

## La formation du *lăutar* roumain

Speranța Rădulescu

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2299>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1988

Pagination : 87-99

ISBN : 2-8257-0159-9

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Speranța Rădulescu, « La formation du *lăutar* roumain », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 1 | 1988, mis en ligne le 15 août 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2299>

---

# LA FORMATION DU *LĂUTAR* ROUMAIN\*

Speranța Rădulescu

Quand le métier de *lăutar*<sup>1</sup> est, par tradition, l'occupation première et le principal moyen de subsistance d'une famille, les enfants sont tout naturellement orientés vers ce même métier, sans qu'il y ait d'alternative pour eux ni d'opposition de leur part. Il va de soi qu'ils apprennent la musique, et même très vite, afin de pouvoir aider leur père à subvenir à leurs besoins le plus tôt possible. Si bien que la question : « Pourquoi êtes-vous devenu *lăutar*? » les déconcerte et leur semble dépourvue de sens. « Pourquoi?! Mais parce que mes parents étaient musiciens! » (Gheorghe Gajună, joueur de bugle, Valea Mare/Vaslui); « De père en fils, les miens ont toujours été *lăutari* » (Niculaie Enache, joueur de *cobza*<sup>2</sup>, Bughea de Sus/Argeș); « Eh bien, puisque mon père jouait du violon, moi, j'ai grandi avec à la maison, et j'ai appris à mon tour. On était quatre enfants, et tous sont devenus musiciens » (Gheorghe Covaci, violoneux, Dragomirești/Satu Mare).

Les musiciens ne forment pas une corporation fermée : ils peuvent adopter des membres de catégories sociales différentes, de même qu'exclure de leurs rangs ceux qui n'honorent pas leur condition. Il arrive aussi qu'un fils de paysan ou d'artisan manifeste le désir de devenir *lăutar*, et ce désir est compris, souvent même encouragé par son père. « Les *lăutari* sont venus, ils ont joué à une noce, chez nous, et quand j'ai vu combien les gens les trouvaient sympathiques, j'ai demandé à mon père de me conduire chez lui [le musicien Marin Pătoreanu de Lingureni/Vlașca] pour apprendre le violon » (Vasile Anghelache, violoneux, Greaca/Călărași); « Mon père m'y a envoyé, j'avais du plaisir à apprendre » (Andrei Codruș, violoneux, Șomcuta Mare/Satu Mare). Cependant, dans ce cas, les conditions de formation d'un *lăutar* sont en général moins favorables, car l'enfant ne bénéficie pas de l'appui ni de l'exemple d'une personne de son entourage immédiat, si bien que son apprentissage suit une voie quelque peu différente. Lorsque le père peut se permettre de le confier à un musicien professionnel, cet obstacle est moindre et peut être surmonté. Mais à défaut de ressources matérielles suffisantes pour payer un apprentissage, l'apprenti-musicien a plus de difficulté à s'instruire lui-même. Or, bien que réduites, ses chances de réussite n'en demeurent pas moins réelles.

## Les étapes de l'apprentissage

L'apprentissage se déroule en plusieurs étapes – successives ou simultanées – dont la durée dépend de la nature de l'instrument, de son degré de difficulté et de sa fonction (mélodique ou d'accompagnement) dans le *taraf*<sup>3</sup>, tout comme du talent, de l'assiduité et des conditions de vie de l'apprenti-musicien.

Il n'y a pas d'âge optimal pour entreprendre l'apprentissage. Certains enfants se mettent à étudier tout jeunes, à partir de cinq, six ou sept ans ; mais c'est à l'âge de dix ou douze ans, voire même plus tard, que leur formation débute réellement. Il n'est pas rare que l'étude du violon – instrument le plus difficile – ne débute qu'à l'âge de quinze, seize ou même dix-huit ans. Néanmoins, le violoneux acquiert très vite une agilité technique et une maîtrise exceptionnelles de son instrument. « J'avais dix-huit ans lorsque j'ai commencé à apprendre, comme ça, par jeu. Deux ans plus tard, je jouais aux danses [de village] » (Gavrilă Miclea, violoneux, Miclești/Alba). « J'avais vingt-six ans lorsque je me suis mis à apprendre » (Dan Mihail, Șeulia/Mureș). Fircă Păun de Renașterea/Ilfov prétend même n'avoir touché au violon qu'à quarante-cinq ou quarante-six ans, mais un tel cas est rare ; de plus, il faut tenir compte du fait que ce *lăutar* avait été jusqu'alors joueur de *țambal*<sup>4</sup> et chanteur.

