

Mica Tiganiada

Phœnix

1. Introduction

➤ Quelles étaient les raisons pour choisir cette pièce?

Quand on choisit une pièce « impure » et doublement « marginale » on peut bien se demander pourquoi ? Au premier contact avec cette musique, on est frappé par « l'impureté » du rythme, n'étant pas capable tout de suite de dire si l'on joue correctement ou l'on rajoute des temps. D'ailleurs, au première écoute, on ne peut pas parier si ce qui se joue est une pièce écrite ou bien une improvisation. Pourquoi doublement marginale ? D'abord parce-que cette musique vient de la Roumanie ; un pays dans les Balkans, en marge de l'Europe qui, pour certains musicologues (et pas seulement), semble être extrêmement lointain tant dans l'espace que dans le temps. Et ensuite, pire encore, dans son texte on parle des gitans, une minorité ethnique - cas social dans la plupart des pays européenne depuis la chute des communistes - dont on préfère souvent ne pas en parler positivement.

Qui a l'intérêt d'analyser cela? Surtout pas une musicologue de formation classique (disons archaïquement classique) a qui l'on a souvent répliqué qu'il ne mérite pas de « perdre le temps » avec la musique « légère » (comme si, en analysant de la musique « contemporaine », on « gagnait du temps »).

En plus, quelle est la situation sociale actuelle qui pourrait m'empêcher de m'approcher d'un tel sujet ? Pendant quatre ans, j'ai vécu en France, un pays où parfois les voleurs sans-papiers (souvent associé aux roumains ou gitans) ont plus de droits qu'une étudiante en doctorat, « fille de l'Est » « d'origine roumaine ». En plus, depuis quelques années, la presse française (qui, autrefois, admirait Emil Cioran, Mircea Eliade, Constantin Brancusi, Dinu Lipatti, Klara Haskil, Eugène Ionesco ou Angela Gheorghiu et Ileana Cotrubas) préfère aujourd'hui confondre les « roumains » avec les « roms » (gitans) et pas pour les mettre en valeur.¹ Le pire était à venir avec la photo de la « Roumanie » dans le Petit

¹ „Exercice de diplomatie culturelle à l'Est”, Clémence Boulouque, *Le figaro*, France, 14 avril 2003; „L'UE renforce son aide à l'intégration des Tziganes”, Mirel BRAN, *Le monde*, France, 28 mai 2002; „A Paris, un asile pour les jeunes Roumains des rues”, Emmanuelle PHILIPPART, *Libération*, France, 27 juillet 2002; „Un axe Paris-Bucarest contre l'exploitation de la détresse”, Jacky DURAND, *Libération*, France, 30 juillet 2002; „Une journée à mendier pour cinq euros de «salaire»”, Catherine BERNARD, *Libération*, France, 30 juillet 2002; „ROUMANIE/FRANCE : Coopération contre les délinquants roumains opérant en France”, (Reuter, AFP.), *Le monde*, France, 31 juillet 2002; „Les sorcières roumaines ne peuvent plus faire de publicité à la télévision”, Mirel BRAN, *Le monde*, France, 6 août 2002; „Amalgames et réactions de rejet inquiètent les Tsiganes”,

Robert 2002². Cette photo m'a d'ailleurs bien amusée, parce qu'autre fois j'avais tellement voyagée dans le pays, essayant de trouver des « vrais » gitans et je n'en avais jamais trouvé. Mais présentement on met cette photo comme image représentative d'un entier pays, comme si on décrivait la règle par son exception. Je me demande quelle était la réaction des français si on mettait dans un dictionnaire comme image représentative de la France une prise de vue d'un Banlieu difficile ou d'une rue du 19^e Arrondissement de Paris ?

En regardant du côté de la Roumanie, la situation envers les gitans n'est pas plus tolérante, mais là on critique surtout les résultats des « travaux » pratiquée en Europe (il suffit de voir le film *Le temps des gitans* d'Emir Kusturica pour comprendre de quoi il s'agit)³ ou les « activités » des gitans dans les Balkans (voir également *Chat noir, Chat blanc* du même auteur). Personnellement, je trouve que les Balkans ont au moins un peu plus du sens de l'humour dans les titres choisis⁴.

En m'éloignant de l'Europe, j'ai réussi à re-valoriser les situations, les images et les musiques, et je prends maintenant du plaisir à re-penser certains situations historiques, sociales et culturelles, en me plaçant en dehors des choses, dans une perspective plus large, intégrative et tolérante.

