EL FLAMENCO, ENTRE LAS MUSICAS GITANAS Y LAS TRADICIONES ANDALUCES

Y ENTRE TEORIAS GITANISTAS Y ANTIGITANISTAS

Bernard Leblon

Actas del Congreso

LOS GITANOS EN LA HISTORIA Y LA CULTURA

Granada, Noviembre de 1993

EL FLAMENCO, ENTRE LAS MUSICAS GITANAS Y LAS TRADICIONES ANDALUCES

Y ENTRE TEORIAS GITANISTAS Y ANTIGITANISTAS

Bernard Leblon

La cuestión polémica entre tesis gitanistas y antigitanistas es relativamente reciente y carece, a mi juicio, de fundamento. Es tan ridículo decir que el flamenco se debe únicamente a los gitanos como afirmar que es sólo andaluz. Ahora bien, el problema tan debatido de los orígenes del Flamenco no se ha estudiado con la seriedad que merece y nos hemos conformado todos, hasta ahora, con unas hipótesis que nadie se ha dado el trabajo de demostrar, ni invalidar, pero que el tiempo y la rutina se encargaron de transformar en verdades irrebatibles. Me refiero a los supuestos orígenes bizantinos, moros, judíos y gitanos del Cante. Desde luego, es posible remontar mucho más en el tiempo y evocar la cultura oriental de Tartessos y las bailarinas gaditanas de los primeros siglos de nuestra era. Hay que decirlo claramente, dos versos de Marcial y tres de Juvenal, que aluden a crótalos y movimientos de caderas no bastan para hacerse una idea del carácter flamenco de dichos bailes. Lo cierto es que Andalucía tiene unas tradiciones musicales antiquísimas y que algo de este pasado cultural puede y debe permanecer en su riquísimo folclore actual. En el estudio de los fenómenos musicales andaluces, hay que tener en cuenta la coexistencia de dos géneros tan distintos musicalmente como lo son el folclore y el flamenco, y observar que, si el segundo se ha alimentado abundantemente del primero, su aparición tardía, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, excluye toda influencia directa de músicas desaparecidas de la Península desde hace varios siglos, como la bizantina, árabe o judía. En otros términos, la presencia en el Flamenco de ciertos rasgos musicales que no existen, bajo una forma idéntica, en el folclore no puede explicarse con una mera referencia a aquéllas culturas del pasado.

El punto de partida de nuestra flamencología moderna es el folleto titulado El «Cante Jondo» (Canto primitivo andaluz), publicado en Granada en 1922, debido a la pluma y documentación musical de Manuel de Falla. Este texto fundamental, conocido por todos, no se ha estudiado, sin embargo, con una atención suficiente, ni, sobretodo, con un examen detenido de las circunstancias históricas que lo motivaron. A la hora de rehabilitar una música tan generalmente despreciada que ni Federico García Lorca, ni el gran músico andaluz se atreven a llamarla por su nombre y la designan con el eufemismo «Cante Jondo», era imprescindible aludir a unos parentescos ilustres, como la liturgia bizantina (confundida con la hispánica primitiva) y la música «de los moros de Granada». Sin embargo, poco a poco, y de modo algo insidioso, Manuel de Falla introduce el elemento gitano:

> *«Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la siguiriya, formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos, y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen?. A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo XV se establecen en España (etc)»*(1)

Hay que confesar que la conclusión de este apartado titulado: Los factores históricos no carece de ambigüedad y refleja una prudencia muy particular por parte del autor:

> *«Y estas tribus venidas -según la hipótesis histórica- del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al canto andaluz la nueva modalidad en que consiste el «cante jondo»; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido»* (2)

El principio de la frase puede situar a Manuel de Falla entre los «gitanistas», aunque al final insiste, con justicia y lógica, en el protagonismo de Andalucía. La frase siguiente pudiera pasar desapercibida, a pesar de su transcendencia:

> *«Más valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen al cante jondo».*(3)

Es una invitación al lector para que busque la solución de un enigma bastante oscuro en el apartado siguiente titulado: «Coincidencias con los cantos primitivos de Oriente, cuyos tecnicismos son susceptibles de desanimar a muchos lectores. Aquí, curiosamente, ya no hay referencias a la liturgia bizantina ni a la música árabe, sino a ciertas analogías «con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente»(4). La alusión a la India, repetida en el transcurso de la demostración, es una manera muy clara de designar a los gitanos como los autores o transmisores de los rasgos musicales analizados, sin nombrarlos más que una vez, y de manera indirecta, a través de la expresión: «la melodía gitana»(5).