## L'apprentissage dirigé par un maître

Si l'enfant vient d'une famille de *lăutari*, c'est son père qui décide du choix de l'instrument. Tout en tenant compte des aptitudes de l'enfant, qu'il a eu la compétence et le loisir de tester, ce dernier se laisse surtout guider par les perspectives qu'il peut lui assurer. Il faut avant tout que l'instrument choisi soit à la mode : « A l'époque, on avait besoin de guitaristes, il n'y en avait pas » (Alexandru Gruia, Poiana Mare/Dolj). « A ce moment, le *țambal* a pénétré dans notre village, et moi, j'ai été preneur » (Dumitru Iordache, Munteni/Vaslui).

Le père veille en outre à ce que ses enfants apprennent chacun à jouer d'un instrument différent, afin qu'ils puissent former un « *taraf* familial ». « Le père a voulu que je devienne un bon guitariste plutôt que d'apprendre le violon, car j'ai déjà des frères aînés qui en jouent » (Alexandru Gruia, Poiana Mare/Dolj). Cependant, le choix du père n'est pas forcément le meilleur : les modes passent, les familles se dispersent, les enfants ont peut-être d'autres penchants... Par conséquent, le premier instrument enseigné à un enfant n'est pas d'emblée celui dans lequel il se spécialisera par la suite. Mais son abandon et le choix d'un autre ne constituent pas un drame. D'ailleurs, il est normal pour un bon musicien de jouer de plusieurs instruments.

L'apprentissage avec un maître, qu'il soit un membre de la famille ou non, est suivi attentivement et dirigé avec méthode. Cependant, les *lăutari* sont rarement capables de décrire d'une manière cohérente et détaillée comment

ils sont parvenus à maîtriser leur instrument ; une fois réunis et soumis à un examen comparatif, leurs témoignages, du reste fort imagés, n'en permettent pas moins de tirer un certain nombre de conclusions.

« Je suis resté chez lui six mois environ. J'allais chez lui tous les jours, c'était près de chez nous. Je jouais deux heures, trois heures ... Il me montrait : 'Mets ton doigt là !' Je jouais en même temps que lui ; ensuite, il me faisait jouer tout seul et écoutait ; quand ce n'était pas bien, il me corrigeait » (Constantin Chiriță, violoneux, Renașterea/Ilfov).

« Le violon s'apprenait en deux ou trois ans, mais moi, je l'ai appris en six mois... Tous les jours que j'ai passés chez lui, j'y restais quatre ou cinq heures, matin et après-midi... Je jouais à ses côtés, c'est-à-dire que je l'écoutais jouer, puis je jouais à mon tour... » (Mitică Burcea, violoneux et chanteur, Merenii de Sus/Teleorman).

« J'ai appris d'abord à jouer les accompagnements en sol et en ré... selon ce que le père chantait. Puis l'accompagnement de danses : l'*ungureasca*, la *sîrba*... selon les besoins. D'abord, j'ai appris des chansons, ensuite, de temps à autre, une danse plus facile... » (Alexandru Manea, violoneux et chanteur, Furești/Argeș).

« J'ai commencé à jouer à douze ans, avec le père Gheorghiu. Mon père avait été joueur de *țambal*, j'avais un instrument à la maison, c'est là que j'ai appris l'accompagnement syncopé. Mais c'est le père Gheorghiu qui a fait de moi un joueur de *țambal*. Je le regardais jouer du tympanon, j'étais attentif. Lorsque je ne savais pas, il me montrait. En 1940, je savais déjà, je l'avais regardé jouer depuis l'âge de douze ans [donc pendant cinq ans environ] » (Petre Manole, Clejani/Giurgiu).

« Mon oncle était violoneux, mais il me montrait aussi comment jouer du *țambal*, car il s'y connaissait ». L'enseignement dura deux ans ; chaque jour, le maître lui montrait autre chose, puis il le laissait s'exercer seul ; il habita chez lui six mois environ. « Au bout de deux ans, je commençai à jouer avec d'autres jeunes de mon âge, car je ne pouvais pas jouer avec lui ; c'était un homme sérieux, âgé » (Fircă Păun, joueur de *țambal* et violoneux, Renașterea/Ilfov).

« D'abord le souffle, puis le doigté, les tonalités... ». L'apprentissage dura deux mois : « Je me suis mis à jouer dans l'ensemble dès le début, mais je jouais quand et où je pouvais » (Iordache Lungu, joueur de bugle basse, Ferești/Vaslui).

« C'est avec un de mes frères que j'ai appris ; j'étais encore petit, j'avais une dizaine d'années ; il m'a bien fait connaître la musique, les tonalités, l'accompagnement. Il était le seul à avoir une *cobza*, moi, je n'en avais pas... il m'apprenait à poser les doigts, à garder la mesure. Je regardais comment il posait ses doigts, je m'en souvenais, ensuite il me passait l'instrument et je jouais aussi. J'ai appris pendant une année ; ensuite, j'ai commencé à jouer » (Costică Gîndac, violoneux et joueur de *cobza*, Clejani/Giurgiu).