Je me suis posé la question si la signification qu'on donne aujourd'hui aux paroles de Mica Tigania était semblable à celle de la période où cette musique a été composée (1972). Est-ce que le mot « gitan » signifiait toujours « voleur » ou plutôt « liberté » ? Est-ce que le rythme était toujours « boiteux » ou plutôt « spécifique » ? Est-ce que cette musique parlait d'un "cas social" ou d'un "modèle mythique"? Est-ce que ce mélange entre un ensemble rock,

Bertrand BISSUEL, *Le monde*, France, 24 août 2002; „La Mission évangélique tente de décourager l'émigration des Roms”, Xavier TERNISIEN, *Le monde*, France, 24 août 2002; „Visite en Roumanie de Nicolas Sarkozy sur fond de trafics humains”, Piotr SMOLAR, Christophe CHATELOT, *Le monde*, France, 30 août 2002; „Paris, Bucarest et les trafics humains”, (AFP.), *Le monde*, France, 30 août 2002; „Des milliers de femmes de l'Est victimes de la prostitution”, Christoph CHATELOT, *Le monde*, France, 30 août 2002; „Sarkozy balise le retour des Roumains”, Emmanuelle PHILIPPART et Marc PIVOIS, *Libération*, France, 31 août 2002; „Nantes «contrôle» ses Roumains”, Nicolas de la CASINIÈRE, *Libération*, France, 27 novembre 2002; „Sarkozy expulse les Roms de leur bidonville”, Ludovic BLECHER, *Libération*, France, 03 décembre 2002; „Liberté pour les Roumains de Choisy”, Tonino SERAFINI et Nicole PENICAUT, *Libération*, France, 06 décembre 2002; „Certeze, le village des « journalistes français » de Roumanie”, Mirel BRAN, *Le monde*, France, 10 décembre 2002;

² „Grosse colère de la Roumanie contre Le Petit Robert”, Mirel BRAN, *Le monde*, France, 9 février 2003;

³ „Tigani au construit abuziv palate de miliarde, dar se plang ca mor de foame / Romii miliardari, rau platnici” [Les gitans ont construit abusivement des palais qui coûtent des milliards, mais ils se plaignent qu'ils meurent de la famine/Les Roms milliardaires mauvais payeurs], Cornel VILAU, *Romania Libera*, Edition locale Bucarest, 10 mars 2003.

⁴ „Epidemie de lene in Gorj” [Epidémie de paresse en Gorj], *Adevarul* n° 3660, Bucarest, 28 mars 2003; „Elita tiganilor a sarbatorit 1000 de ani de la migratie” [L'élite des gitans fête les mille ans depuis la migration], *Adevarul* n° 3670, 9 avril 2002; „Miliardarii din gunoai” [Les milliardaires des poubelles], *Adevarul* n° 3692, 8

un violon « gitane » et une chorale « classique » était encore une preuve d'« impureté » stylistique ou un tout spécifique qui provenait d'un espace « postmoderne avant la lettre »⁵ ?

Malgré toutes les questions que le phénomène gitan soulève, j'ai toujours été attirée d'une manière intuitive par leur musique, si familière à moi, qui me « parlait » d'un pays pas si lointain, d'un rythme que me semblait « naturel » et d'un peuple migrateur à qui j'ai souvent envié sa liberté.

La structure de mon exposée:

D'abord il y a la transcription de la pièce et le tableau de l'occurrence musematique. Suivra un tableau des musèmes, leur caractérisation et les associations. Ensuite, j'ai essayé de tracer l'histoire de la perception du temps et de l'espace la musique de la pièce. J'expliquerais après le contexte de la composition de *Mica Tiganiada* et sa réception dans les années 1970 et aujourd'hui.

2. Transcription de *Mica Tiganiada*

Quelques précisions :

-j'ai noté la mesure de 5/8 parce-que le nombre de croches est correct, meme s-il s'agit d'une pièce écrite en rythme *aksak*

-j'ai noté les guitares en *la* meme si la pièce est en *do#* mineur (capaud 4°)

-à la guitare j'ai écrit parfois les accords et d'autres fois les fonctions harmoniques superposées sur le rythme.

may 2002; „Palate cu turnulete din comertul cu table de Silex” [Des palais aux „petits tours-pagodes” provenant du commerce à tole de Silex], *Adevarul* n° 3744, 8 juillet 2002;

3. Musèmes

m1 „Moyen age”

La chanson *Mica Tiganiada* débute avec une mélodie à la guitare « solitaire ». La mélodie lente est formée des notes „principales” plus accentuées et qui imposent le rythme de [2+2.] en modalité doriennne.



