (*дом*) цыган восходит к древнеиндийскому названию члена касты неприкасаемых, профессиональных музыкантов, певцов и танцоров — *дōма*<sup>33</sup>. Характерно, что и поныне наряду с профессией музыкантов *домы*, как и цыгане (*ромы*), занимаются различными ремеслами. Так, например, *домы* Хунзы и Нагара — это профессиональные музыканты и кузнецы, а *домы* Химачалпрадеша помимо своей основной профессии музыкантов заняты также плетением корзин, что характерно и для некоторых групп закавказских, балканских, словацких, французских и белорусских цыган<sup>34</sup>. Эта традиция имеет многовековую историю. Уже в «Манавадхармашастре» слово *веп* употребляется как для названия касты, членам которой предписывалась игра на музыкальных инструментах, так и для обозначения корзищика<sup>35</sup>.

Вероятно, уже в период Кушанского царства (начало нашей эры — IV в.) и империи Гуптов (IV—VI вв.) группы бродячих музыкантов-*домов* помимо Северо-Западной Индии обитали также на территории современных Пакистана, Афганистана<sup>36</sup> и, возможно, на востоке Ирана, поскольку уже в «Манавадхармашастре» *чандалам* предписывалось постоянно кочевать. Вообще же всякий член варны *шудра*, вынуждаемый искать средства к жизни, имел право жить в любой стране<sup>37</sup>. По-видимому, следует согласиться с мнением В. М. Бескровного, считавшего,

<sup>29</sup> В какой-то степени она уже решается в упомянутой выше работе Т. Щербаковой. Указ. раб., с. 89—98.

<sup>30</sup> Гусева Н. Р. Индуизм. М.: Наука, 1977, с. 234—235; Народы Южной Азии. Индия, Пакистан, Непал, Сикким, Бутан и Мальдивские острова/Под ред. Гусевой Н. Р., Дьякова А. М., Левина М. Г., Чебоксарова Н. Н. М.: Изд-во АН СССР, 1963, с. 598 (далее — НЮА).

<sup>31</sup> В Кашмире и поныне «неприкасаемые» касты объединяются под общим названием «*дом*» или «*дум*». См. НЮА, с. 362.

<sup>32</sup> Hübschmannová M. What can sociology suggest about the origin of Roms.— Archiv orientální. Praha, 1972, № 1, p. 52; Бескровный В. М. О влиянии иноязычной среды на индоарийские языки (на материале цыганских числительных).— Народы Азии и Африки, 1974, № 4, с. 148.

<sup>33</sup> Monier-Williams M. A Sanskrit-English dictionary. Oxford, 1951, p. 431; Патканов К. П. Цыганы. Несколько слов о наречиях закавказских цыган: боша и карачи. СПб., 1887, с. 110 и 129; Народы Передней Азии/Под ред. Кислякова Н. А. и Першица А. И. М.: Изд-во АН СССР, 1957, с. 68 (далее — НПА).

<sup>34</sup> См., напр.: Lorimer D. L. R. The Dumaki language. Outlines of the speech of the Doma, or Bēricho, of Hunza. Nijmegen, 1939, p. 5; Hübschmannová M. Op. cit., p. 57; Баранников А. П. Указ. раб., с. 42; Horváthová E. Cigáni na Slovensku. Historicko-etnografický náčrt. Bratislava, 1964, s. 204.

<sup>35</sup> Законы Ману (пер. С. Л. Эльмановича). М.: Изд-во АН СССР, 1960, IV, 215; X, 19, 49.

<sup>36</sup> Отметим, что в современном Афганистане сельские музыканты и певцы, известные под названием *дум*, занимаются различными ремеслами, и в частности выступают в роли цирюльников. Обычно *думы* — это афганизированные индийцы, т. е. потомки переселившихся сюда из Индии *домов*. См. НПА, с. 67—68.

<sup>37</sup> Законы Ману, X, 52; II, 24.

