

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN PENDANT LA PÉRIODE COMMUNISTE¹

LUANA STAN²

SUMMARY. *Mica Tiganiada* is a Romanian folk-rock music composed by Phoenix in 1972, during the communist era, when rock music was forbidden. Therefore, the composers had to adapt their rock music to the "accepted" items: the folklore. This is an excellent example of mixing the aksak rhythm, the rock ensemble, the women choir and the violin into a coherent piece of music.

Keywords: folk-rock, Transylvania, Phoenix, Romania, communism, aksak, Brăiloiu, gipsy, Todorov.

Une musique folk-rock qui parle des gitans ? Quelle sont les mots qu'un musicien occidental pourra relier à la pièce *Mica Tiganiada* (L'Épopée des Gitans) du groupe roumain Phoenix ? Musique « impure » et « marginale ». Pourquoi impure ? Puisqu'à la première approche on est frappé par « l'impureté » du rythme, n'étant pas capable tout de suite de dire si l'on joue correctement ou si l'on rajoute des temps. Pourquoi marginale ? D'abord, parce-que cette musique vient de la Roumanie ; un pays « en marge » de l'Europe qui, pour beaucoup de chercheurs, semble être extrêmement éloigné tant dans l'espace que dans le temps. En plus, parce qu'on parle des gitans, une minorité ethnique - cas social dans la plupart des pays européens depuis la chute des communistes en 1989 - dont on ne parle pas souvent de manière positive.

Mais on est en droit de se demander si, pendant la période communiste, cette musique composée en 1972, n'avait pas une autre signification pour les gens du pays ? L'association d'un texte qui parlait des gitans à une musique rock d'inspiration folklorique n'était-elle pas de nature subversive ? Est-ce que le rythme était toujours considéré « 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, un violon « gitan » et une chorale « classique » était encore une preuve d'« impureté » stylistique ou un tout spécifique qui provenait d'un espace « postmoderne avant la lettre »³ ?

¹ Une analyse de la pièce *Mica Tiganiada* se trouve sur le site internet du Prof. Philip Tagg <http://tagg.org/studtxts.html>. Il y a aussi la transcription complète de la pièce et le schéma de la grande forme.

² Luana Stan est chargée de cours du Département de musique de l'Université de Québec à Montréal (UQAM), email: luanastan@hotmail.com

³ "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.

Le texte de la *Mica Tiganiada*

Des bohémiens passent dans la rue
La rue envahie par la fumée
La fumée pleine de cendre
Feu brûlait.
Oh ! Les Bohémiens
Gitans et Tziganes
Sans Dieu et Temps
Passent dans la rue.

Paradis bohémien,
Paradis perdu,
Caravansérail,
Berlingot.
Mon paradis douloureux,
Rêve d'un autre monde,
Comme tu m'es cher
Je ne pourrai pas l'avouer.

Les Bohémiens passent dans la poussière,
La poussière est aveugle,
Noire comme un corbeau,
Giacardea.
Le soir tombe dans les champs,
Le soleil tordu,
La tente est de travers,
Feu brûlait.

Les Bohémiens font le feu,
Le feu est au milieu,
Des filles avec des coquillages,
Et des cartes de jeux,
Hélas, fortune, fortune,
Viens au rendez-vous,
Viens que je devine,
Les cartes parlent,
Et ne mentent pas,
Giacardea.

Fille de Caro,
Sous le ciel indigo,
Pour te dire où
Feu brûlait.

Plusieurs années se sont écoulées,
Depuis qu'il est parti,
Avec un ourson
Sur un chemin.
Avec anel et chêne
Sans un sou,
Vers un vieux Byzance
Feu brûlait.

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

Maintenant la fête,
Foule de ménétriers,
Seulement toi tu n'es pas là,
Douceur.
Que vienne la nuit,
Sur la terre grise,
Qu'elle nous endort
N'importe comment.

Oh ! Mais aujourd'hui
Le ciel est bleu,
Le soleil est en extase.
Ils partent à pied,
Vers un autre lieu,
Nomades égarés.

Jusqu'où on ne les voit plus,
Jusqu'où on ne les croit plus.
Et les yeux les oublient.
Parmi les brouillards verts,
Des brouillards des près,
On ne les voit plus.

Giacardea, cardea, Gialino mura, Gia mura, mura, Ce misto !

Analyse des musèmes

Quelques précisions pour la transcription:

- nous avons transcrit la pièce en 5/8 parce-que le nombre de croches est correct, mais visuelement la partition est plus claire en 5/8 qu'en rythme *aksak*
- nous avons écrit les guitares en *la* même si la pièce est en *do#* mineur (capaud 4^e)

Tab. 1

Tableau de musèmes:

m1 "Moyen âge":	
m1a: guitare:	
m1b: vocal	
m1c: violon	
<hr/>	
m2 "Final" (a) triste	
	<i>Fee Ar - dea.</i>
	<i>Ce mis - to!</i> (b)
(b) conclusif:	

LUANA STAN

<p><i>chorale</i></p> <p>3 Lamentations : </p>
<p>m4 Rythmes</p> <p>m4a: Balkans-voyage: </p> <p>m4b: Balkans-danse </p> <p>m4c: Flamenco-claquettes:  <small>Stick across Rim :HI (piéd gouche)</small></p>
<p>m5 Bass </p>
<p>m6 Violon</p> <p>(a) </p> <p>(b) </p> <p>(c) </p>
<p>m7 Parallélismes </p>
<p>m8 Rock Drums </p>
<p>m9 "Temps" </p>

Le terme de « musème » a été inventé par Charles Seeger en 1960 dans son ouvrage *On the moods of a musical logic*⁴. Selon l'auteur, il signifie « l'unité » minimale de signification musicale.