Presque le meme profile melodique sera repris à la mélodie des voix



On voit la pureté recherchée d'un mode dorien, avec la seconde majeure sous-tonique caractéristique du moyen-âge et aussi des musiques folkloriques balkaniques. En faisant abstraction du rythme aksak, on pense que ce type de mélodie renvoie au passé comme dans un chant ancien espagnol de Begona Olavide⁶.

m2 „Final”

On trouve deux types de « final » dans la pièce. Le « triste » comme dans les voix des chanteurs (meme s'ilest doublée à la tierce supérieure). C'est la « cadence interieure » comme dans la musique calssique qui acheve un petit fragment. Il y a ausssi des cadences « finales » qui marquent l'achèvement de la pièce.



⁵ "Sub aspect geografic, Balcanii sunt singurul loc postmodern" [Sous aspect géographique, les Balkans sont le seul espace postmoderne], entretien avec Goran BREGOVIC réalisé par Georgeta CONDUR, *Contrast*, n° 4, Bucarest, 2001.

⁶ Mudejar: *The Dark Side of the Moon*. M-A Recordings 042A (1996). Ramiro Amusatogui[i]; Carlos Paniagua [i]; Pedro Estevan [i]; Filipe Sanchez [i], Daniel Caranza[i], Begona Olavide [v].8. *Con que la lavare*. [5:33]

Dans la plupart de la musique classique on retrouve ce type de final, principalement axé sur la relation harmonique de tonique-dominante-tonique (I-V-I). Par exemple, les cadences finales chez Mozart dans :

- la *Fantaisie en do mineur* KV397 de Mozart⁷ :
- le Rondo :Allegro de la *Sonate n° 9 en Ré Majeur* KV 311⁸ :

m3 Lamentations

Dans plusieurs mélodies balkaniques on retrouve ce type de « lamentations », c'est-à-dire, une mélodie lente, descendente, d'habitude formée d'intervalles de secondes. Dans la variante originale de Mica Tiganiada, un seul siliste intonnait ce passage : (très faible qualité d'enregistrement).

Dans l'enregistrement de 1992, pour réaliser ce passage, les Phoenix ont préféré employer pour une chorale au lieu d'un seul chanteur, peut-etre pour symboliser une multitude de personnages qui pleurent:



On observe l'élongation de l'intervalle initial de seconde qui devient une quarte descendente. Plusieurs fois après, dans les couplets des solistes on trouvera la quarte (ou meme la quinte) descendente. Ce profile descendant est une caracteristique de la musique gitane.

La mélodie du premier couplet du soliste a aussi un profil descendant, comme si les pleurs continuent dans la chanson:



Dans la musique de Goran Bregovic il y a plusieurs exemples de soliste qui « chante » de cette manière son chagrin ou ses rêves et de chorale qui réponds, en prolongeant les « lamentations ». Par exemple la voix de la fille dans le film *Le temps des gitans*⁹ ou il y a plusieurs fois des oscillations de seconde. On lui répond par la chorale des gitans en motifs souvent descendentes. La voix peut être seule ou doublée par une seconde personne : .

⁷ Mozart, W.A. *The complete sonatas for piano, Vol 5*, Denon C37-7390, (1985). Maria João Pires [piano]; *Fantaisie in D minor*, KV397. [5:58]

⁸ Mozart, W.A. *The complete sonatas for piano, Vol 3*, Denon C37-7388, (1985). Maria João Pires [piano]; *Sonata n° 9 in D Major*, KV311, Part III Rondeau-Allegro. [6:27]

⁹ Goran Bregovic]: *Le Temps des Gitans* (film), Canada]; PolyGram 842 764-2 (1990). *1 : Ederlezi*, Laza Ristovski [i], Vaska Jankovska [v], Orchestre Jasarev Kurtis, Orchestre Feat Sejdic, Prvo Beogradsko Pevacko Drustvo (Ensemble Choral de Belgrade, Vlada Milosavljevic [dir]), [4 :58]

Dans la musique du film *La Reine Margot*, Bregovic emploie le même procédé de dialogue entre un soliste (voix d'homme¹⁰) et une chorale¹¹. On observe aussi le timbre « gitan » du personnage qui chante. Dans la pièce de Phoenix, le soliste devient lui aussi « gitan » dans le couplet final :

Dans la musique religieuse on peut trouver des « lamentations » vocales solistiques ou chorale presque entièrement axé sur des intervalles descendentes, comme dans *La huida* chanté par Mercedes Sosa¹².

m4 Rythmes :

Court rappel de la théorie du rythme dans les Balkans

Dans l'étude des rythmes (à l'Est de l'Europe) on a pris l'habitude de percevoir trois types de familles de rythmes : „divisionnaires” (classiques), *parlando-rubato* (libres) et *aksak* („boiteux” ou « bulgare »). On observe la présence de ce troisième dans la plupart des pays balkaniques mais pas exclusivement là-bas.