что одной из важных причин миграции домов из Северо-Западной Индии было невыносимо тяжелое положение неприкасаемых, побуждавшее их переселяться в поисках более благоприятных условий для существования<sup>38</sup>. Дальнейшей массовой миграции домов на запад, а также на восток в районы Бихара и Ассам способствовали опустошительные набеги на Северо-Западную Индию племен эфталитов и гурджаров (V—VI вв.). Как гласит предание, первые цыгане-музыканты появились в Иране во время правления шаха Бахрама Гура (421—439), которому его зять, индийский раджа Шанкал, прислал в подарок 10—12 тыс. искусных в игре на лютне музыкантов. На этот факт ссылается писавший на арабском языке персидский историк Хамза аль-Исфахани (ок. 893 — между 961 и 971 г.), у которого цыгане-музыканты фигурируют под арабским названием *зотт*, а полвека спустя это же событие упоминается и в поэме «Шах-намэ» Абулькасима Фирдоуси (ок. 940 — между 1020 и 1030 г.), в которой они выступают под названием *лури*<sup>39</sup>. Отметим, что и поныне среди различных арабских наименований цыган употребляется этноним *зотт* (или *зутт*), т. е. название живущих в западных районах Индии *джатов*. В западном Афганистане и в настоящее время проживает относимая к цыганам народность, называемая джат<sup>40</sup>. Под названием *лули* или *люли* < *лури* цыгане, занимающиеся музыкой, пением и пляской, известны ныне на территории Ирана и Средней Азии<sup>41</sup>.

Кризис рабовладельческого общества в сасанидском Иране, волнения эксплуатируемого населения, вылившиеся в движение секты манихеев, завоевания Сасанидов в Закавказье, Месопотамии и Передней Азии, а также маздакитское движение, несомненно, способствовали быстрому расселению предков современных цыган по всему Ирану и соседним с ним странам. Именно в этот период предки цыган вошли в контакт с курдами и армянами, о чем ярко свидетельствуют вошедшие в цыганский язык персидские, ранние курдские и армянские заимствования. В VII в. уже отмечено присутствие цыган на севере Аравийского полуострова<sup>42</sup>. По-видимому, не случайно арабы употребляют термин «сасаниды» в переносном смысле применительно к цыганам<sup>43</sup>. Тогда же в свидетельстве пресвитера Тимофея (конец VI — начало VII в.) впервые говорится о присутствии цыган и в восточных областях Византии. С этого момента вплоть до XIV в. цыгане все чаще упоминаются византийскими авторами под названием Ἰνδοὶ Ἰγγαῖοι или Ἰνδοὶ Ἰγγαῖοι, т. е. «неприкасаемые»<sup>44</sup>. В значении «цыган» оно сохранилось и в современном греческом (Ἰνδοὶ Ἰγγαῖοι, Ἰνδοὶ Ἰγγαῖοι)<sup>45</sup>, а также во многих европейских и тюркских языках. Дальнейшее продвижение цыган на запад в глубь Византийской империи было связано с арабскими завоеваниями в Иране и Закавказье (VII—VIII вв.), а позднее с опустошительными нашествиями на Переднюю Азию тюрок-сельджуков (XI—XIII в.).

По пути на Запад часть индийских домов, естественно, осела на территории Передней Азии, где и поныне кочуют отдельные группы цыган,

<sup>38</sup> Бескровный В. М. «Roma», half-yearly journal on the life, language and culture of Roma. Chandigarh, India.— Народы Азии и Африки, 1976, № 4, с. 155.

<sup>39</sup> На этот факт, как правило ссылаются почти все цыганологи. См., например: Папазьян В. М. Указ. раб., 107; Horváthová E. Op. cit., s. 22—23; Ficowski J. Op. cit., s. 178; Mode H., Wölffling S. Zigeuner. Leipzig, 1968, S. 35; Clébert J.-P. Les Tziganes. P., 1961, p. 145; Hasler J. A. Los gitanos o «húngaros».— Boletín de antropología. Medellín, 1970, v. 3, № 12, p. 46.

