



Janos Bihari
(peinture de
J. Donat, début
du 19^{ème})

histoire de la musique tzigane instrumentale d'Europe centrale

Alain Antonietto

*Cet essai est dédié au pianiste concertiste Gyorgy Cziffra,
ainsi qu'à la jeune violoniste classique Aurélie Demeter qu'il encouragea.*

Pour qui est lecteur de longue date de cette revue, ou attentif aux dernières parutions discographiques relatives aux Tsiganes, notre insistance à évoquer encore cette "Musique tzigane", objet de tant de controverses, étonnera peut-être. Mais il semble que, lorsqu'il s'agit de cet art savant dont on ne peut nier la réalité - si dérangeante soit-elle pour les convictions "folkloristes" de certains musicologues - ressurgissent les préjugés les plus tenaces, et précisément chez ceux qui s'en croyaient exempts... Ainsi tout récemment pouvait-on lire sous la plume d'Alain Swietlik (chroniqueur des musiques traditionnelles à "Télérama") l'antienne habituelle: "La médiatisation des musiciens des restaurants de Budapest a

fait beaucoup de tort aux Tsiganes: on a fait prendre la musique hongroise, qu'ils interprètent souvent à la perfection, pour leur propre musique. On leur a collé l'image du violon et du cymbalum, du tourisme et du folklore, de la ville et du divertissement, occultant totalement leur culture, pourtant puissante et riche". Et d'occulter à son tour l'apport tzigane décisif dans cet art foncièrement original. Comme si deux formes d'expression issues d'un même peuple ne pouvaient coexister (surtout pas au même degré d'authenticité!), et comme si par exemple la musique classique française du siècle dernier avait porté quelque ombrage aux traditions folkloriques de nos provinces, ou que le Jazz négro-américain s'était imposé au

détriment du Blues... Apparemment, seuls un enracinement populaire et un certain archaïsme instrumental originel (ou cultivé !) trouvent grâce aux oreilles de ces critiques friands de découvertes ethniques et d'émotions fortes, voire d'existence rude ou misérable (pourvu que son intrusion ne s'exerce que par le truchement confortable d'une chaîne stéréo de salon, bien sûr)... *"...chants tsiganes profondément terrestres, terriblement humains -aux antipodes des studios- où l'on sent l'homme cru, dans sa vie simple, ardue et chaleureuse... expression vitale... joies et misères de l'existence..."* etc, etc. Il n'est certes pas question de nier l'intérêt et la valeur de ces traditions musicales (même si extraites de leur contexte communautaire elles perdent passablement de leur signification profonde, au profit d'un attrait "culturel" assez ambigu), mais pourquoi refuser aux Tsiganes deux niveaux de culture ? Celui que vantent les tenants d'un folklorisme authentique est assurément très loin des luxuriances du style plus élaboré des Tsiganes professionnels, dont l'immense prestige n'a pourtant jamais faibli, bien qu'il ait encore ses détracteurs, comme Philippe Méziat évoquant dans un récent "Jazz-Magazine" *"... ces violonistes hongrois, dont on sait que s'ils jouent tzigane, c'est faute de pouvoir jouer juste..."*

Aussi sans doute n'est-il pas inutile d'approfondir plus avant le sujet, en consacrant de nouveau un essai à cette musique qui fut tout de même, au XIX^e siècle comme au début du vingtième, le ferment, le levain de nombre d'oeuvres symphoniques occidentales. Il n'est, pour s'en convaincre, que de songer aux grands concertos romantiques pour violon de Brahms, Tchaïkovsky, Mendels-

sohn, Lalo, Sibelius, Saint-Saëns, Max Bruch, ou Wienawsky. Enfin précisons que plutôt que la rigueur d'une étude musicologique (restant à faire, certes), c'est l'impressionnisme d'une évocation somme toute assez littéraire (voire romantique) que l'on trouvera ici. Mais, outre l'analyse, la Musique n'est-elle pas également sujet de rêve et de mythe ?

Un Tzigane ! ce n'est qu'un musicien "tzigane" ! Combien de compositeurs et de concertistes -pour la plupart violonistes- ont-ils été traités ainsi avec dédain ? Franz Liszt bien sûr, Brahms ou Enesco parfois, Pablo de Sarasate, Fritz Kreisler ou Yehudi Menuhin et Ivry Gitlis souvent, voire même le pianiste György Cziffra (récemment disparu) et qui -lui- était vraiment ! Enfin tous ceux qui se trouvèrent hors-champ par rapport à la norme. Car pour beaucoup de critiques et de musicologues, synonyme d'artifices techniques et de relâchement formel, la tziganéité est avant tout ce qui échappe à l'analyste ; car comment alourdir par du sens l'impalpable d'une inspiration qui sans cesse se dérobe à toute rationalité ? Tant vouloir enfermer le vent ou pétrifier la vie même... *"Je sais qu'on m'accuse d'être trop individualiste, d'être un "tsigane". Mais savent-ils de quoi ils parlent, s'exclame le violoniste classique Ivry Gitlis, les Tsiganes sont les plus vrais de tous les violonistes du monde. Ils naissent avec l'instrument dans les mains (donc merci pour le compliment !).. et il m'est arrivé d'emmener mes élèves écouter des tziganes, car les tziganes ont leur façon de vivre la musique. Il n'est pas un violoniste au monde, parmi les plus grands, qui puisse se comparer à un violoniste tzigane. Peut-être ne jouerait-il pas du Bach ou du Beethoven dans le "style" mais c'est tout autre chose, une expression*

corporelle, originale, organique, totale.” Même sentiment chez Yehudi Menuhin -autre grand concertiste- dont le discours traduit une fascination identique pour cette expressivité particulière qu’il avait découvert à onze ans, lors d’un voyage en Roumanie avec Gheorge Enesco en 1927. L’ex-enfant prodige se souvient : *“Un soir nous entendîmes des Tsiganes distraire les dîneurs d’un restaurant en plein air et je fus ahuri qu’ils puissent tirer des sons aussi extraordinaires d’instruments aussi primitifs que les leurs, utilisant des archets qui n’étaient que des rameaux fraîchement coupés tendus d’un crin de cheval écru. A ma demande pressante, on obtint qu’ils nous rendissent visite... On joua “nature” à qui mieux mieux : eux interprétèrent un répertoire aussi spontané que des chants d’oiseaux, moi son équivalent civilisé, les “Trilles du Diable”, de Tartini. Leur chef me donna des paniers de fraises sauvages et je lui fis présent d’un de mes trois archets tout neufs, montés sur or.”* Voilà, tout est dit, et l’on pourrait tout aussi bien clore ici le débat, si ce n’était que reste posée l’éternelle question : Qu’est-ce que la musique tzigane ? Pour beaucoup musique de la séduction et de la fête, mais aussi de la nostalgie, que recouvre à vrai dire cet épithète magique de “tzigane” par lequel l’amateur de romances languoureuses, tout comme celui d’expressionnisme instrumental violent, semble avoir précisément tout dit ? En fait il s’agirait à la fois de cette fameuse musique des restaurants hongrois -violon, cymbalum et clarinette- dont les brillants virtuoses puisent autant aux sources d’un répertoire populaire de csárdás et d’airs à succès, qu’auprès de compositeurs savants comme Liszt, Brahms, Strauss ou Sarasate, et de la

musique plus rustique mais tout aussi virtuose des Lautaris roumains, infatigables animateurs de réjouissances villageoises -violons, cymbalum bien sûr, mais aussi flûte de pan. Cocktail détonnant dont s’engoueraient les belles élégantes des salons et casinos du début du siècle, séduites par *“ces Tsiganes d’opérettes 1900, aux dolmans rouges et aux brandebourgs, jouant du violon pour charmer les belles passagères de Vienne et du Prater, Tsiganes de pacotille et musicos de boîtes de nuit”* qu’évoquait le poète Serge.

Mais ce n’est qu’après la révolution bolchevique de 1917 et sa nouvelle vague de musiciens émigrants -balalaïkas, accordéons, guitares à sept cordes, guzla et chœurs- qu’allaient vraiment faire fureur, auprès des riches noctambules parisiens, les fameux cabarets russes. Ces Nuits de princes, et leurs ardents Tsiganes, que décrirait l’écrivain Joseph Kessel. Musique folklorique, populiste, légère, d’ambiance ou de danse, comme on voudra, mais également de rythmes et d’improvisations, tel le Jazz au succès alors naissant, avec lequel on fit d’ailleurs le rapprochement : *“Une telle séduction n’est comparable qu’à celle que les Tsiganes ont exercée naguère sur Liszt ou Brahms, et par eux sur nos musiciens.”* notait-on. Art tzigane, musique de l’éphémère que fort heureusement nombre d’enregistrements ont fixé dans la cire dès les débuts de l’industrie phonographique et jusqu’à la vogue Swing des années 40 qui l’occulterait quelque peu. Depuis, ce genre musical pourtant si typé a été édulcoré dans nos contrées par des orchestrations trop souvent sirupeuses visant avant tout à l’épanchement des coeurs, et ce, par le recours à des “clichés de sensibilité” qu’a décrits en 1957 (non sans quelque a

priori envers le sentimentalisme féminin) Tanneguy de Quénetaïn : *“C’est-à-dire des formules mélodiques et rythmiques depuis longtemps répertoriées en fonction des associations d’idées qu’elles suscitent, et qui forment une grande partie du matériel musical préétabli dans lequel puisent les orchestres de “genre” pour le fond sonore des brasseries et cabarets. Le tzigane de service, avec ou sans inspiration personnelle, est sûr de provoquer chez son auditrice cette langueur amoureuse qu’elle s’apprête d’elle-même à éprouver dès le premier glissando.”* De toute manière -et c’est là son point faible pour certains- l’on ne peut nier que la musique dite tzigane sacrifia toujours un peu trop aux émotions faciles. Mais après tout, n’était-ce pas là le sort habituellement réservé aux musiciens tsiganes, cantonnés qu’ils furent de tout temps dans un rôle d’agrément de société ? Musique tzigane, avec ce z qui exprime bien le panache des fougueux archets de ces Bohémiens dont le XIX^e siècle ferait le symbole romantique d’un idéal nomade de liberté musicale...

Liberté d’autant plus fascinante qu’elle avait dû survivre à des siècles de persécutions et d’asservissement. Car si très tôt fut reconnu l’exceptionnel génie des instrumentistes tsiganes, leur statut en Europe Centrale et dans les Balkans ne fut longtemps guère plus enviable que celui de serf ou même d’esclave, voire, dans le meilleur des cas, de musicien de cour à la discrétion d’un monarque. Tel, au XV^e siècle, le roi de Hongrie Mathias Corvin -chantre de la lutte contre les Ottomans- qui aimait à s’attacher des ménestriers et autres joueurs de luth égyptiens (comme on les nommait) faisant appel à eux, dit-on, lors des réjouissances de son couronnement. Ils avaient pour

rôle principal de célébrer les actions héroïques et les conquêtes du royaume. Du reste Béatrice d’Aragon, son épouse depuis 1476, manifestait pour ces instrumentistes une telle passion, qu’il lui fut reproché de dépenser pour eux des sommes équivalant à dix fois sa dot ! D’après le musicologue hongrois Emil Haraszi, le document le plus ancien existant dans l’histoire de la musique magyare sur le rôle des Tziganes date de 1489 - époque où précisément est signalée leur apparition en Europe- et nous apprend que Béatrice avait des Tziganes luthistes dans son domaine de l’île de Csepel. Goût qui se transmettrait aux autres monarques, puisqu’à la cour du dispendieux Lajos II et de sa reine, Marie de Hongrie, l’on donnait au son des “citharistes et joueurs de tzimbalom “pharaons” des fêtes et danseries ininterrompues; ce qui faisait écrire à l’ambassadeur de Venise que *“le roi danse toute la nuit,*

**Lautari
de Transylvanie
(1900)**



tandis que le trésor est vide.” Aussi quand, vaincu par les Turcs de Soliman le Magnifique à Mohács (1526) et tentant de fuir le champ de bataille, le roi se noya, s’entendit-il maudit jusque dans son agonie par l’un de ses vassaux : *“Roi danseur, roi débauché, ainsi tu perds le royaume de Hongrie !”*

Ce qui n’empêcherait nullement, vers 1558, un boyard de Transylvanie, Mircea Voda, de posséder lui aussi des serfs tziganes fort réputés pour leur art d’agrémenter musicalement ses festins. Une tradition qui, d’après certains documents, remonterait en fait au XIII^e siècle où la présence de nombreux instrumentistes cyganis à la cour du roi Endre II est attestée, et qui se poursuivrait jusqu’au règne du roi Ladislas IV. Ainsi a-t-on gardé trace, en 1564, d’un certain Imré, tzigane joueur de cymbalum (instrument de la famille des tympanons et psalterions qui deviendrait indissociable du genre), et d’un autre cymbaliste au service du bey, capturé en 1596 par un boyard.

