

# New Europe College Yearbook 1997-1998



---

IOANA BOTH

DAN DEDIU

DAKMARA-ANA GEORGESCU

ANDREEA-CRISTINA GHIȚĂ

GHEORGHE-ALEXANDRU NICULESCU

IOANA PÂRVULESCU

SPERANȚA RĂDULESCU

LUANA-IRINA STOICA

ANDREI STOICIU

ION TĂNĂSESCU

---

Tipărirea acestui volum a fost finanțată de  
Published with the financial support of



**BANCA ROMÂNĂ  
PENTRU DEZVOLTARE**

**GROUPE SOCIETE GENERALE**

Copyright © 2000 – New Europe College

ISBN 973 – 98624 – 5 – 4

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

70309 Bucharest

Romania

Tel. (+40-1) 327.00.35, Fax (+40-1) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



## SPERANȚA RĂDULESCU

née en 1949, à Buzău

Doctorat en Musicologie, Conservatoire de musique de Cluj, 1984

Thèse: *L'ensemble de musique populaire : catégories historiques, stylistiques et sociales*

Membre de L'Union des compositeurs et musicologues de Roumanie

Membre de ESEM (European Seminar in Ethnomusicology)

Membre de ICTM (International Council for Traditional Music)

Membre de la Société Roumaine d'Ethnomusicologie

Stage d'études en France offert par la «Mission du Patrimoine», 1993

Prix de l'Académie Roumaine pour le livre *L'ensemble de musique traditionnelle et son accompagnement harmonique pour les mélodies de danse*, 1984

Prix de l'Union des interprètes de Roumanie pour la promotion de l'œuvre de George Enescu, 1994

**Livres:**

*L'ensemble de musique traditionnelle et son accompagnement harmonique pour les mélodies de danse*, Bucarest : Editura Muzicală, 1984

*La chanson lyrique. Typologie musicale. 1er volume : La Transylvanie méridionale*. Bucarest: Editura Muzicală, 1990

*Pas à pas à travers l'Europe*. Bucarest: Muzeul Țăranului Român, 1992

Participation aux conférences, colloques, séminaires etc., en Suisse, France, Italie, Allemagne, Grèce, Etats Unis, Sénégal, Corée, Royaume Uni, Pologne, Slovaquie, Suède, Espagne, Yougoslavie, Hollande.

Nombreux études et articles en ethnomusicologie parus en Roumanie, Allemagne, France, Grèce, Suisse, Ukraine.

Activité discographique – des LP et CD publiés en Roumanie, Suisse, France, Etats Unis.

Organisatrice des concerts de musique traditionnelle roumaine en Roumanie, France, Suisse, Grèce, Hollande, Allemagne et Italie.

# Le Danç de l'Oaş :

## Structure Musicale et Insertion Sociale



Les pages ci-dessous constituent une partie de la section théorique du livre *Le danç du Pays de l'Oach* (titre provisoire), que je suis en train de rédiger en coopération avec les chercheurs français Bernard Lortat-Jacob (directeur de recherches au CNRS, Paris) et Jacques Bouet (Université "Paul Valéry", Montpellier).

Ce livre mettra en parallèle deux discours: l'un constitué par l'enchaînement des chroniques d'enquête et l'autre par des analyses, synthèses et interprétations concernant l'un ou l'autre des aspects du *danç*, de sa production et de son insertion sociale. Chacun des chapitres "théoriques" aborde de manière rigoureuse l'aspect le plus "intrigant" de l'entretien présenté sous forme de chronique dans le chapitre qui le précède.

J'ai délibérément contourné ici les références trop techniques, ainsi que les exemples et les transcriptions musicales, même si elles occuperont une place importante dans la forme définitive de l'ouvrage; et si, en leur absence, quelques assertions et démonstrations risquent de passer pour insuffisamment argumentées: mon intention a été de faciliter l'accès au texte à tout chercheur venant d'un autre domaine.

Les chapitres 1, 3 et 5-13 du texte ci-présent seront intégrés dans le livre comme tels. Par contre, le chapitre 4 (Le modèle du *danç* et ses composantes), dont le contenu très technique pourrait paralyser le lecteur non-musicien, constitue la version énergiquement abrégée et "vulgarisée" de trois chapitres du livre consacrés au même sujet.

## Chapitre 1 : Étrange et Déroutant

Le *danț* est une composition sonore irréductible à toutes les catégories consacrées de la musique roumaine. Les habitants de l'Oaș le considèrent comme une musique qui leur appartient exclusivement, qu'ils sont les seuls à pouvoir chanter, jouer et comprendre. Les Roumains des autres provinces partagent cette opinion : ils reconnaissent dans le *danț* une musique ochène (donc implicitement roumaine); mais ils trouvent aussi que cette musique est étrange, contrariante, incompréhensible. Le *danț* a donc une valeur identitaire et identificatoire marquée.<sup>1</sup>

Le *danț* dérouté donc tout un chacun qui n'appartient pas à l'Oaș.

Tout d'abord, par son registre globalement désagréable, suraigu, inhabituel dans la musique populaire roumaine et par un climat de tension particulier qu'il instaure et impose à ceux qui l'écoutent. Sans doute liée à ce registre suraigu, l'exécution donne l'impression d'être approximative, voire non-aboutie. Les chanteurs, à l'évidence, forcent leur voix et les violonistes leurs instruments. Certains degrés mélodiques sont apparemment peu assurés. La forme elle-même donne de surcroît l'impression d'être un flux sonore ininterrompu, non-segmenté et par conséquent dépourvu de sens.

Le contour général du *danț*, notamment dans ses versions instrumentales, est différent de celui des autres mélodies roumaines. A première vue, ce contour est amorphe, au sens premier du terme, dépourvu de prégnance mélodique et rythmique, de sorte que les auditeurs non-ochènes sont convaincus que tout *danț* est réductible à une mélodie unique ou qu'en tout cas ses lignes musicales sont confuses. Tout ceci a pour résultat que le *danț* est perçu comme monotone. Pourtant, son profil mélodique peut être très divers : plat, modérément ondulé, relativement accidenté ou en "dents de scie" – bien que ce profil ne se saisisse qu'à la suite d'un effort. Seule sa rythmique renvoie à des choses connues et diffusées en Roumanie : elle est régulière, presque mécanique. Mais elle est à dire vrai lisible surtout dans la pulsation des temps marqués par les instrumentistes ou par le mouvement du corps des danseurs et, à première écoute, elle peut ne pas être perçue.

Les formes que revêt le *danț* – de *țîpurit* et de *jucat* – sont si différentes d'aspect qu'on a du mal à penser qu'elles forment une même catégorie ou qu'elles renvoient au même concept.

D'autres raisons invitent également à la perplexité. Le violon joue la plupart du temps des mélodies de *danț* en quintes parallèles. Comme la pratique de l'exécution délibérée en quintes est quasiment absente ailleurs

en Roumanie, ceux qui n'y sont pas familiarisés ne savent pas vers quel niveau de hauteur diriger leur attention pour en extraire la ligne mélodique principale : à la base ou au sommet, en bas ou en haut des bichordes ? Les quintes parallèles ont pour particularité de créer une ambiguïté tonale déroutante, accentuée par les accords majeurs d'accompagnement de la guitare qui en apparence s'enchaînent chaotiquement ou selon une logique complètement différente de celle en cours dans les techniques d'harmonisation du reste du pays. De plus, dans la plupart des cas, le *dant* est précédé par des hurlements stridents et prolongés (*împuritură*), qui passent pour "sauvages" (*sălbatică*), incompatibles avec tout ce qu'on connaît de la musique roumaine ou avec l'idée qu'on s'en fait.

L'inaccessibilité du *dant* s'explique en partie par des raisons "extra-musicales": L'Oaş est une toute petite région située à l'extrémité nord-ouest du pays, dans un périmètre formé par les frontières avec l'Ukraine et quelques petites montagnes traversées par des routes secondaires. Les gens de ses 24 villages voyagent beaucoup dans les provinces méridionales ou (depuis quelques années) à l'étranger, et surtout en France; mais leur contrée n'en reste pas moins "cachée" et inconnue. L'Oaş est donc, dans une certaine mesure, un "isolat culturel".

D'autre part, les médias roumains, très actifs dans la diffusion de la "musique folklorique", ont systématiquement contourné l'Oaş, car, pour les officiels, il n'a jamais été recommandable d'étaler le côté fruste de *la spiritualitatea românească*. Les quelques *dant* qui ont été enregistrés et transmis au cours des décennies ne sont que des produits médiatiques édulcorés et rendus compatibles – du moins dans leurs grandes lignes – avec le reste de la musique nationale, des produits qui n'ont que des rapports vagues avec le chant à tue-tête et le grincement strident de violons des Ochènes. Ces productions en termes de compromis sont en outre peu appréciées de ces derniers qui, résolument, ne les considèrent pas comme "les leurs".

A leur tour, les folkloristes et les ethnomusicologues ont prêté une attention plutôt distraite à la musique de la région et, de toute manière, ils n'ont pas vraiment saisi le fait que celle-ci tourne autour du *dant*. Mais, pour être juste, il faut dire que leur opinion, même fermement exprimée ou écrite, n'aurait pu influencer ce que les gens pensent en matière de *dant*, ni même leur pratique.

La perception extérieure du *dant* est, par conséquent, sujette à différents blocages, de sorte que son écoute constitue une dure épreuve que les habitués du banal se voient obligés d'éviter. Ces blocages sont reliés, de

façon directe ou indirecte, à ses traits particularisants, traits qu'on examinera à tour de rôle dans les chapitres qui suivent.

Pourtant, avant de le faire, il faut reconnaître que le *danț* n'a pas toujours les apparences d'une musique d'une autre planète. Il a aussi des formes simples, accessibles, dans lesquelles les autres Roumains réussissent à se retrouver. Dans ces *danț*, les éléments spécifiquement ochènes sont moins perceptibles; ils se cachent derrière les traits communs de la musique roumaine dans son ensemble. Parmi eux : le cadre modal général, c'est à dire les systèmes d'intonation qui sous-tendent les développements mélodiques des *danț*.

## Chapitre 2 : Les *Pont du Danț*

Un *danț* se compose de plusieurs *pont*. Dans son premier usage<sup>2</sup>, le mot *pont* renvoie à une phrase musicale qui correspond à un vers chanté selon un schéma métrique-standard d'octosyllabes trochaïques:

### Ex. 1. schéma métrique (cf. Brăiloiu)

Ce schéma, en cours dans toute la musique roumaine, est particularisé ici par un jeu d'accents spécifique qui ne s'exprime pas sur le plan mélodique, mais qui est pulsé systématiquement par les instrumentistes (plus rarement par les chanteurs). C'est aussi sur cette formule métrico-rythmique que se calent les pas des danseurs.

### Ex. 2. schéma métrico rythmique sous-jacent à tous les *danț*.

La façon la plus sûre de dégager un *pont* à l'intérieur d'un *danț*, qui se présente souvent comme un discours musical continu, consiste à isoler les segments correspondant à ce schéma.

Un *pont* comprend deux segments d'une mesure chacun, le second ayant un contour mélodique plus stable. A telle enseigne que ce segment final, à l'intérieur d'un même *danț* est très souvent le même.

Plusieurs phrases-*pont* sont nécessaires pour faire un *danț*: deux au moins, cinq au maximum, trois étant une moyenne. Ces diverses phrases-*pont* sont relativement spécialisées du point de vue syntaxique: celles qui sont en position initiale se caractérisent par un profil mélodique clairement descendant et, à ce titre, doivent rester dans cette position. Les phrases médianes et finales sont moins spécialisées, chacune pouvant à



la limite prendre la fonction de l'autre. Mais, lorsque deux de ces phrases s'enchaînent, la dernière est celle dont l'ambitus est le plus restreint et prend de ce fait une fonction conclusive. C'est ainsi que la construction d'un *dant* procède par un recentrage progressif vers la note finale.

En plus de leur relative mobilité à l'intérieur d'un *dant*, les phrases-*pont* sont recombinaisons et peuvent entrer dans des *dant* différents. Cela est possible à condition, bien entendu, que soient respectées leurs positions syntaxiques ainsi que le principe de recentrage déjà mentionné ci-dessus.

Un *pont* s'expose à des variations significatives. Souvent il est fort difficile de tracer une frontière entre variation d'un même *pont* et production d'un *pont* différent. *Pont* varié ou nouveau *pont* <sup>3</sup> ? Bien souvent, seul le contexte immédiat permet d'en décider.

### Chapitre 3: Les Parties Connexes du *Dant*

On appelle ici *parties connexes* des segments non autonomes qui, pour les Ochènes, ne font pas partie du *dant* proprement dit, mais qui entrent dans la composition de celui-ci de façon non-obligatoire. Elles se soumettent le plus souvent au schéma métrico-rythmique de 8 unités (cf. ci-dessus, chap.2).

1. La *îpûritură* : C'est la formule mélodique littéralement criée par les hommes sur un, deux ou trois sons suraigus. Dans les deux derniers cas, la formule est descendante et tous ses degrés sont reliés par de larges glissandos. La *îpûritură* se place au début du *dant* aussi bien en situation de danse (*dant de jucat*) qu'en d'autres circonstances communes (*dant de îpûrit*, *de masă* ou *de horit* - cf. plus loin, chapitre 5). Mais dans le premier cas, ce cri est indispensable et systématique. Dans le second, il ne l'est pas, mais son exécution est la preuve de la maîtrise dont les hommes - surtout jeunes - tirent volontiers orgueil.

Le niveau de hauteur d'une *îpûritură* n'a pas de rapport avec le *dant* qui la suit. Il dépend des capacités vocales du chanteur. D'habitude, ce dernier commence sa *îpûritură* sur un son précis, toujours le même. Mais, lorsque pendant l'interprétation la voix se délie, il acquiert éventuellement davantage d'aisance pour "monter" dans l'aigu, et démontrer ainsi sa bravoure. En situation de joute, la hauteur peut atteindre un *la* de soprano (une octave au-dessus d'un *la* aigu de ténor, sic).

Les femmes, quant à elles, ne crient pas de *țîpuritură*, mais, à la place, une suite de cris rythmés sur une hauteur indéterminable, mais très élevée: *iu-iu-iu-iu, iu-iu-iiuuu!* que l'on entend durant les fêtes de mariage, lorsqu'elles sont en groupe. Ce cri suit les repères métrico-rythmiques de la phrase-*pont*.

Au violon, il semble que la *țîpuritură* se retrouve dans une formule en tierces mineures descendantes formant une phrase. Cette forme de *țîpuritură* instrumentalisée est jouée surtout par les violonistes d'un certain âge.

Enfin, à la flûte la *țîpuritură* prend la forme d'une succession de deux ou trois sons prolongés, sur une même hauteur, en début de *danț* ou à la reprise du même *danț*.

2. L'*începutul danțului* (littéralement, le "début du *danț*") est joué au violon (à l'exclusion des autres instruments). L'*început* se cale sur deux ou trois phrases à 8 temps (1 temps = 1 croche), produisant une succession de bichordes en quintes et tierces, exécutées en croches sur les cordes 3-4 et 2-3 de l'instrument. L'*început* précède le *danț* proprement dit.

Tout comme la *țîpuritură*, l'*început* est une formule standard, non-transposable, indifférente à la tonalité de base du *danț*. Exécuté avec force et dynamisme, l'*început* a un double rôle: 1) enclencher le *danț* et informer les danseurs que la danse commence; 2) prévenir, en cours d'exécution, que l'on va changer de mélodie ou, plus exactement, que l'on passe à un autre *danț*.

3 *Figură*: "figure". Il s'agit d'une séquence que jouent les violonistes dans la musique de danse (*danț de jucat*). Celle-ci est de longueur variable et peut prendre des dimensions importantes (chez un bon musicien, l'équivalent de 8 phrases). Dans les faits, sa durée dépend d'une multitude de facteurs (nombre, compétences et entrains des participants à la fête et, bien sûr, capacité et imagination du violoniste, etc.). Le rôle de la *figură* paraît être d'impulser la danse: les violonistes l'exécutent lorsque les chanteurs sont absents ou muets.<sup>4</sup> Mais, procédant par une sorte de tuilage, ces derniers peuvent commencer leur *danț* sur la *figură* elle-même. Ce *danț* peut d'ailleurs être différent de celui que le violoniste vient de jouer. Le violoniste abandonne alors aussitôt sa *figură* pour suivre le *danț* proposé par le chanteur.