<sup>40</sup> См.: Арабско-русский словарь/Сост. Баранов Х. К. М., 1962, с. 413; Афганско-русский словарь/Сост. Асланов М. Г. М., 1966, с. 289.

<sup>41</sup> Персидско-русский словарь/Сост. Миллер Б. В. М., 1960, с. 442; Оранский И. М. Фольклор и язык гиссарских парья (Средняя Азия). М.: Наука, 1977, с. 355; Узбекско-русский словарь. М., 1959, с. 243.

<sup>42</sup> Hasler J. A. Op. cit., p. 46.

<sup>43</sup> Арабско-русский словарь, с. 428.

<sup>44</sup> Мищенко Х. I. Ἰνδοὶ Ἰγγαῖοι не цыганы — Юбилейный збірник на пошану акад. Д. Й. Багалия. Київ, 1927, с. 183—189; Шейтанов Н. Принос към говора на Софийските цыгани.— Известия на Етнографския музей. София, 1933, с. 2—5.

<sup>45</sup> Новогреческо-русский словарь/Сост. Иоаннидис А. А. М., 1961, с. 22, 127 и 660.

известные у окружающих их народов под различными названиями<sup>46</sup>. Большинство переднеазиатских цыган (Иран, Сирия, Палестина, Ливан) сохраняют свое самоназвание *дом* и славятся как искусные музыканты, певцы и танцоры. В качестве примера можно привести имя Матара Мухаммада, сирийского цыгана из Хомса, который славится своей виртуозной игрой на *бузук* (струнно-щипковый инструмент типа мандолины)<sup>47</sup>. Не случайно поэтому арабское слово *мутриб* — 'музыкант', 'певец', вошедшее также в персидский и урду языки, у курдов (*мытрыб* или *мыртыб*) приобрело значение «цыган», а другое распространенное в странах Передней Азии название цыгана *карачи* в курдском языке имеет в переносном смысле значение гадальщика и музыканта<sup>48</sup>. По свидетельству В. М. Папазяна, в прошлом в Армении на свадьбах, как правило, присутствовали ашуги из армянских боша (самоназвание *лом*), которые играли на скрипке или на пастушеской волынке<sup>49</sup>. Наряду с профессией музыкантов переднеазиатские и закавказские цыгане занимались различными ремеслами, а поэтому окружающее их население нередко давало им различные названия по профессиональному признаку: «ситоделы», «лудильщики», «седельщики» и т. д. Поразительное сходство занятий существует между индийскими домами и цыганами, с одной стороны, и бродячими певцами из арабского племени *сулайб* (или *слейб*) в Саудовской Аравии и Ираке — с другой. Последние являются не только музыкантами, но и кузнецами, а также играют роль табибов (лекарей), выполняют лудильные, цирюльные работы, гадают и совершают различные магические действия<sup>50</sup>. Не исключено, что племя сулайб — это тоже часть индийских домов, ассимилированных в ходе истории арабами.

О том, что представляла собою «цыганская» музыка во второй половине I тыс., можно судить, опираясь на наши представления о музыке Индии и тех переднеазиатских стран, через которые лежал путь предков цыган — домов на Запад. Для всего этого ареала характерна общность музыкальной культуры<sup>51</sup>, что, естественно, не исключает наличия в ней локальных особенностей. Прежде всего это тип так называемой «ориентальной» музыки, часто именуемой персо-арабо-турецкой. Из наиболее характерных для нее черт отметим следующие: преимущественно одноголосое или хоровое пение в унисон или в октаву; преобладание нисходящего мелодического движения в пределах октавного диапазона; поразительное многообразие ладовых систем: распространенность различных по своей структуре пентатонических звукорядов, семиступенных диатонических ладов мажорного (ионийский, миксолидийский) и минорного (эолийский, дорийский, фригийский) наклона, хроматических ладов с увеличенной секундой на разных ступенях лада и октав из 12, 17, 18, 22, 24 ступеней; отсутствие темперации, а следовательно, наличие интервалов менее полутона и тона; полифония ритмов; импровизационность исполнения; двухчастность музыкальных форм; частое применение речитатива, рубато и вокального портаменто (или глissандо). У профессиональных музыкантов, очевидно, был популярен типологически общий вокально-инструментальный жанр речитативного склада типа индийской *раги* или персидского *дестгаха* или *макама*. Характерно также отсутствие нот при исполнении инструментальной музыки, что, естественно, создавало большие возможности для свободной импровизации, которая

<sup>46</sup> НПА, с. 24.