Par ailleurs très prisés pour leur ardeur communicative, ces inlassables musiciens se virent bientôt enrôlés (de gré ou de force) dans les cliques guerrières des armées magyares ou turques qui s’opposèrent, pendant près de deux cent cinquante ans, au son martial des chants kuruc (ou kouroutz) de leurs zurna (hautbois turcs), tarogato (clarinette), sipos (chalupeau), gajdos (cornemuse), koboz (luth à manche court) et timbales. “Les chants et danses de guerre étaient interprétés par des joueurs de chalupeau turcs, spécifie E. Haraszti, et les pachas emmenaient avec eux leurs tziganes jusque dans les combats. Les tziganes turcs jouaient généralement à deux, l’un du luth (koboz ou tamboura) l’autre d’une viole. En

1543, on écrit que les meilleurs citharèdes -descendants des Pharaons- jouent à Buda et qu’ils ne pincent pas les cordes avec leurs doigts mais se servent d’une baguette de bois : il est évident qu’il s’agit du tzimbalom.” Une estampe de 1584, illustrant un épisode de l’invasion ottomane, représente d’ailleurs des musiciens turco-tziganes jouant du rebbab (rebec à archet) et du tambura (luth) au camp du sultan, devant Buda et Pesth (deux villes assiégées sporadiquement par les Turcs durant des siècles et qui ne fusionnèrent qu’en ... 1873 !). Il n’en reste pas moins que, pour ce peuple pacifique, l’expression naturelle du sentiment musical tzigane s’est surtout épanouie à l’aide d’instruments à cordes, plus propices à vrai dire à cette vocation de divertissement exigée le plus souvent par leurs maîtres désœuvrés. Ainsi Mihály Apaffy, par exemple, qui entretenait à la cour de Transylvanie, vers 1672, nombre de violonistes, joueurs de tzimbalom, tambours et luthistes. Tandis que le “roi Kouroutz” Imre Thököly comptait en 1683 deux orchestres distincts ; l’un à vent -parmi lesquels des chalumeaux turcs- à vocation militaire, l’autre à cordes “avec quatre joueurs d’instruments à archet, entre autres un violoniste tzigane.”

Aussi violons et cymbalum seraient la composante majeure des orchestres tziganes que ces riches boyards entretiendraient, à grands frais, pour meubler leur oisiveté et accompagner leurs fêtes ; allant jusqu’à les prêter -moyennant rétribution- lorsque la renommée de leurs musiciens se serait particulièrement répandue.

Désormais la mode était lancée, et les XVII^e et XVIII^e siècles verraient nos virtuoses Bohémiens engagés de façon permanente à la cour des aristocrates austro-

hongrois. Ainsi le célèbre Mihály Barna, violoniste attitré de Ferenc II Rákóczi et du comte Imre Csaky et auteur, vers 1705, de la fameuse "Marche de Rákóczi", âme de l'insurrection contre l'Autriche des Habsbourg; musicien à tel point adulé que son maître fit exécuter son portrait en pied avec l'inscription: "L'Orphée hongrois"... De même l'Impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, reine de Hongrie et de Bohême, qui s'enthousiasma tellement pour l'art de Simon Banyák, un prodige du cymbalum, qu'elle lui fit faire paraître un instrument de verre, et promulga un décret en 1770 autorisant les Tsiganes à jouer dans les noces et autres cérémonies officielles, alors qu'auparavant seuls les Autrichiens et Allemands pouvaient s'y produire; la chronique a noté d'ailleurs que ces derniers utilisaient des partitions tandis que les Bohémiens jouaient évidemment d'oreille... Ce qui ne les empêcha nullement d'être, vers 1790, les principaux artisans de la vogue du Verbunkós -danse de recrutement à caractère improvisé et ardent qui allait devenir le symbole même de la résistance nationale à l'hégémonie autrichienne au début du XIX^e siècle -et des fameuses Csárdás qui en découleraient vers 1835, danses d'auberge inséparables de la fougue instrumentale communément associée à leur style si prégnant. Aussi l'engouement devenant général, cette époque vit d'importantes catégories de Tsiganes fonder de véritables castes musicales d'où émergeraient des artistes d'exception dont parfois la renommée est venue jusqu'à nous.

Ainsi par exemple la légendaire Panna Czinka (1711-1792), petite fille de Mihály Barna et enfant prodige dès l'âge

de sept ans. Favorite elle aussi de Ferenc Rákóczi, elle parcourut triomphalement la Hongrie et la Roumanie; virtuose de l'archet d'un tel prestige (et d'une telle beauté) qu'à son décès sa mémoire fut chantée en vers latins et hongrois. C'est elle qui, en 1772, avait fixé l'instrumentation type de ce genre de banda bohémienne: outre son violon, il comprenait l'alto de son beau-frère, la contrebasse de son époux, et surtout le cymbalum de son autre beau-frère, instrument à cordes frappées proche du santur d'Asie mineure qui conférait à l'ensemble cette tonalité si singulière (et dont le remplacement trop fréquent par le piano en a, depuis, affadi le caractère). Cette formule originale s'étofferait quelque peu au XIX^e siècle avec l'adjonction d'un ou deux seconds violons, voire d'alto dont le vocable germanique de bratsch désignerait bientôt le rythme à contretemps qui lui est dévolu pour soutenir le primás (violon solo), mais *"c'est le violon et la zimbala (cymbalum) qui constituent le principal intérêt de l'orchestre bohémien, nota plus tard Franz Liszt, le reste des instruments ne servant d'ordinaire qu'à doubler l'harmonie, à marquer le rythme et à former l'accompagnement. L'on voit bien aussi de temps en temps un violoncelle ou une clarinette assez distingués rivaliser avec eux, et se livrer aux prérogatives de l'improvisation illimitée, mais ils n'en sont pas moins des exceptions."*

Bien sûr certains écrits de l'époque, certains poèmes magyars évoquent encore d'autres figures fameuses de musiciens "bohémiens", János Arvaï ou Misska Levaï notamment, voire János Lavotta (1764-1820), de petite noblesse magyare lui, bien qu'inséparable de l'éclosion du Verbunkós. D'un tempérament aussi

remuant qu'un nomade, Lavotta avait pris la tête de la troupe musicale hongroise de Pesth et Buda, dès 1792, et sillonné les routes durant toute sa vie en allant de château en château répandre la bonne parole. Autre artisan de cette diffusion, Antal Csermák (1774-1822) qui, venu de Bohême, vécut également la vie aventureuse des virtuoses hongrois. D'un haut niveau technique, il inclina plutôt vers la Palotá, une forme dérivée du Verbunkós où se mêlaient des éléments de Polonaise.

Mais c'est sans conteste avec János Bihari (1764-1827), propre gendre de Simon Banyák déjà cité, et de son temps le plus illustre violoniste, que le rayonnement de la Musique tzigane allait atteindre son point culminant et nourrir pendant tout le XIX^e siècle l'irrépressible passion des Romantiques pour le souffle épique et sauvage de la Csárdás et de leurs interprètes aux costumes chamarés de hussards. Cette danse d'auberge (tchar-da) aux deux mouvements contrastés - Lassu et Friska- que le docte Larousse, gagné par le lyrisme du sujet, définissait comme "*Andante pathétique et Allegro endiablé*"... S'inspirant peut-être en cela des relations de voyage enthousiastes de Prosper Mérimée qui évoque en 1854 : "*Ces airs hongrois très originaux, joués par des musiciens bohémiens, qui font perdre la tête aux gens du pays. Cela commence par quelque chose de très lugubre et finit par une gaieté folle qui gagne l'auditoire, lequel trépigne, casse les verres et danse sur les tables.*" Bien que tombé en désuétude à la mort de Csermák, le style verbunkós avait profondément marqué, par la luxuriance de son ornementation (figura) tzigane, toute la musique hongroise. Et il est révélateur que István

Gáthy, premier auteur hongrois d'une méthode de piano (1802), spécifia dans son ouvrage que "*la fioriture de la mélodie est nécessaire; le piano imitant la partie enjolivée du violon et du tzigalon.*" Aussi avec l'avènement de la Csárdás retrouverait-on -comme sublimé- ce même goût de la variation et du contraste rythmique.

Mais pour que la vogue de la musique tzigane gagnât ainsi progressivement toutes les classes de la société austro-hongroise et régnât en maîtresse absolue sur les auberges, cabarets et réjouissances villageoises, il avait auparavant fallu qu'un János Bihari se rendit indispensable auprès des Grands de ce monde ; vaincant du même coup, par son ascension prestigieuse, les préjugés populaires attachés à ses origines. Or les nobles magyars ne concevaient plus de divertissements sans son violon ; musique de table, de bal à la Cour, ou de cérémonial officiel, elles se devaient d'être tziganes ! Aussi son orchestre déchaînait-il l'enthousiasme partout où il se produisait, que ce fut devant Beethoven ou le tout jeune Liszt, lors du couronnement de l'Impératrice Marie-Louise comme reine de Hongrie, à l'occasion du Congrès de Vienne en 1814, où il joua devant un parterre de souverains et d'ambassadeurs, ou en 1820 pour l'Empereur d'Autriche François II lui-même. Adulé et couvert d'honneurs, János Bihari devait néanmoins terminer sa vie dans la misère, sa brillante carrière interrompue soudainement en l'an 1824 par une malencontreuse chute de cheval paralysant son bras gauche. Mais désormais, l'impulsion étant donnée, le succès de la musique tzigane ne se démentirait pas durant tout le XIX^e siècle, et nombre de grands com-

positeurs classiques s'inspireraient d'ailleurs largement de son style. Suivant en cela l'exemple de Haydn, qui d'ailleurs chez le prince Esterházy incorporait à ses ensembles des Tsiganes (dont "quatre chalumeaux, un luthiste, un joueur de *tzimbalom*, un hautbois, et un joueur de *gambe*") ou de Mozart même - avec leurs "zingaricum", leurs "égyptiennes", et leurs mouvements de quatuor "alla zingarese", "alla ungharese", voire "alla turca" -, ce serait tout d'abord Beethoven, qui ayant entendu plusieurs fois Bihari, introduisit l'une de ses mélodies lentes dans son "Ouverture du Prince Etienne" (1812). Tombant également sous le charme de son chromatisme, on verrait également Schubert acquis sans partage à un "hungarisme" découvert lors de son séjour en la propriété du comte Károly Eszterházy, à Zelész. Il en serait de même de Weber, sacrifiant à ce genre pittoresque qui gagnerait Paris où

l'ambassadeur d'Autriche-Hongrie, donnant un grand bal (en 1829), serait surpris de découvrir que "les musiciens français jouaient les airs de Bihari !" Car les compositions de ce dernier, symbolisant pour la ville de Pesth le renouveau national en lutte contre toute germanisation, avaient été rapidement diffusées en partitions, ne donnant cependant qu'un très faible aperçu de l'art étincelant de l'auteur. C'est que, d'après Emil Haraszti, "si János Bihari mettait son auditoire en extase, ce fut un génie exclusivement instinctif, qui ne connaissait pas les notes." Ce qui n'était évidemment pas le cas de Berlioz qui, lors d'un passage à Budapest en 1846, serait frappé lui aussi par l'expression vigoureuse et frémissante des csárdás et en emprunterait les cadences syncopées ; allant même jusqu'à intégrer "La marche de Rákóczi" à son opéra "La damnation de Faust". Sans omettre évidemment Johannes Brahms et ses



Une troupe
tsigane hongroise
à la fin du
19^{ème} siècle

fameuses "Danses hongroises", tellement tziganes qu'eux-mêmes s'en sont emparés depuis. C'est que, d'après le musicologue José Bruyr, *"le compositeur aux syncopes" y avait mis l'exaltante liberté, le sauvage et sensuel élan dont elles témoignaient sur le violon du nomade et sur le cymbalum des vagabonds des grandes pistes de la puszta.*" Une inspiration que Brahms retrouverait plus tard dans ses onze "Chansons tziganes" dont le succès mondain se verrait tempéré par les sarcasmes du critique von Bülow évoquant *"ces compositeurs célèbres qui aujourd'hui prennent rang parmi les chanteurs de fadaïses, se présentent en interprètes juifs de czardas, et puis à nouveau comme des symphonistes à numéro 10!"* Ce qui n'empêcherait nullement Schumann, Spohr, Tchaïkovsky, Dvorak et bien sûr Liszt de sacrifier à cette vogue de zigeunerlieder pas moins romancés qu'authentiques... Cependant s'il est un compositeur à s'être enivré plus que tout autre aux prodigieuses improvisations de ces batteurs d'estrade bohémiens, et à avoir pris leur défense envers et contre tout, ce fut bien Franz Liszt. Passion qui lui venait dit-on de sa rencontre en Grande Valachie, en 1839, avec le célèbre violoniste tzigane Barbo Laoutar (1775-1858), source d'inspiration pour ses "Rhapsodies hongroises" et surtout sa "Rhapsodie roumaine". Ce "Barbu Laoutar" qui fut pendant un demi siècle Le musicien de Moldavie, que le poète Vasile Alecsandri immortalisa, et dont Franz Liszt dirait: *"qu'il fut entouré de son vivant d'une adulation dont les témoignages ne le cèdent en rien aux plus enthousiastes hommages décernés à Paganini."* Déjà en 1814, son taraf (petit ensemble de violon, flûte de pan naïu et cobza) comprenant des musiciens réputés comme

Anghelutza et Suceara, avait eu en Moldavie les honneurs du grand théâtre de Iasi où plus tard Franz Liszt, en tournée, retrouverait chez un boyard, en 1846, ce même orchestre. Barbo Laoutar y rivalisait de virtuosité avec un certain Nicolae Picu, relate la chronique.