En su conclusión, Falla vuelve a precisar que los gitanos no llegaron a Andalucía con una Siguiriya ya hecha, y meramente transplantada desde la India, y que el aspecto propiamente andaluz de esta música es lo que la hace inconfundible. La brillante demostración técnica sirve para subrayar la participación de los

gitanos en la elaboración de una música sumamente original, sin parecido indiscutible con ninguna otra, precisamente por el hecho de nacer de una osmosis de elementos exóticos y autóctonos en el suelo de Andalucía.

Presentada así, la tesis defendida por Manuel de Falla no es gitanista ni antigitanista y se limita a dar a cada parte lo que le corresponde: a Andalucía, una cultura musical milenaria, un fondo de inagotable riqueza; a los gitanos unos caracteres musicales orientales que pudieron transformar dicho fondo de tal modo que lo que pertenece al folclore andaluz se distingue, hoy, inmediatamente de lo que es propiamente flamenco.

Lo que falta en el discurso de Manuel de Falla es una evocación de la participación de los cantaores andaluces «payos», de algunos genios como Silverio Franconetti, figura máxima de los cafés de cante, o Antonio Chacón, Juan Breva, El Canario y tantos otros, que fueron los artífices de la transformación de diversos fandangos del folclore andaluz en cantes flamencos de primera categoría, ensanchando al mismo tiempo el repertorio y el auditorio del arte gitano-andaluz. Ricardo Molina y Antonio Mairena nos cuentan este episodio y no regatean su admiración por los artistas mencionados. No obstante, el hecho de abogar por un origen gitano de los cantes dichos «primitivos» (siguiriya, tonás, romances y alborcás) y de algunos cantes de aparición más reciente como la soleá, los tangos y las bulerías, bastó para que se les catalogara definitivamente como «gitanista». Sin embargo, los autores de Mundo y formas del cante flamenco no habían escatimado las precauciones oratorias, precisando, además, que la «creación» de los cantes básicos se había hecho con materiales en su mayoría andaluces y que los gitanos referidos eran tan sólo los de algunos familias de la Baja Andalucía.

La reacción «antigitanista» no se hizo esperar y todos conocemos los escritos de Pedro Camacho Galindo (Los payos también cantan flamenco), Manuel Barrios (Las oscuras raíces del flamenco, Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco) y otras sobre el tema. Aunque uno de los propósitos del último libro de Barrios era ajustar cuentas conmigo en un terreno sin relación directa con el flamenco (la historia de los gitanos), no tengo la menor intención de proseguir con este tipo de polémica. La gran paradoja es que afirmamos todos que odiamos la polémica por su esterelidad y su mal sabor, aun cuando usa de la más exquisita cortesía -como en el caso de Manuel Barrios- y sin embargo caemos todos en la trampa, hipnotizados por sus hechizos diabólicos. En las primicias, se suele empezar con una declaración de paz y fraternidad universal que muy pronto deja el paso a unos anatemas fulminantes. Finalmente, la única vencedora es la intolerancia y quedamos todos encasillados en dos bandos irreducibles: quien arriesga un argumento a favor del cante gitano es, desde luego, «antiandalucista».

En medio de este cuadro bastante negro, es posible indagar señales de una evolución hacia la paz, corroborados por la presencia de elementos moderados (entre los cuales pueden figurar los arriba citados) al lado de algunos extremistas. Los argumentos extremistas del bando antigitanista pueden cobrar un tinte fran-