<sup>47</sup> В 1965 г. он успешно концерттировал в Бейруте и Мадриде, а в 1969 г. — в Берлине и Париже. См. *Chabrier J.-C. Music in the Fertile Crescent. Lebanon, Syria, Iraq.* — *Cultures*. P., 1974, v. 1, № 3, p. 35—58.

<sup>48</sup> Курдско-русский словарь/Сост. Курдоев К. К. М., 1960, с. 469, 544 и 546.

<sup>49</sup> Папазян В. М. Указ. раб., с. 135.

<sup>50</sup> НПА, с. 412—413 и 529.

<sup>51</sup> *Виноградов В. С.* Индийская рага. М.: Сов. композитор, 1976, с. 3. См. также: *Синявер Л. С.* Музыка Индии. М., 1958; *Бабкина М. П.* Индия. XVI. Музыка. — БСЭ, т. 10. М., 1972, стб. 679—681; *Григорьев Л. Г.* Иран. XV. Музыка. — Там же, стб. 1259—1260; *Гирс Г. Ф.* Афганистан. XIV. Музыка. — Там же, т. 2. М., 1970, стб. 1274—1276; *Беляев В.* Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 2. Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии. М.: Музгиз, 1963.

в Индии и донныне обязательна как в вокальном, так и в инструментальном исполнении<sup>52</sup>.

Наиболее популярными из музыкальных инструментов у индийских домов, очевидно, были *лютня* (прообраз современного индийского струнно-щипкового инструмента *вини*), а также *цимбалы* (типа современного кашмирского, афганского и армянского струнно-ударного *сантура*) и *литавры* (*нагара*), пользовавшиеся популярностью в Индии уже в IV в. до н. э.<sup>53</sup> Кроме того, были в употреблении и другие струнно-щипковые (*тамбура*, *рубаб*) и струнно-смычковые инструменты (типа индийского *саранги*, афганского и среднеазиатского *гиджака* или курдско-армянских *кяманчи* и *кямани*). Из духовых, по-видимому, наибольшее распространение получили язычковые инструменты гобойного типа (*сурнай*, *зурна*), реже типа волынки и флейты. Из ударных наряду с *нагара* (литаврами) применялись *барабаны* (типа индийских *мридангама*, *дхолака* или афганского *долкая*) и *бубен* (типа афганского *дарйала*, среднеазиатской *дойры* или курдского и армянского *дафа*). При отсутствии музыкальных инструментов, особенно у тех предков современных цыган, которые занимались преимущественно ремеслами, такт отбивался на любом подходящем предмете и всеобщими хлопками в ладоши, как это имеет место и теперь у арабов племени сулайб в Саудовской Аравии<sup>54</sup>. В это же время, вероятно, существовала и своеобразная манера вокальной имитации ритма музыкальных инструментов.