En fait l'engouement pour tout ce qui touchait les Bohémiens, leur étourdissante maîtrise instrumentale et leur existence fascinante, devenait général; on ne rêvait que de vie aventureuse dans les steppes de la puszta hongroise et de passions échevelées au son trépidant des cymbalums, bref les "tziganeries" en tous genres faisaient fureur: de riches dilettantes, voire d'excellents instrumentistes de l'aristocratie allaient même jusqu'à se faire passer pour tzigane -c'était du dernier romantique!- confondant leur vie de bohème oisive et mondaine avec l'errance souvent misérable de ces éternels rejetés, quand ils n'étaient pas tout bonnement fixés d'autorité sur un domaine par le servage; *"Ici c'est un vieux Tzigane qu'on bat: on a tout exprès un banc pour cela"* dénonçait le poète Sandor Petöfi -chantre de l'insurrection hongroise de 1848- et dont les vers furent plus tard mis en musique par le fameux violoncelliste tzigane Arpad Balázs (1876-1941), digne fils d'un violoniste d'exception Kálmán Balázs (1835-1900) protégé du prince de Galles. D'ailleurs ce n'est qu'en 1856 que s'acheva dans les principautés danubiennes l'affranchissement progressif des Tsiganes moldo-valaques qui, on l'ignore trop souvent, étaient esclaves depuis le XVI^e siècle, non seulement des boyards mais aussi du clergé et des monastères. Une situation qu'apparemment n'émouvait guère des dandys bohémiens de salon comme le

violoniste József Reményi (1828-1898) qui faisait se pâmer les demoiselles de bonne famille dans un répertoire hétéroclite de Chaconne de Bach, de romances langoureuses, de palotás et de csárdás (de salon elles aussi...) exécutées avec force effets de manches et mèches de cheveux, et à qui Barbey d'Aureville consacra des articles dans "Le Constitutionnel".

Bien qu'en 1896, on signala encore à Iasi "une troupe de six serfs tsiganes (flûte de pan, guitares, cobza) dirigée par le Lautari Niculescu", la prise de conscience de l'iniquité d'une telle servitude s'était cependant répandue dans l'élite bien avant son abolition officielle. Déjà vers 1830, Constantin Golesco, un boyard éclairé, avait fait instruire et éduquer musicalement ses esclaves tsiganes, tant et si bien que leur petit taraf put bientôt aborder le répertoire classique et, "ces Tsiganes s'en montrant dignes, on ne pouvait mieux protester contre l'abrutissement de l'esclavage" se réjouissait-il. Tandis que R. Perrin, de retour de Valachie en 1839, témoignait que : "Ces esclaves sont tous musiciens et quelques fois bons musiciens. Ils apprennent seuls, ils ont une bonne oreille, plus de goût qu'on ne suppose et une intelligence à laquelle on n'a malheureusement jamais ajouté foi". Peu après le philosophe roumain Ion Cîmpineanu (1798-1863), adepte des idées utopiques de Charles Fourier, donna, comme tel des "lettres d'affranchissement" à ses serfs tsiganes. C'est ainsi que, munis des ces sauf-conduits, des Laoutars (ou Lautari, littéralement : ménétriers, le Lauta étant le luth), commencèrent à déambuler de ville en ville, retrouvant leur nomadisme musical d'origine en écumant fêtes et noces. Vers 1845 c'est un certain Moti qui passait pour le premier violoniste de

la contrée, en 1855 on lui préférait Dimitraki, et trois ans plus tard on ne jurait plus que par Vlad et George Ochi-Albi ! Il n'y avait que l'embarras du choix, et à vrai dire "la musique des Tsiganes, jongleurs et ménétriers, dont les contorsions et postures indécentes divertissaient beaucoup" n'était perçue trop souvent, dans ces principautés peu enclines à en reconnaître purement les mérites artistiques, que comme une amusante curiosité, un peu canaille voire barbare, au charisme inquiétant.

Or si Liszt se disait lui-même "tsigane et franciscain", loin de se contenter d'exploiter symphoniquement le pittoresque musical de ces Zigeuner "Fils du vent", il n'eut de cesse d'en défendre la dignité et d'en magnifier le génie par des écrits démontrant sa foncière originalité. Certes controversé par les tenants d'un folklore national magyar authentique, son ouvrage "Des Bohémiens et de leur musique" paru en 1859, avait le grand mérite de mettre en lumière sa spécificité : "L'art bohémien appartient plus que tout autre au domaine de l'improvisation et ne peut subsister sans elle." Il lui fut surtout reproché d'identifier la musique tzigane à celle de tout le peuple hongrois. Admettre au siècle dernier qu'ils aient pu eux, ces vagabonds semant leurs mélodies au long des routes- avoir une quelconque influence sur l'évolution de la musique hongroise, c'était évidemment compromettre quelque peu la fragile image d'une conscience nationale naissante, fondée pour l'essentiel sur la mise en avant des ultimes vestiges d'une ancienne tradition musicale magyare à opposer à la culture germanique de l'Autrichien abhorré. Un nationalisme où, de toute façon, les Tsiganes ne

devaient surtout avoir aucune part, de crainte de se voir obligé de leur reconnaître quelques droits... De même certains musicologues de l'époque émirent eux aussi des réticences quant à la valeur et l'authenticité de cette musique tzigane si gênante pour la pureté ethno-musicale de leurs préoccupations nationalistes ; musique si peu rigoureuse à leurs oreilles "classiques", avec son apparent relâchement formel, ses perpétuels changements d'allure, et cet aspect improvisé qui bafouait leur respect de la partition. *"Liszt octroie le génie créateur de la musique hongroise aux tziganes. C'était faire tort non seulement aux hongrois, proteste Emil Haraszti, mais aussi aux tziganes, car tous les musiciens "savants" se retournèrent contre ces interprètes populaires d'un art conservé par eux, improvisateur il est vrai, mais que l'on ne peut considérer comme des artistes créateurs."*

Des préventions qui perdureraient, pour les mêmes raisons nationalistes, chez Béla Bartók et, notons-le, beaucoup moins chez Kodály dont les "Danses de Galánta" sont ouvertement inspirées de Tsiganes entendus dans sa jeunesse. *"Ils ont une musique à eux, reconnaissait-il, avec cette extrême emphase et les glissandi d'une sentimentalité exacerbée assez étrangère à la mentalité hongroise."* Par contre le musicologue hongrois János Gergely avoue lui-même que, dans l'effervescence nationale du début du siècle, les motivations de Bartók, dans son effort à mettre en lumière un folklore magyar exempt de tout tziganisme obéissait surtout à un désir de *"trouver des bases solides et profondes à un style national"*. Mais peu importait en définitive que Liszt eût peu ou prou surestimé le rôle de la musique tzigane dans l'affirmation d'un art natio-

nal hongrois. Etroitement mêlés à la vie publique en dépit des préjugés raciaux en vigueur, détenant une sorte de monopole sur la musique de divertissement, l'emprise des Bohémiens -au-delà même de ces contingences- s'exerça sur toutes les couches de la population magyare. Notons d'ailleurs à ce propos que les usages du temps discréditant généralement la profession de musicien, celle-ci fut abandonnée à des éléments de population non-assimilés: les Tsiganes au premier chef, voire les juifs dont les orchestres Yiddishs Klezmer eurent souvent le même destin social (à tel point que l'on vit même un violoniste tzigane, Petru Zigeuner, se convertir au judaïsme et devenir le chef réputé d'une de ces troupes ambulantes !).

Aussi, qu'elle le veuille ou non, l'image même de la Hongrie était désormais (et resterait) indéfectiblement associée à la Musique tzigane, à ses fêtes, voire à ses excès. Dès le XIX^e siècle *"l'extrême popularité des musiciens bohémiens confirmait l'impression d'une société entièrement acquise au divertissement, note le musicologue Pierre du Bois, et leur succès était encore accru par le contenu de leur musique. Ils semblaient incarner une certaine tradition hongroise"*. N'avaient-ils pas contribué à populariser les Verbunkós, les csárdás et les marches patriotiques ? Aussi, considérés comme les conservateurs des airs nationaux, des mélodies et danses traditionnelles hongroises, il était indifférent au grand public de les entendre jouer des airs adaptés à leur goût, des mélodies populistes, du folklore magyar, des musiques d'emprunt divers ou d'un réel fonds tzigane : seule importait -au-delà de l'authenticité ou de l'hétérogénéité de

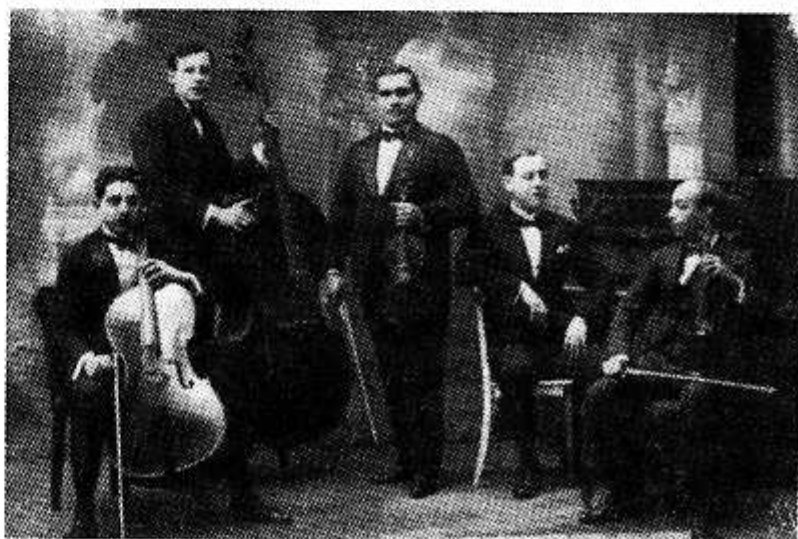
leurs sources- la façon dont ces diaboliques virtuoses excellaient à émouvoir ou transporter un auditoire d'avance acquis à leurs artifices et variations en tous genres. Et c'est bien cette luxuriance ornementale, ce chromatisme et cette liberté prise avec le rythme et la base thématique -chose alors inusitée- qui allaient nourrir les préventions des musicologues peu enclins à reconnaître la valeur d'une musique non écrite à l'esthétique mouvante et insaisissable.

Liberté pourtant savoureuse d'un art de la désinvolture et du caprice, sans la moindre intention stylistique ou idéologique ("C'était le contraire d'une musique à "idées fixes" dirait Jean Gio-no) que l'on prenait pour de la légèreté ou de la nonchalance et s'avéra être une approche nouvelle d'un grand enrichissement pour les compositeurs européens. Malentendu qui se répèterait plus tard à propos du Jazz, dont les improvisations débridées furent longtemps perçues comme d'ataviques négligences. Caractérisée elle aussi, on l'a vu, par l'improvisation, l'effusion sonore, un emploi systématique de la syncope et cette propension à transcender les matériaux les plus divers, la Musique tzigane par essence non-écrite n'eut pas, comme le Jazz, la chance inestimable de voir son avènement coïncider avec celui du phonographe. Aussi ne reste-t-il de l'époque Romantique -âge d'or de cette musique- que des recueils de transcriptions dénaturées.