« Il m'apprenait d'abord à fredonner la chanson, puis il me montrait comment mettre les doigts sur les trous. J'apprenais une chanson par semaine... J'étais plus astucieux que lui : dès qu'il me jouait la mélodie, je la lui volais » (Miron Stîngă, clarinettiste, Mîndra/Brașov).



Petre Manole, *lăutar* du village de Clejani et son *țambal*. 1988 (photo : Alan Humerose).

« D'abord, j'ai appris les accompagnements, ensuite les mélodies. Pour chaque instrument, ce sont les mêmes règles. Avec l'accompagnement, on peut déjà se débrouiller, gagner sa vie. Si on les a bien dans l'oreille, les mélodies viennent plus vite ensuite. Tous les musiciens doivent connaître les accompagnements » (Vasile Stabcum, violoneux, Tamași/Ilfov).

Il semble donc qu'à l'exception de ceux qui font leur apprentissage auprès d'un musicien lettré ou quasi lettré établi en ville — et cette catégorie de maîtres, bien plus nombreuse qu'il n'y paraît, existe effectivement — le *lăutar* assimile en premier lieu, et quel que soit son instrument, les éléments suivants : la position, le coup d'archet, le doigté ; l'identification d'oreille des tonalités ; les formules et les modalités de l'accompagnement ; les accompagnements ; enfin, dans le cas de ceux qui jouent d'un instrument mélodique, les mélodies proprement dites. Le maître explique un élément à son élève, le laisse travailler seul afin de former et de consolider ses réflexes, puis contrôle le degré d'assimilation pendant la leçon suivante. Les séances de travail, toujours intensives, sont relativement régulières et fréquentes.

La plupart des *lăutari* se souviennent que les premières mélodies étudiées étaient des chansons. « D'abord, j'ai appris quelques chansons, ensuite, de temps en temps, une danse plus facile, une ronde... » (Alexandru Manea, violoneux, Furești/Argeș). « J'ai tout de suite su exécuter ceci [l'informateur joue un accompagnement], ensuite, je me suis essayé aux chansons, aux mélodies d'oreille » (Aurel Gore Dima, violoneux, Teiș/Dîmbovița).

Cependant, certains *lăutari* estiment que les chansons sont plus difficiles, si bien qu'ils les apprennent seulement après avoir assimilé les danses. « Peu à peu, j'ai commencé à apprendre une *sîrba* par ci, une *hora* par là, puis une valse, un tango... les chansons, je les ai apprises plus tard, car elles sont plus difficiles » (Roman Varioglu, clarinetiste, Pașăciș/Tulcea).

Le processus de la mémorisation d'oreille et de la transposition instrumentale des mélodies est mal connu. Formés selon des principes implicites, les *lăutari* sont, au demeurant, incapables de les décrire ; quant aux enquêteurs, ils n'ont pas toujours su les amener à se remémorer leur apprentissage et à l'expliquer. Nous pensons que la mémorisation est facilitée par les liens que l'apprenti-musicien établit entre les nouvelles mélodies à retenir — intégralement ou partiellement — et les mélodies ou bribes de mélodies largement répandues, voire même stéréotypées. Quant à la transposition musicale, elle semble se fonder sur la corrélation entre l'ouïe et le toucher : le musicien capte les intervalles et les mélodies en les transformant inconsciemment et instantanément en distances physiques et en successions de mouvements des doigts, des bras ou des lèvres sur l'instrument.

L'apprentissage est rude. Que ce soit dans le cadre familial ou auprès d'un maître étranger à celui-ci, on n'épargne pas les punitions corporelles aux élèves. « Il me frappait de son archet sur les doigts... » (Pamfil Decancea, violoneux, Deoncani/Alba). « J'en recevais bien une de temps en temps » (Gligor Musca, violoneux, Abrud/Alba). Mais le temps aidant, les *lăutari* se souviennent sans ressentiment des corrections qui leur ont été infligées. « Il

me frappait, car il était nerveux ; je ne me fâchais pas, pourquoi me serais-je fâché, c'était de ma faute» (Constantin Chiriță, violoneux, Renașterea/Ilfov).

Pendant sa formation, l'apprenti-musicien passe souvent de longues heures chez son maître. Si celui-ci habite dans un autre village ou en ville, il s'installe chez lui et le suit partout où il se rend. «J'avais fini mon école. Il m'a emmené en chariot. Je suis resté une année chez lui. Quatre mois plus tard, il m'envoyait mener une noce» (Vasile Anghekache, violoneux, Greaca/Călărași). Quand le maître et l'élève sont parents, les leçons sont gratuites. «Je ne lui ai rien payé du tout, c'était mon oncle» (Dumitru Moțoi, contrebassiste, Clejani/Giurgiu). «Je ne lui ai pas donné un sou, on est parent» (Mitică Burcea, violoneux et chanteur, Merenii de Sus/Teleorman).