Длительное (с конца I тыс. н. э.) пребывание цыган на Балканском полуострове<sup>55</sup>, оставившее след во всех европейских диалектах цыганского языка, в музыкальном отношении большого влияния на них не оказало. Это объясняется близостью между византийской музыкальной культурой и музыкой народов Передней Азии, а также некоторым застоєм в музыкальном искусстве Византии, который наблюдался там начиная с IX в.<sup>56</sup> В этот период цыгане сохраняли вынесенный ими из Азии образ жизни и продолжали заниматься прежними ремеслами, из которых особую роль, по всей вероятности, играли кузнечество и вождение медведя. Не случайно греческое *υφτος* означает и кузнеца, и цыгана, а, например, албанское *агихи*, образованное от слова *аги* — 'медведь', имеет значение «кочевой цыган»<sup>57</sup>. Цыгане играли заметную роль среди профессиональных бродячих музыкантов (лютнистов, цимбалистов, гусларов), популярных в те времена на Балканах<sup>58</sup>. Во всяком случае данные более позднего времени подтверждают предположение, что профессия музыканта ('*башално*' или '*чалгыджис*') среди балканских цыган была и прежде весьма распространена<sup>59</sup>. В этом отношении интересно свидетельство французского путешественника Кикле о том, что в 1658 г. он часто наслаждался искусством цыган и цыганок, которые «пляшут и поют под аккомпанемент кяманчи, сантура и чигура» (разновидность пятиструнной гитары)<sup>60</sup>. Большой интерес представляют сведения, сообщаемые македонскими исследователями, о том, что на территории Болгарии, Югославии, Албании и Греции на *зурне* играют исключительно цыгане, причем принципы устройства инструмента и звукоизвлечения всюду общие<sup>61</sup>.

<sup>52</sup> История Индии в средние века / Отв. ред. Алаев Л. Б. и др. М.: Наука, 1968, с. 645.

<sup>53</sup> См. *Синявер Л. С.* Указ. раб., с. 15.

<sup>54</sup> НПА, с. 412.

<sup>55</sup> *Шейтанов Н.* Указ. раб., с. 2—5.

<sup>56</sup> *Розеншильд К. К.* Византия. Музыка.— БСЭ, т. 5, М., 1971, стб. 132—134.

<sup>57</sup> Новогреческо-русский словарь, с. 180; Краткий албанско-русский словарь / Сост. Кочи Р. Д., Косталлари А., Скенди Д. И. М., 1951, с. 36.

<sup>58</sup> *Джурич-Клайн С.* Некоторые аспекты сербской светской музыки в эпоху феодализма.— В сб.: Из прошлого югославской музыки. Сб. статей югославских музыковедов. М.: Музыка, 1970, с. 13—28.

<sup>59</sup> *Генов Д., Таиров Т., Маринов В.* Цыганское население в НР България по пътя на социализма. София, 1968, с. 11; *Шейтанов Н.* Указ. раб., с. 8; *Јовановић Ј. В.* Пуста Река.— Лесковачки зборник, 1975, № 15, с. 129—130.

<sup>60</sup> *Джурич-Клайн С.* Указ. раб., с. 27.

<sup>61</sup> *Квнчов В.* Македония. Етнография и статистика. София, 1970, с. 41; *Голобошки С.* Потеклото на зурлата.— Македонски фолклор. Скопје, 1974, г. 7, бр. 13, с. 35—



По мнению И. Манолова, *зурна* и *барабан*, распространенные у балканских и анатолийских цыган<sup>62</sup>, по своему происхождению не турецкие инструменты<sup>63</sup>. Кстати, большой барабан и родственная зурне сурнай наиболее популярны у домов Хунзы и Нагара<sup>64</sup>. Из других музыкальных инструментов балканских цыган нужно отметить струнно-щипковую *тамбуру* и различные ударные: *бубен* (*дайрэ/дайрэ/дойрэ*), *гара(м)бука* или *дарабука* (разновидность барабана), однотипные с индийскими *манджира* небольшие тарелки, известный под турецким названием *зиллимашá* (инструмент в виде щипцов с бубенчиками на концах) и *кастаньеты*<sup>65</sup>. Кроме того, как сообщает болгарский этнограф В. Маринов, профессиональные музыканты из среды болгарских цыган играют также на смычковом инструменте *гадулка*, на свирели (*свирка*), на *кавале* (длинная пастушья свирель) и на *гайде* (волынке), которые изготавливались цыганскими мастерами<sup>66</sup>.