En 1967, l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu essaye de définir ce type rythmique et fait une classification très pertinente de tous les enchaînements des structures « irrégulières ». Les musiciens du groupe Phoenix ont eu l'occasion d'étudier ces rythmes et de les utiliser dans leur musique, justement pour suggérer une spécificité locale.

Dans la théorie de Brailoiu, le rythme *aksak* serait différencié du rythme classique par son irrégularité fondamentale, dont la cause principale réside dans l'usage constant de deux unités de durée (brève + longue) au lieu d'une. De plus, entre ces deux durées règne un rapport arithmétique „irrationnel” qui imprime aux mélodies un caractère „boiteux”. Elles valent 2/3 ou 3/2: si l'on note la brève par une croche [], la longue s'exprimera par une croche pointée [·]. L' *aksak* est donc „un rythme *bichonne* irrégulier”.¹³ Dans *Mica Tiganiada* on observe dès le début la présence des enchaînements de croches et de croches pointées comme notes principales.

¹⁰ Goran Bregovic]: *La Reine Margot* (filme), Canada; PolyGram 314 522 655-2 (1994). *13 : La nuit*, Le Chœur de Radio de Belgrade, Bojan Sudic [dir], Dusan Prelevic [v].

¹¹ idem.

¹² Mercedes Sosa: *Misa Criolla*. DECCA 467 095-2 (1999). *11.La huida*. Mercedes Sosa [v].

¹³Constantin BRAILOIU, *Opere I*, (chapitre „Le Rythme Aksak”), Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1967, p. 243.

Néanmoins, ces structures apparemment „irrégulières” réalisent des groupements qui se succèdent d’une manière très „régulière”: „l’*aksak* tout comme le rythme officiel, forme de ces deux valeurs des "mesures" c’est-à-dire des groupes élémentaires binaires ou ternaires) qui [...] se répètent toujours de bout en bout, ou, tout au plus, alternent avec des mesures d’égale durée globale”¹⁴.

Après avoir parlé de groupements, Brailoiu élargie la théorie, en observant la liaison entre ces structures de la pièce et sa fonction sociale: ces structures „instaurent ainsi une isochromie **non moins rigoureuse** que celle de la musique occidentale, d’où l’on déduira que **l’*aksak* appartient au domaine chorégraphique**, ce que confirme également son mouvement absolument régulier”¹⁵ Cette remarque est très importante pour notre étude, parce-que nous suggérons que *Mica Tiganiada* de Phoenix soit, par sa nature, une pièce „de danse”.

Plus loin dans son étude, Brailoiu parle de l’accentuation de ce rythme: „A l’opposé des mesures classiques, celles de l’*aksak* ne prennent pas nécessairement leur départ sur un accent: [...] le „frappé” affecte de préférences les longues, où qu’elles se trouvent, pour les mettre en évidence. Le retour périodique des séries, même étendues, suffit à les faire reconnaître”¹⁶.

Et encore une constatation que s’applique parfaitement à l’étude de notre pièce; Brailoiu parle de l’importance de la vitesse de la mélodie qui détermine la structure pure ou divisée des groupements dans le rythme *aksak*. „La **vitesse** absolue des temps varie entre de très larges limites. Lorsqu’elle est **modérée**, il arrive, plus d’une fois, que **les unités se subdivisent**”¹⁷ Mais cette spécificité du l’*aksak*, mal interprété, a déterminé certains chercheurs à prendre la valeur divisionnaire pour unité réelle et les a amenés à confondre, par exemple, une mesure ternaire comptant un temps long avec un 7/16 à l’occidentale.¹⁸

En regardant l’immense tableau des mesures de l’*aksak* que Brailoiu présente entre les pages 250 et 279 de son étude, on observe que le rythme de *Mica Tiganiada* se retrouve parmi les „Mesures composées doubles” de type „2+2”¹⁹.

¹⁴ *Idem*, p. 244.

¹⁵ *Idem*, (c’est moi qui souligne).

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*, p. 245.

¹⁸ Confusion qui détermine aussi les logiciels d’écriture pour la musique classique (comme *Finale*) a ne pas accepter ce rythme *aksak* et a le transformer plutôt en 2/8+6/16, 10/16 ou 5/8.

¹⁹ Constantin BRAILOIU, *op. cité*, p. 250.