camente racista como los que consisten en afirmar que los ladrones de burros y gallinas son también salteadores de músicas, que los gitanos no tienen ninguna dote creativa y que por encima de todo no tienen el menor asomo de cultura, sea musical o de otra índole. Sería alentador pensar que tales afirmaciones estriban en una falta de información por parte de sus autores por más prestigiosos y sabios que fueran, porque parece más fácil luchar contra la ignorancia que contra el racismo. Decir, por ejemplo, como lo hizo el docto profesor del Conservatorio Real de Madrid Tomás Andrade de Silva, que, cuando llegaron a España, los gitanos no eran portadores de la más mínima tradición musical es, sencillamente, confesar la más completa ignorancia respecto a las tradiciones musicales no escritas y más particularmente a la historia musical de los gitanos, quienes llegan no con una sino con todas las tradiciones encontradas en su largo camino desde la India, pasando por Persia, Turquía y Grecia, como lo atestigua la abundante documentación de los siglos XV y XVI sobre sus actividades de músicos profesionales. Afirmar, como se viene repitiendo, que, en todos los países, los gitanos se conforman con acomodarse a los modos nacionales y carecen de música propia es desconocer los trabajos realizados en este campo de investigación, particularmente en Hungría, empezados por Liszt, Bartók y Kodaly, y continuos por etnomusicólogos como Erdös, Hadjú, Vekerdi, Lortat, Jacob y otros. Hoy, es cada vez más difícil ignorar la existencia de magníficas grabaciones de músicas gitanas auténticas, efectuadas en diversos países desde hace más de treinta años y la de una abundante literatura gitana-especialmente libros de poesías publicados en lengua vernácula con traducciones en diversos idiomas europeos.

Me van a objetar que los gitanos españoles son distintos y no tienen nada que ver con los cíngaros del resto del mundo. Creo que ya no es necesario precisar que la documentación científica al respecto es superabundante y que las elucubraciones de Rafael Lafuente, José Carlos de Luna y otros poetas metidos a historiadores pueden encerrarse definitivamente en el museo de las fantasías prehistóricas. El hecho de que unos seudohistoriadores extranjeros del siglo pasado hayan confundido a los gitanos con los moros, para conocer luego su error, como lo hizo Dominique Henry en 1835 (6), es una cosa que se puede entender y perdonar, pero, en la actualidad, la táctica que consiste en utilizar la hipótesis de trabajo de una historiadora prestigiosa, como lo es nuestra colega Mercedes García Arenal, en una versión truncada, transformada en verdad irrefutable por un periodista de Diario 16, con el único propósito de sugerir que las familias de la Baja Andalucía en las que hay constancia de que apareció por primera vez el fenómeno flamenco no eran gitanas sino moriscas, y llegar a la conclusión de que los gitanos no pudieron participar en la creación del flamenco, eso ya no tiene excusas.

¿Qué es lo que se puede ganar con este tipo de método, sino el riesgo de desacreditar la tesis que se pretende defender? Si admitimos de una vez para siempre que el flamenco es tan andaluz como gitano y tan gitano como andaluz, ¿quién va a perder algo con esto? Hoy, los hechos históricos son tan patentes

que toda tentativa para falsear los datos del problema resultaría totalmente ridícula. A pesar del distintivo que me suelen atribuir en el mundillo flamenco, me siento tan andalucista como gitanista y mis preferencias personales en el dominio artístico no se hallan limitadas por consideraciones de tipo étnico. Las circunstancias que me llevaron a escribir un libro sobre los orígenes gitanos del cante flamenco son diversas y no deben nada a una actitud partidaria. El hecho de que la historia de la vertiente andaluza es la más indiscutible, por ser la más reciente y mejor documentada, me empujó naturalmente a investigar en el terreno más virgen o menos trabajado. Me sirvieron, desde luego, las investigaciones realizadas a lo largo de quince años en los archivos y bibliotecas en España para la preparación de una tesis doctoral sobre los gitanos. Me ayudaron también algunas circunstancias particulares de mi vida, como el contacto que tuve, en mis años de juventud, con algunos artistas flamencos -entre los cuales mi amigo Chano Lobato- cuando estaba estudiando apasionadamente la guitarra flamenca en Sevilla, durante los años cincuenta, y, más tarde, el encuentro fortuito con un etnomusicólogo húngaro exiliado en París, Andrés Hadjú. Los trabajos del equipo de investigadores al cual pertenecía habían sido interrumpidos brutalmente por los acontecimientos del 56 en Budapest, y Hadjú proseguía, en la comunidad cíngara de París y en el marco del museo de artes y tradiciones populares, la investigación empezada en su tierra. El interés esencial de aquellos trabajos es que, en contra de quienes pretenden que los cíngaros no tienen música propia, Hadjú y sus compañeros estaban estudiando una música realmente original y aislando unos caracteres totalmente incógnitos en las músicas europeas.