Вокально-инструментальная музыка балканских цыган сохраняет все те черты ориентальной музыки, которая была известна им еще до прихода в Европу. Однако, на наш взгляд, это не следует объяснять влиянием турецкой музыки, как, например, склонен полагать М. Давид<sup>67</sup>. Известно, что турки восприняли музыкальную культуру завоеванных ими народов Передней Азии и часто прибегали к услугам обращенных ими в рабство профессиональных музыкантов-цыган<sup>68</sup>. Длительное (однако более позднее по сравнению с появлением цыган) пребывание турок на Балканах способствовало, очевидно, лишь консервации ранее вынесенной цыганами из Азии музыки. Здесь уместо вспомнить мнение авторитетного болгарского музыковеда С. Джуджева о важной роли, которую цыгане играли в прошлом в музыкальной жизни Болгарии, и об огромном влиянии, которое они оказали на болгарскую народную музыку. Он отмечает, что и сейчас цыгане — главные носители восточной музыкальной культуры, того ориентального стиля, который они вынесли из Индии<sup>69</sup>. О подобном воздействии цыганской музыки на развитие греческой народной песни говорит Т. Яннакопулос<sup>70</sup>.

Завоевания сельджуков в Малой Азии (XIII в.) и экспансия турок-османов на Балканах (XIV—XVI вв.) внесли существенные изменения в этническую карту Юго-Восточной Европы, вызвав массовую миграцию с Балканского полуострова южнославянских народов, а также многочисленных групп цыган<sup>71</sup>. Уже в течение XV в. присутствие цыган отмечено почти во всех странах Европы. В 1489 г. в Венгрии впервые упоминается цыган, которого королева Беатриче велела наградить за исполнение на лютне народных песен<sup>72</sup>. К этому же времени относятся сведения о цыганах-музыкантах при дворах польских королей<sup>73</sup>. В XIV—XVI вв. на

37; Манолов И. Зурны, зурнская музыка у некоторых балканских народов и реликтные формы в ней.— Там же, с. 39—45.

<sup>62</sup> Sárosi B. Op. cit., 32. old.

<sup>63</sup> Манолов И. Указ. раб., с. 44.

<sup>64</sup> Lorimer D. L. R. Op. cit., p. 11.

<sup>65</sup> См.: Sárosi B. Op. cit., 33. old; Христов Д. Теоретические основы болгарской народной музыки. М.: Музгиз, 1959 (1960), с. 15; Кауфман Н. Българска народна музика. София, 1970, с. 92—93.

<sup>66</sup> Маринов В. Наблюдения върху бита на цигани в България.— Известия на Етнографския институт и музей. София, 1962, кн. 5, с. 249.

<sup>67</sup> См. Études Tsiganes, 1978, № 1, p. 60—61.

<sup>68</sup> См., например, Sárosi B. Op. cit., 34. old.

<sup>69</sup> Джуджев С. Теория на българската народна музика. Т. 4. Общи въпроси на музикалната етнография. София, 1961, с. 103.

<sup>70</sup> Giannacopoulos T. Les Tsiganes et notre chanson populaire. Athènes, 1979.

<sup>71</sup> См., например: Kučerová K. Vplyv osmanskej expanzie na etnické pramene a sociálny vývoj v strednej Európe.— In: Osmanská moc ve střední a jihovýchodní Evropě v 16—17 století. Sv. 1. Praha, 1977, s. 96—113; Lúzek B. Cikáni na brandyském panství v 16 století.— In: Středoevropský sborník historicky. Sv. 12. Praha, 1977, s. 243—246; Mészáros L. A hódoltság latinok, görögök és cigányok történetéhez (16 századi oszmán-török szórványadatok).— Századok. Budapest, 1976, 3. cz., 474—489. old.

<sup>72</sup> Horváthová E. Op. cit., s. 98; Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт, 1964, с. 19.

<sup>73</sup> Ficowski J. Op. cit., s. 174—175.