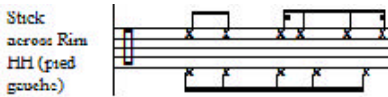
Dans *Mica Tiganiada*, il a une multitude de variantes de ce rythme, tant aux percussions qu'aux autres instruments. Nous avons pris quelques-uns pour illustrer des « images » suggérées comme :

m4a: Balkans-voyage:  par la guitare

On trouve presque le même début dans une pièce de Jethro Tull, *Cheap Day Return*²⁰ .

m4b: Balkans-danse :  à la percussion

Comme on voit chez Constantin Brailoiu, ce rythme est chorégraphique, même s'il n'est pas „carré” comme dans les rythmes „traditionnelles” de dans. Peut-être qu'on danse différemment dans les Balkans. L'ensemble de gitans Taraf des Haiducs²¹ de Roumanie utilise souvent des rythmes *aksaks*: . On le voit représenté aussi sur une anthologie de Musique balkanique²² .

m4c: Flamenco-clacquettes: 

Vers la fin de la pièce, le rythme aksak prend une autre dimension, d'incantation magique. On voit bien une autre perception des gitans – des magiciens, des connaisseurs du futur et du passé. Il y a juste les femmes qui chantent (les hommes disent les syllabes presque en scandant le rythme). Ce passage ressemble avec pas de flamenco et les battements des clacquettes. Chez Fernanda et Bertranda de Utrera²³ on retrouve également la présence de la guitare « introductrice » comme dans le « voyage » de *Mica Tiganiada* : .

Mais cette magie peut être perçue aussi comme un monde du cirque et d'illusions – autre fois, occupation traditionnelle des gitans - et l'exemple du *Kunia Sobé*²⁴ de la musique du *Cirque du Soleil*, avec la percussion et les voix des femmes, me semble très

²⁰ Jethro Tull: *Aqualung*, Chrisalys 724349540125 (1998), 3. *Cheap Day Return* (1971).

²¹ *Taraf de Haidouks* (Band of Gypsies), USA, Nonesuch Records, 79641-2 (2001) 6 : *Barza nachlea a pai, arachlieape la Ciorai* (*A Stork Crosses the Danube, in the Company of a Raven*), Ionitza, Marius, Ionica, Caliu, Costica, Viorel, Cristinel, Tarik, Filip, L'Orchestre Kocari.

²² *Musique traditionnelle des Balkans*, Quint Records Budapest, Harmonia Mundi QUI 903007, Germany, (1991), 2 : *Rchenitsa* (Bulgarie), Nicola Parov [i], Ivan Barvich [i], Laszlo Major [i], Vladimir Krunity[i], Almassalma Ahmed Kheir [i], [4:01]

²³ Fernanda et Bertranda de Utrera, *Cante Flamenco*, OCORA C558642 (1987), 1. *Bulerias* [7:20]

proche de la pièce de Phœnix. En plus, on entend que le texte récité est chanté auparavant, avec tout l'ensemble et, comme dans *Mica Tiganiada*, à un moment donné, il n'en reste que « la magie ».

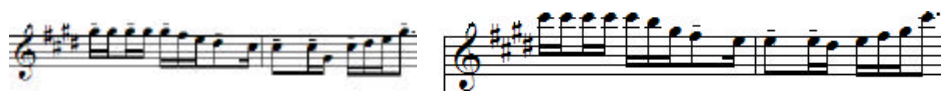
m5 Bass

La basse est plutôt un « classique » du rock des années 1970, sauf s'il respecte lui aussi le

rythme aksak : 

m6 Violon

Le violon donne l'impression d'improviser mais, à l'analyse, on observe qu'il utilise des « patterns » du discours musical, comme les formules approximativement « en miroir » ou la pentatonie :



la structure de 5 sons consécutifs qui « monte » en mode dorien et « descende » en phrygien :



ou l'intervalle caractéristique du phrygien, la seconde mineure initiale :



Folk och Rackare utilisent une formule pareille pour le violon ; une montée différente de la descente par une note qui « bouge » créant un interval de 4+ par rapport à la tonique ²⁵ .

Pareillement on trouve une « teinte » balkanique ou généralement folklorique dans *Rackarspel* de Folk och Rackare ²⁶ à cause de l'intervalle de seconde augmentée.