On peut repérer trois types de *figură* :

- a) La *figură* “commune”, qui, de nos jours, est la plus usuelle. Amorcée par quelques notes longues dans un registre suraigu, elle procède par mouvements conjoints, en doubles croches serrées;
- b) La *figură* “ancienne”, aujourd’hui passée de mode. Également dans l’aigu, elle prend la forme d’une suite d’arpèges serrés en doubles croches;
- c) La *figură* “de style nouveau” est une suite de doubles croches pour la plupart conjointes, enclenchées et jouées sur la corde grave de l’instrument.

Les *figură* sont autonomes : Elles n’empruntent pas les tonalités des *danț*. Fonctionnellement, elles correspondent aux *floricea* (ou: *figură*, ou *țifrălaș*) exécutés par les violonistes de Transylvanie; mais ces phrases ornementales existent également, sous des formes différentes, dans d’autres provinces roumaines.

4. Le *terminatul danțului* (littéralement, “la fin du *danț*”) est une formule de cadence finale, spécifique au violon et exécutée dans un registre relativement grave (sur la troisième corde). Elle repose sur le schéma métrico-rythmique commun (huit croches, dont la première, la troisième, la quatrième la sixième et la septième sont accentuées). Lorsque plusieurs *danț* sont enchaînés au sein d’une suite – ce qui est la norme – cette formule intervient pour conclure le dernier *danț*.

Le *terminatul danțului* couvre une quinte juste. Formule non-transposable, elle est toujours en *ré* majeur, indifférente à la tonalité de base du *danț*.

Intervenant donc à la fin de la danse, le *terminatul danțului* est le signal de la séparation des couples de danseurs et du retour précipité des jeunes filles à leurs places, en dehors du kiosque. Une section équivalente du point de vue fonctionnel apparaît facultativement à la fin des pièces jouées à la flûte : il s’agit de quelques sons aigus suivis par de rapides glissandos ascendants.

Il est clair que l’existence de ces parties connexes, autonomes par rapport au *danț*, est liée à l’instrument. Le violon, on le voit, a développé des formules propres, qui, semble-t-il, n’existaient pas avant son apparition. Mais le violon est entré tardivement dans les campagnes roumaines et dans l’Oaș (voir plus loin, chap.11). Par son truchement, le *danț* se voit désormais flanqué de matériel musical nouveau, qui n’altère pas pour autant sa forme originelle.

## Chapitre 4 : Le Modèle du *Danț* et ses Composantes<sup>5</sup>

Par *modèle*, nous entendons ici l'image mentale schématique du *danț*, qui régit toutes ses réalisations éphémères. Ce modèle consiste en une série de 2-4 schémas phrasales (ou schémas de *pont*) formant une unité.

Cette première "définition" du modèle – délibérément sommaire – soulève d'un coup une multitude de questions légitimes : Qui a élaboré cette image schématique et comment ? Qui la détient et s'en sert ? Où peut-on la retrouver exactement et sous quelle forme ? Est-elle susceptible de s'incarner, de devenir "palpable", analysable, "chantable", "jouable" ? Est-elle transmissible et comment ?

Nous ne pourrions répondre à ces questions que par une série de conjectures, notamment par celles qui sont étayées le plus par le matériel concret (transcriptions, observations directes sur le terrain, informations obtenues au cours des enquêtes, expérimentations). Notre proposition est – du moins à ce point du discours – la suivante :

1. Chaque individu s'est forgé, par rapport au même *danț*, son propre modèle (= schéma mental contenant ses éléments essentiels), dont il est le détenteur unique. Ce modèle est le fruit de ses démarches d'abstraction opérées au cours du temps sur toutes les versions concrètes qu'il ait jamais connues. Parfois (dans le cas des enfants-violonistes, par exemple), ce modèle est transmis par apprentissage.

2. Son modèle ne coïncide pas dans les détails avec les modèles que les autres ont construit à partir des versions du même *danț*. Néanmoins il en a certainement de nombreux points en commun; ce qui fait que des gens différents identifient de même et sans problèmes le *danț* en question.

3. L'individu peut exprimer de façon approximative ce modèle, par les versions les plus simples que le *danț* peut revêtir: le *danț* sifflé, le *danț* fredonné, le *danț* joué à la *frunză* (= feuille d'arbre) et/ou à la *drâmbă* (guimbarde), le modèle d'apprentissage.

4. D'autre part, chaque modèle individuel est protéiforme : la même personne peut produire en toute sérénité deux *danț* sifflés bien différents pour nous, tout en prétendant qu'il s'agit du même *danț*; encore plus, les

gens présents acceptent son affirmation sans manifester le moindre signe de désaccord.

5. Le modèle est, par conséquent, protéiforme à deux niveaux : individuel et collectif.

Le modèle a un profil mélodique plus ou moins standardisé, présentant en règle générale un mouvement descendant graduel, procédant par étapes et incluant éventuellement des développements ondulants. Il s'enclenche à un niveau de hauteur très élevé et se prolonge jusqu'à un degré central du mode (que nous appellerons ici "tonique"), sur lequel il s'arrête ou feint de s'arrêter. En termes visuels, ce profil est une ligne oblique discontinue qui ferme un angle imaginaire sur la cadence. Le modèle est sous-tendu par le schéma métrico-rythmique connu.

Le modèle d'apprentissage n'a rien de spécial par rapport aux autres réalisations simples du vrai modèle (celui situé au niveau mental); à part le fait qu'il met en relief la spirale continue de deux processus complémentaires:

- l'acquisition du *dant* par réduction à son essence (=modèle) et
- l'interprétation et la transmission du *dant* par des complications imposées au modèle.

En fait, le long de sa vie, le petit apprenti aura besoin des deux compétences. La première lui servira, dans une première étape, au moment où il voudra apprendre de nouveaux *dant*; la deuxième l'aidera à réaliser un *dant* à partir des versions les plus sommaires qu'il puisse entendre : les versions sifflées.

### Les Réalisations du Modèle

Les formes concrètes d'un *dant* montrent des degrés de complexité mélodico-rythmique très différents; autrement dit, la "distance" entre un modèle protéiforme et ses réalisations est variable et peut être souvent importante. Les versions sifflées, fredonnées, jouées à la feuille ou à la guimbarde ainsi que les versions d'apprentissage sont, comme nous venons de le dire, les plus simples et les plus proches du modèle. A leur antipode se rangent les versions interprétées en groupes par une ou plusieurs voix, violon/s et guitare/s (*zongoră*).

Le modèle se réalise en :

– formes simples, “monopartites”, constituant des strophes : dans ce cas, le *danț* réel est constitué d’une section de deux – quatre (cinq au maximum) phrases-*pont* distinctes, disposées dans un ordre fixe, section reprise (avec des variations et éventuellement des répétitions impromptues d’un *pont* ou d’un autre) un nombre indéfini de fois. Ces formes sont réalisées surtout à la feuille, à la guimbarde, etc.;

– formes complexes, “pluripartites”, qui débordent largement les limites du *danț*. Ces dernières se composent de la reprise variée du *danț* proprement dit, lequel est précédé, suivi ou entrecoupé de parties connexes, d’aspect et parfois de dimensions différentes. Le type, le contour mélodique, le nombre et la taille des sections connexes dépendent des fonctions du *danț*, des circonstances de son interprétation, et – peut être en dernière analyse – des qualités musicales personnelles de l’interprète. Les formes “pluripartites” se réalisent dans les *danț* instrumentaux de flûte et surtout de violon.

Le modèle et la grammaire de ses réalisations se trouve au cœur même du *danț*. Le déchiffrer signifie révéler l’objet de notre recherche. Raison pour laquelle nous nous proposons d’y revenir à plusieurs reprises, chaque fois sous un angle différent, d’une autre distance, dans un autre contexte.<sup>6</sup>

## **Chapitre 5 : Les Formes Principales du Danț : de *Jucat* et de *Țipurit***

Les réalisations d’un *danț* peuvent être, comme on vient de le montrer, nettement différentes et situées à des “distances” variables par rapport au modèle/aux modèles individuel/s qui les engendre/nt. Mais la plupart se soumettent à l’une ou l’autre de ces deux catégories de base, fondamentalement distinctes : le *danț de jucat* (“*danț* pour danser”) et le *danț de țipurit* (ou *de masă*, ou *de horit*) (“*danț* pour chanter” ou “de table”).

Le *danț de jucat* est lié presque exclusivement à la danse qui a lieu à la *horă* du village sous le kiosque-*ciupercă* (ou dans un espace central qui tient provisoirement la place du kiosque), pendant les noces (dans les cours de la maison des deux mariés, aux carrefours où les cortèges de noces s’arrêtent parfois, sous la tente du grand repas nuptial) et pendant

les fêtes communautaires ou familiales d'une certaine importance. Sa structure rythmique se caractérise par la régularité et la précision des mouvements corporels des musiciens et des danseurs.

Le *danț de jucat* suit un tempo alerte (MM noire = 130). Durant son exécution le schéma métrorhythmique se manifeste en toute clarté par les frappements de pieds des musiciens, les accents des accords d'accompagnement de la *zongoră* (guitare), les hurlements (*țîpurit*), les chants et les trépignements énergiques (*tropotit*) des jeunes hommes et les mouvements chorégraphiques des couples de danseurs. Les jeunes filles et les femmes ne crient ni ne chantent pendant les *danț de jucat*, sauf pour le *danț* rituel de la mariée.

Le *danț de jucat* peut être exécuté par un instrument (flûte, guimbarde ou violon), par plusieurs instruments (dont l'un est souvent la *zongoră* d'accompagnement) ou par une ou plusieurs voix doublées ou accompagnées par des instruments (ici une multitude de formules d'association sont possibles). Dans tous les cas, le rôle de l'instrument soliste est déterminant pour l'élaboration de la forme globale du *danț*.

La vitesse et la rigueur rythmique de l'exécution n'empêchent pas que le dessin mélodique du *danț* soit très chargé d'ornements. Ce dessin, fortement accidenté, se développe dans un espace sonore large et s'organise dans les formes architectoniques très complexes. Toutes ces qualités s'expliquent, d'un côté, par le fait que la plupart des instruments (et surtout le violon) ont des ambitus/tessitures et des ressources techniques nettement supérieures à celles des voix humaines; d'un autre côté, les instruments disposent d'ensembles comprenant davantage de parties connexes et donc d'une quantité importante d'éléments combinatoires qui peuvent servir aux constructions musicales les plus sophistiquées.

Le *danț de jucat* peut être exécuté seul. Mais, d'habitude, il s'enchaîne avec d'autres *danț* pour former des suites - chaque suite correspondant à une partie de danse. Les suites s'élaborent sur le moment, en fonction du nombre et de la compétence des participants (danseurs et assistants), de l'habileté de l'instrumentiste principal (cette "habileté" comprenant : l'agilité technique, l'imagination, la connaissance du village en général et de chaque habitant en particulier, la rapidité de la décision et le tact dans les rapports sociaux), etc.:

Un dimanche après midi. Tout le monde est au centre du village. Les jeunes filles et les jeunes hommes dans leurs vêtements de fête somptueux, se pavent dans la rue principale, sur un périmètre approximativement

délimité par l'église, la mairie, le kiosque de danse et le bistrot. Les adultes et les vieux, réunis par petits groupes auprès du kiosque, se mettent à parler, le regard aux aguets. Tout doucement, les jeunes filles et les jeunes femmes s'alignent le long de la rue. Une partie des garçons et des hommes boivent et bavardent sous le kiosque (ou, pour l'instant, l'entrée des femmes est exclue); les autres prennent leur temps au bistrot. Vers trois heures, une voiture s'arrête. Deux musiciens – *ceteraş* – violoniste et guitariste (engagés d'avance par le chef des jeunes hommes du village, le *chizeş*) - descendent en jouant. Les musiciens s'assoient sur une planche fixée au poteau central du kiosque, accordent leurs instruments et annoncent le début de la danse (par la formule *l'inceputul*). Ils commencent leur jeu soit avec le *danţ* le plus connu par tout le village, soit par le *danţ* personnel du "meilleur" des jeunes hommes présents (j'y reviendrai). Les filles et les jeunes femmes invitées à la danse se précipitent vers le kiosque pour rejoindre leurs partenaires (qui ne sont pas forcément leurs amis, fiancés ni maris). Les autres restent au bord de la route, les yeux rivés sur les danseurs. Les vieux, dans leur coin, observent et commentent tout ce qui se passe. Les couples de danseurs se disposent sous le kiosque en fonction du prestige des hommes (prestige conféré, entre autres, par leurs qualités de chanteurs et danseurs). "Le meilleur" jeune homme a droit à une position privilégiée: sous le manche du violon (*sub grumazul ceterעי*). Pendant la danse, c'est ce droit qu'on négocie, par des chants hurlés, les version vocales des *danţ* de *jucaţ* qui démarrent par une sorte de cri suraigus : les *ţipurit*.

Le jeune homme dont on joue éventuellement le *danţ* part en favori dans la compétition qui s'enclenche. Les autres "chantent" (ou plutôt hurlent) leurs propres mélodies. Chacun s'efforce de déterminer, par la violence de son chant et de ses frappements de pieds, un changement du *danţ* en faveur du sien. Le violoniste évalue la situation et décide quand et comment agir. La confrontation musicale dure à peu près 15 minutes. Pendant ce temps, les musiciens enchaînent 4 ou 5 mélodies distinctes, chacune représentant le *danţ* personnel de l'un des concurrents. Après la cadence finale, les jeunes filles retournent sans délai à leurs places. Une pause de quelques minutes, et la danse est reprise selon le même schéma.

La suite de mélodies de danse est le fruit d'une compétition de tous ceux qui aspirent à la suprématie et qui s'engagent ouvertement à l'obtenir. Cette compétition est d'ordre musical et le violoniste en est, en quelque sorte, l'arbitre. Il doit agir avec tous les égards et en accord avec la plupart des participants, pour ne pas provoquer la colère des jeunes hommes qui



n'hésiteraient pas à signifier leur mécontentement en le frappant et en cassant son violon.

Une suite de *dant* de *jucat* est une construction musicale unique – elle ne se produit qu'une fois sous la même forme –, cependant que les mélodies qui la composent sont des plus connues. C'est, le plus souvent, à partir d'un même matériel que l'on refait du neuf. En outre, les participants à la danse ne sont jamais rigoureusement les mêmes et il n'est pas imaginable que leurs négociations pour la position privilégiée sous le manche du violon adoptent le même chemin.

La suite qui se forge pendant une partie de danse met en corrélation deux démarches : l'improvisation de chaque *dant* et celle de la suite de *dant* en tant que composition autonome. La première doit satisfaire le chanteur désireux de se faire entendre; la deuxième, tous les chanteurs en présence, ainsi que le public qui juge la réussite ou l'échec du violoniste.

Le *dant* de *țipurit* (ou de *masă*, ou de *horit*) non dansé s'exécute dans toutes les circonstances de la vie quotidienne et festive, à savoir : dans la maison, auprès du berceau, dans la cours de la ferme, dans la rue, aux champs, en gardant le bétail, etc. Les occasions privilégiées sont la grande table nuptiale (*masa mare*), la visite chez les jeunes filles (*mersul la fete* ou *vedere*), les fêtes communautaires et familiales. Le *dant* de *țipurit* est chanté par tout un chacun : jeunes filles, femmes et hommes de n'importe quel âge, enfants et adolescents (entre eux ou devant les âgés). Le *dant* peut être chanté en solo ou avec accompagnement instrumental, voire pluri-instrumental. Dans ce cas, la contribution du, ou des chanteurs, à l'élaboration de la musique est sensiblement plus significative que pour le *dant* de *jucat*.

Le *dant* de *țipurit* utilise le schéma métrico-rythmique commun au genre tout entier à partir duquel le chant s'élabore, par compression ou dilatation libre des unités rythmiques, elles-mêmes assujetties à une logique de l'expressivité mélodique. Les temps affectées par l'allongement ne sont pas forcément ceux marquées par les accents (à savoir: 1, 3, 4, 6 et 7).

Le tempo d'exécution oscille entre MM noire=120 et MM noire=240. Etant plutôt modéré, il permet une ornementation dense des mélodies vocales et instrumentales avec des *apoggiatures* (antérieures et postérieures), des *glissandi* (antérieurs ou postérieurs, amorcés de façon claire ou imprécise, lents ou rapides) des mordants et des *vibrati* qui vont du très large au serré.

Dans un cadre privé, le *danț de țîpurit* est souvent chanté de façon isolée. Mais dans les contextes où plusieurs acteurs sont en présence, il s'enchaîne sous forme de suites. Les suites de *danț de țîpurit* dans lesquelles participent plusieurs chanteurs prennent la forme d'une joute à l'amiable laissant place aux interactions de ses protagonistes.