обширной территории, включающей Венгрию, Словакию, Румынию, Польшу, Белоруссию, Украину, появляются такие музыкальные инструменты, как *лютня*, *кобза*, *скрипка* и *цимбалы*, зарождаются такие инструментально-вокальные жанры, как украинская *дума* и молдавская *дойна*<sup>74</sup>. Именно с этого момента в Венгрии и Румынии все большую популярность приобретают *лаутары* (лютнисты) и *скрипкари* (скрипачи). Позднее всех народных музыкантов стали называть лаутарами, примерно 95% из них в Румынии, как отмечает Г. Чобану, составляли цыгане<sup>75</sup>.

Таким образом, начиная уже с XV в. цыгане-музыканты играют значительную роль в музыкальной культуре Венгрии, Словакии, Румынии, Молдавии, Украины и некоторых районов Польши, Белоруссии и юго-запада России<sup>76</sup>.

Весьма характерно, что наряду с профессией музыкантов, певцов и танцоров они сохранили в Европе и другие вынесенные из Азии профессии. Показательно, что в ходе переписи 1651 г. в Липтове (Словакия) все цыгане-ремесленники (кузнецы, корзинщики, корытари и др.) называли в качестве побочного ремесла игру на скрипке<sup>77</sup>. Перепись 1768 г., проводившаяся в комитате Бач-Кишкун (Венгрия), показала, что 86,1% цыган — это кузнецы и музыканты<sup>78</sup>. Интересны и сообщаемые З. Кодаем данные о том, что «в цыганских селах Буковины даже самый знаменитый музыкант, глава цыганской „капеллы“, собственноручно обрабатывает свое поле», а также сведения о цыгане-кузнеце, который в то же время был единственным музыкантом общины, насчитывавшей 10 тыс. жителей<sup>79</sup>.

Исполнение танцев, песен и музыки продолжает оставаться одной из наиболее распространенных профессий цыган и в Испании, где, несмотря на их жестокие преследования, в XVI—XVII вв. наблюдалось всеобщее увлечение цыганскими танцами<sup>80</sup>.

Новая страница в истории цыганской музыки в Европе открывается в XVIII—XIX вв. С нею связаны имена таких прославленных музыкантов, как Михай Барна, Цинка Панна<sup>81</sup>, Янош Бихари (1764—1827), Барбу Лаутару (1780—1860) и многие другие<sup>82</sup>. Тогда же происходит зарождение цыганских хоров в России, формирование музыкального жанра *фламенко* в Испании, возникновение нового инструментального стиля *вербункош* в Венгрии, а также жанра городской песни в ряде стран Восточной Европы. Именно в это время в европейской народной и профессиональной музыке появляются ориентальные черты.

Как и на Востоке, цыгане-музыканты исполняли свои инструментальные произведения без нот. Поэтому образцы исполнявшейся ими музыки в период их появления в Европе до нас не дошли. Лишь в «Кайонском кодексе» (XVII в., Венгрия) сохранилась нотопись двух песен с цыганским текстом<sup>83</sup>. Однако есть основания полагать, что в XV—XVII вв. цыганской музыке в Европе были присущи те черты ориентального стиля, которые мы отмечали, говоря о музыкальном фольклоре цыган до

<sup>74</sup> Сабольчи Б. Указ. раб., с. 19—21; Котляров Б. Я. Развитие скрипичного искусства в Молдавии: Автореф. на соиск. уч. ст. канд. ист. наук. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1955; *его же*. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства.— В сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М.: Музыка, 1973, с. 285—293; Вертков К. К вопросу об украинской кобзе.— Там же, с. 275—284.

<sup>75</sup> Ciobanu Gh. Op. cit., p. 141.

<sup>76</sup> См.: Квитка К. Указ. раб., с. 18; Баранников А. П. Указ. раб., с. 43—44; Popo Serboianu C. J. Op. cit., p. 62—66; Vaux de Foletier F. de, David M. Tsiganes musiciens de l'ancienne Roumanie.— Etudes Tsiganes, 1974, № 4, p. 1—8.

<sup>77</sup> Horváthová E. Op. cit., s. 104.

<sup>78</sup> Mészáros L. A XVIII századi cigányösszeírások Bács-Kiskun megyei adatai.— Statisztikai szemle. Budapest, 1978, 56. évf., 3. sz., 274—286. old.