La sensation « d'improvisation » du violon dans une musique « chorégraphique » on la retrouve également chez Bothy Band ²⁷ .

m7 Parallélismes



²⁴ *Cirque du Soleil*, RCA 09026-82686-2 (1994), Dupéré (comp), 4. *Kunya Sobé* [5:19]

²⁵ Folk och Rackare [a,b,r,p]: *Anno 1979*. Sonet SLP 2628 (1979). Carin Kjellman [v,i]; Ulf Gruvberg [v,i]; Trond Villa [i]; Jørn Jensen [i]; Vilborg på kveste (Norway [q]) [2:59]

²⁶ Folk och Rackare [a,b,r,p]: *Rackarspel*. YTF 50241 (1978). Carin Kjellman [v,i]; Ulf Gruvberg [v,i]; Trond Villa [i]; Jørn Jensen [i]; Bältet (Erik Ång [q]) [6:12]

m8 Rock Drums

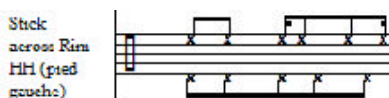
Peut-être les plus prégnants « marqueurs épisodiques » c'est les passages de virtuosité de la percussion :



Une pièce qui commence cette fois avec la percussion est *Gridlock* de Pogues²⁸ .

m9 „Temps”

Mica Tiganiada est écrit en rythme balkanique alors je ne considère pas qu'elle est une pièce “en 5 croches”, même si - pour simplifier- j'ai noté la mesure de 5/8 au début de ma transcription. Mais, à un moment donné, cette pièce « passe » en 5, change de rythme principal. Et, comme par hasard, c'est le moment de la « magie » quand le percussionniste, avec le pied gauche, est en 5 croches, et avec le bâton fais des improvisations de rythme.



On a l'impression que ce rythme « ne s'arrête pas », comme dans *Money* de Pink Floyd ou tout se déroule, en 7/4, à l'infini²⁹ .

4. Interprétations intuitives des principales caractéristiques musicales

Nous allons présenter maintenant les impressions visuelles (filmique ou narrative) que *Mica Tiganiada* nous évoque. Nous allons parler des sons individuels et de leurs connotations, de la manière dont ces sons se combinent entre elles dans les sections de la pièce et avec quel effet et de l'enchaînement des sections dans la grande forme générale.

- « Intériorité – aujourd'hui » :

²⁷ Bothy Band [b]: *Old Hag You Have Killed Me*. Polydor Super 2382417 (1976). Matt Molloy [i]; Paddy Keenan [i]; Kevin Burke [i]; Triona NiDhomhnaill; Micheal O'Domhnaill, Farewell To Erin [3:20]

²⁸ Pogues: *Peace and Love*. ADD CID-1225 (1989), 1. *Gridlock* [3:32]

²⁹ Pink Floyd [b]: *The Dark Side of the Moon*. Harvest SHVL 804. CD: EMI 7243 8 29752 2 9 (1994). David Gilmour [v,i:gtr]; Nick Mason [i:prc]; Richard Wright [v,i:kbd]; Roger Waters [w,m,i,v:bs]. US LP Capitol SMAS 11163. *Money* (Roger Waters [w,m,i]; Richard Wright [w,m]; Dick Parry [i:sax]). [6:23]

Il y a d'abord la sonorité « intérieure » de la **guitare** sonorité qui nous place dans l'intimité. C'est ici et maintenant que la pièce commence. Et la guitare « raconte » une mélodie « oubliée », une ancienne danse médiévale.

Mais, comme dans un rêve, les mouvements sont « à ralenti » (=112), la musique est continue mais se développe lentement dans un temps de la mémoire, comme si le soliste « déchiffrait » un passage d'une danse d'autrefois ou se rappelait temps passés.

Les voix qui chantent muettement « **mm** » sur des intervalles descendants (b2, 4, bM- bM) suggère des lamentations ou de la tristesse en se rappelant « les temps d'avant ». Dans la variante originale de cette pièce (1972) uniquement le soliste chantait cette partie, en s'accompagnant de sa guitare. Alors, nous pensons que pour l'introduction, les mots appropriés seraient ; tristesse, intériorité, lamentations et souvenirs.

- **Passage vers le passé :**

D'abord, le tempo qui change de vitesse (=220) suggère qu'on passe d'un monde de souvenirs, de rêve, dans le rêve-même qui devient réalité. La **guitare** impose le rythme qui suggère la route. Parce-que, d'habitude, c'est dans la rue qu'on rencontre les gitans (qu'ils passent ou qu'ils dansent). Il suffit de se souvenir de Carmen de l'opéra *Carmen* de Bizet, d'Esméralda de *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo ou même des gitans porteurs de « nouveautés » qui passent par le village de Gabriel Garcia Marquez dans *Mille années de solitude*. D'ailleurs, les premières paroles de la chanson sont « Les gitans passent dans la rue ». Ca peut être aussi une route imaginaire ou une distance dans le temps.

Et qui réalise la transition entre l'intimité et la danse sur cette route-guitare ? C'est le **violon**. D'habitude son timbre accompagne les fêtes dans les Balkans (et bien dans d'autres pays). Les motifs du violon suggèrent un tourbillon de vitalité. On entend le motif qui revient sur lui-même, pour repartir plus loin, revenir et repartir .