Il existe aussi, semble-t-il, une catégorie intermédiaire entre le *danț de jucat* et celui de *țîpurit* (ou de *masă*) : c'est le *danț* de cortège. Son mouvement est modéré, proche de celui des pas d'une démarche détendue. Le *danț* de cortège est interprété en route, pendant les fêtes nuptiales, par des femmes accompagnées par des violons et des *zongora*. Quand le cortège s'arrête au terme de son déplacement (la maison du marié ou de la mariée, la maison des parrains, l'église, etc.), il se défait et peut également se réorganiser rapidement en couples de danseurs. Alors le *danț* s'accélère graduellement et se transforme en *danț de jucat*.

Pourtant, la catégorie *danț de cortège* n'a pas été validé par les Ochènes; ce qui peut signifier qu'elle n'existe pas; que son rôle est subalterne; ou qu'on n'a pas fait assez d'efforts pour l'"extraire" de leur pensée.

## Chapitre 6 : Fonctions et Circonstances de l'Interprétation

Le *danț* assure toutes les fonctions qui, dans la musique paysanne des autres Roumains, sont réalisées habituellement par : la mélodie de danse, la chanson lyrique (à forme fixe), la chanson de danse et le chant long (la *doină*, chanson lyrique à forme libre) – c'est-à-dire par les genres liés à diverses occasions et qui relèvent à leur tour des registres fonctionnels plus larges. En fait, le *danț* paraît capable d'assumer toute fonction musicale, à l'exception (peut-être provisoire) de celles liées au rituel funèbre et (partiellement) à la vie pastorale.

De façon informelle, les hommes chantent (= *horesc*) ou sifflent des *danț* – pour eux-mêmes et éventuellement pour être entendus par les autres – dans la rue et durant leur déplacements. Les jeunes qui vont chez leur bien-aimées chantent sur la route un *danț*, qui est "leur" *danț*, pour être reconnus de loin. Mais les hommes chantent aussi durant les travaux quotidiens dans la cour de la ferme et lorsqu'ils travaillent ailleurs (récolte du foin, cueillette des fruits, travail forestier, etc.). C'est de cette manière que dans un champ un paysan marque sa présence; un voisin peut alors

lui répondre également en chantant. A partir d'un certain âge, les hommes se montrent moins expansifs et chantent plus rarement.

Les femmes chantent, seules, en gardant les bêtes, ou dans la maison, dans la cuisine ou encore en berçant les bébés. Les jeunes filles chantent (pour elles-même surtout) dans la maison (notamment lorsqu'il n'y a personne aux alentours), à la cuisine ou dans la cour (surtout quand le bien-aimé risque de passer à proximité), ou encore en surveillant le bétail (en dehors du village). Mais généralement les jeunes filles doivent se montrer timides et pudiques: c'est seulement lorsqu'elles sont ensemble qu'elles se sentent à leur aise pour chanter. Les femmes mariées sont plus réticentes encore, car - dit-on - chanter toute seule signifie chercher l'amour. Quant aux vieilles, elles doivent carrément se taire, en attendant les fêtes de mariage où elles pourront se produire.

En situation privée, l'exécution vocale se caractérise par une certaine réserve qui s'exerce à la fois sur le registre (moins aigu) et l'intensité (moins forte). Les femmes, qui chantent presque uniquement dans les maisons, ne doivent pas donner l'impression de chanter, comme pour ne pas être entendues. Par contre, les hommes chantent partout où ils le veulent, et surtout dehors. Ils sifflent, ce que ne font pas les femmes.

Mais les *danț* sont également une composante indispensable du rituel, et en tout premier lieu, du mariage où, par son intermédiaire, on exécute des gestes graves : l'entrée à l'église, l'accès à la maison des parents du marié, etc, mais aussi la séparation des mariés de leur famille respective et de leur classe d'âge, de leurs amis et de leurs voisins.

Le jeu instrumental des *danț* est l'apanage presque exclusif des hommes.<sup>7</sup> Pour les circonstances de la vie quotidienne, les hommes préfèrent la feuille (de poirier ou de prunier), la flûte et (rarement de nos jours) la guimbarde. Pour les petites fêtes familiales ils se contentent d'une ou plusieurs flûtes. Mais pour les noces il est impensable de ne pas recourir à une ou plusieurs paires de *ceteraș* (dans le sens large: musiciens qui jouent du violon ou de la *zongoră*; dans le sens restreint: violonistes).

Au-delà des circonstances rituelles et largement collectives, le *danț* occupe une place centrale dans les activités des jeunes gens : durant les visites en forme de tournée (*mersul la fete* ou *vedere*) que les garçons font aux jeunes filles et lors des danses dominicales toujours animées par un jeune violoniste.

Pour s'accomoder à n'importe quelle occasion et pour pouvoir tout exprimer, le *danț* est nécessairement polymorphe.

## Chapitre 7: Le Polymorphisme du *Danț*

Les formes différentes adoptées par le même *danț* dépendent d'une multitude de facteurs. Entrent en ligne de compte de façon décisive les circonstances d'exécution et l'organe de production (voix, feuille d'arbre, guimbarde, flûte, violon et toute combinaison instrumentale et vocal-instrumentale en cours et acceptable). Ses principales formes (chacune correspondant à une catégorie fonctionnelle) sont, comme nous venons de le montrer: le *danț de jucat* (*danț* pour danser) et le *danț de țipurit* ou de *masă* (*danț* de table). (Voir le chapitre 5, *Les formes principales du danț*).

En Roumanie, le polymorphisme structurel n'est pas une propriété tout à fait inhabituelle. Dans la musique traditionnelle, il est plutôt fréquent qu'une mélodie se transforme radicalement pour changer de forme ou de fonction. En général, les interférences entre forme et circonstances participent de la constitution historique des répertoires, mais cette interférence relève également d'une pratique courante, synchronique: en fait, ce sont surtout les interprètes exceptionnels qui transforment la même mélodie en fonction des exigences et des circonstances du moment. De façon singulière, le *danț* exploite au maximum l'une des propriétés de la musique roumaine (et probablement des autres musiques aussi), à savoir: la plurifonctionnalité et la variabilité de ses mélodies, poussée jusqu'au point de permettre à ces dernières de s'incarner dans des formes distinctes convenant à des contextes d'interprétation différents.

Le polymorphisme du *danț* se cristallise autour de quelques éléments formels stables, dont le plus important est le modèle et sa vertu de se réaliser comme tel et/ou par l'incorporation des parties connexes.

## Chapitre 8 : *Pe Sus, pe Jos, pe Mijloc*

Le *danț* idéal est aigu et puissant. (L'intensité et la hauteur sont ici en étroite corrélation : on ne peut pas chanter doucement en suraigu, de même qu'on ne peut pas pousser des cris perçants à une hauteur moyenne.) Pendant la *horă* du village et pendant les fêtes de mariage, tout le monde s'efforce de hurler le plus aigu possible, en conformité avec cette aspiration vers le haut, l'autoritaire, le différent que les gens du pays expriment constamment sur tous les plans. Toutefois, dans des circonstances privées – dans la cour, dans la maison, auprès du berceau, en gardant tout seul le troupeau sur la colline, etc. – le *danț* vocal non-accompagné est souvent

chanté, sifflé ou fredonné à des hauteurs confortables pour la voix. Autrement dit, dans la pratique musicale les *danț* se disposent sur les paliers de hauteurs diverses. Ces paliers sont réduits par les gens à trois : *pe sus* (en haut), *pe jos* (en bas), *pe mijloc* (au milieu).

Apparemment, au début *pe sus*, *pe jos* et *pe mijloc* étaient les noms par lesquels les chanteurs désignaient les registres relatifs de leurs interprétations. L'évaluation de ces registres tenait compte en premier lieu de la tessiture de chaque voix : une personne pouvait chanter le même *danț* *pe sus*, *pe jos* ou *pe mijloc* (sous-entendu : par rapport à ses propres possibilités vocales), selon les occasions; fait qui n'indiquait nullement la hauteur absolue des trois versions, mais qui signalait l'existence de quelques distances entre elles. Mais, dans d'autres contextes, l'évaluation se référait aux dissemblances d'altitude entre les diverses voix humaines; ainsi, lon chantait *pe sus* par rapport à Vasii; ce dernier chantait *pe mijloc* par rapport à Mihai, qui à son tour chantait *pe jos*; les femmes chantaient *pe sus* par rapport aux hommes, etc.

Ces premiers sens des syntagmes *pe sus*, *pe jos*, *pe mijloc* subsistent toujours. Pourtant ils sont nettement éclipsés par des significations renouvelées, qui se sont insinuées et ont pris du poids au moment de l'apparition du violon dans l'Oaș - ou plus exactement au moment de l'intensification de la coopération entre les *ceteraș* (violonistes) et les *horitor* (chanteurs). Les premiers ont l'obligation d' « accompagner » les seconds, c'est à dire de produire simultanément les versions de violons de leurs mélodies. Mais les ressources techniques de l'instrument ne leur permettent pas de les suivre à n'importe quelle hauteur. En fait, les *ceteraș* ne peuvent jouer que dans la première position (éventuellement la deuxième) et uniquement dans les tonalités *ré*, *sol* et *do*<sup>8</sup> – tonalités qu'ils ont imposées aux chanteurs.

D'autre part, dans chaque tonalité les *ceteraș* recourent abondamment à des formules – clichés spécifiques, qui ne peuvent pas forcément être transposés dans les autres. Voilà pourquoi la majorité des mélodies de *danț* ont été définitivement connectées avec des tonalités précises, ce qui veut dire qu'elles sont devenues sans conteste soit *pe sus* (*ré*), soit *pe jos* (*sol*), soit *pe mijloc* (*do*). Leur installation à un niveau de hauteur ou un autre a été déterminée par leurs formules mélodiques constitutives, mises en corrélation avec les formules-clichés violonistiques qui les recouvraient de façon optimale.

Une fois sous le contrôle des *ceteraș*, les trois catégories *pe sus*, *pe jos*, *pe mijloc* ont commencé à s'imposer aux *horitor*. Ces derniers se sont vus

contraints, d'un côté, de situer leur chant accompagné dans une tonalité définie, celle qui leur convenait le plus (il semble qu'il soit très difficile de chanter dans toutes les trois); d'un autre côté, d'inclure dans leur répertoire destiné à l'interprétation publique uniquement les mélodies qui se prêtent à l'accompagnement dans cette tonalité. Ce ne sont que les chanteurs/*horitor* à voix souple, à grande extension et au timbre homogène qui ont pu se soustraire à cette contrainte.

Le processus sommairement décrit ci-dessus s'est développé au long de plusieurs décennies. Du temps des enquêtes de Bartok, quand l'accordage du violon était plus près de l'accordage standard<sup>9</sup> la plupart des *dant* de violon étaient exécutés en *ré* relatif: ils étaient donc *pe sus* et avait l'air d'arranger tout le monde, femmes et hommes également. Mais depuis lors un autre processus s'est mis en marche: l'accordage instrumental a commencé à monter constamment. Les chanteurs se sont vu exposés à une double pression. La première les poussait à aiguiser progressivement leurs voix, pour les mettre en accord avec l'accordage toujours ascendant du violon. La deuxième - qui est, au fond, une exigence correctrice - leur donnait la chance de "descendre" à un pallier inférieur (*pe mijloc, pe jos*). Mais, d'une part, la "descente" impliquait l'abandon du répertoire afférent (peut-être même l'abandon presque inconcevable du *dant* personnel) et l'adoption du répertoire spécifique à la nouvelle tonalité; d'autre part, le palier "inférieur" était lui aussi en ascension continue et, après un certain temps, il devenait également inconfortable. Ce qui a fait qu'une partie des chanteurs aient dû renoncer à chanter avec accompagnement.

Les deux processus - le décantage précis des niveaux *pe sus, pe jos, pe mijloc* et l'ascension graduelle de l'hauteur de l'interprétation - sont très imbriqués. Ils ont résulté d'incessantes négociations entre les *ceteraş* et les *horitor*. Leurs promoteurs ont été sans doute, et ils le sont toujours, les *ceteraş*. Mais ceux-ci n'auraient jamais osé aller si loin sans savoir qu'ils pouvaient compter sur l'accord tacite des meilleurs *horitor*. Les uns et les autres se sont "entendus" sur la base d'une aspiration commune : celle de faire monter le chant le plus possible vers le suraigu. Mais cette course un peu paranoïaque a éloigné les chanteurs modérément doués. Ceux-ci se sont plaints, et se plaignent toujours, à juste titre, chaque fois que l'occasion se présente que, dernièrement, l'accordage "fou" des violons a réduit de façon dramatique le nombre des *ţipuritor* actifs du pays de l'Oaş. Il est vrai qu'il y a des *dant pe sus* qui peuvent être transposés

en *do* et même en *sol*;<sup>10</sup> mais ces *dant* sont peu nombreux et ils ne peuvent pas diminuer sensiblement les effets de la crise.<sup>11</sup>

Du point de vue des chanteurs, la situation se présente aujourd'hui comme suit:

Tous les *dant* vocaux ont un "label" – *pe sus*, *pe jos*, *pe mijloc* – que personne dans le pays de l'Oaş n'ignore. En d'autres termes, chaque *dant* peut être accompagné par le violon dans une tonalité déterminée, connue d'avance. Les *horitor* sont capables d'identifier de ce point de vue tous les *dant*, même ceux qu'ils n'ont jamais entendu; ce qui signifie qu'ils ont l'habileté d'analyser rapidement et de mettre en corrélation les formules mélodiques vocales avec les clichés de l'exécution instrumentale qui leur correspondent.

Lorsqu'ils choisissent ou "composent" leur *dant*-blason (autour de 17 ans), les hommes prennent soin que le profil mélodique de celui-ci soit approprié à une tonalité de violon convenable pour leur voix (tonalité qui est d'ailleurs assez incertaine, étant donné que les violonistes accordent leurs instruments à des hauteurs absolues variables). Même si leurs voix vieillissent ou se cassent, les ochènes ne quittent jamais leur *dant*-blason. Pour continuer de l'interpréter publiquement, ils ont recours à deux solutions: ils renoncent à la *țîpuritură* de démarrage ou, tout simplement, ils chantent leur *dant* à l'*octava bassa*. Les deux solutions sont des compromis qui les éliminent irrévocablement de la compétition pour le meilleur *horitor* du village; mais, du moins, ils les maintiennent dans la catégorie très honorable des gens qui chantent.

Le cas des très bons *horitor*-hommes est un peu particulier. Ceux-ci chantent d'habitude en public beaucoup de *dant* distincts, qu'ils soient *pe sus*, *pe jos* ou *pe mijloc*. (Il leur arrive même de ne pas avoir un *dant* personnel – ce qui, dans leur cas, n'est pas mal jugé.) Si – pendant une interprétation, ou au cours des années – leur voix cède légèrement, ils abandonnent sans problèmes les *dant* *pe sus* et se contentent de chanter les autres – *pe mijloc* et *pe jos*. D'ailleurs il faut dire que, en dépit de la sur-sollicitation évidente, les voix d'hommes bien entraînées résistent jusque vers 50 ans. (La plupart de nos *horitor* d'élite ont plus de 40 ans.) Les voix féminines cèdent un peu plus tôt, la seule circonstance qui leur donne la chance de se maintenir en pleine forme est la fête de mariage.

Quoi qu'ils connaissent parfaitement la catégorie de hauteur (à savoir la tonalité) dans laquelle s'inscrit un *dant*, les chanteurs de l'Oaş ne la respectent que lorsque leur interprétation est doublée par celle du violon.

Autrement, ils chantent tout *dant* au niveau de hauteur qui leur paraît commode.

De la perspective des *ceteraș*, la situation n'est pas fondamentalement différente :

D'après eux, tout *dant* peut être exécuté dans une tonalité bien certes : *ré, sol* ou *do*; tout *dant* est donc *pe sus, pe jos* ou *pe mijloc*. Encore plus que les *horitor*, les *ceteraș* savent quelle est la tonalité de chaque *dant* existant ou possible, connu d'avance ou entendu pour la première fois : ils l'apprennent en mettant instantanément en corrélation ses contours mélodiques avec les formules violonistiques qui leur correspondent.