<sup>79</sup> Кодай З. Указ. раб., с. 123—124, 155.

<sup>80</sup> Horváthová E. Op. cit., s. 53.

<sup>81</sup> Отметим, что даже знаменитая Цинка Панна (ум. в 1772 г.) сочетала профессию первого скрипача в оркестре с работой в кузнице своего мужа, который также играл в ее оркестре на контрабасе. См. Sárosi B. Op. cit., 65. old.

<sup>82</sup> См. подробнее Sárosi B. Op. cit.

<sup>83</sup> Ciobanu Gh. Op. cit., p. 123; Sárosi B. Op. cit., 21. old.

их прихода в Европу. Это предположение подтверждается, с одной стороны, тем, что многие из этих черт обнаруживаются теперь в отдельных музыкальных жанрах у тех народов, с которыми цыгане находятся в контакте начиная с XV в., а с другой стороны, тем, что в той или иной мере эти черты сохраняются и в музыкальном фольклоре различных этнолингвистических групп европейских цыган. Вполне естественно, что в ходе длительных этнокультурных контактов цыганская музыка в отдельных странах Европы приобрела ряд новых черт, испытав на себе влияние музыкальной культуры окружающих цыган народов. Как правило, цыгане двуязычны, а в полиэтнической среде владеют несколькими языками. Неудивительно, что они всегда легко и охотно усваивали и музыкальную культуру тех народов, среди которых жили. Нередко именно цыгане оказывались единственными хранителями тех или иных жанров нецыганского музыкального фольклора<sup>84</sup>.

В рамках настоящей статьи у нас нет возможности обратиться к анализу мелодических, ладовых и метrorитмических особенностей народной песни современных европейских цыган. Здесь мы ограничимся лишь констатацией тех изменений, которые претерпел в Европе музыкальный инструментарий цыган.

Как видно из вышеизложенных фактов, музыкальные инструменты, известные еще в Индии предкам цыган — домам в середине I тыс., сохранялись у цыганских музыкантов и накануне расселения цыган по различным странам Европы. В XV—XVII вв. помимо лютни, скрипки и цимбал среди музыкальных инструментов, на которых играют цыгане, упоминаются также кобза, цитра, флейта Пана и варган. У венгерских, словацких и румынских цыган до сих пор наиболее популярными остаются скрипка, цимбалы и кларнет (или тарогато), занявший место зурны. У испанских цыган, по-видимому, уже с XVII в. получает распространение шестиструнная, а у русских цыган (с XVIII в.) семиструнная гитара. Среди польских и немецких цыган встречаются также исполнители игры на арфе. В настоящее время кроме гитары и скрипки среди европейских цыган-музыкантов повсеместно находят применение аккордеон, кларнет, виолончель, контрабас (в оркестрах) и другие современные музыкальные инструменты. Помимо инструментального сопровождения почти у всех европейских цыган сохраняется сопровождение танца песней без слов, т. е. вокальной имитацией звучания музыкальных инструментов, а также притопыванием, выстукиванием ритма ударами каблучков и носков, пощелкиванием пальцев рук и всеобщими хлопками в ладоши<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> См.: *Vekerdí J.* The Gypsy's role in the preservation of non-Gypsy folklore.— *J. of the Gypsy Lore Society.* Liverpool, 1976, ser. 4, v. 1, № 2, p. 79—86; *Штейнпресс Б.* Указ. раб., с. 14—15; *Кодай Э.* Указ. раб., с. 23—24; *Квитка К.* Указ. раб., с. 18; *Христов Д.* Указ. раб., с. 15.

<sup>85</sup> См.: *Sárosi B.* Op. cit., 25—29. old; *Ficowski J.* Op. cit., s. 224—225; *Horváthová E.* Op. cit., s. 229; *Jalkanen P.* Op. cit., s. 42; *Сулиц Е. Я.* Указ. раб., стб. 1561—1563.