Les nombreuses tentatives de relever sur partitions des pièces tziganes s'étant avérées, de l'avis même des témoins du temps, inaptés à noter une exécution en perpétuel devenir si riche d'inflexions diverses, de modulations, de rubato et de rythmes complexes : ce don de variance

qu'accorde aux Tsiganes -comme à regret- le musicologue János Gergely, et, qui pourtant était communément admis autrefois dans la musique dite sérieuse : *"à l'époque de Monteverdi, les auteurs ne marquaient sur leurs partitions que la partie du chant et les notes de la basse, et entre ces deux guides extrêmes, l'orchestre avait pour tâche d'improviser des harmonies et des contrepoints, un peu à la manière des orchestres tziganes et des orchestres de*

**Jean Gulesco
et son orchestre**



COLLECTION C. KAZANSKY

jazz" souligne le critique Alberto Savinio. D'ailleurs lorsque le compositeur Antonio Vivaldi était amené à préciser, sur une partition, les notes exactes d'une appoggiature, ne griffonnait-il pas ironiquement sous la portée : *pour les c... ?*

Or les quelque quatre-vingts mélodies que l'on attribue au grand violoniste János Bihari sont, il est vrai, parvenues jusqu'à nous sous forme de partitions, mais elles s'avèrent vidées de toute substance et leur élan brisé. Les ornements notés apparaissent convenus, et les harmonies mêmes semblent "adaptées" au goût des salons romantiques. C'est que, de façon plus générale, les licences prises par les Tsiganes vis-à-vis du système tonal et des intervalles en usage à l'époque, étaient trop souvent per-

ques comme des manquements par ignorance aux règles les plus élémentaires de l'harmonie. D'autant que la fameuse "gamme tzigane" (composée de deux tétracordes, avec une seconde augmentée entre le deuxième et le troisième degré) qui intrigua tant, s'avéra, d'après Gh. Ciobanu, n'être autre que la gamme du maquam Hisar, d'Asie mineure et de Perse, importée par les invasions ottomanes. Aussi les éditeurs faisaient-ils "corriger" en toute bonne foi ces csárdás insensées, ces verbunkós impossibles, avant de les publier. Incompréhension dont témoignait d'ailleurs Franz Liszt : *"On croyait épurer tandis qu'en réalité on châtrait les mélodies et les espèces de variations qui les accompagnaient, avec une ignorance évidente du sens de l'art bohémien, puisqu'on les privait par là de leurs plus sauvages inspirations."* Et Franz Liszt d'insister sur l'extraordinaire talent d'improvisateur des Cigany, faculté si confondante pour nos cultures "classiques" inféodées à une partition qu'elle deviendrait de par le monde -et ce, bien avant le jazz negro-américain- le symbole même du génie tzigane. *"L'artiste bohémien est celui qui ne prend un motif de danse que comme un texte de discours et qui, sur cette idée qu'il ne perd jamais tout à fait de vue, vague et divague durant une improvisation sempiternelle enrichie d'une profusion de traits, d'appogiatures, d'arpèges et de passages chromatiques."* Image quasi-mythique d'une musique bohémienne instinctive et sans lois aux accents farouches (stéréotypes bien faits pour hérisser les tenants d'un art respectable) que deux autres grandes figures du violon tzigane allaient quelque peu tempérer, en s'imposant comme chantres d'une musique sérieuse, voire nationale :

Tout d'abord le Tsigane slovaque Jozko Pito (1800-1896) qui, à la tête d'un ensemble important de douze à quatorze membres, s'illustra dans les mariages et baptêmes -où ses danses traditionnelles faisaient merveille- avant que de collecter dit-on et d'interpréter le folklore de Slovaquie. Renaissance nationale à laquelle il serait à tel point lié qu'en 1862, les habitants de la ville de Lupca se cotiseraient pour lui faire faire un portrait officiel. Dans quelle mesure ses adaptations folkloriques procédaient plus d'une urgence nationale que d'un réel fonds culturel préexistant reste évidemment le problème auquel on achoppe invariablement lorsque la tsganité interfère sur la musicologie, voire, la politique... Pistá Dankó (1858-1903) lui, était un Tsigane hongrois marié à la fille d'un châtelain qu'il avait enlevée selon la mode de son peuple. Il fut le premier (avec János Bihari pour la période précédente) à donner ses lettres de noblesse à la non moins mythique "musique hongroise". Auteur d'opérettes sentimentales à succès et de plus de quatre cent zigeunerlieder -passés depuis dans le fond "folklorique" magyar- ce musicien prodige qui avait déjà son propre zenekara (orchestre) à quinze ans, devint un primás de renommée nationale, tant par sa virtuosité que par ses talents d'improvisateur ; hélas ses compositions, notées par des amis, semblent avoir été remaniées, perdant ainsi leur saveur tzigane au profit d'un aspect musique "savante" hongroise... Célébré à l'égal des plus grands (sans doute pour cela...) Pistá Dankó eut droit de son vivant à tous les honneurs, et après sa mort en 1903, sa ville natale, Szeged, lui éleva une statue de marbre que l'on peut voir encore aujourd'hui.

On voit par là que la polémique née autour de la genèse et l'authenticité du répertoire des Tsiganes était un faux problème : que de par leurs incessantes pérégrinations il ait été constitué d'emprunts et d'influences diverses (orientales par la Turquie, la Perse, et l'Inde de leurs origines ; occidentales par l'Austro-Hongrie et la Germanie, comme chez P. Dankó), nul n'en doutait, mais n'enlevait rien à sa spécificité et à son attrait. C'était faire en tout cas un bien mauvais procès aux Tsiganes qui n'avaient en somme jamais rien revendiqué : peu leur importait que la paternité de cette musique, jugée populaire ou savante, folklorique ou "légère", ancienne ou récente, leur soit ou non attribuée ! Singulièrement inclassable, elle méritait en définitive ce terme de tzigane puisque son évolution et son extraordinaire essor étaient essentiellement le fait de ceux-là mêmes qui en avaient marqué dès l'origine le style et l'interprétation.

Néanmoins ce malentendu à leur égard perdurerait jusqu'à nos jours, puisqu'on leur demanderait à la fois d'alimenter tous les phantasmes du musicien ensorcelant aux mystérieux pouvoirs et d'être musicologiquement authentiques et dépositaires des traditions déclarées comme telles, bien qu'elles relevassent souvent d'un folklore imaginaire... Certains musicologues d'Europe Centrale, outrepassant leur rôle se poseraient même en censeurs, et iraient jusqu'à imposer un véritable diktat folklorique aux Tsiganes. Ainsi le célèbre ethnomusicologue roumain Constantin Brăiloiu, que l'écrivain Paul Morand rencontra à Bucarest, en 1934, et dont il nota le purisme ombrageux :

"-Les Tsiganes, dit Brăiloiu, sont associés à tous les actes de notre vie et l'imprègnent de

leurs mélodies A Bucarest, vous n'en trouverez en ce moment que deux véritablement excellents : Grigorasch Dinicu, qui joue chez "Gambrinus", et Fanica Luca, à la "Fuica". Tout le monde vous les fera connaître. Moi je préfère vous les montrer sur le vif... tenez entrons-ici". Les tziganes, ayant du premier coup d'oeil deviné en moi un étranger, nous accueillirent par un "Parlez-moi d'amour". Je dus retenir le bras de Brăiloiu qui déjà menaçait, et le prier d'excuser ce simple hommage à la France... "ils n'ont pas la moindre connaissance de musique et ignorent même les notes. Je vais demander à ces lautari de vous chanter une ballade...". Nous entrâmes ensuite chez "Mitica Dona"; les tziganes aussitôt nous entourèrent de leur sourire, de leurs saluts, se prêtant avec gentillesse à nos demandes, heureux de nous montrer leur art. "-Écoutez cette "Doïna" si chaude..." -Prétendez-vous que ces tziganes-ci ne savent pas le solfège ? dis-je, incrédule. "-S'ils le savaient je ne vous aurais pas amené", me répondit Brăiloiu avec hauteur.; Nous sortîmes du cabaret et fîmes une station au "Sinaia": l'orchestre jouait un tango roumain. Brăiloiu fronça les sourcils et aussitôt l'orchestre fut à notre dévotion... A la "Fuica", comme nous descendions l'escalier, l'orchestre délirait, en pleine barcarolle napolitaine. "-Maladie du diable !" fit Brăiloiu grinçant des dents. Notre guide était si redouté que "O Sole Mio" devint instantanément "Boaba de grâu"... "-De quel droit as-tu ici un piano ?" demandait Brăiloiu, sévère, au patron, en donnant des coups de pieds dans un antique Erard aux dents grises. De table en table, Fanica Luca s'avançait vers nous sans cesser de jouer. Voulez-vous demander à Fanica Luca de nous jouer l'"Alouette" implorai-je. "-Tous les étrangers adorent l'"Alouette". C'est un morceau à effet", fit Brăiloiu

dédaigneux. *Fanica* joua l’*“Alouette”*. D’un coup il glissait sa flûte d’inégaux roseaux sur les lèvres, comme pour se les déchirer; les violons l’accompagnaient au petit trot, bientôt accéléré, et le cymbalum s’essoufflait à les suivre dans une grêle de notes frappées... L’accordéon gémissait à chaque nouvelle attaque des violons... “Après, si vous voulez, on vous montrera le plus fameux lupanar des bas-quartiers; il a un nom superbe : *Castelul Spermului*”... Au lieu de s’appesantir sur cette dernière visite, peut-être devons-nous plutôt souligner que Constantin Braïloïu -pourtant parfaitement au fait de la place importante tenue par les Tsiganes en son pays- ne consacra jamais que quelques lignes à ces Lautari dans ses nombreux ouvrages sur la musique roumaine... Toujours est-il que toutes ces réticences de puristes effarouchés n’empêchèrent nullement nos Bohémiens d’être accueillis avec un succès grandissant, tant en Europe centrale et Russie que dans les grandes villes occidentales. Déjà en Hongrie la “banda” du légendaire Károli Boka (1808-1860) avait défrayé la chronique, tandis qu’à Vienne, en 1828, c’était la Zigeuner Kapelle de Jancsi Polturás qui se voyait applaudie. Cependant, bien qu’une troupe hongroise, dite des “Zingari” fût déjà venue jouer à Paris en 1840, faisant sensation avec leurs costumes magyars -dolmans rouges à brandebourgs et bottes à éperons- et que l’orchestre du primás Ferenc Bunkó (1813-1889) lui ait succédé en 1854, la venue massive de musiciens tsiganes ne se fit que sous le Second Empire ; résultat sans doute de la vaste migration déclenchée en 1856 par leur affranchissement, que suivrait en 1861 l’abolition du servage en Russie. En maîtres incontestés de cette musique à

l’étonnant syncrétisme, leurs orchestres essaimèrent dans toute l’Europe occidentale et envahirent bientôt les cafés et brasseries qui commençaient à fleurir un peu partout, animant les réceptions et les saisons des casinos des stations thermales.