Nous présenterons les principaux musèmes ainsi que leurs matériaux de comparaison interobjective et leurs champs de connotation paramusicale⁵.

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 mode dorien.

⁴ Seeger, Charles, *On the Moods of a Musical Logic*, journal of the American Musicological Society, vol. XIII, no 1-3, 1960, p. 224-261; repris in: *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 64-88.

⁵ Selon la terminologie d'analyse en musique populaire proposée par Philip Tagg.

Ex. 1

m1a: guitare



Presque le même profil mélodique sera repris à la mélodie des voix:

Ex. 2

m1b: vocal



Ex. 3

m1c: violon



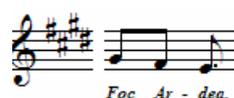
On observe la pureté recherchée d'un mode dorien, avec la seconde majeure sous-tonique caractéristique du moyen-âge. En faisant abstraction du rythme aksak, on pourrait penser que ce type de mélodie renvoie au passé comme dans l'ancien chant espagnol de Begona Olavide⁶

m2 Final

On trouve deux types de « final » dans la pièce. D'abord le final « triste » chez les chanteurs (même s'il est doublé à la tierce supérieure) ; c'est la « cadence intérieure » de la musique classique qui achève un petit fragment. Ensuite, il y a le type de cadence - final « classique » qui marque l'achèvement de la pièce.

Ex. 4

a)



b)



Dans la plupart des musiques classiques on retrouve ce type de cadence, principalement axé sur la relation harmonique de tonique-dominante-tonique (I-V-I).

⁶ Mudéjar: *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]

m3 Lamentations

Dans plusieurs mélodies balkaniques on retrouve ce type de « lamentations » ; une mélodie lente, formée par secondes descendantes. Dans la variante originale de *Mica Tiganiada*, un seul soliste chantait ce passage ; dans l'enregistrement de 1992 - celui que nous avons préféré pour la transcription de la partition - le groupe *Phoenix* a ajouté une chorale au chanteur:

Ex. 5



Nous observons que l'intervalle initial de seconde se transforme en quarte descendante. Plusieurs fois après, dans les couplets des solistes, on trouvera la quarte (ou même la quinte) descendante. Ce profil descendant est une caractéristique de la musique gitane.

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

Ex. 6



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 la chorale qui lui répond, en prolongeant les « lamentations ». Par exemple la voix de fille dans le film *Le Temps des Gitans*⁷, dans la mélodie *Ederlezi*, oscille plusieurs fois entre les intervalles de seconde et la chorale des gitans lui répond par motifs descendants. Dans la musique du film *La Reine Margot*, Bregovic utilise le même procédé de dialogue entre un soliste (voix d'homme) et une chorale. On observe le timbre « gitan » du personnage qui chante. Dans la pièce de *Phoenix*, le soliste utilise aussi ce timbre « gitan » dans le couplet final.

Dans la musique religieuse on peut trouver des « lamentations » vocales des solistes ou chorale presque entièrement axées sur des intervalles descendants, comme dans *La huida* chanté par Mercedes Sosa⁸.

⁷ 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]

⁸ Mercedes Sosa: *Misa Criolla*. DECCA 467 095-2 (1999). 11. *La huida*. Mercedes Sosa [v].

m4 Rythmes

Dans l'étude des rythmes (à l'Est de l'Europe) on a pris l'habitude de percevoir trois familles de rythmes : "divisionnaires" (classiques), *parlando-rubato* (libres) et *aksak* ("boiteux" ou « bulgare »). On observe la présence de ce troisième rythme dans la plupart des pays balkaniques, ainsi que dans les pays africains. En 1967, l'ethnomusicologue Constantin Brăiloiu définissait ce type de rythme et faisait une classification de tous les enchaînements des structures « irrégulières ».

Pendant la période où le régime politique roumain interdisait l'inspiration occidentale, les musiciens du groupe *Phoenix* ont étudié ces rythmes et les ont utilisés dans leur musique.

Dans la théorie de Brăiloiu, 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".⁹

Dès le début de la pièce *Mica Tiganiada*, on observe la présence des enchaînements de croches et de croches pointées.

Néanmoins, ces structures apparemment "irrégulières" de rythme *aksak* réalisent des groupements qui se succèdent d'une manière très "régulière". Selon Brăiloiu, « 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 »¹⁰.