Les *ceteraș* ont l'obligation professionnelle de connaître les *dant* de tout un chacun (du village et des villages des alentours), ou du moins sa tonalité ou son registre favori. Si, lors d'une fête, quelqu'un exprime le désir de chanter, le *ceteraș* lui propose ce *dant* ou cette tonalité. Au cas où il se rend compte que le chanteur n'est pas dans une forme vocale remarquable, le *ceteraș* "l'aide", en accentuant les sons de base de la mélodie, en réduisant l'ornementation mélodique de sa version, en évitant de jouer l'équivalent violonistique de la *fîpuritura*, en essayant de "couvrir" de son mieux les imperfections de son chant. Mais parfois ça ne suffit pas. Alors, dans l'éventualité où il sait que le chanteur est vraiment bon, le *ceteraș* lui propose une autre tonalité (*pe mijloc* ou *pe jos*, selon le cas), donc y compris un autre *dant*, pour lui donner la chance de se sortir d'une situation plutôt délicate.

Résumons donc:

Les chanteurs ont probablement "inventé" les termes *pe sus, pe jos, pe mijloc* pour indiquer par leur truchement le fait qu'ils chantaient plus haut ou plus bas, soit par rapport à leurs possibilités vocales, soit par rapport aux autres chanteurs.

Les violonistes sont intervenus pour mettre de l'ordre dans ces appellatifs ambigus, pour les ajuster avec les ressources techniques de leurs instruments et avec les clichés partiellement non-transposables de leur jeu. Ils ont réduit la multitude de hauteurs des chants possibles à trois, chacune correspondant à l'une des tonalités dans lesquelles ils pouvaient jouer: *ré (pe sus), sol (pe jos)* et *do (pe mijloc)*.

Une fois instauré, cet ordre s'est imposé aux chanteurs. Dorénavant, ceux-ci ont du apprendre à classier les *dant* d'après leur particularités mélodiques en *pe sus, pe jos*, et *pe mijloc*; en plus, ils ont du choisir pour



leur chant accompagné le type de *danț* le plus approprié à leur tessiture et technique vocale.

Cette obligation ne pouvait pas affecter tous les Ochènes de la même manière et dans la même mesure. Les vocalistes d'exception ont toujours été capables de chanter aussi bien *pe sus*, *pe jos* et *pe mijloc*. Encore plus, l'alternance de plusieurs types de *danț* dans une suite les arrange souvent fort bien: après un effort prolongé dans un *danț pe sus*, le chant d'un *danț pe mijloc* ou *pe jos* leur permet de reposer leurs voix et de reprendre les forces. Ce ne sont que les chanteurs communs qui ont subi la conséquence "négative" des classifications des *ceteraș*: la limitation sévère du nombre de *danț* qu'ils peuvent exécuter avec l'accompagnement du violon (donc en public).

## Chapitre 9 : L'Hégémonie du *Danț*

Pendant ces dernières décennies, la musique ochène dans son ensemble a été soumise à un processus de concentration et de subordination graduelle à une structure musicale sinon unique, du moins ayant tendance à le devenir : celle du *danț*. En d'autres termes, le *danț* semble envahir l'espace réservé aux autres genres musicaux.

Il s'est substitué tout d'abord au chant long (la *horă lungă*). Puis, en même temps ou avec un certain retard, le *danț* a disloqué partiellement la chanson rituelle de la mariée (*horea miresei*) - genre proche du point de vue de la structure de la *hore lungă*. Enfin, de nos jours il paraît conquérir de nouveaux territoires : la musique enfantine et la berceuse.

L'expansion du *danț* (en tant que structure musicale) s'est heurté et se heurte toujours à la résistance des genres qu'il a entrepris de supplanter - résistance dont la force et la forme d'expression dépendent de la solidité de leur implantation.

Le premier genre à avoir abandonné sa position a été la *hore lungă* (le chant long). Enregistrée par Constantin Brăiloiu dans les années 30, retrouvée par Tiberiu Alexandru et Lucia Istoc dans le répertoire de quelques femmes d'âge moyen dans les années 70, cette *hore lungă* se trouvait dans la période de nos recherches effacée au point qu'il n'était guère possible d'en soupçonner l'existence antérieure. Il est possible que sa disparition étonnamment rapide de la musique ochène de tous les jours soit dûe en partie au fait que sa structure musicale n'était pas menacée

tant qu'elle survivait dans ses grandes lignes par le chant rituel de la mariée (au début vocal-instrumental, plus tard uniquement instrumental).

Quand la chanson de la mariée (*horea miresei*) – qui était exécutée vers la fin de la cérémonie, au moment de l'enlèvement de la couronne de la mariée par deux-trois femmes – a cédé sa place à son tour en faveur du *danț* de la mariée, elle s'est trouvé deux refuges provisoires :

- toujours pendant l'épisode de l'enlèvement de la couronne de la mariée, mais en version instrumentale plus ou moins complète;

- dans le fond sonore de l'oraison nuptiale *bulciugul miresei* : le violoniste en joue des fragments disparates et raréfiés dans les petites "césures" du texte cérémoniel instituées par le frappement de la bannière sur le plancher.

Le deuxième genre qui s'est laissé pénétré par le *danț* a été la berceuse. Trois structures musicales distinctes peuvent servir pour invitation musicale des bébés au sommeil : la berceuse "classique", le chant long (ou l'ex-chant de la mariée) et le *danț*.

Chez les enfants, le *danț* s'installe dès le plus jeune âge. C'est à partir de 5-7 ans que les petits l'apprennent de leurs aînés, voisins et parents; mais ils s'en imprègnent encore plus tôt, pendant les hora et les fêtes de mariage où ils accompagnent souvent leurs parents.

Il y a pourtant un registre que, pour l'instant du moins, le *danț* ne semble pas toucher : la musique funèbre. Son expression majeure – la plainte funèbre (*vaiet*) et les signaux funéraires confiés aux longues trompes (*trâmbiță*) - ne laissent transparaître aucun signe de fatigue. La confrontation de quelques transcriptions de plaintes funèbres de Brăiloiu avec leurs versions actuelles atteste d'un certain immobilisme et témoigne même d'une résistance temporelle remarquable au niveau de la structure.

Pourtant, un fait observé à Trip en 1993 durant un mariage donne matière à réflexion : avant le service religieux, les mariés – tous deux orphelins - se sont rendus au cimetière accompagnés par des parents et amis, pour chanter et danser des *danț* autour de la tombe de leurs mères. Le *danț* serait-il sur le point d'assumer une fonction funèbre ?

Enfin, le *danț* semble ne pas avoir rendu caduques les signaux pastoraux. Sans doute, la *trâmbiță* qui les produit, n'est-elle pas organiquement dotée de moyens acoustiques qui rendrait son exécution possible (contrainte d'accord, registre, rigidité de phrasé, contraintes d'émission, etc.).

Ci-dessous voici un inventaire des catégories fonctionnelles présentes dans la musique ochène telles qu'elles se manifestent dans le pays de l'Oaş aujourd'hui:

– Le *danț*, tout d'abord, qui est présent en toutes circonstances et qui peut, de manière virtuelle, désormais assurer toutes les fonctions à l'exception de celles d'annonce et de musique funèbre; il est à la portée de tous les gens, appartenant à toute catégorie d'âge, de sexe et de condition maritale;

– La musique enfantine, dans ses différents aspects - comptine et divers jeux d'enfants, chants et scansions rituelles liées à Noël et à d'autres fêtes religieuses – dans les limites de laquelle le *danț* a un poids qui augmente avec l'âge des enfants;

– La musique funèbre, avec ses lamentations-*vaiet* (chantées par les femmes) et signaux funèbres (joués par des hommes-spécialistes), les deux apparemment non touchés par le mouvement d'expansion du *danț*;

– La berceuse "classique", concurrencée dans l'accomplissement de ses fonctions par le genre marginalisé chant long/chant de la mariée et par le *danț* lui-même, ce dernier ayant tendance à se substituer aux deux premiers;

– La *corindă* – chant rituel de Noël. La *corindă* a tourné - comme dans une bonne partie de la Transylvanie - en chant d'Epiphanie, à structure musicale nettement plus urbaine et "savante". Cette *corindă* est interprétée successivement (l'après midi et respectivement le soir et la nuit) par des groupes d'enfants, de jeunes hommes (en accompagnement de *ceteră* et *zongoră*) et de gens mariés (hommes et femmes), à partir de la Veille jusqu'au troisième jour de Noël. Le répertoire de *corindă* est très limité et "occidentalisé" - quelques pièces à peine. Les groupes de jeunes hommes les "hurlent", dans les couleurs du *danț*, uniquement devant et dans les maisons où il y a des filles nubiles. On peut dire même que, pour eux, l'interprétation des *corindă* est devenue presque un prétexte pour se rassembler et pour faire la fête en présence des filles. Ils chantent des *corindă* plusieurs jours de suite; pourtant, il ne leur est permis de danser qu'à partir du deuxième jour de Noël. Ce ne sont plus que les enfants qui les prennent vraiment au sérieux, en les chantant en groupe, dans les cours de leurs voisins. Ce sont toujours eux qui chantent ou scandent aussi d'autres chants rituels: *Capra*, *Viflaim*, *Sorcova*, *Chiraleisa*.<sup>12</sup> Cette "marginalisation" de la *corindă* ne serait-elle pas l'effet de la hégémonie croissante du *danț* ?

Il ressort assez clairement que le *danț* est, par rapport aux autres genres, dominant de tous les points de vue (nombre des occasions dans lesquelles il peut être interprété, nombre de ses productions, capacité de se substituer aux autres catégories musicales, catégorie d'âge, de sexe et maritale de ceux qui s'en servent, etc.). Les gens l'ont sans doute placé dans cette position dominante à cause de sa valeur distinctive et, pour cela, identificatoire pour une "ochénité" dont ils sont très fiers.

Mais, pour assumer intégralement cette position dominante, le *danț* a du faire preuve d'une souplesse adaptative exceptionnelle sur le plan mélodique, rythmique et du timbre.<sup>13</sup> En fait, pour transgresser du vocal dans l'instrumental, il change sensiblement ses contours mélodiques et ses ornements; pour passer de la forme *de țîpurit* à la forme *de jucat* il modifie sérieusement son aspect rythmique; pour devenir berceuse il adoucit le timbre de son émission vocale, etc.

Il est toujours clair que, au fur et à mesure qu'il gagne du terrain au détriment des autres genres musicaux, le *danț* augmente graduellement son habilité à se remodeler sur tous les plans.

## Chapitre 10 : Les Tsiganes

Les premiers documents qui attestent la présence des Tsiganes sur le territoire roumain datent du XIV<sup>e</sup> siècle. Les Tsiganes sont à l'époque soit nomades, soit esclaves des monastères, des boyards ou des princes féodaux. Les esclaves sont des palefreniers, des forgerons, des cordonniers, des cuisiniers, des fabricants de briques, des domestiques et des musiciens de cour. Autour des révolutions de 1848, les Tsiganes sont libérés et reçoivent des lopins de terre dans les périphéries des villages. C'est alors que surgissent les quartiers tsiganes (qui existent encore de nos jours); c'est toujours alors qu'une partie des nomades est forcée de se sédentariser et d'adopter le mode de vie de la population majoritaire. Beaucoup de Tsiganes perdent graduellement leur langue. Plus tard, certains d'entre eux réussissent à s'installer dans les quartiers roumains (ou, par endroits, hongrois).

Dans les villes, les musiciens tsiganes - depuis le début beaucoup plus libres que les autres - font partie des orchestres de cour princière (*meterhanea*) ou se mettent au service des aubergistes et des citadins communs. Assez tôt (XVII<sup>e</sup> siècle) ils s'organisent en corporations professionnelles. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ceux qui connaissent plus ou moins

l'écriture musicale (peu nombreux d'ailleurs) sont cooptés dans les premiers orchestres symphoniques roumains. La plupart des musiciens entrent donc en contact, par une voie ou par une autre, avec les musiques "savantes" et populaires urbaines, qu'ils disséminent par la suite, dans leurs propres versions, dans les milieux populaires.

Une fois détachés des domaines des boyards et établis à côté des paysans, les musiciens tziganes assument graduellement l'exécution professionnelle de la musique de fête de ceux-ci. Engagés dans ce but, ils jouent et (éventuellement) chantent, individuellement ou en groupe (*taraf*), pour les fêtes de mariage, baptêmes, bals dominicaux des villages (*horă*) et d'autres rituels et cérémonies, en remplaçant petit à petit les instruments monodiques propres à une culture pastorale et agraire avec leurs instruments, achetés en ville, de provenance occidentale ou orientale. Ils proposent aux paysans toute sorte d'innovations musicales. Mais ils le font prudemment : une communauté rurale forte et cohérente a des exigences bien précises et punit sans pitié tous ceux qui les ignorent ou les contrarient de façon maladroite. Ils doivent tenir aussi compte du fait que les paysans de chaque catégorie d'âge, de sexe et maritale ont leurs propres goûts et leurs répertoires favoris, que les musiciens sont censés connaître et respecter. Graduellement, les musiciens (Tziganes ou Roumains) apprennent l'art de jouer en même temps deux rôles apparemment contradictoires : celui de conservateurs des anciennes musiques, préférées par les vieillards, et de promoteurs des nouvelles, réclamées sans cesse par les jeunes.

La musique que jouent les Tziganes nomades et sédentaires pour eux-mêmes, surtout la musique domestique, est peu connue. On sait que les nomades n'utilisent jamais d'instruments (à part quelques pseudo-instruments de percussion : cuillères frappées, par exemple); et que du moins une partie de leur musique est empruntée aux peuples qui les entourent. Dernièrement, depuis que les Tziganes sont encouragés à exprimer leur identité, leurs musiciens s'efforcent de réapprendre la langue *romaneș*, de composer des pièces avec des vers dans cette langue et de se forger un style musical emblématique. Dans ce but, ils font preuve d'une vocation éclectique et synthétique et montrent leur préférence pour les éléments musicaux provenant des Balkans, du Moyen Orient et de l'aire méditerranéenne orientale.

Par contre, les musiques que les Tziganes jouent pour les communautés roumaines, hongroises et juives ont fait l'objet de nombreuses recherches. La plupart des auteurs qui s'en sont consacrés sont d'avis que les Tziganes

confèrent à chaque musiques qu'ils exécutent une "couleur" spéciale - plus pâle ou plus éclatante, selon les lieux et le temps, mais surtout en fonction de la cohésion et du conservatisme des communautés aux milieux desquelles ils vivent et qu'ils servent. Dans certaines régions - dont l'Oaş fait nettement partie - les Tsiganes se sont appropriés intégralement la musique et le style d'interprétation de la population majoritaire. Il semble difficile de parler de musique tsigane à moins de l'inventer ou de vouloir faire preuve d'opportunisme au nom du politiquement correcte.

Les Tsiganes sont généralement regardés avec méfiance et supériorité par les Roumains et les autres groupes ethniques de Roumanie. Dans une certaine mesure, les musiciens font exception : en tant que "Tsiganes de soie" (*țigani de mătase*), ils sont traités avec une considération proportionnelle à leur valeur professionnelle et le degré de leur intégration sociale. Pourtant, ils ne sont pas moins les victimes d'un paradoxe "classique" : dans la vie de tous les jours ils passent pour des créatures plutôt inférieures, tandis que pendant les fêtes ils sont adorés comme des Dieux et invoqués souvent avec les sentiments les plus sincères :

Ceteraş cu patru strune	Violoneux à quatre cordes
După tine-aş merge-n lume	Je te suivrais partout dans le monde...

Au cours des dernières 5 décennies de ce siècle, les musiciens tsiganes ont été bien rémunérés pour leurs prestations musicales, ce qui leur a permis de jouir de ressources financières plus consistantes que leurs concitoyens. Pourtant à partir de 1991 leur situation économique s'est rapidement détériorée : les paysans paupérisés - leurs employeurs habituels - ont dû modérer sensiblement le faste de leurs fêtes et, par conséquent, les cachets des musiciens censés les animer.

Aujourd'hui, la plupart des musiciens populaires professionnels de Roumanie sont Tsiganes. Dans les régions septentrionales du pays - la Bucovine, le Maramoureş et l'Oaş - ils pratiquent le métier en concurrence étroite avec les Roumains, légèrement plus nombreux. Comme partout, les Tsiganes tendent à accaparer le marché, ce qui est perçu par les Roumains comme une dégradation de leurs traditions. D'une certaine perspective, cette opinion n'est pas sans fondement : ce n'est qu'un monde rural paresseux, en cours de dissolution, qui confie la production de sa musique à des individus qui ne lui appartiennent pas. Dans une autre perspective, elle exprime des préjugés raciaux séculaires, que l'éducation civique timide et peu convaincante de nos jours ne peut pas facilement déraciner. D'autant plus que les Tsiganes, surtout ceux sans ressources et

sans instruction, produisent souvent des troubles sociaux qui ré-alimentent périodiquement les vieux préjugés. De plus, il y a des barrières culturelles qui séparent les Tsiganes et les non-Tsiganes : ces derniers sont généralement plus persévérants dans le travail, plus économes, contrôlent leur natalité, se préoccupent plus du futur en général et de celui de leurs enfants en particulier; l'exubérance et le sans-souci des Tsiganes leur semblent scandaleux et réprouvables.