Recuerdo que, al cederme generosamente sus materiales musicológicos y sus grabaciones, Hadjú solía repetirme que aquello tendría mucho que ver con el Flamenco y que era urgente investigar en este terreno. Confieso que, en aquel entonces, no llegaba a convencerme. Para mí, el Flamenco era una música única en su género y sus modulaciones sublimes no tenían nada que ver con los cantos, para mí «bárbaros», de los Rom del centro de Europa. Lo que me empujó a interesarme por el problema y adentrarme un poco más en este tipo de búsqueda fue precisamente la situación de rechazo que sufría, en un momento dado, anterior a la revolución mairenista, el flamenco gitano, y, más tarde, un encargo que me había confiado Paco Vallecillo, con encarecimiento, pocos años antes de su muerte.

Mis investigaciones anteriores en el terreno histórico me habían llevado a una serie de conclusiones de cierto interés respecto del tema de la música. Una documentación muy abundante atestiguaba el papel de músicas profesionales desempeñado por los gitanos de España, igual que en los demás países europeos, pero evidentemente con circunstancias y modalidades propias. Aquí, los instrumentos se limitaban generalmente a las repercusiones (panderos, sonajas, castañuelas, etc). y las músicas, bailables en su mayoría, se ajustaban a los moldes clásicos de las seguidillas, los villancicos y los romances o corridos. Los

documentos evidenciaban también la extraordinaria facultad de adaptación de los gitanos, que les permitía interpretar a su manera cualquier música nueva, peninsular o exótica. La interpretación gitana, de ciertos bailes tradicionales, como las seguidillas, llegó a ser tan típica que el público del siglo XVIII no vaciló en llamarlas «seguidillas gitanas», anunciando en cierto modo las futuras siguiriyas gitanas, pero dejando pendiente el problema de la transformación -técnicamente inexplicable- de la ligera y desenvuelta seguidilla en la hierática y trágica siguiriya.

La documentación histórica nos demuestra también que los asentamientos gitanos más importantes de España, hacia fines del siglo XVIII, se situaban en la Baja Andalucía, donde los principales eran Sevilla, Jerez, Cádiz, Arcos, Sanlúcar, Puerto de Santa María, Lebrija, Utrera, San Fernando y Puerto Real. Nos es ocioso observar que, con las excepciones de Sevilla y el Puerto, designados en 1746, ninguno otro de dichos pueblos figuraba en la listas de residencias oficiales de gitanos, lo que significa que las familias que residían allí se habían avecindado desde tiempos remotos, ocupando los huecos dejados por la expulsión de los moriscos e integrándose perfectamente en la economía local. Hay que notar, a ese respecto, que la designación de 1746 suscitó diversas protestas, y particularmente la del Corregidor y Concejo de Jerez, quienes intervinieron a favor de algunas familias -de apellido Monge- cuyo oficio de herreros era considerado útil por el gremio de labradores. Varias familias gitanas se habían instalado libremente en pueblos no previstos por las listas oficiales de residencias, donde podían ejercer los oficios terminantemente prohibidos a los demás, como la fragua o el comercio de caballerías, en virtud de Reales Cédulas que les otorgaban dichos privilegios -y más generalmente la exención de las leyes vigentes contra gitanos- como recompensa de los servicios prestados por algunos de sus miembros en la guerra de Flandes. Las alusiones frecuentes, vueltas necesarias por las circunstancias, a tales privilegios relacionados con los Estados de Flandes es lo que valió a dichas familias el mote de «flamencos», que tanto dio que discurrir a los flamencólogos de todos los tiempos.

Desde luego, el hecho de dar a la música flamenca el nombre exótico aplicado a ciertas familias que la practicaban a fines del siglo XVIII o principios del XX no significa que esta gente la haya inventado o creado «ex nihilo». Del mismo modo, el hecho de llamar a la rumba «gitana» o «catalana» no implica que sea creación genuina de gitanos o catalanes. Sin embargo, en todos los casos eso indica una influencia bastante determinante en ese tipo de música como para transformarla y dejarle un sello inconfundible.