“*Ces Tsiganes donnent envie, tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois*”, observait Baudelaire qui s’exclama : “*On deviendrait fou si on les écoutait plus longtemps !*” Par leur aisance confondante à reproduire de chic les airs en vogue saisis au vol, avec des variations de leur cru pleines de brio, leur histoire se confondrait désormais avec l’évolution des lieux de plaisirs et de divertissement. En 1867, la Transylvanie fut rattachée au royaume de Hongrie, ce qui facilita peut-être les déplacements vers l’Ouest des populations nomades. Quoiqu’il en soit cette année coïncida avec la venue à Paris, lors de l’Exposition Universelle, de l’orchestre tzigane de Ferenc Dudás -dit Patikarus (l’*“Apothicaire”*) qui enflamma les visiteurs (et les intrigua par la présence du cymbalum de Makey Pál), en se produisant dans le décor pittoresque d’une brasserie viennoise reconstituée sur le Champ de Mars que visita le Tsar Alexandre III. “*Pas de partitions, tous les morceaux se jouent de mémoire, notait-on dans l’“Univers illustré”*. *Ils sont attaqués et exécutés par les Tsiganes avec une étonnante furia. Ces musiciens ne jouent pas seulement de la main, mais en quelque sorte du corps entier. Tout en eux s’agite comme si leurs nerfs répondaient au grincement de l’archet... Musique âpre et douce, sourde et éclatante à la fois... Lorsque l’orchestre attaque la fameuse marche de Rakoczy, c’est de la fièvre et du délire, et on conçoit que les Hongrois se soient soulevés*

au son de cet hymne diabolique". Cela changeait évidemment de l'attitude compassée des musiciens classiques... ce qui n'empêcha nullement les très sérieux compositeurs Léo Delibes et Jules Massenet de goûter l'éloquence des Tsiganes, lors de leur passage à Budapest en 1881. Ferenc Dudás-Patikarus (1827-1870) devint donc ainsi, soudainement, la coqueluche des Parisiens, à telle enseigne qu'il épousa en secondes noces la fille d'un riche chocolatier de la capitale ! Il faut dire qu'une flatteuse réputation le précédait : n'avait-il pas été, en 1856, accompagné au piano par un Franz Liszt subjugué et lyrique ? *"Paticarius, coryphée justement renommé des bandes bohémiennes actuelles de Pesth"*. Et le fameux virtuose de l'archet Jozsef Joachim (dédicataire d'une des "Rhapsodies hongroises") ne l'avait-il pas traité d'égal à égal lors d'une entrevue en 1861 ? Désormais la brèche était ouverte et d'autres formations tsiganes allaient séjourner à Paris avec le même bonheur. Ainsi en 1874, au théâtre des Folies Bergères, l'orchestre de Miska Darás, ou à l'Exposition Universelle de 1878, l'une des meilleures troupes de Tsiganes russes dirigée par le violoniste Victor Kazynski, qu'avait d'ailleurs précédée celle du virtuose hongrois Lajos Berkes (1827-1885). Son ensemble à l'effectif nettement élargi - pas moins de sept violons, deux altos, un violoncelle, deux contrebasses, cymbalum, clarinette - fit les beaux soirs de la "Csarda hongroise" du Faubourg Saint-Honoré, une auberge à toit de chaume, couleur locale oblige... Subjuguant toute une nuit le compositeur Jules Massenet par son répertoire de Csárdás et Valses viennoises, Lajos Berkes était le plus célèbre des hofmusikant

(musicien de cour) de son pays où il percevait ses émoluments, en blé, miel et sel, dit-on, du baron Podmaniczky duquel il dépendait. Car, malgré toutes leurs tournées à l'étranger, la dernière moitié du XIX^e siècle verrait les instrumentistes tsiganes rester encore attachés, comme par habitude, au service d'un boyard ou d'un souverain. D'ailleurs l'Archiduc Joseph n'admettait à la Cour que des musiciens possédant la langue tsigane, et en Grande Valachie par exemple, aucune réjouissance officielle ne se déroulait sans la présence d'orchestre bohémien. Tel celui du laoutar Cristache Ciolacu qui présida en 1893 au mariage du futur roi Ferdinand de Roumanie et, l'année suivante, aux noces d'argent du roi Carol 1^{er}.

Loin d'être cantonné dans la seule Hongrie, on voit que le rôle festif des Tsiganes était répandu dans toute l'Europe Centrale et les Balkans, où leur présence était recherchée aussi bien par les riches hospodars (prince) que par les plus humbles villageois. Déjà Franz Liszt avait été saisi, lors de sa visite à Bucarest en 1847, par le style vigoureusement imprégné de couleur locale moldo-valaque de ces Lautari que le Russe Anatole de Dèmidoff découvrirait à son tour, en 1854, à peine débarqué du Danube : *"Des bruits joyeux animaient ces misérables bourgades : la solennité du jour avait réveillé tous les violons de Tziganes qui donnaient du coeur pour la danse à tous ces robustes villageois, à toutes ces filles brunes..."* Manifestement très proches de la vie quotidienne du peuple, leur réel ancrage dans les traditions régionales avait valu aux Laoutars - à la différence des Bohémiens hongrois, marginalisés par leur prestige même et un certain germanisme d'inspiration - une reconnais-

sance et un rôle avoué dans la société roumaine. Ainsi en témoigne lors d'un voyage en Transylvanie (1845) A. de Gerando: *"pendant les vendanges, les paysans de corvée sont chargés d'écraser le raisin dans d'énormes cuves. Ils s'acquittent de ce travail comme de tous les autres, avec une parfaite nonchalance. Mais qu'un Bohémien arrive avec son mauvais violon, ils piétineront pendant des heures entières au son de la musique, sans s'apercevoir de la fatigue."* Un rôle à tel point important que, progressivement récupérés, leurs particularismes culturels se verraient occultés, voire niés. *"Devenus les ménétriers de la nation roumaine, selon Pierre du Bois, ils avaient en quelque sorte perdu le droit à leur propre origine."* Aussi leurs danses, horas et sirbas, ainsi que leurs nostalgiques doïnas seraient sans vergogne nationalisées...

Pourtant ils ne pouvaient guère la dissimuler cette origine tzigane ! Même si, par le mordant et la verve populaire, leur style contrastait notablement d'avec le maniérisme plus fleuri des Bohémiens hongrois. D'ailleurs Démidoff, écoutant des Laoutars jouer des horas valaques, remarquait *"les aigres violons de ces orchestres criards de Bohémiens et leurs airs sans fin, aux éléments discordants produisent cependant des effets qu'on chercherait en vain dans l'harmonie réglée à laquelle l'oreille européenne est accoutumée. Quant à la mesure, elle est inégale, sautillante, boîteuse..."* Déjà en 1781, un certain J.L. Carra, précepteur auprès des fils du Prince de Moldavie relatait avoir assisté à la danse d'un ours exhibé par un dresseur et *"où la musique était aussi monotone et misérable que la danse; ce sont des Cygans qui étaient chargés de lui chatouiller les oreilles avec le violon, la guitare allemande*

et un sifflet à huit embouchures dans lesquelles on souffle en les passant et repassant sous la bouche." (il s'agissait là de la flûte de pan)...

Musique d'un abord sans doute moins séduisant, d'une mélancolie plus insinuante (plus profonde aussi peut-être) mais qui en tout cas, eut un grand retentissement à Paris lorsqu'en 1874 se produisit un petit taraf (violon, flûte, tympanon et cobza) dirigé par Gheorge A. Dinicu. Succès encore plus grand à l'Exposition Universelle de 1889 qui, dans un "cabaret roumain" du Boulevard Montmartre, présentait en attraction une importante troupe de Laoutars en costumes folkloriques où fit sensation "le maître de flûte de pan Anghelus Dinicu" admiré du prince Bonaparte. Des musiciens tziganes roumains comme Craciunescu, Flore Sache, Balan Pádureanu et les Dinicu devaient d'ailleurs rafler nombre de médailles du jury de l'Expo, tandis que le taraf de Tudorica Cercel ferait un incroyable triomphe à Londres..

Succès d'autant plus étonnant qu'une année auparavant était paru un article d'Octave Mans propre à effaroucher les esprits conservateurs: *"Sans souci des intervalles usités, les Tziganes mettent en pièces à chaque mesure tout le code des règles de l'harmonie péniblement élaboré par la dynastie des professeurs de convertisseurs. Avec une audace criminelle, ils accumulent les quarts augmentées, se soucient fort peu de la résolution harmonique de leurs accords qu'il laissent traîner dans les septièmes comme un vêtement à longs plis, magnifiquement incorrects. Leur archet à l'air d'une cravache fouillant les pédagogues, les académiciens, les professeurs de fugue, que chaque coup fait hurler"...* Quoiqu'il en soit, d'un exotisme évident



ULLSTEIN

aux yeux du grand public, leur instrumentation, jusqu'alors inouïe dans notre pays, intéressa vivement - par l'harmonie aux couleurs étranges de ses flûtes de pan (naïu), syrinx (moskalu), cobza, guitares et violons- Erik Satie pour la composition, en 1890, de ses "Gnossiennes", dont il est prouvé qu'elles doivent beaucoup à cette découverte. A tel point que ses "innovations" sur le plan modal, ornemental et structurel (parlando/rubato), passeraient pour anticiper de quelques décennies sur celles d'Enesco et Bartók. On a même affirmé que Debussy aurait été *"extrêmement troublé par les trouvailles harmoniques de Satie"*; trouvailles "quasi prophétiques" qui l'on fait classer parmi les précurseurs de Debussy et Ravel. Rôle depuis contesté par diverses autorités, dont Jean Barraqué qui trouve "inconcevable" l'influence que Satie aurait pu avoir sur la destinée musi-

cale de Debussy. Après tout ce dernier n'avait-il pas lui-même assisté à cette fameuse exposition, d'où seules nous sont parvenues hélas ses impressions sur les musiques asiatiques ?

Désormais de toutes les grandes manifestations internationales, ce furent encore des Laoutaris roumains qui firent fureur pendant l'Exposition 1900, avec à leur tête Cristache Ciolacu dont l'irrésistible violon captiva le poète Jean Richepin et conquît, dans les jardins de l'Elysée, jusqu'au président Emile Loubet, par une fort opportune "Sirba Expositiei din Paris 1900" de son cru... L'écrivain Paul Morand, à l'affût de tout, ne manqua pas de remarquer ces étranges visiteurs : *"Au cabaret hongrois les tziganes langoureux, à la mode depuis l'exposition de 1878, circulaient au-dessus des tables, habillés dans des dolmans écarlates, à bandebourgs d'or... tandis qu'au "Roumain", d'autres tziganes*

**Georges
Boulanger**

en costume paysan, dont le violon savait crier de désespoir, jouaient leurs doïné, vous procurant le kieff jusqu'au jour..." (en turc, kieff : béatitude). Debussy, non moins subjugué par ces Laoutars qu'il avait déjà entendus à l'exposition universelle de 1889 comme on l'a dit, retrouverait pareille émotion lors d'une nuit passée à Budapest, en 1910, à écouter l'art plus "hongrois" du célèbre violoniste Bela Radics et sa banda tzigane. Lors de son voyage d'aller il notait déjà : "Ce matin dans le trajet de Vienne à Budapest, à une station que l'on appelle Ersekujvar, sur le quai de la gare il y avait une bande de tziganes vêtus avec une élégance barbare et des chapeaux pour aller cueillir des champignons, qui, pendant l'arrêt du train, ont joué la "Marche de Rakoczi" comme de vrais démons. Je m'exclamais, j'admirais, et voilà qu'il s'agit simplement d'un riche hongrois qui a laissé par testament une somme de 600 couronnes par an pour qu'à chaque train on joue la susdite marche." De son séjour à Budapest le compositeur tire les impressions musicales suivantes : "Ce que les Hongrois ont de mieux est un tzigane dont le nom s'écrit Radics, mais se prononce Raditche -ne me demandez pas pourquoi- qui aime infiniment mieux la musique que beaucoup de gens célèbres pour cela. Dans une salle de café, banale et coutumière, il donne l'impression d'être assis à l'ombre des forêts, et va chercher au fond des âmes cette spéciale mélancolie que nous avons si peu l'occasion d'employer. Enfin il arracherait des confidences à un coffre-fort." A son retour Debussy écrit à son impresario magyar Barczy -qui a cru bon de lui envoyer des partitions de musique hongroise "savante" : "Comme cela est bien loin de l'impression que m'a laissée Radics... ! c'est comme un beau papillon sous verre ! les

ailles sont restées brillantes, mais elles ne s'agitent plus et leurs riches couleurs sont ternies... Cette musique vous est, à vous hongrois, si familière, que vous ne lui attribuez plus l'importance artistique qu'elle a si complètement, si profondément. Voyez d'ailleurs Liszt ! Malgré tout son génie, il la domestique... Elle perd sa liberté et ce sentiment d'infini qui la caractérise.

En entendant Radics, l'endroit où l'on est disparaît... On respire l'odeur des forêts; on entend le bruit des sources, et c'est aussi la confiance mélancolique d'un coeur qui souffre, ou qui rit, presque dans le même instant. A mon avis, il ne faudrait jamais toucher à cette musique. Il faudrait même la défendre, autant que cela est possible, de la maladresse des "professionnels". Pour cela, respectez davantage vos Tziganes. Qu'ils ne soient plus de simples "amuseurs", que l'on fait venir pour orner une fête, ou pour aider à boire le champagne !"