Il arrive même que les maîtres étrangers à la famille renoncent à se faire rémunérer. «Il ne payait pas, je le faisais par affection ; ce métier, c'est comme ça, on le fait par plaisir» (Gheorghe Muntean, maître de violon, Boroșd/Hunedoara). «Je n'enseignais pas pour de l'argent, celui qui n'avait pas de parents, on lui enseignait le métier par charité» (Dumitru Moțoi, contrebassiste et chanteur, Clejani/Giurgiu). Parfois, l'apprenti témoigne sa reconnaissance à son maître en l'accompagnant gratuitement aux noces et aux danses du village ou en aidant aux travaux ménagers. «Non, je ne lui ai rien payé, je travaillais pour lui, je soignais sa vache, ses chevaux, ce qu'il y avait là, à la campagne» (Constantin Chiriță, violoneux, Renașterea/Ilfov).

Mais dans la plupart des cas, la formation se paie en espèces ou en nature. «Je lui ai payé 2000 lei [pour trois mois d'enseignement, en 1949]. C'était alors une bonne somme, sachez-le, le prix d'une vache... mon entretien compris» (Mircon Stîngă, clarinettiste et violoneux, Mîndra/Brașov). «Je lui ai donné 2000 lei comptant, plus dix mesures de blé et dix de maïs pour ma nourriture» [pour un an environ, en 1961] (Vasile Anghelache, violoneux, Greaca/Călărași).

Bien que l'apprentissage soit rude et entraîne des privations, et qu'il lui soit parfois imposé, l'élève fait généralement preuve d'assiduité. «Cela m'a plu et j'ai appris» (Andrei Cotruș, Șomcuta Mare/Satu Mare). «J'ai aimé apprendre ce métier» (Vasile Anghelache, violoneux, Greaca/Călărași). Un seul *lăutar* regrette d'avoir dû renoncer à ses projets d'avenir au profit de la musique. «Lorsque j'ai terminé l'école primaire, j'ai demandé à mon père de me faire apprendre le métier que je voulais ; il a refusé, disant qu'il avait besoin d'un violoneux pour pouvoir élever ses dix enfants» (Theodor Alecu Dumitrescu, violoneux, Pitești/Argeș).

Certains apprentis essuient un échec par manque d'aptitude ou de zèle. Radu Rusu, violoneux de Mărăceni/Mureș, qui a formé beaucoup de *lăutari*, constate que «s'il n'a pas une bonne oreille, je ne lui apprend rien, cela n'a pas de sens».

Quelques documents consultés se rapportent — quoique d'une manière fort sommaire — aux «écoles de *lăutari*». Il semble, en effet, que les musiciens tziganes, regroupés en quartiers autonomes dans certaines villes, aient parfois pris l'initiative de fonder des écoles de musique non officielles mais fonctionnant sur une base régulière, pour y former leurs propres enfants. «Nous sommes six pour nous occuper des enfants. Pas maintenant, car c'est



la saison des travaux des champs, mais dès septembre, on fait de la musique. Une heure ou deux par jour... l'année passée, on a eu deux élèves ; ils viennent tous les deux jours... La première fois, je leur enseigne deux ou trois mélodies, le lendemain d'autres... » (Victor Radu, maître de violon, Morăreni/Mureș).

## L'imitation non contrôlée par les adultes

L'imitation non contrôlée par les adultes joue un rôle crucial dans la formation des *lăutari*, même de ceux qui ont été formés par un maître. « J'ai regardé les Tziganes, j'ai vu comment ils bougeaient leurs doigts, et j'ai appris » (Relu Sibișan l'aîné, violoneux, Căstău/Hunedoara). « J'ai d'abord appris à la maison, à la campagne, sur la terrasse. En regardant les gars de la communauté qui savaient jouer ; je regardais un peu l'un, un peu l'autre ... je n'ai pas eu de maître » (Constantin Buzdugan, violoneux, Bolintinu din Deal/Ilfov). « Il y en avait qui fredonnaient les mélodies, d'autres, je les écoutais jouer » (Gavrilă Miclea, violoneux, Miclești/Alba). « J'ai appris tout seul, j'ai pris un *fluier*<sup>5</sup>, puis une clarinette, et j'ai joué jusqu'à ce que je sache. Personne ne m'a rien montré » (Ilie Oinița, clarinettiste, Copăceni/Ilfov). « Lorsque j'avais seize ans, je savais jouer du *fluier*. Ensuite, je suis allé dans les montagnes avec le bétail. Et là, dans les montagnes, auprès des moutons, j'ai joué, un jour comme ci, l'autre comme ça, pour ne pas rester sans rien faire... Et petit à petit, toujours avec mon *fluier*, peut-être est-ce Dieu qui m'a donné l'idée d'apprendre » (Ion Marinoiu, joueur de *fluier* et de clarinette, Poienărei/Argeș).