Le refrain avec la chorale nous place dans le compte ou le rêve qui devient réel ; la danse, les gens qui vivent leur vie, qui font la fête.

Le couplet 1, chanté par le soliste, continue l'atmosphère de danse, mais avec un motif, descendant, qui tire sa nature plutôt des lamentations du début (il se souvient toujours que ce n'est pas réel, mais que c'est dans son imagination). Le couplet 2, après le Refrain 2, présente un autre motif - moitié descendant, mais cette fois avec des quintes justes – et moitié

ascendante (tierce majeure). Comme s'il y avait de l'espérance ou comme si le soliste « croyait » ou commence à croire à la réalité de son rêve.

- **Revenir dans le présent**

Le couplet 3 reprends la structure mélodique du couplet 1 et peut-être pour cette raison intervient de nouveau la guitare et le violon (Interlude 2) cette fois avec des motifs plus développés.

- **Passage définitif dans le monde des gitans**

On fait de nouveau le saut vers le monde des rêves des gitans. Et on y est : le refrain 4 réintroduit l'atmosphère de fête, le couplet 4 reprends le 2^e et après il y a « l'apothéose » (m121-128) avec les femmes qui chantent des formules pentatoniques (qui ne sont plus les « lamentations » du début, mais plutôt des exotismes), les solistes et tout l'ensemble qui superposent des thèmes de danse.

Le final, ce n'est plus qu'un enchantement ; d'abord chanté par tout le monde (des paroles gitans qui ont la fonction d'enchantement), après par les « magiciennes » et la percussion et à la fin par tout le monde.

Il n'y a pas de final nostalgique, on est là, dans le monde des gitans et on y reste. Elle est présente, envoûtante et elle nous prend dans une danse éternelle.

Si on essaye de synthétiser les situations imaginées, on aura :

Intro. Interlude1 R 1 C1 R2 C2 R3 C3

<u>Souvenirs</u> – chemin – <u>Danse</u> – doute – <u>Danse</u> – participation – <u>Danse</u> – doute				
Chemin	Danse	participation	Danse	Magie=Danse
Interlude2	R4	C4	Apothéose	Final

Le texte nous parle d'une situation presque mythique de la vie des gitans. Il n'y a pas une spécificité de temps ou de l'espace. Tout le passe sur la route (d'où vers où – ça n'a pas d'importance) et dans un temps des comptes. Il y a quand-meme une goutte d'histoire d'amour entre un « il » qui était depuis longtemps parti très loin (vers un vieux Byzance) et une « elle » qui cherche son avenir dans les cartes chez les voyantes gitanes.

Pourquoi Byzance ? Parce que s'était la capitale de l'Empire romain de l'Est est c'est par-là que les gitans étaient arrivés depuis longtemps. Et, en même temps, c'était un pays ou s'imaginait les « rêves » - comme Paris pour beaucoup de gens au vingtième siècle.

Byzance, comme Bagdad pour les Arabes des temps de *1001 Nuits*, était La Capitale où tout peuvent se passer.

L'épopée des Gitans

<p>Des bohémiens passent par le chemin Le chemin est plein de la fumée, La fumée est pleine de cendre, Feu brûlait. Oh ! Les Bohémiens, Gitans si tziganes, Sans ciel ni age (sans Dieu et Temps), Passent pas le chemin.</p> <p>Paradis bohémien, Paradis que tu étais, Caravansérail, Berlingot. Mon paradis malade, D'un autre pays, Comme tu m'es cher Je ne sais pas le dire.</p> <p>Les Bohémiens passent dans la poussière, La poussière est aveugle, L'aveugle est un corbeau, Giacardea. Le soir tombe dans le champ, Le soleil est tordu, La tente est de travers, Feu brûlait.</p> <p>Les Bohémiens font le feu, Le feu est au milieu, Des filles avec des coquillages, Et avec des cartes de jeux, Hélas, fortune, fortune, Viens au délai, Viens que je te prédise, Les cartes parlent, Et ne mentent pas, Giacardea.</p>	<p>Fille de Caro, Sous le ciel indigo, Pour te dire vers où Feu brûlait.</p> <p>Que plusieurs années se sont écoulées, Depuis qu'il est parti, Avec un petit ours, Sur un chemin. Avec anel et chêne Sans un sou, Vers un vieux Byzance Feu brûlait.</p> <p>Que vienne la nuit, Sur la terre grise, Qu'elle nous endort N'importe comment.</p> <p>Oh ! Mais aujourd'hui Le ciel est bleu, le soleil est en extase. Ils partent à pieds, Vers un autre arrêt, Nomades égarés.</p> <p>Jusqu'on ne les voit plus, Jusqu'on ne les croit plus. Et des yeux on les oublie. Parmi les brouillards verts, Des brouillards des près, On voit qu'on ne les voit plus.</p> <p>Giacardea, cardea, Gialino mura, Gia mura, mura, Ce misto !</p>
--	---