Analyse pénétrante, certes peu flatteuse pour les tenants du nationalisme musical hongrois, mais qui soulignait bien le malentendu présidant invariablement à toute tentative d'appropriation de cet art fugitif -au sens d'insaisissable. Sans que Debussy dans son discours, ait réussi d'ailleurs à conjurer totalement les phantasmes d'un pittoresque attaché au mythe du bon sauvage paré de tous les dons. N'avait-il pas déjà composé, en 1880, une assez naïve "Danse bohémienne" ? Mais nous-mêmes, y avons-nous toujours échappé ? à cet ensorcellement qui fut quasi général à la fin du XIX^e siècle, même s'il était parfois emprunt d'un goût romantique pour le morbide, voire d'une certaine crainte sacrée devant ces diableries musicales ; l'écrivain Maurice Barrès ne s'écriait-il pas : "L'âme se détruit en de telles magies, ils nous font

peur autant qu'ils nous attirent, ces vagabonds sur lesquels pèse une malédiction..." tandis qu'Edmond Rostand confessait sa fascination pour le violon d'un "Tsigane noir... car le coeur de chacun saignait sous son archet", et que le poète Jean Lahor, dans l'élan de son délire, écrivait "O Tsigane ! je veux une chanson qui morde avec la douceur d'un baiser..." D'ailleurs Guillaume Apollinaire lui-même, faisant écho à ce fol engouement, témoigne à l'époque que "Les cafés gonflés de fumée crient tout l'amour de leurs Tziganes". Que ce soit Paris, Berlin Budapest ou Vienne, mêmes cafés, mêmes cabarets, même ambiance et même phénomène de combustion spontanée de l'ardente musique bohémienne ; ainsi d'un cabaret du Prater, "Le Czardas", le viennois Arthur Schnitzler se souvient en 1886 : "Des Tziganes se sont mis à jouer - Les violons riaient et chantaient - Les cymbales se plaignaient - Racontant tout un roman - Je les écoutais jusqu'à la fin ! - Et la soirée passa ainsi..."

Extase d'autant plus jubilatoire pour certains que ces virtuoses, on l'a vu, faisaient fi avec désinvolture des règles les plus académiques de la musique occidentale. Ainsi Louis Schneider s'étonnait en 1905, dans la "Revue illustrée" : "Ils sont tellement musiciens qu'ils ignorent ce que c'est qu'une répétition ! Ils ignorent même ce que c'est que lire un morceau de musique ! Ils jouent d'instinct. Vous vous imaginez sans doute qu'ils savent leurs morceaux à la perfection ? Non : ils suivent le violon solo qui fait le chant, et suivent le cymbalum qui brode et martelle des arabesques. Et ils trouvent le moyen de jouer avec un ensemble concertant qui est vraiment déconcertant !..."

A vrai dire tout devait apparaître un peu extravagant chez ces nouveaux venus : non

seulement leurs excès musicaux ou leur tenue à la hussarde, mais aussi certains de leurs instruments ; telle cette cobza, si chère aux Lautari de l'époque (et aujourd'hui supplantée par la guitare), sorte de luth à neuf cordes au ventre renflé, "demi-tambour turc que l'on gratte



avec un morceau de corne aminci ou avec un tuyau de plume, et dont ils savent tirer bon parti pour écorcher les oreilles" notait, en 1822, Laurençon de retour de Valachie. Quant au fameux cymbalum, qu'avait célébré François Coppée dans ses "Poèmes magyars", il était certainement perçu comme relevant d'un exotisme de bazar. Aussi les exhibitions de ses virtuoses - indissociables d'un certain climat tzigane - avaient fort intrigué les visiteurs des expositions. Le jeu spectaculaire de leur mailloches emboulées de feutre, venant frapper avec une précision diabolique les multiples cordes d'une table tra-

**Grigoras
Dinicu**

pezoïdale, les avait stupéfaits et amusés; au même titre que, vingt ans plus tard, les jongleries des premiers batteurs de jazz-band. Cette musique "nègre" qui allait faire fureur, et entrer d'ailleurs quelque peu en compétition avec celle des Tsiganes comme en témoigne encore Paul Morand, de passage à Bucarest lors d'un voyage en Roumanie: "*Les tziganes ont peu de goût pour la capitale; s'ils sont Lautari, ils redoutent la concurrence de la radio et des jazz, préférant la province et les gros bourgs.*" Pour en revenir à la période qui nous occupe et plus précisément au cymbalum, cet instrument bénéficiait en Europe centrale d'une réelle estime, et le grand compositeur hongrois Ferenc Erkel irait jusqu'à l'intégrer, en 1861, à la partition d'orchestre de son opéra "Le palatin Bánk". D'ailleurs ses virtuoses tziganes avaient même gagné le respect de l'aristocratie, et la baronne Lujza Splenyi s'était entichée du fameux cymbaliste Géza Lányi en compagnie duquel elle s'essayait au chant, tandis que les enfants de l'archiduc François-Joseph recevaient l'enseignement du maître Pál Pinter (1848-1916) un authentique tzigane lui aussi, qui avait eu le redoutable honneur de se produire devant le Tsar en 1886. Son répertoire fort éclectique abordait même des oeuvres classiques, ouvrant ainsi la voie à un autre grand du cymbalum, Aládar Rácz (1886-1958), illustre par ses interprétations de pages de Bach, Scarlatti ou Couperin, et par ses improvisations. Emigré peu avant la première guerre mondiale à Paris, puis Genève, il avait fasciné par son talent Stravinsky qui lui avait dédié ses "Valses et Polka" pour cymbalum et piano, et s'était inspiré de son jeu pour son "Ragtime", bien qu'Ernest Ansermet l'ait mis en garde

contre "*les sonneurs de cymbalum qui ne lisent guère la musique, jouant d'instinct et improvisant le plus souvent*"... A propos des pièces de Bach qu'affectionnait Aládar Rácz, peut-être est-il significatif de rapprocher cette prédilection du point de vue, pour le moins original, du célèbre violoncelliste Pablo Casals: ayant toujours été frappé du climat improvisé et de la vitalité rythmique de certaines partitions et adagio du Cantor, en particulier de l'accentuation des contretemps (ce qui donne tout son nerf à la musique hongroise) "*d'après lui, c'était là la preuve que Bach avait du sang tzigane!*" se souvient Yehudi Menuhin, *faute de preuves tangibles, Casals, qui en était convaincu, jouait les préludes à caractère improvisatoire de Bach de façon à vous persuader que c'était bien à un accompagnement de cymbalum, soulignant les modulations, que le compositeur avait pensé en écrivant sa musique*"... Postulat qu'illustre de façon saisissante la démarche de la hongroise Márta Fábíán, virtuose du cymbalum qui, à l'exemple d'Aládar Rácz, s'est vouée au répertoire classique et a précisément enregistré les "Suites Françaises" de J.S. Bach, en duo avec la cymbaliste Agnes Szakály. Toujours est-il que ce cymbalum, quasi-oriental dans son étrangeté -mais qu'avait perfectionné d'une pédale à étouffoir, en 1870, le Hongrois József Schunda- avait eu, dans une veine plus strictement "tzigane", d'autres éblouissants interprètes: le Roumain Nitza Codolban par exemple, musicien d'élection de la tsarine et de l'inquiétant Raspoutine, et qui fuirait la révolution de 1917 pour faire les beaux soirs des cabarets parisiens en compagnie du violoniste Ionel Bajac, son beau-frère. Un certain Julius Cziffra également, Tsi-

gane émigré lui aussi (propre père du pianiste György Cziffra) habile instrumentiste jouissant d'une bonne réputation auprès des riches noctambules, Ernő Olah soliste attitré du légendaire primás Imre Magyari, ou encore Elemer Kiss, cymbaliste de "L'orchestre tzigane Berény" que dirigeait d'un inflexible archet le primás Arpád Károly. Tous venus de Budapest bien sûr ; cette pépinière de musiciens que visiterait l'infatigable Paul Morand en 1922 : *"Le soir, la ville s'éveillait. Dans les restaurants, les Tsiganes commençaient leurs commentaires: Altos douloureux, coffres léthargiques des violoncelles, cymbalums sourds comme des harpes lapidées par des verges de feutre..."*. A noter, fait significatif, que l'auteur ne juge pas nécessaire de citer le violon -pourtant instrument-roi chez les Tsiganes- comme si cela allait de soi. Et puis, il avait été chanté par tant de poètes à vrai dire... Par contre s'y voit évoqué le violoncelle, dont le rôle important jadis dans ce style semble avoir diminué de nos jours. Son plus grand virtuose classique, Pablo Casals, témoigne au débuts du siècle du haut niveau de sa pratique en Hongrie : *"Sous un angle purement instrumental, l'art des tziganes tient du miracle. Lorsqu'on entend leurs primás, on est forcé de se demander si ceux-ci ne sont pas inégalables, techniquement. L'un des primás que j'avais entendu, lors d'un de mes séjours en Hongrie où je ne perdais aucune occasion de les entendre, était un violoncelliste nommé Toliansky. Je n'ai connu aucun violoncelliste qui, du point de vue technique, puisse être comparé au tzigane Toliansky. La sonorité qu'il tirait de l'instrument était également merveilleuse, en qualité et en intensité ; il donnait l'impression de quatre violoncellistes jouant ensemble ! Son doigté*

était le même que celui du violon, si énormes étaient les dimensions de ses mains".

Cependant, la Musique tzigane s'avère être principalement une école de violon : ce violon tzigane de l'imagerie populaire comme de la mythologie romantique de l'élite, symbole d'un style unique... Aussi la dernière moitié du XIX^e siècle verrait bon nombre d'entre ces primás, dont les archets acrobatiques fascinaient les foules avides de sensations, acquérir une renommée internationale en multipliant les tournées en Allemagne et en France, mais aussi en Russie, à St Petersburg, creuset d'une incomparable école de violon. Ainsi les fameux violonistes Flóris Berki (1855-1900), Béla Czutor (1863-1910), Sandor Parádi (1893-1932) ou Elek Vörös, Károly Bura (1881-1934) et Jenő Farkas (1899-1949) ne manquèrent pas de franchir les frontières de l'Austro-Hongrie ; de même que le légendaire Laci Rácz, le "Roi des Tsiganes" qui fit un peu plus tard la fortune du restaurant Gündell de Budapest et que chanta le poète surréaliste Robert Goffin dans ces *"Faits divers pour la czardas : Et mon coeur battait de retrouver Budapest ce carrefour de l'insomnie-Et cette pure musique nomade venue tout droit du coeur du monde-Et j'ai frémi à l'hôtel du Danube et dans une cave près des vieux bains turcs-Comme voici longtemps devant la guitare gitane du grand Django..."*. Issu d'une famille de musiciens connue de longue date, Laci était le fils cadet d'un des plus brillants archets du siècle: Pál Rácz (1830-1886) dont l'histoire a retenu l'incroyable pari, qu'il tint, de jouer cent lieder à la file sans jamais se répéter. La légende veut qu'il ne s'arrêta qu'au cent quatorzième !!... Il serait vain de

vouloir citer ici tous les musiciens tziganes illustrant la pérennité d'une tradition familiale bien ancrée. Tout au plus devons-nous évoquer à ce propos quelques grandes figures : les Dinicu, par exemple, une longue lignée de Laoutars roumains d'où émergèrent, outre Anghelus déjà cité, le violoniste Gheorge Dinicu révéral à tel point par le grand concertiste Jascha Heifetz que, lors d'un dîner dans un restaurant hongrois en 1930, ce dernier nota sa fameuse "Hora staccato" et l'intégra, avec sa permission, à son répertoire de bis. Même engouement en ce qui concerne Dimitri Dinicu, mais là ce serait une reine, Elisabeth de Roumanie, qui -sous son pseudonyme de poétesse Carmen Sylva- s'enticherait (un peu trop...) du beau violoncelliste qu'elle nommerait directeur de l'orchestre symphonique de Bucarest. Tandis que le nom de Grigoras Dinicu, plus près de nous, resterait associé à son incontournable "Ciocirlia" ("L'Alouette") et à un coup d'archet limpide et exempt de tout artifice, admiré sans réserve de violonistes classiques tels que Fritz Kreisler (auteur d'un "Caprice tzigane" repris ensuite par nombre de primás), ou Gheorge Enesco pour qui les Tziganes, dont il s'était toujours senti solidaire, "avaient des dons musicaux bouleversants". D'ailleurs, d'après Yehudi Menuhin, il y avait dans l'approche violonistique d'Enesco lui-même "un élément tzigane très particulier, une expressivité impétueuse, pleine d'émotion, une sorte de style "parlando". Jouant comme s'il improvisait"... Et puis également ce recours aux quarts de tons, que Menuhin retrouva dans la "Sonate pour violon seul" que lui dédia Bela Bartók : "ces notes situées entre les demi-tons de la gamme chromatique tempérée qui, depuis

Bach, ont été pratiquement bannies de la musique instrumentale, mais qui sont encore utilisées dans la musique orientale et tzigane, ainsi que dans des compositions subjectives et improvisées subissant ces influences orientales ou tziganes, celles d'Enesco par exemple". Soulignons à ce propos que Bartók -peu enclin on s'en doute à reconnaître dans son oeuvre une quelconque trace de tziganisme -n'aurait guère apprécié la transcription pour cymbalum de ses "Danses populaires roumaines" (1915) que réalisa le virtuose Ferenc Gerencser, faisant ressortir de façon saisissante l'influence de cet instrument spécifiquement tzigane sur l'écriture pianistique du compositeur hongrois... D'ailleurs chez Bartók, l'imprégnation tzigane qu'il pensait avoir totalement conjurée ressurgit parfois, au détour d'une partition : ainsi par exemple dans sa sonate pour violon et piano de 1922 -dédiée à une jeune hongroise, Jelly d'Aranyi- où il renoue avec la structure formelle du verbunkós et de la csárdás, opposant le lent Lassu au vif Friss. De même dans ses deux Rhapsodies pour violon et piano de 1928, pièces de virtuosité au syle folklorique résolument tourné vers des souvenirs de jeunesse exempts de préjugés...