Les Tsiganes sont l'une des principales ethnies minoritaires de Roumanie. Les statistiques officielles roumaines n'en consignent que 400.000, à savoir ceux qui se sont déclarés comme tels au recensement de 1991. Le nombre réel des Tsiganes est certainement plus grand; mais, d'après l'avis des démographes de Roumanie (qu'ils soient Roumains ou Tsiganes), il se situe bien en dessous de 3.000.000, chiffre accrédité par quelques documents officiels de pays Occidentaux. Mais, qu'ils soient 400.000 ou 3.000.000, une chose est claire : les Tsiganes-musiciens (les *țigan de mătase*) ont été mandatés par les Roumains pour devenir les artisans de leurs fêtes populaires.

## Chapitre 11 : Calendrier des Fêtes

D'après les statistiques officielles, 87% des Roumains sont chrétiens orthodoxes. Les autres 13% – habitant surtout la Transylvanie, dont le Pays de l'Oaş fait partie – sont des gréco-catholiques ou uniates, convertis à cette confession entre le XVIIe et le XIXe siècle. Dans la période communiste (1947-1989), le gréco-catholicisme a été interdit et les propriétés de ses églises ont été abusivement attribuées à l'église orthodoxe. Les paroissiens gréco-catholiques (ou uniates) se sont vus obligés de passer soit à l'orthodoxie, soit au catholicisme. Après 1989, la plupart ont rejoint la croyance de leurs parents. Ce retour a créé, surtout au début des années 90, des troubles sociaux d'une certaine intensité, occasionnés par la reconstitution tardive, partielle ou injuste des biens patrimoniaux usurpés quatre décennies auparavant.

En règle générale, un chrétien orthodoxe ou gréco-catholique choisit son conjoint au sein de la même confession. Pourtant, les mariages mixtes ne sont pas défendus, les enfants nés de telles unions étant baptisés dans une croyance ou une autre : d'habitude, les garçons suivent la religion du père, tandis que les filles celle de la mère. Ce fait ne produit pas de conflits

dans la vie domestique, vu que les calendriers gréco-catholique et orthodoxe sont identiques et les pratiques religieuses – à part le service divin – sont les mêmes.

Les paysans, qu'ils soient orthodoxes ou gréco-catholiques, sont plutôt pieux. Leur vie familiale et communautaire, quotidienne et festive est orientée - du moins en principe - par les préceptes chrétiens et rythmée par le calendrier ecclésiastique. Même les coutumes sans rapport avec leur religion se disposent dans le temps en fonction des repères de ce calendrier : la danse du village s'organise le dimanche – le jour voué par Dieu au repos – ou dans les jours des Saints; *Călușul* (rite d'exorcisme et de fertilité relié à un culte cabalin archaïque, encore bien conservé au sud de la Roumanie) se pratique le jour de la Pentecôte (le huitième dimanche après les Pâques); *Sânzienele* (rite consacré à une divinité féminine agraire) sont fêtées le jour du Saint Jean (24 juin); *Sorcova* a lieu le matin de la Saint Basile (1 janvier), etc.

Au cours des siècles, le christianisme s'est approprié une bonne partie des pratiques traditionnelles préexistantes, pratiques qu'il a éventuellement ré-fonctionnalisées et 're-sémantisées'. De celles qui subsistent encore de nos jours, il y en a qui, pour une raison ou une autre, ne se sont pas soumises au christianisme. L'église les tolère ou, plus rarement, les rejette. Des documents transylvains datant des siècles passés signalent des cas de tension entre les prêtres villageois (en roumain : *popă*) et leurs communautés paroissiales ou des segments de celles-ci à cause de certaines de leurs coutumes, perçues comme étant païennes, donc inacceptables. (Par exemple, l'église a été longtemps scandalisée par les textes poétiques des chants de Noël – roum: *colinda* – qui ne faisaient que rarement allusion à la Naissance Miraculeuse.) Aujourd'hui, de tels conflits ont disparu : d'un côté les pratiques "païennes" sont moins nombreuses ou ont été incorporées (de façon plus ou moins organique) dans le corpus des pratiques chrétiennes; de l'autre côté l'église est devenue plus tolérante avec celles qui persistent toujours comme telles. Pourtant les prêtres sont souvent confrontés à des coutumes populaires pour lesquelles ils n'ont pas de verdicts dogmatiques. Ils les traitent selon leur bon gré, mais généralement avec indulgence. Dans les situations potentiellement litigieuses, ils s'abstiennent de se prononcer sans équivoque, ce qui crée quelques fois des confusions parmi les paroissiens. (C'est pour ça, par exemple, que les Ochènes n'ont pas l'air de savoir exactement si l'église approuve ou non la *horă* de *Ziua Crucii* (le jour de la Sainte Croix, 14 septembre).



Les quatre grandes fêtes du calendrier chrétien - orthodoxe et gréco-catholique - sont: les Pâques, le Noël, la Sainte Marie "la Grande" (roum: *Sântă Măria Mare*, 15 août) et les Saints Pierre et Paul (roum: *Sânpetru*, ou *Sfinții Apostoli Petru și Pavel*, 23 juin). Les fêtes sont précédées par des carêmes de sept semaines et respectivement six et deux semaines, durant lesquels les croyants expient leurs pêchés et se purifient, en se soumettant à des interdictions alimentaires et comportementales drastiques. Alors, ils s'abstiennent de consommer de la viande, des œufs et du lait (sous toutes leurs formes) ainsi que des gestes et des pensées impudiques, inconvenantes ou hostiles (par exemple, les rapports sexuels, l'invocation du nom du Diable, les disputes, les fêtes et les amusements ostentatoires). Durant les "grands carêmes", la *horă* et les noces sont suspendues et les *vedere* acceptées avec de sérieuses réserves. Pourtant, les *șezătoare* - réunions féminines nocturnes au cours desquelles les participantes s'adonnent à des travaux domestiques légères (elles filent, cousent, tissent, tricotent, etc.), bavardent, chantent et attendent, vers la fin de la soirée, la visite des jeunes hommes - ont lieu, ou plutôt avaient lieu jusqu'il y a quelques décennies surtout pendant le carême de Noël. C'est au cours des *șezătoare* que les garçons avaient l'habitude de décider de la constitution des groupes de *colindător* (*ceată*) et des quartiers du village visités par chacun; c'est toujours alors que les enfants répétaient les mélodies et les vers des *colindă*.<sup>14</sup> Pendant les "petits carêmes" - plus courts et moins coercitifs, liés à des saints "mineurs" et à des coutumes religieuses observées aujourd'hui uniquement par les vieillards et les bigotes - les noces et les fêtes des jeunes se déroulent normalement.

Les fins des "grands carêmes" sont marquées par des *horă* plus fastueuses que d'habitude, pendant lesquelles les participants étalent obligatoirement de nouveaux vêtements, les jeunes filles et les garçons à peine sortis de l'adolescence font leur première apparition publique en tant que jeunes nubiles et, éventuellement, les plus "âgés" annoncent au village leur proche mariage. Car, à l'exception de Noël, les fêtes importantes sont suivies - immédiatement ou peu de temps après - par une avalanche de noces.

D'après le calendrier chrétien, les fêtes de mariages sont formellement défendues (roum: *oprite*, arrêtées) : pendant les "grands carêmes", entre le Noël et le jour du baptême de Dieu (roum: *Bobotează*, 6 janvier), dans la "Semaine Illuminée" (la première semaine après les Pâques), le jour des Pentecôtes (le huitième dimanche après les Pâques) et le Jour de la Sainte Croix (14 septembre). Les paysans préfèrent pourtant les organiser

en automne ou en début d'hiver – après avoir mis les récoltes et les troupeaux à l'abri et surtout après avoir préparé la *horincă* –, en été et, plus rarement, au printemps, entre les périodes de bêche (roum: *întră sape*). En cas de force majeure (par exemple l'imminence du décès de quelque proche parent du marié ou de la mariée, le voyage inévitable de l'un des protagonistes de la cérémonie, etc.), l'évêque accorde une dispense pour que le mariage ait lieu en plein carême, à condition que son repas nuptial soit *de post*, c'est à dire exempté de viande, lait, œufs et de leurs dérivés.

La *horă* du village n'est rigoureusement défendue que pendant les "grands carêmes". (En ce qui concerne l'opportunité de la *horă* du Jour de la Sainte Croix, les opinions des Ochènes sont partagées; pour ne pas risquer de commettre un péché, les parents plus exigeants interdisent à leurs filles d'y aller.) Mais il va de soi que les saisons privilégiées de la *horă* sont la fin du printemps, l'été et le début de l'automne. C'est alors que les *ceteraş* et les danseurs se sentent à l'aise, les vieux peuvent se permettre s'y assister en conditions de confort et une partie des jeunes émigrants – revenus (du moins pour quelque temps), pour aider leurs parents aux travaux agricoles, pour bâtir leur maison ou pour chercher une épouse – peuvent y prendre part.

La *ospetie*, le jour du Saint Patron de l'église locale (Saint Georges, Saint Elie, Sainte Vierge, Saint Démètre, les Saints Empereurs Constantin et Hélène, etc.) est un moment très important dans la vie d'un village. Ce jour-là, vers midi, tous les gens capables de se tenir debout vont à la messe (*liturghie*). Après être rentrés à la maison, ils commencent à recevoir les visites impromptues de leurs parents et amis habitant les villages et les villes des alentours. Les hôtes et leurs convives déjeunent ensemble et font la fête, éventuellement avec les *ceteraş*. (Le prestige social des hôtes se juge, entre autres, en fonction du nombre de leurs visiteurs – en roumain: *oaspeți* – et de l'ampleur de la fête qu'ils peuvent se permettre d'organiser à leur maison.) Dans l'après midi, les jeunes font la *horă*; enfin, le soir les garçons vont, par petits groupes (*ceată*), chez les filles (*vedere* ou *mersul la fete*).

Noël est précédé par la préparation du porc sacrifié le jour de la Saint Ignace (20 décembre), par la préparation des plats, des gâteaux et des *colac* pour la famille et pour les *colindător*, le nettoyage minutieux de la maison, de la cour, des granges et des poulaillers, le changement de linge et le bain presque rituel de chaque membre de la famille - en un mot, par la purification des gens et des espaces qui leur appartiennent. La fête

proprement dite débute le soir de la veille de Noël (roum: *seara de Ajun*), avec le *colindat* successif des enfants et des jeunes hommes. Elle se prolonge par une longue période de visites réciproques et de fêtes avec de la musique de *ceteraș* (25 décembre – 7 janvier), période marquée par la célébration de la Saint Etienne (27 décembre), de la Saint Basile (1 janvier), de la Saint Jean le Baptiste (roum: *Soborul Sf. Ioan*, 7 janvier) et de la *Bobotează* (le jour du baptême de Jésus Christ, 6 janvier). Ceux qui portent les noms des saints célébrés à ce moment font des fêtes encore plus arrosées et fastueuses que les autres. Le matin de la Saint Basile (1 janvier) les enfants scandent leurs oraisons (*Sorcova*), et le jour de la *Bobotează* (6 janvier) ils font la *Chiraleisa*. Le cycle des “fêtes d’hiver” se termine le jour de la Saint Jean (7 janvier).

Les Pâques n’incluent pas des rites ou des évènements accompagnés par une musique spécifique. Mais la *horă* qui a lieu le premier jour de Pâques – celle qui déclenche en fait la danse villageoise de l’année – est plus somptueuse que toutes les autres. Des fêtes domestiques avec des *ceteraș* et les visites chez les parents s’enchaînent plusieurs jours de suite. En revanche, le jour de la *Sânziene* (24 Juin) est marqué par une pratique tout à fait différente de celle qui a lieu dans les autres régions roumaines. Le soir de la veille (le jour ecclésiastique commence aux vêpres de la journée précédente), les femmes du village se dirigent vers le cimetière. Là, chacune s’approche de la tombe de sa famille et commence à chanter une lamentation funèbre (*a se văieta*) et à pleurer de façon déchirante. Simultanément, elle tourne autour de la tombe en demi-cercle, en évitant de passer derrière les croix. Au moment où une femme est sur le point de s’évanouir (ou peut être de tomber en transe), celles qui se trouvent à proximité la prennent de force dans leurs bras et l’aident à se rétablir. Une fois revenue à elle, dans ce monde, la femme aidera à son tour les autres, de la même façon.<sup>15</sup>

*Sâmbra oilor* ou *măsuratul oilor* est un rituel pastoral printanier qui a pour but la composition des grands troupeaux en vue de leur départ pour l’alpage estival. Le rituel est conclu par un repas champêtre animé par la musique des *ceteraș*, repas auquel participent tous les possesseurs de brebis du village, groupés par familles. Aujourd’hui, la *sâmbra oilor* ne subsiste plus qu’à Huta.<sup>16</sup>

Autrement, tout dimanche est un jour de Dieu, où le travail dur est considéré un péché et le repos et la fête un devoir. Alors, chacun passe son temps selon son âge, sexe et condition maritale. Le matin, les hommes

et les femmes s'occupent de petites affaires domestiques : ils nourrissent les animaux et les volailles, nettoient la cour, arrosent les légumes et les fleurs, préparent un déjeuner plus spécial, rafraîchissent les provisions de *horinca*, etc.. Vers midi, la plupart vont à l'église pour assister à la messe (*liturghie*). Dans l'après midi, les jeunes participent à la *horă*, surveillés de près par les femmes et les vieux. Le soir, les garçons vont, en criant et en chantant à tue tête, chez les filles (*vedere*), qui les attendent impatiemment. Pendant ce temps, les hommes se rendent des visites ou se rencontrent au bistro (*cârciumă*), où il leur arrive souvent de chanter. Les vieillards se rassemblent devant leurs portes et bavardent, les yeux braqués sur les passants et sur les maisons voisines. De temps en temps, les hommes - surtout les jeunes - entrent en conflits ou même se bousculent pour des petits riens : l'un s'est "mis" sous le manche du violon (roum: *sub grumazul ceterei*) sans en avoir acquis le droit; un autre s'est montré impoli au comptoir du bistro; un troisième a eu un regard offensant impardonnable, etc. Leurs concitoyens plus ou moins lucides les séparent, en leur rappelant, éventuellement, que les disputes le saint jour de Dimanche sont l'intrigue du Diable, ce qui déplaît fort au Bon Dieu.

## **Chapitre 12 : Le *Danț* et sa Recherche Ethnomusicologique.**

### **Aperçu historique**

Nous avons des indices clairs qui confirment une supposition de bon sens : qu'au cours de son histoire, le *danț* a sensiblement changé d'aspect, de fonction et de poids dans la musique locale. Pour une partie de ces changements, les Ochènes d'un certain âge que nous avons connus en sont les témoins. Pour une autre, nous disposons d'un corpus de documents enregistrés et écrits (y compris d'ouvrages) – pas très riches, mais fiables – qui nous fournit des termes de comparaison et nous permettent même de reconstituer par étapes le devenir du *danț* pendant ce dernier siècle.

### Les années 10 : Les Recherches de Béla Bartók

Dans ses périples transylvains des années 1907-1918, Béla Bartók s'arrête quelques jours – très peu de jours, à vrai dire – dans trois villages

de l'extrémité nord de l'Oaş (appelée Ugocea) : Tarna Mare, Comlăușa et Turț (1912).<sup>17</sup> Bartók ne s'investit pas dans ce terrain avec la même conviction que dans les autres régions roumaines de Transylvanie (comme Bihor, Maramoureș ou Hunedoara). Pourtant il nous a laissé 57 transcriptions musicales minutieuses, qui sont devenues maintenant la référence la plus ancienne (sinon la plus fidèle) en matière de musique ochène.<sup>18</sup> Ces 57 transcriptions sont :

– 25 *danț de jucat* instrumentaux : 18 de violon, 7 de flûte et 1 de guimbarde (Vol.I, no: 652, 653 a, 653 b, 654, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, resp. 655, 656, 657, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, et 681);

– 9 *danț de țîpurit* vocaux, dont deux se rapprochent du point de vue de la structure des chansons lyriques communes pour toute la Roumanie (Vol.II, no: 519, 520, 521, 522 a, 522 b, 523, 530, 537 a, 537 b);

– 4 chants longs vocaux, rituels ou non-rituels (vol. II, no 613 d, 613 e, 613 f et 613 g);

– 9 chants longs instrumentaux, rituels ou non-rituels, dont 4 de flûte et 5 de violon (vol. I, no: 514, 520, 743 c, 743 e et resp. 743 a, 743 b, 743 d, 743 f, 743 g);

– 6 signaux de *trâmbiță* que, pour des raisons compréhensibles mais de nos jours discutables, Bartók range parmi les chants longs instrumentaux ( vol. I, no: 802, 803, 804, 805, 806, 807 a);

– 4 chansons lyriques à proprement parler, à forme fixe, semblables à celles qui existaient et existent toujours dans les autres régions de la Roumanie ( Vol. II, no: 280 b, 280 k, 532 et 537 c );

– 4 lamentations funèbres (des *vaiet*), dont l'une chantée par un jeune homme (sic) et une autre en groupe féminin, dans un unisson apparemment parfait ( Vol. II, no: 615 a, 615 b, 619, 621).