Notons en passant que d'après nos informations, nombre de clarinettistes sont au départ des flûtistes bergers, qui « se modernisent » au moment où ils quittent leurs montagnes pour s'établir dans les villages.

Toutefois, une enquête plus approfondie a révélé que la plupart des soi-disant autodidactes finissent toujours par se souvenir de quelqu'un qui, dans leur enfance, a suivi leurs premiers essais, ne fût-ce que sporadiquement. Et lorsque cette surveillance temporaire fait défaut, elle est souvent compensée par les conseils prodigués à l'apprenti par les membres les plus âgés du *taraf* pendant les premiers mois ou les premières années passées ensemble.

L'autodidacte « pur » tout comme le musicien « dressé » représentent donc des modèles extrêmes qui n'existent pas dans la réalité. Si l'imitation des collègues est une question de degré chez les *lăutari* au même titre que dans n'importe quel autre métier, son importance est, dans le cas présent, nettement plus grande que dans la musique classique, car l'auto-instruction se prolonge bien au-delà de la fin de l'apprentissage proprement dit. En fait, tout au long de sa vie active, le *lăutar* ne cesse de « saisir au vol » des mélodies, des formules d'accompagnement, des astuces techniques, etc. Il imite ses collègues et, plus récemment, les vedettes de la radio, des disques et de la télévision, pour faire face aux exigences d'un public avide de nouveautés et captivé par les modes. « Le métier de *lăutar* est très difficile, constate le violoneux Alexandru Manea de Furești/Argeș, c'est un métier qui demande de l'instruction : quoi qu'on sache, on n'en sait jamais assez, il faut sans cesse apprendre du nouveau et se mettre au goût du jour ».



## L'apprentissage dans le cadre du *taraf*

D'une manière générale, l'apprentissage de l'instrument, qu'il se fasse auprès d'un maître ou non, est rapide : au bout de deux ou trois ans, parfois même avant, les enfants devenus des adolescents se produisent en public pour recevoir le « baptême du feu ». Les premières sorties du jeune musicien, toujours en qualité d'accompagnateur, sont surveillées attentivement soit par son maître (membre du *taraf*, voire même son chef), soit par les autres adultes de la formation, prêts à lui venir en aide. Le premier violon ou le chef du groupe accompagnateur lui indique par des gestes ou oralement les tonalités, les accords, les moments et le sens des déplacements harmoniques. C'est sous cette forme que l'apprentissage se poursuit pendant quelque temps : le jeune musicien « joue toutes les fois qu'il peut » (Iordache Lungu, joueur de bugle, Ferești/Vaslui). Par la suite, sa participation aux prestations de l'ensemble devient de plus en plus constante : le jeune remplace progressivement son mentor, au fur et à mesure que son jeu se perfectionne et que son répertoire s'agrandit ; son talent mûrissant, il acquiert peu à peu une expérience suffisante pour devenir indépendant ou pour prendre la direction du *taraf* dans lequel il a débuté. « Il m'emmenait aux danses dominicales et aux noces pour que j'apprenne auprès de lui. J'ai débuté tout seul à l'âge de quatorze ans, j'ai formé un groupe de trois personnes » (Dumitru Moțoi, violoneux, Clejani/Giurgiu). « Au bout de six mois, j'ai pu jouer pour mon propre compte, car j'avais auprès de moi mon frère aîné » (Constantin Chiriță, violoneux, Renașterea/Ilfov).

Lorsque l'enfant est exceptionnellement doué et qu'il apprend vite, sa « sortie » dans le cadre du *taraf* est, elle aussi, précoce. Il devient alors l'attraction de l'orchestre, et son père (qui l'accompagne toujours), de même que les autres membres du *taraf*, profitent de cette situation avantageuse. « J'étais encore petit [neuf ou dix ans], les gens me faisaient monter sur la table pour me voir » (Lache Tunăreanu, joueur de *țambal*, Otopeni/Bucarest). « A neuf ans, je jouais mieux que tous les joueurs de *cobza* de notre village, et comme mon frère avait dû faire son service en 1907 et que mon père n'avait personne avec qui jouer, il m'a acheté un mètre de ruban rouge, l'a attaché au manche de la *cobza* et m'a emmené avec lui aux noces et dans les cabarets, comme cela se faisait dans le temps à la campagne » (Ion Zlotea, joueur de *cobza*, Tegheș/Ilfov). « Il m'emmenait aux noces avec lui, il m'attachait la guitare au cou avec une ficelle, je ne pouvais pas la tenir dans mes bras » (Gruțița Ștefan, guitariste et chanteur, Poaina Mare/Dolj).

