



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’allèrent 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 (chalumeau), gajdos (cornemuse), koboz (luth à manche court) et timbales. “Les chants et danses de guerre étaient interprétés par des joueurs de chalumeau 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 Lautaru" 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