"Boldi, le Tzigane rouge couvert de la signature noire des brandebourgs, lorsqu'il vient de jouer "Amoureuse" sur un violon flanqué de moustaches"... notait Jean Cocteau dans son journal de 1904. Autre tribu fameuse de musiciens tziganes que celle des Boldi (violon, cymbalum, violoncelle) qui, venue de Roumanie, se perpétua longtemps dans les restaurants parisiens (et au Pavillon d'Armenonville), puisqu'en 1935, un menu du Café de la Paix stipulait que "l'on pouvait décou-

vrir la cuisine russe en écoutant chanter l'âme slave du violon de Boldi". Une âme tzigane (sinon slave...) que ne manqua pas de célébrer Paul Morand, cet homme pressé qui prenait le temps de l'écouter entre deux trains : *"Je me rappelle avoir vu Boldi, le dernier tzigane, au Café de la Paix, à l'Hôtel de Paris de Trouville, au Ciro's de Monte-Carlo. Il découpait la mélodie en lanières, en montagnes russes, tantôt vous emportant aux cimes, tantôt s'arrêtant, tantôt vous coupant la respiration en des chutes vertigineuses ; l'oreille contre la caisse de résonance, l'archet languoureux contre les cils longs, le rein bas, la main tendue pour le louis d'or, il promenait entre les tables ses czardas ou ses valse..."*

Inexplicable charisme instrumental qui ne manquait certainement pas aux aïeux de l'ardent Béla Kiss, père de János Kiss, primás adulé de l'aristocratie anglaise du début du siècle dont le dernier chaînon fut le non moins applaudi Lajos Kiss (1902-1951) plébiscité par Vienne et Berlin. Enfin citons la dynastie exemplaire des Lakatos, qui ne comporta pas moins de six générations de primás; leur ancêtre ayant eu un orchestre sur les rives du Danube dès la fin du XVIII^e siècle. Figure majeure de la tribu : Flóris Lakatos (1880-1954) dont tous les enregistrements auraient été détruits pendant la guerre. Mais qu'importe à son fils Sandor Lakatos tout comme à ceux de son peuple ? puisque l'héritage instrumental ne se transmet chez eux qu'oralement et par une immersion musicale constante depuis la prime enfance. Deki Lakatos, le dernier rejeton de la tribu, en étant d'ailleurs la preuve vivante...

Mais à vrai dire l'aura romantique du violoniste tzigane, démiurge au génie instinctif -dont on avançait même qu'il

tenait sa prodigieuse virtuosité d'un pacte sulfureux- allait s'accroître avec le tournant du siècle. D'ailleurs le violon lui-même était dans l'air du moment : *"Les instruments musicaux ont besoin de leur 'couleur du temps'"* note le critique Alberto Savinio, *je me rappelle l'époque du violon -aux débuts de la bicyclette- ténébreuse, chevelue, tziganesque, quand les grandes-duchesses enlevaient les beaux violonistes à la mâchoire tâchée par l'instrument, comme par une envie de fraises, et les emportaient pour les dévorer vivants dans quelque château des Carpathes"...*

A moins que cela ne soit l'inverse, car avec leur vogue dans les caf' conc de la Belle Epoque et les brasseries, nulle élégante n'échapperait à l'attrait de l'archet diabolique de ces batteurs d'estrade que l'on allait écouter en prenant des glaces sous les acacias du Bois de Boulogne ou au Châlet du lac des Buttes-Chaumont. *"Ah ! la Musique des Tziganes ! s'écriait la danseuse Isadora Duncan, comment s'étonner qu'avec une telle musique je sentisse éclore mes émotions naissantes ?"* Premiers émois qu'elle avait connus dans les bras d'un de ces Tziganes d'ailleurs, et dont le mythe de farouches séducteurs, tel que l'avaient transmis les opérettes viennoises "Le Baron tzigane" de Johan Strauss (1885), "L'amour tzigane" de Franz Lehar (1911), ou "La Comtesse Maritza" d'Imré Kálmán (1924) n'étaient pas faits pour ramener les esprits romanesques à la raison ; et c'était souvent faire entrer le loup dans la bergerie que de s'attacher, comme il était de bon ton dans la gentry, un de ces troublants personnages. L'écrivain Georges-Michel observait avec humour que, *"dès 1913-1914, ces Tziganes étaient présents aussi bien dans les salons des hôtels particuliers*

que dans les lits des riches désœuvrées". Tandis que La Varenne évoquait non sans mépris "une princesse plus que mûre avait eu un coup de coeur pour l'un de ces Tsiganes viennois et malpropres dont les crin crins agitaient si puissamment les moelles féminines". Peut-être stigmatisait-il là la liaison fracassante qu'avait eue la princesse de Caraman-Chimay, en 1896, avec le beau Jancsi Rigó à la moustache conquérante, violoniste de l'orchestre tzigane de chez Maxim's. Un ensemble dirigé par le fameux Boldi qui, choqué, rassurait sa clientèle : "Je suis un musicien qui enlève son auditoire mais qui n'enlève pas les princesses !" Pourtant Jancsi Rigó, ce déshonneur de la gent tzigane (!) était un musicien de fort bonne souche puisqu'il comptait parmi ses parents un brillant archet, Józsi Rigó, qui avait épousé (sans le moindre scandale, lui) la fille d'un général russe, et un très sérieux zigeunerkapellmeister nommé Gabor Rigó, célèbre par ses tournées mondiales au début du siècle. Certes le répertoire de Jancsi jouait avant tout la carte de la séduction -romances langoureuses avec moult glissandi, morceaux de bravoure périlleux, viennoiseries et rengaines du jour à la demande- mais somme toute pas plus que celui des grands primás qui donneraient son lustre, jusqu'à la fin des années trente, aux cabarets tziganes des capitales d'Europe occidentale : les Béla Berkes, Jean Gulesco, Imre Magyari ou George Boulanger.

Et ce n'est pas là le moindre des paradoxes que ces violonistes (ceux-là mêmes dont l'avènement du phonographe allait enfin fixer le concept fuyant de Musique tzigane) accusent, dans les enregistrements qui nous sont parvenus, le pathétique dilemme entre un penchant

conservateur garant d'une tsganité authentique, et la nécessité du renouvellement perpétuel d'un répertoire inféodé au goût d'un public versatile. Ce qui faisait dire à Elias Canetti que les Tsiganes étaient "vieux par leur acharnement à se raccrocher à tout le saisissable ; jeunes par leur ardent désir de nouveauté." Mais il semble au demeurant que de ces exigences professionnelles, qui auraient répugné à plus d'un, les Tsiganes aient trouvé matière à défis et à créativité. D'autant que pour ces improvisateurs nés peu importait en somme la qualité du répertoire, l'essentiel étant ce qu'ils pouvaient tirer du matériau. Par ailleurs, ils s'avéraient assez avisés pour s'adapter rapidement à toute circonstance. Ainsi à Budapest, en 1900, lors des gigantesques funérailles du peintre Mihály Munkácsy -gloire nationale- les vit-on présents au passage de l'impressionnant cortège : "Devant la terrasse des cafés, des orchestres tziganes jouaient les chansons hongroises préférées de Munkácsy" note J. Lukacs. Et cela avait déjà été un ensemble tzigane qui, auparavant, à l'occasion du retour d'un voyage outre-Atlantique de l'illustre artiste, avait accueilli son paquebot en jouant, depuis le quai, une "Marche de Munkácsy" fort opportune ! Composition originale écrite ? ou plutôt improvisée sur l'instant ? Nul n'aurait pu en décider avec ces diables d'hommes passés maîtres dans l'art de mystifier. D'autant que, par le lyrisme appuyé et une surcharge ornementale propres à leur style d'interprétation, les Tsiganes parvenaient toujours à créer l'illusion d'une parfaite spontanéité même si leurs arrangements étaient établis avec grand soin. Quant à parvenir à distinguer les mélodies d'emprunt des compositions personnelles, le folklore

authentique des pastiches savants (tels les "Zigeunerweisen" du violoniste Pablo de Sarasate inspirés d'une mélodie hongroise "Csak Egy Kiss Lány"), on en débattrait sans doute encore longtemps... D'où l'extrême hétérogénéité d'un art de complexion atomiste -de par son peu d'unité apparente- et dont le critique Michel David a fort bien saisi la position ambiguë : *"cette musique tsigane que les musicologues et folkloristes hongrois qualifient, avec quelque dédain de "musique de restaurant", mais qui depuis des siècles enflamme un immense public par son style sensuel et passionné"*.

Une musique "de table" en quelque sorte, qu'illustre avec humour un gag de Charlie Chaplin dans "The Vagabond", un petit film de 1916 où Charlot, violoniste de rue, propose à la Bohémienne de son cœur de lui jouer "La goulach hongroise" !! Mais trêve de calembours : "Csárdás" hongroises, horas roumaines, folklore russe, valse viennoises ou pièces de caractère, tel fut donc l'habituel répertoire des grandes figures tsiganes de notre siècle qu'il nous appartient maintenant de présenter brièvement : le Zigeuner primás Belá Berkes (1888-1950) tout d'abord, chef réputé de l'"Orchestre Royal

de Budapest" qui débuta très jeune dans l'orchestre familial avant que de fonder son propre ensemble. S'étant produit à travers toute l'Europe il s'embarqua pour deux ans en Amérique y enregistrant plusieurs centaines de disques chez Columbia. Semblable triomphe attendait Belá Radics (1867-1930) et sa cigány zenekara ; violoniste à tel point révérend qu'il eut droit, en Hongrie, à des funérailles

ra ; violoniste à tel point révérend qu'il eut droit, en Hongrie, à des funérailles



La Kazanova...

quasi-nationales. D'après M. Bloch : *"Sur sa tombe vinrent jouer mille musiciens, et l'on évalue à cent mille les personnes qui suivaient son convoi. Pendant l'ensevelissement la foule se pressait à tel point que plusieurs instruments de musiciens tziganes furent littéralement foulés aux pieds."* ... Célébrité à laquelle devait d'ailleurs faire honneur son neveu Imré Magyari (1894-1940), soliste de légende, fameux pour avoir obtenu, à neuf ans, la médaille d'or d'un concours entre tous les primás des orchestres de Budapest. Personnalité typique de la Musique tzigane hongroise de restaurant, il fera toute sa carrière en son pays - hormis quelques tournées en Angleterre, Italie et Hollande - jouant de façon permanente dans les auberges tcharda des bords du Danube, tel l'Hôtel "Hungaria" où les plus grands artistes viendraient l'écouter. Son style unique était caractérisé par un timbre et un jeu très interiorisés, en particulier dans les csárdás qu'il jouait sur un tempo modéré. Instrumentistes bohémiens connus en France surtout par le disque, jusqu'à ce que la révolution bolchevique de 1917 fasse émigrer à Paris une foule de

Lajos
Kazanova
et le guitariste
F. Moerman



musiciens tziganes ou slaves. Bien que l'ambassadeur de France Maurice Paléologue, alors en poste à St Petersburg, témoigna de l'insouciance (inconscience ?) qui régnait dans certains milieux à la veille même de la tourmente : *"La tragédie qui se déroulait dehors n'entraînait dans les salons du palais que par bouffées aussitôt éteintes par les conversations légères et les tourbillons de la musique tzigane."* Néanmoins, tous ces grands primás ayant perdu leurs riches protecteurs, il leur fallut bien partir - avec souvent un violon pour tout bagage - et tenter de refaire une carrière dans les grandes capitales occidentales où la vogue des cabarets russes allait mettre en lumière le génie musical de nombre de ces grands solistes : Ainsi celui de Jean Gulesco, prestigieux violoniste qui avait été au service du Tsar Nicolas II pendant quinze ans et avait épousé une ballerine russe. Trop liée à la haute société de Saint-Petersbourg, sa famille dût prendre le chemin de l'exil, tout d'abord à Istanbul, puis à Paris où Jean Gulesco serait l'artisan des folles nuits de princes du "Caveau Caucasien" ou de "La Maisonnette russe". Ambiance d'un monde nocturne aujourd'hui disparu : officiers de la garde impériale devenus chasseurs de palace ou chauffeurs de taxi, aristocrates ruinés et princes déchus promus maîtres d'hôtel ou chanteurs. Cabarets où de richissimes nocceurs flanqués de demi-mondaines et de flambeurs venaient dépenser des fortunes en se grisant de champagne et de vodka. Jean Gulesco y côtoierait Chaliapine, Picasso, Jascha Heifetz, tous inconditionnels de son talent d'improvisateur (un de ses disciples relèverait plus de cent versions différentes des "Deux guitares" !!).