Après avoir parlé de groupements, Brăiloiu élargie la théorie, en observant la liaison entre ces structures de la pièce et sa fonction sociale: ces structures « instaurent une isochronie 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 ».¹¹ Cette remarque est très importante pour notre étude, parce que nous pensons que *Mica Tiganiada* de Phoenix est, par sa nature d'inspiration gitane, une pièce « de danse ».

Plus loin dans son étude, Brăiloiu 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

⁹ Brăiloiu, Constantin, *Opere I (Œuvres I)* (chapitre *Le Rythme Aksak*), Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1967, p. 243.

¹⁰ *Idem*, p. 244.

¹¹ *Idem*.

périodique des séries, même étendues, suffit à les faire reconnaître ». ¹² En plus, Brăiloiu 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 ». ¹³ 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.

En regardant l'immense tableau des mesures de l'*aksak* que Brăiloiu 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 » ¹⁴.

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

Ex. 7

m4a: Balkans-voyage



par la guitare

On trouve presque le même début dans une pièce de Gethro Tull, *Cheap Day Return* ¹⁵.

Ex. 8

m4b: Balkans-danse



à la percussion

Comme on voit chez Constantin Brăiloiu, ce rythme est chorégraphique, même s'il n'est pas « carré » comme dans les rythmes « traditionnelles » de danse. L'ensemble de gitans *Taraf des Haiducs* ¹⁶ de Roumanie utilise souvent des rythmes *aksaks*. ¹⁷

¹² *Idem.*

¹³ *Idem*, p. 245.

¹⁴ *Idem*, p. 250.

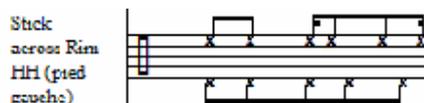
¹⁵ Gethro Tull: *Aqualung*, Chrisalys 724349540125 (1998), 3. *Cheap Day Return* (1971).

¹⁶ *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.

¹⁷ *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]

Ex. 9

m4c: Flamenco-claquettes



Vers la fin de la pièce, le rythme aksak prend une autre dimension ; « incantation magique ». On voit bien un cliché que l'on applique aux gitans ; on les associe avec des magiciens, des voyants. Dans ce fragment musical, il y a juste les femmes qui chantent (les hommes disent les syllabes en scandant le rythme). Ce passage ressemble au flamenco (les pas et les claquettes). La « magie » peut avoir d'autres connotations ; un monde du cirque et du rêve. La musique du *Cirque du Soleil* et, plus précisément la pièce *Kunya Sobé*¹⁸ avec la percussion et les voix des femmes, nous semble très proche de la pièce de *Phoenix*. En plus, à un moment donné, le chant de l'ensemble s'arrête et, comme dans *Mica Tiganiada*, il ne reste que le rythme ; « la magie », qui se rapproche du « duende », de la musique Flamenco.¹⁹

m5 Bass

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

Ex. 10



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 » et la pentatonie:

Ex. 11



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

Ex. 12



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

¹⁸ *Cirque du Soleil*, RCA 09026-82686-2 (1994), Dupéré (comp), 4. *Kunya Sobé* [5:19]

¹⁹ Communication personnelle Espartaco Carrera (15/12/2010).

Ex. 13



Folk och Rackare utilise une formule semblable pour le violon; une montée différent de la descente par une note qui « bouge » créant un intervalle de 4+ par rapport à la tonique²⁰. Pareillement, on trouve une teinte balkanique ou généralement folklorique dans *Rackarspel* de Folk och Rackare à cause de l'intervalle de seconde augmentée²¹.

On retrouve la sensation d'improvisation du violon aussi dans une musique « chorégraphique » chez Bothy Band²².

m7 Parallélismes

Ex. 14



m8 Rock Drums

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

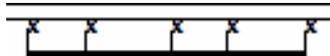
Ex. 15



Il y a d'autres pièces qui commencent avec la percussion comme, par exemple *Gridlock* de Pogues²³.

m9 Temps

Ex. 16



²⁰ Folk och Rackare [a,b,r,p]: *Anno 1979*. Sonet SLP 2628 (1979). Carin Kjellman [v,i]; Ulf Gruvberg [v,i]; Trond Villa [i]; Jom Jersen [i]; Vilborg pa kveste (Norway [q]) [2:59]

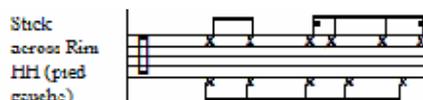
²¹ Folk och Rackare [a,b,r,p]: *Rackarspel*. YTF 50241 (1978). Carin Kjellman [v,i]; Ulf Gruvberg [v,i]; Trond Villa [i]; Jom Jersen [i]; Baltet (Erik Ang [q]) [6:12]

²² Bothy Band [b]: *Old Hag You Have Killed Me*. Polydor Super 2382417 (1976). Matt Molloy [i]; Paddy Keenan [i]; Kevin Burke [i]; Triona Ni Dhomhnaill; Micheal O'Domhnaill, Farewell To Erin [3:20]

²³ Pogues: *Peace and Love*. ADD CID-1225 (1989), 1. *Gridlock* [3:32]

Mica Tiganiada est écrite en rythme balkanique mais, pour simplifier la transcription dans le logiciel Finale, nous avons noté la mesure de 5/8. Pourtant, à un moment donné, cette pièce change de rythme principal aksak et passe réellement en 5 temps. Comme par hasard, c'est le moment de la « magie » ; le percussionniste, avec le pied gauche, bat 5 croches et avec le bâton fait des improvisations.