Tenant compte des méthodes de travail de Bartók – qui se penchait surtout sur les musiques intéressantes du point de vue artistique, sans trop se soucier de leur genre, fréquence relative dans le répertoire local, fonctions, etc. –, l'inventaire dressé ci-dessus ne saurait être un révélateur sans faille. Toutefois, il nous permet de remarquer que, à l'époque :

1. Le *danț* est déjà le noyau dur de la musique ochène;

2. Le violon est installé dans la campagne ochène ou au moins dans certains de ses villages, depuis deux ou trois décennies.<sup>19</sup> Ceux qui l'ont importé de la ville sont sans doute les Tsiganes (tous les informateurs-*ceteraș* de Bartók sont "un Tsigane" sans nom). C'est probablement plus

tard que les Roumains s'approprient l'instrument. De nos jours, la plupart des violonistes - mais pas forcément les meilleurs - sont Roumains.

3. L'éventail des genres musicaux "occasionnels"<sup>20</sup> de la région est, au début du siècle, visiblement plus large qu'à présent. Il comprend aussi des chants longs, dont nous avons à peine retrouvé les traces,<sup>21</sup> et des chansons lyriques à forme quasiment fixe qui, dans le reste de la Roumanie, ont eu par la suite un grand essor, mais qui dans l'Oach d'aujourd'hui ont pratiquement disparues.<sup>22</sup> Il nous semble de toute évidence que depuis lors la place de l'un et de l'autre – le chant long et la chanson – a été prise par le *danț*.<sup>23</sup>

Pour le sujet de notre recherche, les renseignements les plus précieuses que nous avons pu dégager des transcriptions de Bartók se rattachent à la structure du *danț*.

### Le *Danț* Vocal

Le *danț* vocal se présente dans la collection de Bartók uniquement sous sa forme de *țipurit*.<sup>24</sup> Ce *danț* a, dans la plupart des cas, une mélodie simple, aux contours plutôt adoucis (les bonds mélodiques dépassent rarement la quinte juste), installée dans un ambitus plutôt étroit. Mais peut-être que Bartók a eu la malchance de ne rencontrer que des chanteurs médiocres, attachés aux *danț* les plus communs, les plus schématiques de leurs villages ? Difficile à dire. En tout cas, parmi les *danț* vocaux de sa collection il n'y en a que trois qui soient bien plus accidentés avec un profil mélodique particulier (523, 537 a, b). On est surpris d'ailleurs aussi par leur ornementation parcimonieuse; d'autant plus que leur tempo relativement lent et un peu rubato aurait permis aux chanteurs de les interpréter en déployant toute leur maîtrise vocale.

La forme architectonique du *danț de țipurit* vocal est peu complexe et relativement stable : 1-3 *pont* distincts (le plus souvent 2) s'enchaînent avec la répétition aléatoire du deuxième et/ou du troisième. Quelquefois, une *țipuritură* d'approximativement deux mesures (= deux-trois syllabes chantées) le précèdent, tout comme les syllabes prothétiques précèdent une mélodie de chanson.

De tous les points de vue, le *danț de țipurit* vocal se rapproche sensiblement de la chanson lyrique roumaine de la même époque.<sup>25</sup> Ce qui le distingue peut passer, à la limite, pour une différence stylistique régionale. En effet, à ce début de siècle, le *danț de țipurit* aurait pu fort

bien se transformer en chanson; mais il ne l'a pas fait, car ses versions instrumentales – notamment celles de violon – l'ont poussé dans une toute autre direction.

### Le *Danț* de Violon

Pour des raisons que nous ignorons, le *danț* de violon ne se présente dans la collection de Bartók que sous sa forme *de jucat*.<sup>26</sup>

A quelques exceptions près, ce *danț* adopte la tonalité de base *ré*. Cela veut dire qu'il est, dans la majorité des cas, ce qu'on appelle aujourd'hui *danț pe sus* – fait résolument confirmé par tous nos informateurs, surtout par les plus âgés.<sup>27</sup> Dans sa composition, le *danț* proprement dit occupe un "espace"-temps plus ample qu'aujourd'hui : les parties connexes sont soit absentes, soit à peine esquissées.

L'*început* n'existe pas du tout ou existe seulement sous forme de rudiments, chez quelques *ceteraș* : ce qui signifie qu'il n'est pas jugé indispensable. Il consiste éventuellement en une ou plusieurs quintes à vide, *ré-la* ou *la-mi*.

Le *terminat* n'a pas tout à fait sa forme actuelle. Il est sensiblement plus court et n'inclue qu'une partie des démarches mélodiques graduelles devenues maintenant obligatoires. On peut observer que les quelques *danț* qui n'adoptent pas la tonalité *ré* se terminent toujours sur un *ré* (simple ou doublé à l'octave inférieure). L'idée de la cadence unique pour tous les *danț* est déjà là.

La *figură* se préfigure seulement dans le jeu instrumental des meilleurs musiciens : ceux de Turț et de Comlăușa. Ses dimensions sont réduites à 2-4 mesures. Toutefois il est difficile de "mesurer" son poids réel dans la performance d'un *danț* et/ou d'une suite de *danț*. Les enregistrements, et par conséquent les transcriptions de Bartók, sont forcément courts et peu pertinents de ce point de vue.<sup>28</sup>

Pendant l'exécution du *danț*, la plupart des violonistes utilisent couramment les doubles cordes, surtout les octaves et les quintes (mais aussi les neuvièmes et les dixièmes) avec une ou – selon le cas – deux cordes à vide. Autrement dit, ils "ponctuent" déjà (roum: *punctează*) leur discours. Certains musiciens se servent plutôt souvent de triples cordes. Ce qui peut faire croire qu'en ce temps-là, les cordes du violon ne sont pas groupées par deux sur le chevalet; mais que ce chevalet est

probablement un peu aplatis, de la même façon que celui du second violon transylvain contemporain. Plus encore, le petit segment en doubles cordes, désigné maintenant par le mot *pont*,<sup>29</sup> est à peine esquissé à l'intérieur de quelques pièces.

La phrase de début du *dant* de violon (celle qui suit de près l'*inceput*) n'est pas formalisée au point où elle l'est aujourd'hui. Mais son profile, qui s'enclenche autour du *si* et se prolonge par un mouvement descendant, est similaire à celui de la phrase équivalente actuelle.

Le niveau de hauteur de la deuxième corde du violon (*la*) joue dans les limites d'une quarte juste, située entre le *fa* diez et le *si* du diapason de l'époque. Ce niveau est donc plutôt plus bas que la normale. Il paraît que dans les villages Tarna Mare et Comlăușa l'accordage se situe constamment à la tierce mineure inférieure (sic), tandis qu'à Turt il monte déjà à la seconde majeure supérieure. Cette observation reste pourtant douteuse : Bartók a négligé de consigner les noms de ses musiciens (il s'est contenté généralement de : un Tsigane; un jeune homme, une femme mariée, une jeune fille). D'après les styles d'interprétation, on peut deviner – sans pouvoir en être sûr – qu'ils n'y a que trois violonistes en tout, donc un pour chaque village. Alors toute conjecture concernant le possible rapport entre un village et son ton-diapason propre - conjecture qui vient tout de suite à l'esprit - me semble risquée.

En revanche, rien n'empêche d'envisager sérieusement l'affirmation du seigneur de notre équipe de *ceteraș*-informateurs, Ion Chiorean, et de la mettre en connexion avec les conclusions qu'on peut tirer des transcriptions de Bartók. Ce premier prétend que, du temps de son enfance et de sa jeunesse (les années 20-30, donc moins de 20 ans après les enquêtes du folkloriste hongrois), les violonistes accordaient et ré-accordaient souvent leurs instruments en fonction des ressources vocales des principaux chanteurs qui assistaient et/ou participaient à l'interprétation musicale. (Ils le faisaient quelques fois, dit Chiorean, au cours de la même suite de *dant*, pendant que le trépignement des hommes recouvrait tout son de violon.) Alors pourquoi ne pas croire que, du temps de Bartók, les différences entre les voix aiguës, moyennes et basses des chanteurs se règlent sur place, non pas par le truchement du changement de tonalités (*ré, sol, do*), mais par un ré-accordage rapide ?

En tout cas, une chose apparaît comme sûre, dans les premières décennies du siècle on jouait – et implicitement on chantait – nettement plus bas. Par conséquent, les cri-*țîpăritură* de début ne pouvait être aussi perçants et sauvages que ceux d'aujourd'hui. Cette constatation ne fait



d'ailleurs que confirmer, une fois de plus, les propos des musiciens avec lesquels nous avons travaillé.

### Les années 30 : les recherches de Brăiloiu

On sait que Constantin Brăiloiu a entrepris une enquête très poussée sur les plaintes funèbres du Pays de l'Oaş.<sup>30</sup> A la même occasion il n'a pas pu s'empêcher de prêter attention à toutes les autres musiques locales, dont il a gravé un florilège dans un album de 6 disques 78 tours, tiré en 100 exemplaires numérotés, de nos jours peu connu et devenu presque introuvable.<sup>31</sup> Il nous reste à accéder à cet album pour compléter notre tableau historique avec la pièce-image qui lui manque.

### Les années 60 : les recherches de Eugenia Cernea et de Iosif Herța

Ces folkloristes se sont préoccupés, l'un du *danț* vocal, l'autre du *danț* instrumental. Les deux ont enregistré des dizaines de mélodies et les ont déposées dans les archives de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest (à l'époque Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectologiques).<sup>32</sup> Malheureusement aucun d'entre eux ne semble avoir remarqué que les voix et les instruments se joignent souvent, en ratant ainsi l'enregistrement des *danț* dans leurs formes les plus complexes, vocales-instrumentales. Leurs matériaux ont été partiellement transcrits et analysés au cours des années 80 par S. Rădulescu, qui a pu constater alors que :

- a) Le contour mélodique du *danț de țîpurit* vocal était clairement particularisé par rapport à celui de la chanson lyrique – le genre musical le plus proche. Quant à sa structure rythmique, elle était soumise à un *rubato* modéré, où le schéma syncopé n'était pas directement perceptible, mais régissait en sous-terrain toute succession de durées;
- b) Le violon était déjà préparé et accordé une tierce mineure au-dessus du standard. Il était accompagné par un second violon appelé *contră*, avec le même accordage. Ce dernier exécutait des tierces, quarts, quintes et sixtes, enchaînées en croches de façon "chaotique" du point

de vue tonal – tout comme la *zongora* d'aujourd'hui, mais avec moins de vigueur.

- c) Tous les *danț* enregistrés par les deux chercheurs sont attribués à un homme ou à une femme.<sup>33</sup>

Vers la fin des années soixante, Jacques Bouet - de passage dans l'Oaş – enregistre en situation une suite de mélodies de *danț*. Plus tard, il en entreprend la transcription minutieuse et essaye de déchiffrer sa structure et ses mécanismes d'improvisation mélodique,<sup>34</sup> même en l'absence d'informations ethnologiques qui auraient pu lui faciliter le travail.

### Les années 70

Un peu plus tard, en 1978, une maison d'édition inconnue (sans doute régionale) fait paraître le livre *Danțul în Oaş*, signé par un certain M. Ion Someșan, que tous les ethnomusicologues roumains ignorent jusque de nos jours.<sup>35</sup> Le ton de l'auteur – un ingénieur et musicien amateur (tout comme notre ingénieur-*ceteraș* Ion Chiorean) animé par une passion ardente pour la musique de son petit pays natal - fait qu'on arrive avec difficulté au bout de ses trois premières pages. Cet obstacle franchit, on se trouve en présence d'un corpus plutôt impressionnant de transcriptions musicales détaillées, corpus précédé par une étude monographique digne d'attention en dépit de ses maladroites de rédaction. Dans ce livre il y a de "tout" sur le *danț de jucat*: circonstances et fonctions de sa production, classification, analyse formelle minutieuse, terminologie vernaculaire, accompagnement, technique et accordage du violon, attribution individuelle et de famille du *danț*, etc. Les transcriptions aux apparences très fiables juxtaposent, dans la plupart des cas, plusieurs versions du même *danț* interprétées par des violonistes différents, dans le souci de reconstituer (tout comme les collecteurs de ballades du siècle dernier) la forme complète et "idéale" du point de vue artistique du *danț*. Pourtant, *Danțul în Oaş* reste de nos jours une référence solide pour tous ceux qui s'intéressent au *danț*. Son matériel musical – récolté, de même que celui de J. Bouet, autour de 1970 – prouve bien qu'à ce moment-là, le *danț* manifeste déjà pleinement, à tous les niveaux, les propriétés de base qu'il révèle à présent, propriétés qu'il nous semble superflu de reprendre ici. Ce n'est que la *figură* de violon qui a encore des dimensions plus modérées.

Les autres différences saisissables - l'accordage du violon qui est alors, paraît-il, légèrement plus bas et l'accompagnement du violon second (*contra*), qui joue le rôle de la *zongoră* de nos jours - ne concernent pas, à proprement parler, la structure du *danț*.

### Les années 80

Dans les années 80, Speranța Rădulescu et Felicia Diculescu entreprennent en Oaș une enquête ethnomusicologique assez poussée, dont elles commentent les résultats dans l'article "Acordajul viorii în Țara Oașului" (voir la bibliographie ci-dessous). Puisque leur principal musicien-informateur – le même ingénieur-*ceteraș* Ion Chiorean – appartient à la "vieille école" et est l'une des victimes des opinions esthétiques officielles, leurs résultats s'éloignent de la réalité musicale de leur temps. Pourtant, elles serviront plus tard à B. Lortat-Jacob, J. Bouet et S. Radulescu, dans leurs recherches de terrain du début des années 90.

## Chapitre 13 : Musique ochène contre musique populaire

Les habitants de l'Oaș font une distinction terminologique claire entre leur musique – *muzica oșenească* (la musique ochène) - et toutes les autres musiques qu'ils connaissent et dont ils se servent – *muzica populară* (la musique populaire). Leur distinction est facile à saisir, parce qu'à l'évidence la *muzica oșenească* ne ressemble à aucune autre, elle sonne *différemment*. Il est pourtant intéressant que les ochènes traitent globalement, en les désignant par le même syntagme, toutes les musiques allogènes qui existent pour eux, à savoir :

1. "La musique populaire" ou "folklorique" (dénommée ainsi par les médias roumains), véhiculée et distribuée abondamment par les postes de radio et de télévision, les spectacles, les festivals folkloriques et par une bonne partie des producteurs de disques et de cassettes. Cette musique populaire est le fruit de remaniements consistants et "savants" (roum: *prelucrare*) opérés sur la musique paysanne de diverses sources régionales, remaniements qui ont pour but leur "amélioration" en vue d'une diffusion à l'échelle nationale, sous un emballage flatteur et triomphaliste.<sup>36</sup> Les remaniements l'ossifient, lui suppriment les variations et les improvisations,

la rendent prévisible du point de vue architectonique et harmonique. Pour les Ochènes, “la musique populaire” des médias est exclusivement une musique de consommation. Ils l’écouent à la radio ou sur des cassettes pendant leur travail domestique, pendant les visites chez les filles (*vedere*) sans *ceteraș*, en route, aux champs, pendant le service militaire, etc.;

2. *Les musiques paysannes en provenance d’autres contrées du pays* – surtout de Maramoures, de Codru, du nord de la Transylvanie et de Banat – entendues par les Ochènes pendant leurs voyages, mais aussi colportées par les *muzicant* dans leur propre pays, en versions plutôt déformées et “ochénisées”;

3. *Les divers types de musiques de divertissement (disco, pop, rock, musique légère roumaine et internationale)*, en versions locales généralement démodées et dénaturées;

4. *Les musiques de métissage pan-balkanique*<sup>37</sup> qui ont envahi les villages et les faubourgs roumains depuis quelques décennies, musiques dans lesquelles des éléments mélodiques et rythmiques propres à une ou plusieurs régions du sud-est-européen (y compris de Roumanie) se fondent dans les moules rythmiques et harmoniques du pop-rock américain.