C'est donc à partir de vingt ans ou même avant que les joueurs d'instruments mélodiques, en particulier les violoneux, sont en mesure de constituer leur propre *taraf* ou d'assumer la direction de celui dans lequel ils ont débuté, en y remplaçant souvent leur mentor ou leur père. Quand ils atteignent la quarantaine, les *lăutari* sont physiquement et nerveusement usés (n'oublions pas qu'une noce dure deux, trois, voire même quatre jours pendant lesquels les musiciens n'ont guère le temps de se reposer). Conscients de leur déclin et du fait qu'ils seront bientôt dépassés par les jeunes, ils cèdent tout naturellement, sans drame ni sursaut d'orgueil, leur place dans l'orchestre. « Lorsqu'il



Le *taraf* Stringacii. Baia Mare, Maramureș, Roumanie, 1987 (photo : Eugen Șajter).

était plus jeune, Ion m'accompagnait, ensuite il m'a dépassé» (Maxim Ciubotar, violoneux, Sîngeorz Băi/Bistrița-Năsăud). « Je ne leur enseigne plus rien, ce sont eux qui m'apprennent des choses, car je suis vieux maintenant » (Gheorghe Muntean, violoneux, Boroșd/Hunedoara).

C'est avec une franchise presque cruelle que les jeunes jugent professionnellement leurs aînés : « il a fait son temps, il a mangé son pain », dit Gheorghe Anghel (violoneux de 23 ans de Clejani/Giurgiu) au sujet de Nicolae Neacșu (violoneux de 58 ans, encore très bon, soit dit en passant) en présence de celui-ci. Neacșu ne paraît pas vexé : il sait que la fougue de son jeu a baissé, que son coup d'archet n'est plus aussi ferme ni son intonation aussi sûre, que sa résistance physique — qualité essentielle d'un *lăutar* - a diminué. Dans la manière de juger un collègue, ce qui compte n'est bien évidemment pas seulement la précision du jeu et l'habileté technique, mais encore le répertoire ; et là, ce qui compte n'est pas l'ampleur du répertoire individuel, dans lequel les musiciens âgés sont d'ailleurs nettement plus riches, mais le répertoire exigé lors des noces, des bals et des fêtes. Dans ce domaine, les jeunes, plus mobiles et dotés d'une mémoire plus vive, n'ont aucune raison d'avoir des complexes, bien au contraire. A mesure que l'on vieillit, l'effort pour rester au goût du jour devient toujours plus pesant, car « quoi qu'on

sache, on n'en sait jamais assez»... Par conséquent, la préférence qu'accordent les enquêteurs aux *lăutari* âgés, motivée par la valeur et l'ancienneté de leur répertoire, même lorsque celui-ci est en voie de disparition, contrarie les jeunes qui entrent ainsi en conflit avec leur propre système d'évaluation.

## Le rôle de l'écriture musicale

On dit communément que les *lăutari* ne connaissent pas les notes et qu'ils jouent d'oreille : voilà une affirmation qu'il convient de nuancer. S'il est vrai que la plupart d'entre eux ignorent l'écriture musicale et que ceux qui la connaissent – et il y en a – ne suivent les partitions qu'approximativement et avec difficulté, cela ne veut pas dire pour autant qu'ils ne sachent pas nommer les notes (selon le système allemand, légèrement modifié). Néanmoins, les noms des notes les intéressent peu ; ils se préoccupent davantage des dénominations des tonalités sur lesquelles se fondent les mélodies interprétées, ainsi que des fonctions tonales et harmoniques des accords de l'accompagnement, que solistes et accompagnateurs apprennent sans exception dès le début.

A peine un *lăutar* sur six connaît l'écriture musicale classique. Ce chiffre est approximatif et se rapporte à la période 1949-1965, dont datent la plupart des documents sur lesquels se fonde notre recherche. De bonnes raisons nous incitent à croire que cette proportion ne s'est pas sensiblement modifiée au cours des dernières années. La majorité de ceux qui se sont familiarisés avec les notes sont des citadins ayant fait leur apprentissage auprès de maîtres de formation moyenne ou supérieure, ou qui ont étudié dans un conservatoire, privé ou public. Mais ce sont toujours des *lăutari* de tradition orale qui leur enseignent les rudiments de la musique. Ce n'est qu'après s'être convaincus des aptitudes de l'enfant que les parents lui permettent de se lancer dans des études plus « sérieuses ». Notons en passant que les *lăutari* manifestent un grand respect à l'égard de ceux qui connaissent l'écriture musicale, les considérant comme des musiciens d'élite et aspirant à leur condition socio-professionnelle. Il est même arrivé récemment que les plus vaniteux fassent semblant de jouer d'après une partition. Connaître l'écriture musicale signifie être instruit, ce qui confère un certain prestige au musicien, tout en lui offrant le prétexte – et pourquoi pas ? – d'augmenter ses prétentions financières.