Ex. 17



On a l'impression que ce rythme « ne s'arrête pas », comme dans *Money* de Pink Floyd ou tout se déroule à l'infini en 7 temps.²⁴

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

Après 1944, la Roumanie faisait partie des pays du système concentrationnaire communiste. En fonction de la dureté et du dégel de la vie politique, on peut différencier trois périodes distinctes : jusqu'en 1965 (influence stalinienne et russe), entre 1965 et 1971 (une période d'ouverture vers l'occident), après 1971 (période de repli et de cloisonnement). Après la « révolution » assez controversée de 1989, le régime communiste était renversé, mais malheureusement, la transition vers un autre système fut pénible puisque les clichés de pensée, lourd héritage du régime communiste, restaient toujours encrés dans la mentalité publique.

Pour les intellectuels et les artistes, la période historique située entre 1964 et 1971 fut considéré comme « la meilleure » de l'histoire communiste roumaine ; mais la « meilleure » ne signifie pas qu'elle ait été « bonne », mais plutôt qu'elle ait été « bonne en comparaison avec les autres »²⁵. Tout d'abord, il y eut l'ouverture sur l'Europe; certains Roumains ont commencé à reprendre les voyages en Occident. Il y a eu, bien sûr, une vague d'immigration. Mais, contrairement à la volonté du régime de considérer les transfuges comme des « ennemis du peuple », les gens restés au pays ont commencé à survaloriser et envier tous ceux qui réussissaient à s'expatrier. Ainsi, l'on a créé et renforcé une image idéalisée de l'Occident ; image atteignant ultérieurement une envergure presque mythique.

L'ensemble folk-rock *Phoenix* est apparu dans les années 1962 à Timișoara, en Transylvanie – cette partie de l'Europe généralement associée

²⁴ 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]

²⁵ Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 159.

avec les vampires et le fameux Dracula. Initialement sous le nom de « Sfinții » (Les Saints), les musiciens ont préféré par la suite le nom de « Phoenix » pour ne pas avoir de problèmes avec les autorités politiques qui interdisaient les dénominations à connotation religieuse. Ils se sont nommés *Phoenix* parce-que, à l’instar de l’oiseau mythique, ils renaissent de leurs propres cendres chaque fois que le régime politique les interdisait ou les censurait. Comme ensemble d’étudiants, ils ont joué d’abord dans les festivals, puis dans les grandes salles de concerts, les stades et sur les plaines, toujours adorés par un jeune public assoiffé de musique et des espaces de liberté qu’offraient les grands concerts rock-folk.

Suivant l’obsession de s’inspirer des valeurs d’Occident, le groupe Phoenix a débuté avec des reprises de musiques de Beatles, Rollin Stones et The Who. En Roumanie communiste, tout ce qui était rock en Occident était valorisé. Tzvetan Todorov relate en détails très significatifs ce sentiment de survalorisation de tout ce qui venait de l’Europe et, par conséquent, le complexe d’infériorité vécu par les gens des pays de l’Est : « L’Europe commençait à Vienne. C’était là où tout marchait, où les appareils ménagers et les voitures pouvaient fonctionner pendant de longues années alors que ceux qu’on achetait chez nous se cassaient au bout de six mois. Les Européens avaient des lames de rasoir qui coupaient, des chaussettes qui ne se déchiraient pas, mais aussi des vrais écrivains, savants, peintres... Tout ce qui venait de l’Occident jouissait d’un prestige extraordinaire et largement non mérité ! Des chemises au roman, nous étions sûrs que chez eux tout était fantastique. Je ne doutais pas que le Coca-Cola était une boisson digne des dieux, que c’était le nouveau nom de l’ambrosie. J’ai été bien déçu quand j’ai bu mon premier Coca en Pologne – pays très libéral, comparé à la Bulgarie [ou à la Roumanie] -, où je me suis rendu en 1961. Chez nous, donc, c’était le contraire : chemises coupées de travers, pantalons aussi... enfin, tout était un peu mal fichu. De ce point de vue, les Bulgares souffrent d’un complexe d’infériorité qui peut bien sûr les rendre assez agressifs quand ils sont confrontés à d’autres qu’eux. »²⁶ L’Occident était le lieu où l’on « pouvait toujours trouver de tout »²⁷, pendant qu’en Roumanie, c’était plutôt le pays où l’on ne pouvait jamais trouver quoi que ce soit.