D'ailleurs, le clarinettiste de jazz Mezz Mezzrow, de passage à Paris, en 1929, avait lui-même été frappé par cette faculté d'improvisation des Tsiganes de "l'Ermitage moscovite" : *"Nitza Codolban, le plus grand cymbaleur tzigane du monde, et le pianiste Constantinoff un gosse de dix-neuf ans... Paul Whiteman avait offert à Nitza des cachets fabuleux mais il aimait trop Paris... C'est grâce à ces deux gars-là que j'ai entendu pour la première fois de l'improvisation collective: tout en s'accordant Nitza trouvait une belle série d'accords que Constantinoff reprenait immédiatement et dont il se servait pour partir sur des riffs finissant sur une note "empoisonnée" -en dehors de l'harmonie- et ça y était !"* Nitza Codolban qui, un soir, devrait jouer à travers une liasse de billets qu'un riche noctambule avait étalée sur toute l'étendue des cordes du cymbalum... Dernières folies avant la grande crise économique, le seuil des années trente étant véritablement l'apogée des cabarets russes avec, à Paris, plus d'une centaine d'établissements plus luxueux les uns que les autres dont le "Monseigneur", le "Montecristo" et le célèbre "Shéhérazade" où, *"sous les pieds de Nitza Codolban, la piste se déplaçait, le transportant lui et son cymbalum jusqu'à la table qui désirait l'entendre"* note Konstantin Kazansky. Foyers d'attraction d'une clientèle versatile, avide de sensationnel, pour qui la musique tzigane se devait d'être en priorité brillante, avec ses coups d'archet grandiloquents et le pathos de son rubato. A tel point que la venue à Paris, en 1932, du fameux violoniste roumain Georges Boulanger (1894-1958), à la musicalité plus retenue, passa totalement inaperçue ; la direction de l'"Ermitage moscovite" annulant même son

contrat et payant le dédit. C'était pourtant -à Berlin principalement- Le violoniste tzigane !, dont le style il est vrai passait du folklore le plus typé à la musique de salon, en flirtant avec un jazz bien tempéré dans ses "foxtrots hongrois" ... Prototype du musicien tzigane savant, Georges Boulanger (de son vrai nom Ghita Bulencea) devait son jeu racé et diaphane à des études instrumentales rien moins que prestigieuses, au Conservatoire de Bucarest tout d'abord, puis, à quinze ans, à Dresde avec le Maître Leopold Auer (formateur de Jascha Heifetz, Nathan Milstein et autres grands concertistes); enfin à Moscou, auprès de Kaline Codolban, père des violonistes Tanasse et Cornel et du cymbaliste Nitza. Désormais en bonne compagnie, il suivrait à peu près un parcours identique : brillant succès dans les milieux de l'aristocratie de Saint-Petersbourg, bouleversement de la révolution d'Octobre qui le ferait musicien de rues, puis émigration à Berlin où Georges Boulanger retrouverait une notoriété encore plus grande, *"son tempérament balkanique allié à une technique alla Paganini, et une élégance mélodique toute française, contribuant à son originalité"*, notait-on lors de son passage à l'hôtel Adlon et au "Wintergarten" de Berlin. Interprète idéal de musique légère ("Fascination", "Amoureuse", etc.) aussi bien que de pièces à caractère plus profond (tel "Sombre Dimanche", cause de multiples suicides en Hongrie, "chanson interdite à Budapest" spécifiaient d'ailleurs les étiquettes de disques !... et que le fantaisiste Georgius parodia en "Triste Lundi" : *"la chanson qui tue les mites, interdite à Buzenval"...*), on sait peu que Boulanger fut aussi auteur d'une mélodie qui allait avoir une curieuse pos-

térité: "Avant de mourir", grand succès des années trente, que les "Platters" reprendraient sous le titre de "My prayer", pour faire les belles nuits des surbours des années cinquante... ! l'unique "tube" tzigane en quelque sorte ! Bien que "l'Alouette" attribuée à Grigoras Dinicu (1889-1949) autre violoniste tzigane savant -déjà cité- symbolisât plus franchement le lyrisme instrumental propre au genre (les "Yeux noirs", "Kalinka" et autre "Deux guitares" n'étant pas réellement certifiés comme d'origine purement tzigane). Symbiose parfaite entre l'exubérance du style laoutar qui présida à son apprentissage musical et le maniérisme des pièces violonistiques en usage à l'époque ("Humoreske" de Dvorak par exemple), Grigoras Dinicu témoignait également d'un bagage technique sophistiqué puisque, outre l'enseignement traditionnel de Zamfir "l'ancien", un vieux Laoutar, il avait suivi les cours du conservatoire de Bucarest : violon avec Ghorge Dinicu et Carl Flesh, musique de chambre avec Dimitrie Dinicu. On voit qu'en ces années 1902-1906 des musiciens tziganes pouvaient accéder à un haut niveau officiel ; d'ailleurs Grigoras Dinicu serait un temps violoniste dans l'orchestre symphonique national avant que de retourner au genre tzigane des restaurants de Bucarest, sa véritable vocation où s'épanouirait son génie. Faisant de nombreuses tournées à l'étranger -notamment à Paris, lors de l'Exposition Universelle de 1937 avec le flûtiste de pan tzigane Fânica Luca, professeur de George Zamfir- il subjuguait d'ailleurs des artistes comme Misha Elman, Pablo Casals, Jacques Thibaud ou Yehudi Menuhin.

L'ascétique Maurice Ravel n'irait-il pas

lui-même jusqu'à composer (en 1924) une rhapsodie pour violon et piano-luthéale (proche de la sonorité du cymbalum) intitulée "Tzigane", à l'intention de la virtuose hongroise Jelly d'Aranyi, protégée de Bela Bartók ? *"Déjà, à Londres, Ravel s'était plu à écouter toute une nuit la jeune violoniste improviser dans le style tzigane, style qui mettait Bartók hors de lui mais que, sans tracas nationaliste, Ravel assimilait à tout ce qui est "hongrois"* note le musicologue Marcel Marnat. *"... Et voici donc Bartók pourfendant, devant Ravel, l'étourderie de ceux qui vont dans des boîtes de nuit pour entendre de la musique "hongroise", de ceux qui assimilent le mélodisme magyar avec celui de nomades décadents..."* Et de disserter avec passion de la richesse folklorique du vrai fonds magyar, devant un Ravel un peu dépassé par toutes ces nuances de rythmes et de modes pratiquées en des contrées si lointaines, et persistant même, en son for intérieur, à garder toute son estime *"au bariolage de ses tziganes à brandebourgs, improvisateurs éperdus, traîtres pourvoyeurs de sous-produits qu'il applaudissait si candidement jusqu'alors !"* Aussi faisant fi de l'intransigeance musicologique du compositeur hongrois, Ravel intitulera-t-il sa pièce "Tzigane" et reviendra (toujours d'après M. Marnat) *"à la liberté illustrée par les "Rhapsodies hongroises" de Liszt, pages abhorrées par Bartók... introduction lente et solennelle (lassu) suivie d'une ample péroraison rapide et mouvementée (friss). Il n'y a certes rien à dire de l'inauthenticité résolue des motifs : Ravel fait chanter les tziganes de son rêve, sans préoccupations ethniques"*. Son ambition d'ailleurs n'était-elle pas, selon ses dires, que l'oeuvre parût tout à fait improvisée ? Ce qui ferait écri-

re au critique Vladimir Jankélévitch, non sans préjugés : " Tout devrait éloigner Ravel des Tziganes, de leurs oripeaux, de leur débraillé. Le rythme chez eux est le roi, mais il s'enveloppe dans une brume chromatique propice à toutes les trahisons... Ces aventuriers n'ont pas de "traditions" et ils gaspillent tout ce qu'ils trouvent... Que ces fières négligences aient pu séduire Liszt on ne saurait s'en étonner, mais Ravel, qui représente la discipline et la dure matière, comment a-t-il pu s'acoquiner avec ces chemineaux ?... à pasticher les Tziganes sans précaution, on risque soi-même un beau matin de se réveiller tzigane, prolix et débraillé". Mais qu'importe les esprits chagrins ! se serait écrié Ravel devant le lyrisme échevelé du violon de La Kazanova, belle Tzigane dont le tempérament de feu ne s'embarassait guère de telles réticences. A l'évidence trop à l'étroit dans le cadre tamisé des cabarets de luxe, son fulgurant archet allait faire irruption dans les music-halls et, avec lui, une musique tzigane à grand spectacle. Débutant à vingt ans à l'"Alhambra", les chroniqueurs de l'entre-deux guerre ne tariraient pas d'éloges dithyrambiques pour cette jeune fille diabolique : "Jouant de son corps souple et nerveux, de son visage sombre comme la tragédie, de ses cheveux bleus qui se dénouent et dansent aussi, Kazanova est semblable à une magicienne exaltée qui tire des sons de ses longs doigts minces et fait jaillir à son gré l'orage ou la sérénité, le soir tendre ou les sanglots. Longue, serpentine et noire, elle a des détentes de grand fauve et lorsqu'elle joue - cassant les rythmes, entraînant son orchestre - elle est habitée par quelque dieu inconnu. Tour à tour panthère et dompteuse, elle entraîne dans la frénésie de sa musique non seulement ses musiciens tzi-

ganes, aux visages inspirés, mais aussi l'auditoire... Alangui ou passionné, le chant s'élève de la forêt d'archets et le vent semble incliner vers nous les cimes des arbres, chasser les nuages..." On est évidemment loin ici de la musique bien tempérée, aux séductions de bon aloi, que les amateurs de musique récréative des années cinquante exigeraient qu'on leur joua ; style tzigane assigné à résidence en quelque sorte... Ce qui ne risqua jamais d'arriver à celui du fils de La Kazanova, bon sang ne pouvant mentir ; d'un caractère bohème irréductible, Lajos Kazanova (aujourd'hui disparu) accorda son existence mouvementée et obscure à la sauvagerie d'un jeu expressionniste encore plus frénétique que celui de sa mère. Aspirant à une musique moins convenue que celle imposée par la clientèle du genre tzigane auquel il se trouvait assujetti, il ne parvint jamais à mener au succès une carrière de violoniste de jazz qui lui tenait à coeur et dont il avait pourtant la trempe. Brillant improvisateur aux durs accents d'une sonorité à l'arraché (produite par l'utilisation de cordes métalliques, issues d'un câble de frein de bicyclette, qu'il frottait du bois colophané d'un archet sans crins!), marginal de génie que seule la faune des bars et boîtes de nuit a pu entendre au hasard d'une bordée, mais que le guitariste Francis Moerman réussit à fixer un temps au sein de son quintette, peu avant sa disparition. Ultime étape d'un destin météorique qu'illustre assez bien un vers d'Arthur Rimbaud : "J'irai loin, bien loin, comme un bohémien..."