(La musique “savante” – que les ochènes n’entendent que par accident, alors que leur appareil de radio reste longtemps branché sur une chaîne – passe inaperçue. Absente de leur préoccupations, elle ne peut être définie comme *muzica populară*.)

Les Ochènes ont donc projeté le nom officiel d’une catégorie de musique – *muzica populară* (alias la musique folklorique des médias) – sur toutes les autres musiques “étrangères” qui comptent pour eux. Cela peut paraître étonnant, vu que cette musique – ainsi que la musique *disco* d’ailleurs – est vouée à une consommation passive, tandis que les autres sont produites et écoutées “sur le vif”, surtout au cours des fêtes de mariage. Pourtant, en agressant constamment les gens pendant 50 ans, la *muzica populară* des médias a fini par leur devenir familière et par leur imposer son nom. D’autre part, cette musique étale, sous une forme exacerbée, des propriétés communes aux autres musiques connues des Ochènes (pop, rock, de métissage), mais complètement étrangères à leur *muzica oșenească*, propriétés que musiciens du lieu y ont repéré avec acuité : la rigidité, la symétrie et la prévisibilité de la forme : c’est d’ailleurs à partir de ces propriétés que les Ochènes les ont réunies sous le même nom.

La *muzica populară* (dans l’acception des Ochènes) est tolérée par les vieux et agréée par les jeunes. Ces derniers l’aiment (ou croient devoir

l'aimer) parce qu'ils sont (ou parce qu'ils doivent prouver qu'ils sont) des gens du présent, habitués à la ville et au monde en général. Elle leur est nécessaire, en tant qu'expression de leur désir ardent d'ascension sociale. En émigration cette musique leur devient indispensable comme substitut de la *muzica oșenească*. (En France, par exemple, les Ochènes écoutent sans cesse des cassettes de musique folklorique et de métissage. Frappé par ce fait, le *ceteraș* Vasile Batin-Tompoțel a eu l'idée de monter, avec l'argent gagné en travaillant illégalement, une affaire profitable: une maison d'édition consacrée uniquement à la *muzica oșenească*, musique qui serait certainement beaucoup plus prisée - et par conséquent plus vendue - que la *muzica populară*.)

La *muzica populară* proprement dite (à savoir la musique folklorique officielle) est une musique de consommation quotidienne et impersonnelle. La musique *disco* "coule" sur des magnétophones au cours des soirées organisées par les jeunes au *cămin cultural* du village - des soirées où l'on danse peu et maladroitement, mais où l'on se fait la cour avec conviction. Les autres musiques de la catégorie "populaire" sont exécutées pendant les noces par un ensemble instrumental ou vocal-instrumental dénommé *muzica domnească* (littéralement musique de Messieurs, donc de ville).

La *muzica domnească* fait son apparition dans le paysage culturel de l'Oaș il y a 30-35 ans, lors d'une période de prospérité économique relative de la Roumanie communiste. Elle est composée de 5-6 *muzicanți* (= musiciens de musique populaire), citadins ou villageois ayant des vellétés de citadins, provenant de l'Oaș ou des contrées voisines. Parmi eux, des petits fonctionnaires et des instituteurs dotés d'une éducation musicale classique sommaire, qui s'efforcent d'arrondir leurs revenus en évitant le travail physique. La plupart sont des musiciens médiocres, sinon déplorables. Ils sont munis de sonorisations de mauvaise qualité, mais toujours impressionnantes par le vacarme qu'elles produisent. Son transport au lieu de la fête est à la charge des employeurs. Les *muzicant* ou les *muzicant de populară* (les musiciens) alimentent leur répertoire par le biais des émissions radiophoniques et de télévision, des spectacles folkloriques et surtout des cassettes en vente sur le marché urbain. D'ailleurs ils se suivent de près et s'empruntent réciproquement des rythmes, des mélodies et des formules d'accompagnement. Les instruments auxquels ils ont recours sont : la clarinette, le *taragot*,<sup>38</sup> la guitare d'harmonie, la guitare basse, l'orgue électronique, le grand tambour à cymbales. Les *muzicant* jouent en position fixe devant les micros, sur une

estrade en bois aménagée par la famille du marié juste à l'entrée de la tente nuptiale.

La *muzica oșenească* et la *muzica populară* recouvrent alternativement et avec intermittences le temps du déroulement de la fête de noces. Pourtant, chacune d'entre elles est interprétée dans des espaces et des circonstances propres.

La *muzica oșenească* accapare sans conteste les moments forts du rituel : la séparation des mariés de leur familles, voisins, amis, camarades de groupe/*ceată*; la marche du cortège nuptial vers la maison des parrains, vers l'église, vers la maison de la mariée et du marié; le passage symbolique de la mariée au rang des femmes et son intégration dans la famille de l'époux, etc. *Muzica oșenească* est jouée par les *ceteraș* en route, dans la cour, dans la *șură*, dans la maison, devant l'église, sous la tente nuptiale. Pendant le grand repas (*masa mare*), les *ceteraș* font le tour des tables pour offrir à chaque invité l'interprétation de son *dant* personnel ou de famille. Après une partie de musique d'à peu près 20 minutes, ils regagnent la table qui leur est réservée (en dehors de la tente), en cédant la place aux *muzicant*.

La *muzica populară* n'est jouée que devant la tente, à la *masa mare*, dans les moments "faibles" du rituel nuptial, en alternance avec la *muzica oșenească*.<sup>39</sup> Les *muzicant* la produisent surtout après le retour des mariés et des convives de l'église, en parties de 15-20 minutes suivies de pauses, et après de parties de *muzica oșenească*. Généralement, les pièces de *muzica populară* n'ont pas de destinataire précis. Il arrive pourtant que l'un des personnages principaux de la fête de noces - le parrain, le beau-père ou le marié - commande aux *muzicanti* une certaine mélodie. Il le fait surtout pour se montrer important, bien situé, citadin ou aspirant au statut de citadin.

Les *muzicant* et les *ceteraș* partagent donc, à la suite de négociations implicites, le temps et l'espace de la fête de noces. Il est normal que ce partage ne se fasse pas sans heurts, tensions et rivalités, que les uns et les autres ressentent avec des intensités différentes.

Les premiers – les *muzicant* – se considèrent supérieurs, dans leur qualité d'incarnation de la culture urbaine. Ils se ventent du fait que durant le grand repas nuptial (*masa mare*), le temps accordé à leur musique est plus généreux que celui consacré à la *muzica oșenească*. Les *muzicant* prétendent, et quelques fois réussissent, à être mieux payés que les *ceteraș*, dont ils parlent toujours avec rancune et un espoir mal dissimulé de les voir un jour définitivement éliminés de la scène. En ce qui les concerne,

les *ceteraș* sont nettement plus détendus. Ils n'ont pas l'air de craindre les *muzicant* ou, de toute manière, ne les traitent pas en ennemis dangereux. Jusqu'à un certain point, leur présence dans les fêtes les arrange même, car elle leur permet d'économiser leurs efforts. En d'autres mots, les *ceteraș* et leur musique maîtrisent encore très bien la situation.

Quoique incluse depuis un bon laps de temps dans leur vie musicale, la *muzica populară* n'est pas encore intégralement prise en possession par les Ochènes. D'après la *muzica populară*, les jeunes bougent de façon maladroite et inexpressive tandis que les plus âgés restent immobiles, se contentant de regarder. Pourtant, il paraît clair que cette nouvelle musique gagne chaque jour du terrain et qu'après tout l'avenir risque de lui appartenir.

## Annexe I : Glossaire

*Bobotează* (n. fém.) : Grand jour de fête dans les calendriers orthodoxe et gréco-catholique, célébrant le baptême de Jésus Christ (6 janvier).

*bulciugul miresei* (synt. neutre, de circulation exclusivement ochène, syn. *bulciug*): a) rituel nuptial de séparation de la mariée de ses parents et de sa maison maternelle. (Dans la plupart des régions de la Roumanie, ce rituel s'appelle *iertăciunile*: fr. les pardons.) Pendant le *bulciug*, le *stegar* (porteur de drapeau, voir ci-dessous) prononce solennellement, au nom de la jeune fille, un texte versifié par lequel celle-ci demande pardon à ses proches pour les douleurs qu'elle leur aurait jamais causé; b) le texte versifié scandé par le *stegar* à l'occasion de la séparation de la mariée de sa famille.

*cămin cultural* (synt. neutre) : maison rurale de culture

*cântec de stea* (synt. neutre) : chant d'Épiphanie

*cârciumă* (n. fém.) : bistrot de village (ou de faubourg) où l'on boit, on échange des nouvelles, on fait de la politique, on conclut des affaires (par exemple l'engagement d'un groupe de musiciens pour une fête de mariage). La *cârciumă* est l'une des institutions publiques les plus importantes du village roumain. Elle est située d'habitude dans son périmètre central, à proximité de la mairie, de l'église, de l'école et (dans le pays de l'Oaș) de la *ciupercă* (kiosque de danse).

*ceată* (n. fém.) : groupe de jeunes hommes, de jeunes filles ou d'enfants rassemblés dans un but précis: l'organisation ou la pratique du *colindat*, la *vedere* (ou *mersul la fete*) le bal dominical, la fête de mariage, la participation à la *disco*, à la *clacă*, etc.

*ceata colindătorilor* (synt. fém.) : groupe de jeunes hommes, de gens mariés ou d'enfants constitué (selon des critères de parenté, de voisinage et/ou d'amitié) en vue de l'accomplissement du rituel du *colindat*.

*ceata feciorilor* (synt. fém.) : a) l'ensemble de tous les jeunes hommes du village. La *ceata feciorilor* se réunit au complet surtout à l'occasion du bal dominical (*horă*); b) groupe plus restreint de jeunes hommes rassemblés (selon des critères de parenté, voisinage et/ou amitié) pour: *vedere*, *clacă*, départ collectif au travail, à l'armée ou à l'étranger, etc.

*ceteraş* (n. masc., de circulation exclusivement transylvaine) : a) joueur de violon; b) musicien de musique paysanne transylvaine (y compris ochène).

*ceteră* (n.fém., de circulation exclusivement transylvaine) : violon. A la différence des autres régions de la province, la *ceteră* de l'Oaş est un violon préparé et accordé au-dessus de la hauteur standard.

*Chiraleisa* (n. fém.) : rituel pratiqué par un groupe d'enfants (dont la composition change sans cesse) le jour de la *Bobotează* (voir ci-dessus). (Au moment où on leur ouvre la porte, les petits crient: *Hura, hura, Chiraleisa!* Alors l'hôte jette vers eux une poignée de noix et de bonbons sur lesquels ils se précipitent et ramassent en se bousculant.)

*chizeş* (n.masc., de circulation exclusivement transylvaine) : le chef élu de la grande *ceată* des jeunes hommes du village, censé s'occuper de l'organisation et du bon déroulement de la *horă*. Le *chizeş* engage les musiciens, collecte l'argent pour leur paiement, surveille le comportement de tout le monde pendant la fête, aplanit les possibles conflits qui surgissent durant la danse.

*ciupercă* (n. fém., litt.: "champignon") : terme local qui désigne le kiosque sous lequel a lieu la danse du village (*horă*). La *ciupercă* - bâtie



en bois souvent sculpté, entourée d'une palissade sommaire - est munie d'une banquette suspendue sur son poteau central: la place où jouent les musiciens. En dehors de la danse proprement dite, la *ciupercă* est un lieu voué exclusivement aux hommes/jeunes hommes. Pendant la semaine, la *ciupercă* reste toujours vide.

*clacă* (n. fém.) : travail collectif organisé par un villageois pour l'exécution d'une opération qui dépasse ses forces ou celles de sa famille: la construction d'une nouvelle maison, l'épluchage du maïs de sa récolte, le transport à la maison et le rangement du bois pour l'hiver, etc. Les participants-invités (le plus souvent des hommes) travaillent gratuitement un ou plusieurs jours de suite. Chacun d'entre eux sait qu'à son tour il recevra au besoin l'aide de tous les autres pour des travaux similaires. Au cours de la journée, l'hôte leur offre des repas bien arrosés; les soirs, il fait aussi venir des *ceteraș* pour des petites fêtes nocturnes.

*colac* (n.masc.) : gîmblette préparée par les femmes roumaines afin de s'en servir pour plusieurs rituels. Le *colindat* de Noël, les enterrements, les fêtes de nocces, les jours de commémoration des morts. Le *colac* est le symbole de la nourriture terrestre et céleste. Les hommes l'offrent en guise de récompense pour ceux qui leur font des vœux en chantant des *colind* (voir ci-dessous). Les femmes en font don (*pomană*) le jour de l'enterrement de l'un de leurs proches et les jours de commémoration de tous les morts, pour que les défunts aient de la nourriture dans le monde d'au-delà; le jour de leurs nocces, les jeunes mariés le partagent de façon cérémonielle (*colac* = pain quotidien), etc.

*colind* (n. neutre) : chant de Noël, interprété par les *ceată* (de jeunes, de jeunes hommes, de gens mariés, d'enfants, de vieillards) pendant le rituel du *colindat*.

*colindător* (n. masc.) : membre de la *ceată* (groupe) qui accomplit le rituel du *colindat*.

*colindat* (n. masc., defectif de pluriel) : rituel de Noël par lequel une *ceată* visite toutes les maisons du village/quartier pour souhaiter à leurs maîtres, en chantant des *colind*, santé et prospérité.

*contră* (n. fém.) : a) en Transylvanie : violon ou alto préparé, dont les musiciens se servent pour réaliser l'accompagnement harmonique; b) en Oaş: violon d'accompagnement, préparé de la même façon que la *ceteră*, utilisé jusqu'il y a deux-trois décennies (avant la *zongoră*).

*corindă* (n. fém.) : version dialectale du mot *colind*, véhiculée surtout au centre et au nord de la Transylvanie.

*cort* (n. neutre) : la tente, installée d'habitude dans la cour du marié, sous laquelle a souvent lieu le grand repas nuptial.

*danț* (n. neutre) : a) catégorie de musique spécifique et dominante dans le Pays de l'Oaş, celle qui intéresse le livre ci-présent; b) (syn: *horă*) bal du village.

*danț de jucat* (synt. neutre, litt.: "*danț* pour danser"): *danț* instrumental ou vocal-instrumental qui sert de support musical à la danse. Le *danț de jucat* se distingue, en premier lieu, par sa structure métrorhythmique précise et régulière et par son tempo vif.

*danț de masă* (synt. neutre, litt: "*danț* de table") : voir *danț de țîpurit*

*danț de horit* (synt. neutre, litt. : "*danț* pour chanter" : voir *danț de țîpurit*

*danț de țîpurit* (synt. neutre, syn.: *danț de masă* ou *danț de horit*) : *danț* vocal ou vocal-instrumental chanté par les gens (hommes, jeunes hommes, jeunes filles, femmes, enfants, vieux) en circonstances autres que la danse, avec ou sans accompagnement. Le *danț de țîpurit* est caractérisé par une configuration rythmique moins rigoureuse et un tempo d'exécution lent ou modéré.

*danțul miresei* (synt. neutre, litt: "*danț* de la mariée") : *danț* de noces, que la mariée doit danser et chanter (*a țîpuri*) dans la cour de sa maison familiale, au moment de la séparation rituelle de ses parents, amis et voisins.

*disco* (n. neutre): a) musique "commodifiée" (= de consommation médiatisée), d'emprunt urbain, sur laquelle les jeunes dansent (ou plutôt

font semblant de danser) les soirs de fête, dans la grande salle du *cămin cultural*; b) l'endroit où les jeunes se réunissent pour écouter et danser d'après la musique *disco*: la salle du *cămin cultural*.

*doină* (n. fém., syn. local: *hore*) : "chant long", chant lyrique à forme musicale partiellement improvisée, et rythme libre.

*drâmbă* (n.fém.): guimbarde. En Oaș, les gens préfèrent les *drâmbă* de petites dimensions (donc avec un son très aigu).

*figură* (n. fém.): terme technique utilisé surtout par les *ceteraș*, pour désigner une partie connexe du *danț de jucat*, insérée par le violoniste dans le *danț* proprement dit surtout pour animer la danse.

*floricea* (n. fém.): terme technique utilisé surtout par les musiciens professionnels de la Transylvanie, pour indiquer une partie connexe de la mélodie de danse, située d'habitude vers sa fin, avant la cadence finale.