Pourtant, pendant que l’espace public était marqué par la pénurie matérielle, la censure et le formalisme, l’espace privé était devenu le lieu de l’effervescence intellectuelle. Tzvetan Todorov racontait cette exubérante atmosphère spirituelle: « Dans le monde socialiste, autour de 1960, s’est esquissé un mouvement pas vraiment de production artistique, mais d’effervescence des esprits. La timide libération, au moment du « dégel » khrouchtchévien, avait éveillé des espoirs, les femmes et les hommes de talent cherchaient avidement à rattraper le temps perdu, à s’ouvrir au monde,

²⁶ Todorov, Tzvetan, *Devoirs et Délices. Une vie de passeur*, Seuil, Paris, 2002, p. 14.

²⁷ Idem, p. 45.

à créer. Ils allaient découvrir, peu de temps après, que ces espoirs avaient été vains. Mais, dans ces années-là, c'était un milieu de grande qualité. [...] Il fallait sans doute que se maintienne cette répression de la vie politique pour que les meilleurs esprits orientent leur énergie vers la création, surtout si cette création se trouvait un peu à la marge de l'idéologie. »²⁸ Pourtant, ce ne sont pas toutes les libertés qui étaient permises : « A ceux qui voulaient se distinguer sans faire carrière dans les services secrets ou au Parti, [...] la société totalitaire ne laissait que peu de voies ouvertes : le sport, les arts, les mathématiques. »²⁹ L'on trouvait un refuge dans la culture ; le théâtre et l'opéra étaient très vivants à cette époque. Des artistes mettaient en scène des classiques qui pouvaient avoir des résonances actualisées ou bien ils profitaient d'un moment de « dégel » pour monter une pièce un peu plus subversive qui dénonçait les tares de la société contemporaine. « On jouait toujours avec ces limites de la censure, la frontière du toléré et de l'interdit était mouvante. »³⁰

Le groupe *Phoenix* a réussi à lancer leur propre style pendant cette période. Les premiers disques « Temps » et « La fleur des rochers » se sont vendus immédiatement. En lisant les témoignages sur la période communiste parus ultérieurement, quelqu'un d'extérieur pouvait penser que toute la vie sociale était une vie plutôt enrégimentée. Mais, comme pendant la période fasciste d'avant la guerre, l'on peut observer que, les jeunes, tout particulièrement, ne percevaient pas les tourments de la vie politique de la même manière qu'on les présente aujourd'hui. Au contraire, ils se réjouissaient des privilèges des systèmes d'éducation : « La vie n'était pas que noire et déprimante ; les êtres humains sont ainsi faits qu'ils cherchent et trouvent des raisons de rire et de se réjouir en toute circonstance. »³¹

Après cette très courte période d'ouverture, une nouvelle « fermeture des portes » a commencé en 1971, quand fut lancé ce qu'on a nommé en Roumanie la « révolution culturelle ». Lucian Boia présente cette nouvelle situation de renfermement idéologique : « Ceausescu proclama alors la fin de la détente idéologique. Sur le 'front' idéologique, il n'y avait plus à faire de concessions. Les déviations, les influences bourgeoises ne seraient plus admises... La frêle libération roumaine, commencée en 1964, prenait fin. La liberté d'expression et de déplacement des gens (et surtout les voyages à l'étranger) allait, jusqu'en 1989, être toujours plus restreinte. Après quelques années passées à 'discipliner' la culture, le régime put se permettre, nouveau message déroutant adressé à l'Occident, le luxe de supprimer la censure (la Direction de la presse – institution investie de cette mission). En fait, après la suppression de la censure, la censure se durcit davantage, car les éditeurs, les rédacteurs, tous les responsables devaient prendre très au sérieux leur rôle

²⁸ Idem, p. 48.

²⁹ Idem, p. 48.

³⁰ Idem, p. 46.

³¹ Idem, p. 39-40.

'non officiel' de censeurs. Les relations avec les étrangers, qui n'avaient jamais été bien vues, commencèrent à être suivies d'encore plus près. La Roumanie se fermait petit à petit, à mesure que sa politique internationale s'ouvrait. »³² Dans ces années, le nationalisme, érigé en disposition d'État, et généreusement financé s'empara du pays; « les symboles nationaux recouvrirent tout ». ³³

Simultanément, la vie économique, sociale, politique et spirituelle entraînait de plus en plus sur la voie de l'involution. Le totalitarisme et la bureaucratie arbitraire, sous l'étiquette du « centralisme démocratique » annulait toutes les initiatives individuelles et transformait la société entière en « unité militaire » où les « indications » - même illogiques ou inhumaines - étaient exécutées sans discussion. Cette situation a entraîné la faillite de l'économie, a transformé la vie sociale et politique en routine et formalisme, et a fait de la culture un instrument de glorification des « somptueuses » réalisations du parti communiste.