5. Contexte social et politique de la création de *Mica Tiganiada*

Après 1944, la Roumanie a fait partie des pays du système « concentrationnaire » socialiste. Nous pouvons distinguer quatre périodes entre cette date et aujourd'hui, en fonction de la

dureté et du « déluge » de la vie politique : jusqu'au 1965 (influence stalinienne et russe), entre 1965 et 1971 (une période d'ouverture vers l'occident), après 1971 (la situation est devenue très tendue) et après la „révolution” de 1989 quand le régime communiste est tombé.



Phoenix est apparu comme ensemble dans les années 1962. Ils se sont dit „Phoenix” parce-que, comme l'oiseau mythique, ils renaissent de leurs propres cendres après chaque interdiction ou censure.

D'abord ensemble d'étudiants, ils ont joué d'abord dans les festivals, ensuite, dans les grandes salles de concerts, dans les stades, sur les plaines. Il y avait une soif de tout ce que représentait l'occident, alors au début les Phoenix ont joué des pièces de rock, les Beatles, Rolling Stones. Ensuite, ils ont commencé à former leur propre style. Les premiers disques „Temps” et „La fleure des rochers” se sont vendu immédiatement.



Dans les années 1971, Ceausescu, après une visite en Corée, interdit totalement tout „exportation occidentale” et recommande l'inspiration du folklore (mais „le folklore nouveau” c'est à dire mettre des paroles „actuelles”, patriotiques sur des mélodies d'inspiration populaire).

La plupart des ensembles roumaines de musique rock ont été anéantis. Les Phoenix ont étudié le vrai folklore et ils ont réalisé une synthèse entre le rock, le folk et les spécificités des Balkans.



En 1972, les Phoenix ont sorti l'album „Bourguignons de flûte” où se trouve la pièce *Mica Tiganiada*. Dans les temps de Ceausescu, toute pièce avait un „langage caché” et ainsi, l'inspiration du monde des gitans pouvait signifier „la liberté”, la route, le voyage permis partout dans le monde et, encore plus, la magie, la possibilité de transgresser un monde assez opaque. Il y avait plusieurs chansons inspirées de monde des gitans et toutes sans aucune connotation péjorative ou critique. C'était un monde mythique qui était cherché et envié.

Après plusieurs disques, un immense succès au public et bien-entendu, les carences de la censure (les membres d'ensemble ont été filmés par la télévision seulement de face et avec les cheveux attachés), en 1975, l'ensemble a été définitivement interdit. Une partie des membres de l'ensemble se sont réfugiés à l'étranger.

Mais, après 1989, ils sont revenus en Roumanie et ils ont été très choqués d'apprendre que tous les jeunes (qui n'était même pas encore nés quand l'ensemble a été dissolu) connaissaient par cœur les paroles de leurs chansons.

Aujourd'hui, les Phoenix³⁰ sont considérés comme le plus important ensemble folk-rock de Roumanie et jouent dans des concerts en compagnie de George Zamfir et d'autres instrumentistes.

6. Méditation

Il n'y a pas de « problème » gitane, il n'y a pas de « cas social », c'est juste un autre monde, avec d'autres valeurs. Si on essaye de percevoir le monde balkanique dans sa complexité, dans son « postmodernisme » et son hétérogénéité, on va sûrement être fasciné par les rythmes, les coutumes, les modalités spécifiques de connaître et de repenser le monde. Quand on voit les films d'Emir Kusturica, on ne pense pas critiquer, mais on est tout de suite fasciné par le « différent », par ce monde qui se développe « à côté ». Quand on lit les

romans de Panait Istrati, on veut voir les Balkans. Et quand on écoute la musique, on se dit qu'il y a sûrement une possibilité de sentir les choses « autrement ».

Histoire : un jour, pendant un exposé, j'ai lancé l'idée que la musique roumaine est « différente » mais, je n'ai pas mis d'exemple musical pour argumenter ma théorie. Quelqu'un m'a attentionné que « la différence » n'est pas un critère pertinent. Un autre jour, j'ai mis *Mica Tiganiada* comme exemple musical et la même personne m'a dit méditant « c'est tellement différent ! ».

³⁰ <http://www.eerock.boom.ru/Phoenix/Phoenix.html>