En el terreno musicológico, lo que importaba demostrar era la existencia de tal marca. El trabajo había sido empezado por Manuel de Falla y siguen constatando los cinco puntos esenciales señalados por él como coincidencias entre el cante jondo y algunos cantos de la India. ¿Era posible ir más allá y encontrar algunos comunes entre el Flamenco básico y algunas músicas cíngaras consideradas por los especialistas como auténticas?. Un primer examen de los elemen-

tos señalados por Andrés Hadjú se revelaba algo decepcionante. Todos coinciden, en efecto, con modalidades del flamenco, pero las coincidencias son extensibles a casi todas las músicas orientales. Se trata de caracteres tan generales como la concepción particular de los modos y de las escalas, la entonación, la ornamentación, el estilo de interpretación, etc. Todo esto nos permitía diferenciar el flamenco de las músicas europeas más vecinas, colocándolo en una amplia familia oriental, y nada más. Fue entonces cuando me llamó la atención la insistencia con la cual los musicólogos señalaban como privativos de las música cíngara auténtica unos rasgos aislados -extrañas formulas melódicas finales- para Hadjú, ripios y pausa muy peculiares para otros(7), que podían pasar por detalles insignificantes y eran, en realidad, una manera particular de adaptar unas formas estróficas occidentales -aquí cuartetas de hexasílabos u octosílabos- a una concepción melódica oriental, con modalidades y adornos de su tradición musical más antigua e íntima.

Aunque la música profesional de los cíngaros de Hungría y su música más autentica son originalmente distintas y suelen ser interpretadas por grupos distintos -los Romungros o gitanos Húngaros para la música profesional llamada cíngara, y el grupo Valaco (Vlax) para la segunda- podemos observar, en ciertos casos, extrañas interferencias entre las dos. Por ejemplo, los ritmos vocales (bögö) propios de la música de baile (khelimaski dyili) de los Rom Vlax tiende a introducirse en la música instrumental tipo czarda o verbunkos y la canción popular húngara interpretada al modo cíngaro se cuela en el molde melódico de la canción lenta (loki dyili) del grupo valaco. A este propósito, Bartók apuntaba la siguiente observación:

El contacto con materiales musicales extranjeros no sólo conduce al intercambio de melodías, sino -y esto es todavía más importante- favorece el desarrollo de estilos nuevos(8).

Como en casi todos los dominios de la actividad humana, el progreso nace del encuentro y del intercambio, y no podemos olvidar que la riqueza excepcional del tesoro musical andaluz procede del sinnúmero de contactos culturales recibidos por esta patria de los duendes desde la más remota antigüedad. La asombrosa facilidad con la cual los andaluces adoptaron y adaptaron en épocas más recientes músicas de diversas procedencias -entre las cuales se destacan las afro-americanas como el tango y la rumba-, son testimonios de una notable facultad de asimilación en el dominio musical. Por otra parte, el ejemplo de Hungría donde el contacto entre las tradiciones autóctonas y las aportaciones orientales indias, persas y turcas -traídas por los intérpretes cíngaros- desembocó en la aparición de unas músicas nuevas, que ya no son ni húngaras ni cíngaras, sino inclasificables, como lo es el flamenco, nos ayuda a comprender el fenómeno que se produjo en el terruño de Andalucía. Sin la participación de los gitanos, Andalucía se hubiera hecho famosa con sus verdiales y sus seguidillas, sus fandangos locales y sus bailes tradicionales, pero no hubiera sido la cuna de las siguiriyas y de las soleares. Sin la existencia de esta cuna elaboración de tales maravillas.