En 1970, après la fuite d'un des membres de l'ensemble *Phoenix* aux Etats-Unis, le groupe fut interdit pendant une année. En 1971, après la visite en Corée du Nord, le président Nicolae Ceausescu avait interdit « l'exportation occidentale » et recommandait aux roumains de se ressourcer dans leur folklore. En vertu de cette consigne, la plupart des ensembles rock ont été anéantis. Cependant, les musiciens de *Phoenix* ont trouvé une solution de compromis ; ils se sont inspirés du folklore et ils ont réalisé une synthèse entre le rock et les traditions musicales populaires. C'est justement à cette époque, en 1972, que la pièce *Mica Tiganiada* de l'album « Bourguignons de flûte »³⁴ a été lancée. Sous le régime de Ceausescu, toute pièce avait un « message caché ». Et *Mica Tiganiada*, qui s'inspirait du monde des gitans, pouvait très bien être perçue comme porteuse d'une signification subversive tel « la liberté ». Des termes que le peuple vagabond pouvaient bien suggérer comme la route, le voyage, la possibilité de transgresser un monde devenu opaque.

Après l'apparition de cette musique, le groupe a lancé plusieurs autres disques. Ils ont enregistré un immense succès auprès du jeune public tout en souffrant de multiples attaques de la censure. Certaines farfelues, comme lorsque les musiciens avaient été filmés par la télévision officielle, uniquement de face, étant obligés d'attacher leurs longs cheveux. En 1975, l'ensemble a été définitivement interdit et, ne pouvant plus jouer dans leur pays, les membres se sont enfuit à l'étranger.

Après la chute du communisme en 1989, les musiciens de *Phoenix* sont revenus en Roumanie et ils ont repris leurs anciennes mélodies, en les adaptant aux nouvelles technologies et en ajoutant de nouveaux instruments ou bien la chorale. Ils sont généralement considérés comme le plus important ensemble folk-rock de l'époque.

³² Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 174.

³³ Idem, p. 174-175.

³⁴ Phoenix, *Mugur de fluier*, Electrecord, STM-EDE 0968.

Impureté et marginalité?

Après avoir interprété le sens de quelques structures musicales de la *Mica Tiganiada* de *Phoenix*, nous revenons à nos questionnements initiaux. Pendant la période communiste, pour les Roumains, quelle signification revêtait cette musique composée en 1972? Chose incontestable, le folk-rock était perçu chez la jeunesse roumaine de la même façon que chez les jeunes occidentaux. C'était une forme de manifestation de la liberté et d'anticonformisme. Certes, il ne prenait pas en Roumanie cette teinte de rejet de la société de consommation. Les Roumains n'en avaient pas le luxe. Dans un pays concentrationnaire, la présence de spectacles de rock sur des plaines, dans les stades, en synchronie avec le monde occidental idéalisé, était un événement de nature à susciter l'espérance d'un monde meilleur. Comme leur contrepartie occidentale des années 1970, la variante roumaine des hippies était plutôt orientée vers les traditions populaires. Le régime communiste exigeait d'ailleurs aux artistes de s'inspirer du folklore qui n'était qu'une variante de l'idéologie nationaliste imposé par le gouvernement. Cependant, les musiciens puisaient dans la tradition et prenaient ce qu'il y avait de mieux (symboles, rythmes, instruments) tout en rejetant la version carton pâte du régime. A l'image des jeunes de l'occident, les membres de *Phoenix* laissaient pousser leurs cheveux mais leurs modèles étaient pigés dans les contes populaires : ils voulaient volontiers ressembler aux « haidouks ». Ces héros traditionnels, habitant dans les forêts, qui ne se soumettent pas aux lois (toujours injustes) et qui faisaient eux-mêmes leur justice pour aider les pauvres. Chose ingénieuse et preuve que les traditions populaires roumaines étaient très profondément ancrées dans l'identité de l'ensemble rock est le fait que, une fois sortis du pays – ils ont réussi à traverser les frontières cachés dans les hauts-parleurs de leur matériel de sonorisation – et installés en Allemagne, ils ont voulu relancé la formation en exigeant aux membres de porter des costumes populaires roumains et de chanter en roumain! Seulement, ce qui était perçu en Roumanie comme une forme spécifique de contestation face au régime a été reçu avec indifférence à l'extérieur du pays et le groupe n'a pas renoué avec le succès populaire.

La présence des gitans dans cette musique était-elle un signe de marginalisation, de problème social? Au contraire, les Roumains partageaient les mêmes clichés que les occidentaux à propos des gitans. Dans l'imaginaire roumain, les gitans étaient associés plutôt à l'idée de liberté : c'est un peuple mythique, nomade et inchangé qui apporte la magie, le plaisir et le goût de l'errance. Chez eux, on enviait les avantages que ces nomades avaient par leur mode de vie, voyageant en toute liberté et sans être contraints par des chaînes sociales. On oubliait toutefois, dans cette idéalisation, tous les problèmes d'exclusion sociale et l'opprobre que les gitans réels et non rêvés subissaient effectivement.

Enfin, s'agit-il d'une musique « impure »? Oui, dans le sens occidental de ne pas s'ajuster à la norme. Tout d'abord, elle est impure au niveau musical (rythme, instruments) et ensuite au niveau de ses inspirations (traditions de l'Europe de l'Est, gitans). Mais, tout en étant une musique « impure » pour les occidentaux, elle l'était aussi pour les dirigeants communistes par son côté folk-rock et son esprit libertaire. Cette mélodie était à la limite de ce que la censure roumaine pouvait tolérer, ni tout à fait acceptable, ni totalement révolutionnaire. Le rythme « boiteux » de Mica Tiganiada était l'expression de quelque chose de fuyant, et d'insaisissable le « paradis perdu », la nostalgie du bonheur et, sur la route des gitans, la mélancolie plaintive de la liberté.