« Mon père m'a procuré un violon, il voyait que j'étais doué pour ça... j'ai appris seul... Deux ans plus tard, mon instituteur, Constantin Băjenaru, m'a appris à lire les notes... J'avais quinze ans quand j'ai terminé un cahier chez Băjenaru, et mon père m'a conduit à Bucarest chez un professeur de violon, Cristache Oinescu. J'y ai étudié pendant six mois, j'ai encore étudié un cahier. Je suis resté six mois chez lui ; ensuite, j'étais un as » (Pîrvan Răgălie, violoneux, Clejani/Giurgiu).

« Pendant deux ans, j'ai manié mon archet sans aucun maître... Mon frère Costică étudiait au Conservatoire de Bucarest. Lorsqu'il rentrait à la maison pendant les vacances, il me montrait, à moi aussi, les notes selon la méthode

Klenk. J'ai appris d'après les cahiers 1 et 2, puis j'ai pris mon violon et j'ai joué avec mon père dans un restaurant, à Pitești» (Theodor Alecu Dumitrescu, violoneux, Pitești/Argeș).

«Jusqu'à l'âge de quatorze ans, je n'ai touché à aucun instrument. A Huși, j'ai appris à jouer de la guitare, ensuite de la flûte, comme ça, plutôt seul». Après son mariage, il se rendit à Iași où on le fit entrer au Conservatoire Ilie Lazăr (un professeur, son beau-frère). «Il m'a fait entrer au Conservatoire, et j'y suis resté sept ans. En 1905, j'ai terminé mes études. J'y ai appris la théorie, l'harmonie et la contrebasse, et ensuite Caudella m'a fait nommer professeur... Je n'ai pas suivi d'autres cours; j'aurais dû encore étudier le piano, mais pour différentes raisons, je ne l'ai pas fait; c'est-à-dire que je n'avais pas de piano». A l'époque de ses études, il rattrapa en privé ses quatre classes primaires et deux de lycée, «car j'en avais besoin pour l'harmonie; il y avait des mots que je comprenais pas très bien... Gavriil Musicescu a formé un orchestre de Conservatoire qui jouait au Théâtre national avec les élèves les plus avancés au violon, à la flûte, à la clarinette». A l'examen de fin d'études, le musicien exécuta une romance de concert pour contrebasse. «J'apprenais très bien; j'ai eu une bourse de cinquante lei par mois. J'ai remporté des prix chaque année» (Mikhail Coșma, contrebassiste, Ferești/Vaslui). Après quelques années de professorat au Conservatoire de Iași, Coșma est devenu, ou plutôt redevenu, *lăutar*.

«J'ai commencé vers l'âge de douze ans à accompagner mon père... ensuite, j'apprenais comme ça, sans notes...». Il apprit l'écriture musicale en 1922-1923 «avec un professeur de Deda, Aurelian Borșianu. Il venait chez moi... 'Mets en notes comme tu l'entends!'... Je me suis procuré une méthode et j'allais chez lui deux fois par semaine, il me faisait lire la méthode en vitesse pendant une demi-heure, une heure environ, puis je jouais les mélodies, et il les notait». Il étudia avec Borșianu six cahiers de la méthode Hofmann. «Ensuite, je suis allé à Tîrgu Mureș, chez Maximilien Costin, et il m'a dit: 'Moi, je te prie de rester tel que tu es, comme dans le peuple'. Et alors, je n'ai plus continué à étudier... Quand j'entendais une mélodie, je me la rappelais tout de suite, je jouais mieux à la paysanne, j'avais une meilleure oreille. Maintenant, quand j'entends une mélodie, je la mets en notes et l'apprends, je ne me donne plus autant de mal qu'avant à apprendre les notes» (Victor Radu, violoneux, Morăreni/Mureș).

Une autre catégorie de *lăutari* «lettrés», qui compte avant tout des joueurs de clarinette, de saxophone et de bugle, mais aussi d'instruments à cordes, étudie l'écriture musicale pendant le service militaire, dans le cadre des fanfares. Le degré d'assimilation, qui dépend, entre autres, de la fonction qu'ils occupent — soliste ou accompagnateur — et de l'instrument dont ils jouent, est difficile à évaluer d'une manière générale. Lorsqu'ils quittent l'armée, la plupart d'entre eux perdent le contact avec l'écriture musicale et retournent au jeu d'oreille. Seuls quelques-uns — ceux qui travaillent ultérieurement dans des formations plus exigeantes, des établissements «de luxe», des *tarafuri* de concert ou des orchestres populaires — continuent à y recourir, quoique d'une manière intermittente.