La parte andaluza del Flamenco es fácil de delimitar: basta con estudiar con atención el riquísimo folclore que ha sobrevivido hasta nuestros días, a pesar del olvido, del desprecio, a veces, que lo han mantenido algo arrinconado. En cuanto a los elementos orientales transmitidos por los gitanos, además de los señalados por Manuel de Falla en 1922: enarmonismo, ámbito melódico reducido, técnica reiterativa, utilización particular de los giros ornamentales y jaleo (este último no en sí mismo, porque puede ser tan payo como gitano, sino en su utilización como elemento rítmico de acompañamiento, comparable con el bögö de Hungría y las sílabas bol del Täla indio), cabe añadir las secuencias rítmico-melódicas de doce tiempos, netamente derivadas de los sistemas modales de la India y de Persia, una relación particular entre la melodía y la estructura métrica de la letra, un sentimiento modal, etc. Tenemos aquí un conjunto de rasgos técnicos, comunes al flamenco básico (tonás, siguiriyas, soleá) y a la música de unas regiones del oriente de donde proceden los gitanos, y ausentes del folclore andaluz, incluso en sus componentes más impregnados de reminiscencias moras o moriscas, rasgos o caracteres musicales cuya presencia en el flamenco no se puede explicar no por un contacto hipotético con la liturgia bizantina -o mejor dicho hispánica, suprimida por Gregorio VII en el siglo XI- ni con el influjo de una música judía salida de España en 1492 y cuyos avatares modernos no suenan nada flamenco, ni tampoco por la supervivencia de elementos moros en la música andaluza, como ya queda apuntado. Si nos quedara alguna duda respecto de esta participación gitana en la elaboración del Flamenco, aquí están los rasgos tan característicos señalados por los musicólogos de la Europa Central como privativos de la música cíngara auténtica (Rom) y totalmente ausentes de todas las músicas europeas estudiadas por ellos. Pues bien, estas particularidades insólitas -ripios, pausas, fórmula melódica final- la vamos a encontrar, precisamente en los más rancios y básicos de los cantes flamencos- tonás, siguiriyas, soleares auténticas, y en ningún otro sitio. Ahí está la huella inalterable, la firma del elemento gitano.

Yo creo que afirmar esta participación con fuerza no le resta nada al elemento andaluz y no puede molestar al andalucista verdadero y sincero, porque, en fin, que se atribuyan ciertos caracteres orientales del cante a los gitanos o que se prefiera adjudicarlo a los moros, los judíos o los bizantinos ¿qué más da? No van a ser más andaluces si los decimos moros o judíos, porque, sin desacordarnos de las prestigiosas culturas desarrolladas por ambas comunidades en el suelo andaluz, no olvidemos tampoco que las familias gitanas concernidas, establecidas en los pueblos de la Baja Andalucía desde hace más de cinco siglos, inmersas desde entonces en esa cultura andaluza eterna, son tan andaluzas como las que más, y quién no lo reconozca, sea gitano, andaluz o extranjero, pierde la objetividad para refugiarse en un racismo inexplicable e inadmisible.

NOTAS

1. FALLA, M de: *El «cante Jondo (canto primitivo andaluz).* Granada. 1922, pag. 8.
2. FALLA, M de: *El «cante....* Opus cit, pag. 8.
3. FALLA, M de : *El cante....* Opus cit, pag. 8.
4. FALLA, M de : *El cante...* Opus cit, pag. 9.
5. FALLA, M de: *El cante...* Opus cit, pag. 12.
6. HENRY, D: *Histoire de Roussillon.* París, 1835.
7. VIG, R: *Magyarországi Népdalok- Folk songs from Hungray.* Budapest, 1975. «Certain performers like to put various expletives, syllabes, interjections, exclamations among the lines (eg.khe. but, oh. mama sey, spol phenel, etc.). A typical speciality is the manner in which virtually on every occasion they divide the last syllabe of the strophe from the precious one by a breath. This kind of interruption has a particularly strange effect in the middle of the word».
8. BARTÓK, B: «Faji tisztaság a zenében- Racial Purity in Music». En *Collected Writings.* Citado por VIG, opus cit, pp. 602-603.

BIBLIOGRAFIA

BARTÓK, B: «Faji Tsisztaság a zenében-Racial Purity in Music». En *Collected Writings.* 1942, citado por VIG, R.

FALLA, M de: *El «Cante Jondo» (canto primitivo andaluz).* Granada, 1922.

FALLA, M de: *Escritos sobre música y músicos.* Buenos Aires, 1950, pp. 137-155.

HADJÚ, A: «Le Folclore tsigane». En *Etudes Tsiganes.* 1-2 (1962), pp. 1-33.

HENRY, D: *Histoire du Roussillon.* París, 1835.

LEBLON, B: *El cante Flamenco -entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas.* Madrid, 1991.

VIG, R: *Magyarországi Népdalok- Folk songs from Hungary.* Budapest, 1976.