BIBLIOGRAPHIE

- Arom, Simha, *L'organisation du temps musical : essai de typologie*, in : Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, *L'Unité de la musique*, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2007, p. 927-944.
- Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească (Histoire et mythe dans la conscience roumaine)*, Bucarest, Humanitas, 1997.
- Boia, Lucian, *La Roumanie. Un pays à la frontière de l'Europe*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- Brăiloiu, Constantin, *Ritmul aksak (Le rythme aksak)*, in: *Opere (Œuvres)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucarest, 1967, p. 235-279.
- Seeger, Charles, *On the Moods of a Musical Logic*, in: *Journal of the American Musicological Society*, vol. XIII, no 1-3, 1960, p. 224-261; repris in: *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, University of California Press, 1977, p. 64-88.
- Sorce Keller, Marcello, *Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales*, in: Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, *L'Unité de la musique*, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2007, p. 1127-1153.
- Tagg, Philip, *Significations musicales dans les musiques classiques et populaires. L'expression musicale de l'angoisse*, in : Nattiez, Jean-Jacques (éd.), *Musiques – une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, *L'Unité de la musique*, Arles, Actes Sud/Paris, Cité de la musique, 2007, p. 743-772.
- Todorov, Tzvetan, *Devoirs et Délices. Une vie de passeur*, Paris, Seuil, 2002.

MICA TIGANIADA

Transcription réalisée par Luana Stan d'après le CD *SymPhoenix* - Transilvania 1992, produit par Nicolae Covaci, Dan Chisu, enregistré en Allemagne et Roumanie, Éditeur MC 1995 pour la Roumanie « VIVO » Bucaresti.

Artistes :

Nicolae Covaci (guitare), Mani Neuman (violon), Volker Vaessen (guitare basse), Ovidiu Lipan (percussion), Mircea Baniciu (voix)

Et : Ulli Brand (guitare acoustique), Adrian Petescu (hautbois), le chœur « Song », Bucarest, le chœur de « prêtres », l'Orchestre Philharmonique de Bucarest.

0:00

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

p

15) 28) 37) 48)

The image shows a musical score for the piece 'Mica Tiganiada'. It features seven staves: Violon, Percussion, Femmes, Hommes, Solistes, Guitare, and Bass. The score begins at 0:00. The Violon, Percussion, Femmes, Hommes, and Solistes staves are mostly empty, indicating they are silent or have no part in this section. The Guitare staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a dynamic marking of *p* (piano). The Bass staff is also empty. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 15, 28, 37, and 48 marked at the top. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8.

LUANA STAN

0:22

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

0:48

$\text{♩} = 120$

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

0.54

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

1.00

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

LUANA STAN

29 30 31 32

1:06

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

33(7) 34(8) 35(9) 36 37

1:13

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

cr. rit.

mp *mp* *mp*

Trec a - gani pe drum. Dru - mu-i plin de fura. Fu - mu-i plin de seruu. Foc Ar - dea. Trec pe drum.

Vai a - gani a - gani. Gyp- sy si ki-tani. Fe - ra cer si anti.

I VII I VII I VII I I

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

1:26

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

mf Ti - ga - ni - e - rai. Rai ca - se - rai. Cara - van - so - rai, A - ca - dea.

1:32

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

En - iul meu be-teag. De pe alt me-leag. Catimi esti de drag. Nu stiu cum.

LUANA STAN

1:38

Violin

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

mp Trece ti - gani prin colb, Col-bul es - te orb, Or - bul e un corb, Giu - car - dea.
 Ca - de sea - ra - n camp, Sca - re - le - i soala mb, Cor - nul es - te stramb, Fac - ar - dea.

mp Trece ti - gani prin colb, Col-bul es - te orb, Or - bul e un corb, Giu - car - dea.
 Ca - de sea - ra - n camp, Sca - re - le - i soala mb, Cor - nul es - te stramb, Fac - ar - dea.

mp Trece ti - gani prin colb, Col-bul es - te orb, Or - bul e un corb, Giu - car - dea.
 Ca - de sea - ra - n camp, Sca - re - le - i soala mb, Cor - nul es - te stramb, Fac - ar - dea.

I VII I VII I VII I I

1:51

Violin

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

mf Fac ti gani foc, Focu - l la mijloc, Fote cu ghitoc, Hei!

I VII III I

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

1:57

Violin

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

Si cu carti de joc, Hai no - roc, noroc, Vina la soroc

I VII III I

2:03

Violin

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

Vi - no sa-ti ghicesc, Car-ti - le vorbesc, Si nu ne mintesc, Gio car dea. Foc ar - dea

mp Fa-ta de ca-ro, Sub cer in - di-go, Sa-ti spun in-co-tro

1. 2.