Enfin, une troisième catégorie inclut les *lăutari* qui apprennent les notes avec l'aide de leurs collègues plus âgés ayant fréquenté une école et bénéficié de l'assistance d'un maître, ou ayant fait partie d'un ensemble militaire. La formation qu'ils reçoivent passe ainsi par le filtre d'un « semi-lettré ». Radu Vasile Rusu, violoneux de Monor/Mureș, par exemple, se souvient que le premier à lui avoir mis l'instrument entre les mains était son grand-père qui lui apprit également les notes. Par la suite, il compléta et approfondit les connaissances acquises pendant son service militaire. A son tour, Vasile Rusu a eu des élèves venant de sa commune et des villages voisins.

A de rares exceptions près, les *lăutari* sachant lire la musique sont donc des citadins. Mais seuls les chefs de *tarafuri* de concert ou d'orchestres populaires, ou encore ceux qui dirigent des formations dans les établissements « de luxe », connaissent réellement l'écriture musicale. L'acquisition de ce savoir leur est imposée par le fait qu'ils sont contraints de renouveler périodiquement leur répertoire et d'arranger, d'harmoniser ou d'orchestrer de nouvelles mélodies pour les ensembles qu'ils dirigent. Les autres, dont les connaissances sont généralement médiocres, traitent l'écriture avec plus de nonchalance. En effet, les partitions utilisées par les fanfares, les orchestres populaires et les *tarafuri* de concert sont orientatives : elles consignent l'évolution générale, tant mélodique qu'harmonique, de la pièce, mais omettent les détails ornementaux laissés à l'appréciation des interprètes ou à la suggestion du chef de la formation, simplifiant la notation rythmique des pièces.

Les documents que nous avons utilisés ne suffisent pas pour tracer un tableau complet de l'apprentissage du *lăutar*. Néanmoins, il nous permettent de formuler quelques observations susceptibles de constituer les prémisses de recherches plus approfondies. Nous concluons donc en affirmant que :

- dans la plupart des cas, l'enseignement dispensé aux apprentis-*lăutari* ignore la notation musicale ou ne lui accorde qu'une importance marginale ;
- il est intensif et stimulateur, et a pour effet de développer l'oreille absolue en corrélation avec le toucher, ainsi que d'exercer la mémoire et l'orientation tonale et harmonique ;
- dès qu'ils ont acquis une certaine habileté technique, les élèves sont orientés vers la pratique d'ensemble, qui favorise le développement rapide des qualités évoqués plus haut.

En fait, la définition synthétique la plus suggestive et, à la fois, la plus poétique de l'apprentissage du *lăutar* est peut-être celle qu'en donne le violoneux Gheorghe Stancu de Tamași/Ilfov :

« Lorsque j'étais petit, j'ai tout appris de mon père, ensuite par-ci, par-là, des uns et des autres... C'est comme ça, notre métier : on emprunte à l'un, on emprunte à l'autre, et on met tout ensemble. C'est là notre richesse, qu'à notre tour nous donnons aux autres, nous ne mourrons pas avec elle ! »

## Notes

\* Notre travail se fonde sur les fichiers des Archives de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques (ICED) de Bucarest, dont les données furent réunies entre 1933 et 1980, et surtout vers 1965, par Alexandru Amzulescu, Ovidiu Birlea, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Lucilia Georgescu, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu et Constantin Zamfir, auxquels nous adressons nos plus vifs remerciements. Le texte qu'on va lire a paru sous le titre «Uncenicia lăutarului» dans la *Revista de Etnografie și Folclor* (Bucarest); sa traduction française est due à Micaela Slăvescu.

<sup>1</sup> *Lautar*, pl. *lăutari*, musicien populaire ou semi-professionnel. Les *lăutari* sont en grande majorité des Tziganes. A l'exception de ceux qui vivent en groupes serrés à la périphérie des villages ou des villes, ils parlent le roumain comme langue maternelle, et leur musique — même celle qu'ils interprètent pour leurs compatriotes — est roumaine dans son essence.

<sup>2</sup> *Cobza*, instrument à cordes pincées de la famille du luth.

<sup>3</sup> *Taraf*, pl. *tarafuri*, formation instrumentale ou vocale-instrumentale de *lăutari*.

<sup>4</sup> *Țambal* («tympanon»), cithare sur caisse trapézoïdale, à cordes frappées à l'aide de mailloches.

<sup>5</sup> *Fluier*, flûte répandue dans toute la Roumanie, dont il existe une grande variété de formes et de dimensions.