I VII I VII I VII 1. 2.

LUANA STAN

2:16

73 74 75 76

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Cu multă ani s-au scurs, De când el s-a dus, Cu un puț de urs, Pe un drum

Guitare

Bass

mf

III I III I I I

2:23

77 78 79 80

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

mf Cu bel - ciug si lant, Fara nici un sfant, Spre un vechi Byzant, Foc ardea.

Guitare

Bass

mp

III I III I I I

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

2:35

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

mf

85 86 87 88

2:42

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

mf

LUANA STAN

2:48

Musical score for measures 03-06. The score includes staves for Violon, Percussion, Femmes, Hommes, Solistes, Guitare, and Bass. The Violon part features a melodic line with dynamic markings *f* and *fz*. The Percussion part has a rhythmic accompaniment. The Guitare part plays a chordal accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The Bass part provides a steady bass line. The vocal parts (Femmes, Hommes, Solistes) are currently silent.

2:54

Musical score for measures 07-10. The score includes staves for Violon, Percussion, Femmes, Hommes, Solistes, Guitare, and Bass. The Violon part continues with a melodic line, including a dynamic marking of *f*. The Percussion part maintains its rhythmic pattern. The Guitare part continues with its chordal accompaniment, marked *mf*. The Bass part continues with its bass line. The vocal parts (Femmes, Hommes, Solistes) remain silent.

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

3:01

1 01 1 02 1 03 1 04

3:07

1 05 2 00 1 06 2 10 1 07 2 11 1 108 2 112

ca ah

mf Za - ia - fet a-cum, La - u - tari du-ium, Nu-mai tu nici-cum, Gea-car - dea. Ori - si - cum.
Noaptea de-ar veni, Pe pa - man - tul gri, De ne-ar a-dor-mi

mf Za - ia - fet a-cum, La - u - tari du-ium, Nu-mai tu nici-cum, Gea-car - dea. Ori - si - cum.
Noaptea de-ar veni, Pe pa - man - tul gri, De ne-ar a-dor-mi

mf Za - ia - fet a-cum, La - u - tari du-ium, Nu-mai tu nici-cum, Gea-car - dea. Ori - si - cum.
Noaptea de-ar veni, Pe pa - man - tul gri, De ne-ar a-dor-mi

I VII I VII I VII I I

LUANA STAN

3:20

113 114 115 116

Violon

mp

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

mf

O, dar azi, dar azi, Ceru-l de atlas, Soarele-n extaz

Gitară

I VII III I

mf

Bass

3:26

117 118 119 120

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

El se duce la pas, Spre un alt pa-pas, Sa-tra de pipas

Gitară

I VII III I

Bass

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

3:33

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

121 122 123 124

Pa-na nu-i mai vezi, Pana nu-i mai crezi, Si din ochi ti pierzi

I VII III I

3:39

Violon

Percussion

Femmes

Hommes

Solistes

Guitare

Bass

125 126 127 128

Printru catusi vorzi, Coturi din izvasi, Vezi ca nu-i mai vezi

I VII III I

LUANA STAN

3:45

1 2 9 0 33) 1 30 0 34) 1 31 0 35) 1 32 0 36)

Violon

Percussion *tr. mib*

Femme
mp *Gla-car - dea, cardea, Gla-li - no mu-ra, Gea-mu - ra, mu-ra Ce mis - to!*

Hommes
mp *Gla-car - dea, cardea, Gla-li - no mu-ra, Gea-mu - ra, mu-ra Ce mis - to!*

Solistes
mf *Gla-car - dea, cardea, Gla-li - no mu-ra, Gea-mu - ra, mu-ra Ce mis - to!*

Guitare I VII I VII I VII I

Bass

3:58

1 37 0 41) 1 38 0 42) 1 39 0 43) 1 40) 2 44)

Violon

Sticlé across Rim HH (piéd gauche)

Femme
p *Gla-car - dea, cardea, Gla-li - no mu-ra, Gea-mu - ra, mu-ra Ce mis - to! Ce mis - to!*

Hommes
p *Gla-car - dea, cardea, Gla-li - no mu-ra, Gea-mu - ra, mu-ra Ce mis - to! Ce mis - to!*

Solistes

Guitare

Bass

MICA TIGANIADA OU L'AVENTURE DU FOLK-ROCK ROUMAIN...

4:10

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are four measures with measure numbers 145, 146, 147, and 148. The score includes the following parts:

- Violon:** Starts with a rest in measure 145, then plays a melodic line in measure 148.
- Percussion:** Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a *f* dynamic.
- Femmes:** Sings the lyrics: "Giu-car - dea, cardea, Giu-li - no mu-ra, Gea-mu - ra, mu-ra Ce mis - to! Ce mis - to!".
- Hommes:** Sings the same lyrics as the women.
- Solistes:** Sings the same lyrics as the women.
- Guitare:** Plays a rhythmic accompaniment with chords, marked with a *f* dynamic.
- Basse:** Provides a bass line for the accompaniment.

Chord symbols I and VII are indicated above the guitar staff. The score concludes with a double bar line in measure 152.