*floricele* (n. fém., pluriel du n. *floricea*) : terme technique utilisé par tous les musiciens populaires de Roumanie pour dénommer les ornements mélodiques de toute sorte (appogiatura, notes de passages, mordenti, glissandi, petites formules mélodiques ajoutées à la fin de phrases musicales, etc.).

*fluier* (n.neutre) : flûte

*fogaș* (n. neutre) : terme technique dont se servent les *ceteraș* ochènes de la vieille génération pour indiquer: a) une phrase-pont; b) un registre de hauteur ; c) une voix.

*frigorie* (n.fém., terme dialectal transylvain) : véranda de forme carrée, souvent assez large, qui relie l'escalier et les pièces de la maison traditionnelle proprement dite.

*frunză* (nom fém.) : feuille d'arbre (d'habitude de poirier ou de prunier), qui peut être employé en guise d'instrument de musique, par les hommes et les femmes également.

*glas* (n. neutre) a) (en roumain standard) : voix ; b) (en langage populaire): composante mélodique d'une pièce musicale vocale.

*horă* (n. fém.; syn. ochène: *dant*) : bal de jeunes qui a lieu, les jours de fête, dans un espace central du village roumain (en Oaş, sous le kiosque-*ciupercă*).

*hore* (n. fém., terme dialectal transylvain) : a) chanson vocale ou version instrumentale ou pluri-instrumentale de celle-ci; b) (en Oaş) *dant* de *țipurit* en version vocale ou vocal-instrumentale.

*hore lungă* (syn. *doină*) : "chant long", chant lyrique à forme élastique, partiellement improvisée.

*a hori* (verbe, terme dialectal transylvain) : chanter

*horincă* (n. fém.) : eau de vie très forte (45-50 degrés), que les paysans de Transylvanie préparent à la maison ou dans le village, généralement pour les besoins de leurs familles. La *horincă*, la boisson la plus appréciée au nord et nord-ouest de la Transylvanie (y compris en l'Oaş), est souvent invoquée dans les vers populaires chantés en connexion avec la musique et la fête. Les Ochènes prétendent même que le verbe *a hori* doit avoir quelque rapport étymologique avec la *horincă*.

*horitor* (n. masc., fem: *horitoare*; syn. *Țipuritor*) : chanteur (chanteuse).

*început* (synt. neutre, syn. *începutul dantului*) : a) le début du *dant*; b) terme technique (connu par tout le monde) qui désigne une partie connexe du *dant* consistant en une petite formule en doubles cordes qui lui précède l'exécution.

*întreietură* (n. fém.) : terme technique par lequel les *ceteraș* de l'Oaş indiquent une formule particulière de violon, exécutée sur deux cordes simultanément.

*liturghie* (n. fém.) : service divin orthodoxe officié au milieu de la journée.

*masa mare* (synt. fém., litt. "la grande table") : repas nuptial qui a lieu après la cérémonie religieuse, soit à la maison du marié, soit dans la grande salle du *căminul cultural*, spécialement aménagée en ce but.

*a merge la fete* (verbe, syn.: *a merge la vedere*) : rendre visite aux jeunes filles du village.

*mersul la fete* (synt. neutre, syn.: *vedere*) : l'action de rendre visite aux jeunes filles du village.

*meterhanea* (n. fem.) : orchestre de cour princière, d'origine turque, existant jusque vers la fin du XVIIIe siècle dans les principautés roumaines de Valachie et de Moldavie.

*muzică domnească* (synt. fém.) : a) (litt.) musique de Messieurs, donc de provenance urbaine; b) (uniquement en Oaș, syn. imparfait: *muzică populară*) toute musique autre que la musique ochène (*muzică oșenească*); c) (syn. *orchestră*) ensemble musical spécialisé dans l'interprétation de *muzică domnească* (voir a, b).

*muzică oșenească* (synt. fém.) : musique originaire de l'Oaș, que ses habitants considèrent comme la leur et qu'ils opposent nettement à toutes les autres catégories de musiques existantes/connues (désignées généralement par la syntagme *muzică populară*).

*muzică populară* (synt. fém., syn. imparfait: *muzică domnească*) : (en Oaș) toute musique qui ne provient pas de l'Oaș.

*muzicant* (n. masc.) : a) musicien qui joue dans un ensemble populaire (*orchestră*) de provenance urbaine; b) (en Oaș) membre d'un l'ensemble de *muzică domnească*.

*muzicant de populară* (synt. masc.) : expression parfaitement synonyme avec *muzicant* (voir ci-dessus)

*nuntă* (n. fém.) : fête de mariage

*nuntă domnească* (synt. fém.) : (dans l'Oaș) fête de mariage qui s'éloigne partiellement du modèle de fête de noces traditionnelle. Le blason explicite d'une *nuntă domnească* est constitué par les vêtements urbains portés par les mariés et par les parrains. *Nunta domnească* montre explicitement la

volonté du jeune couple de se détacher, du moins en partie, de sa condition "paysanne". Quelquefois, pendant les *nuntă domnească*, *muzica domnească* ou *populară* a plus de poids que la *muzica oșenească*.

*nuntă oșenească* (synt. fém.) : fête de noces appréciée par les gens comme étant conforme aux exigences des traditions ochènes.

*oaspete* (n. masc.) : personne qui rend une visite chez des parents ou amis, le jour de *ospete*.

*orchestră* (n. fém.; syn: *muzică domnească*) : ensemble de *muzică domnească* ou *populară*, engagé par le marié pour le grand repas nuptial.

*ospăț* (n. neutre) : a) (en roumain standard) repas copieux b) (en Oaș et autres régions transylvaines) fête qu'on fait à l'occasion de la *ospete*.

*ospete* (n. fém.) : jour de célébration du Saint Patron de l'église locale, où les parents et les amis sont censés rendre réciproquement des visites.

*a veni în ospete* (allocution verbale) : rendre une visite impromptue à des amis d'un village qui célèbre le jour de Saint Patron de l'église locale.

*pomană* (n. fém.) : don fait par les femmes pour un ou plusieurs morts de leur famille. La *pomană* consiste en de la nourriture (surtout *colac*), boisson, vêtements et objets qui ont appartenu au(x) défunt(s).

*pont* (n. neutre, de circulation exclusivement ochène, syn: *punct*, *punt*): a) phrase musicale correspondant à un vers chanté ou crié (l'équivalent conventionnel de deux mesures de deux noires-temps); b) fragment-cliché violonistique de deux temps, caractérisé par l'emploi des doubles cordes en octaves; c) segment du discours musical marqué par un ou plusieurs éléments accentués, soulignés observables, distinctifs (par exemple: doubles cordes de violon, changement mélodique perceptible, son suraigu, etc.).

*a pontă* (verbe; syn.: *a puncta*) (surtout dans le langage des *ceteraș* ochènes) : introduire des *pont* (ou *punct*) dans la mélodie d'un *dant*.

*popă* (n. masculin) : prêtre orthodoxe ou gréco-catholique

*prelucrare* (n. fém.) : nom accrédité par les permanents de la culture de masse de la période communiste pour indiquer, *grosso modo*, le processus (et le résultat de ce processus) d'adaptation d'une musique traditionnelle aux exigences esthétiques et idéologiques officielles.

*sâmbra oilor* (synt. fém., syn. *sâmbra*) : cérémonie de constitution d'un grand troupeau de brebis, en préparation pour l'alpage estival.

*Sorcova* (n. fém.) : a) branche de pommier (ou objet en papier qui lui emprunte la forme) utilisée pour la pratique du rituel de *Sorcova* (voir b); b) rituel propitiatoire pratiqué par les enfants le jour de la Saint Basile (1 janvier); c) oraison versifiée déclamée par les enfants pendant le rituel de *Sorcova* (voir b).

*a sorcovi* (verbe) : a) pratiquer le rituel de la *Sorcova*; b) scander le texte de la *Sorcova*.

*steag* (n. neutre) : a) (dans le roumain standard) drapeau; b) (en Transylvanie) objet qui fait partie de la tradition nuptiale: drapeau richement orné, porté et secoué, à certains moments de la fête de noces, par un ami du marié (*stegar*), qui s'érige pour la circonstance en chef du groupe de jeunes hommes (*ceata feciorilor*). Le *steag* est explicitement un symbole phallique.

*stegar* (n. masc.) : porteur de drapeau nuptial

*șezătoare* (n. fém.) : réunion féminine nocturne, pendant laquelle les participantes s'adonnent à des travaux légers et divertissants (elles tissent, filent, cousent, tricotent, etc.)

*sură* (n. fém., terme dialectal transylvain) : dépôt d'outils agricoles et domestiques situé dans la cour paysanne, souvent vis-à-vis de la maison et en prolongement de la grange.

*taraf* (n. neutre) : a) en Valachie et Moldavie, l'une des dénominations populaires les plus fréquentes de l'ensemble instrumental ou vocal-instrumental de musique traditionnelle; b. terme adopté par les

ethnomusicologues pour désigner tout ensemble roumain de musique traditionnelle.

*taragot* (n. neutre) : instrument en bois, à simple anche, un peu plus grand et nettement plus sonore que la clarinette. Utilisé par les musiciens paysans depuis quelques décennies, tout d'abord dans la région de Banat, puis petit à petit dans presque toute la Roumanie. Inventé depuis approximativement un siècle par un Hongrois, le timbre du *taragot* rappelle celui de la *zurna* balkanique.

*terminat* (ou *terminatul danțului*, syn. *sfârșit*, n./synt. neutre, défectif/ve de pluriel, littéralement "la fin du *danț*"): (en Oaș) terme technique musical qui désigne l'une des parties connexes du *danț*, à savoir sa section de cadence.

*tindă* (n. fém.) : la pièce centrale d'une maison paysanne traditionnelle roumaine, qui relie "la bonne chambre", la cuisine d'hiver (qui fonctionne aussi comme chambre de séjour), la *frigorie* (véranda) et (éventuellement) l'office/petit dépôt d'aliments.

*ton* (n. neutre) : terme technique par lequel les musiciens populaires de Roumanie désignent la tonalité dans laquelle ils jouent une pièce musicale ou une autre.

*trâmbiță* (n. fém.) : trompe métallique, longue de deux mètres, à pavillon court et peu évasé. Utilisé par les bergers pour le rassemblement de leurs troupeaux, et par quelques hommes spécialisés dans son jeu pour le rituel funèbre.

*tropotit* (n. neutre, défectif de pluriel) : (en Oaș et Maramoures) battement énergique et rythmique de pieds que les hommes exécutent pendant la danse.

*țigan de mătase* (synt. masc., litt. "Tsigane de soie") : musicien populaire professionnel d'origine tsigane.

*a țîpuri* (verbe, de circulation exclusivement ochène) : a) (syn.: *a hori*) chanter un *danț*; b) crier dans le registre suraigu le segment initial du *danț* (sa partie connexe appelée *țîpuritura* ou *țîpurit*)



*țîpurit* (n. neutre, syn.: *țîpuritură*) : cri-hurlement suraigu qui enclenche les versions vocales du *danț*.

*țîpuritor* (n. masc., de circulation exclusivement ochène, syn. *horitor*) : chanteur

*țîpuritură* (n. neutre) : a) partie connexe du *danț* vocal ou vocal-instrumental qui consiste en un cri (ou plutôt un hurlement) très aigu et perçant que les hommes produisent pendant la danse, en début de leur chant; b) version vocale du *danț*.

*vaiet* (pl. *vaiete*, n. neutre) : a) littéralement: plainte bruyante; b) (en Transylvanie) lamentation funèbre, entrecoupée de sanglots, chantée (à des moments et des endroits précis) par les femmes apparentées au défunt.

*vedere* (n. fem., synonyme: *mersul la fete*) : visite nocturne des garçons (groupés en petites *ceată*) chez les filles nubiles du village.

*Viflaim* (n. neutre, provenant de la déformation du nom propre "Bethléem") : a) rituel de Noël pendant lequel la *ceată* joue, dans les cours des villageois, la pièce de théâtre populaire portant le même nom (voir b), pièce qui met en scène la Naissance Miraculeuse; b) pièce de théâtre populaire jouée à l'occasion du rituel *Vifalim* (voir a).

*a zice* (verbe) : a) littéralement: dire; b) en roumain populaire: jouer une mélodie instrumentale ou, plus rarement, c) chanter (avec ou sans accompagnement instrumental).

*Ziua Crucii* (synt. fém.) : Le jour de la Sainte Croix (dans les calendriers orthodoxes et gréco-catholiques, 14 septembre)

*zongoră* (n. fém.) : guitare à quatre cordes accordées en quinte et quarte juste, utilisée comme principal instrument d'accompagnement par les musiciens paysans des régions Maramoures et Oaș. Le mot représente l'adaptation locale du hongrois *zongora* (= piano).

**Annexe II : Les localités du Pays de l'Oaş**

Bocicău  
Valea Seacă  
Vagas  
Comlăușa  
Șirlău  
Bătarci  
Turț Băi  
Tarmășeni  
Cămârzana  
Turț  
Gherța Mare  
Aliceni  
Gherța Mică  
Târșolț  
Bixad  
Moșeni  
Lechința  
Boinești  
Huta Certeze  
Călinești  
Certeze  
Coce  
Tur  
Livada Vii  
*Remetea Oaşului* (village hongrois)  
Negrești (ville)  
Luna  
Prilog Vii  
Prilog  
Vama  
Orașul Nou Vii (village hongrois)  
Racșa  
Racșa Vii

## NOTES

1. J'ai prélevé la distinction entre *identitaire* ("relatif à l'identité") et *identificatoire* ("servant à l'identification") de Bernard Lortat-Jacob, *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie...*, p. 144.
2. Dans le langage des musiciens de l'Oaş, le mot pont a de multiples significations, dont trois sont plus importantes. (Voir, à ce propos, les explications de l'Annexe I: *Glossaire*.)
3. Ce problème se réduit à celui d'ordre plus général, que l'ethnomusicologie affronte bien souvent, de la différence/ distinction entre les variations d'une même entité musicale et les entités nouvelles.
4. Nous avons prélevé la dénomination de *figură* du folkloriste roumain Ion Someșan (voir le volume *Danțul în Oaş...*). D'après l'auteur, la *figură* (qu'il appelle d'ailleurs *figură de animație*) a le rôle d'animer la danse; opinion confirmée par la plupart de nos musiciens.
5. Suite à l'intervention des autres auteurs, ce chapitre a été énergiquement transformé. Pourtant, j'ai jugé bon de le présenter ici dans sa première version, celle qui m'appartient exclusivement.
6. Effectivement, dans sa forme finale, cet ouvrage comprendra plusieurs chapitres consacrés au modèle.
7. Il n'est permis aux femmes de jouer qu'à la guimbarde et à la feuille d'arbre.
8. L'appellatif des musiciens ochènes est *ton* (art. *tonul*), "le ton". Ce mot est d'ailleurs employé par tous les musiciens populaires professionnels de la Roumanie pour indiquer *la tonalité de base* (dans le sens "classique" du terme "tonalité") *d'une mélodie ou d'un fragment mélodique accompagné par des accords*. Mais dans l'Oaş le *ton*, la tonalité est nettement moins explicite que dans le reste du pays et souvent obscurcie par les accords de la *zongoră* et par les quintes parallèles du violon. En fait, le climat tonal ouest-européen est complètement étranger aux mélodies chantées ou jouées en solo (de même qu'il est étranger à la plupart de la musique non-accompagnée de Roumanie). Pourtant les *ceteraș* réussissent à l'instaurer, grâce à un accompagnement harmonique qui, même "chaotique", suggère une certaine fonctionnalité spécifiquement tonale.
9. Fait qui ressort des transcriptions réalisées par Bartók au début du siècle (Béla Bartók, *Romanian Folk Music. Vol. I, Instrumental melodies*). (Voir aussi le chapitre 12 ci-dessous.)
10. Les *ceteraș* Gheorghe Metea et Ion Mureșan nous en ont donné quelques exemples - très peu d'ailleurs.
11. D'après les renseignements fournis par le seigneur de nos musiciens, Ion Chiorean, du village de Prilog - Baia Mare, les violonistes des années 20-30 ne faisaient pas des transpositions. En revanche, ils avaient l'habitude de "monter" ou "baisser" leur violon sur place, pendant l'interprétation, pour l'accommoder aux voix des chanteurs ou des danseurs-*țipuritor* en présence. Apparemment l'interruption provisoire du chant ne gênait

personne, surtout durant la danse, quand le frappement de pieds (*tropotit*) et les cris des hommes suppléaient parfaitement à ce manque de musique. (Voir aussi là-dessus le chapitre 12: *Le danț et sa recherche ethnomusicologique. Aperçu historique.*)

12. *Capra, ViŃlaimul, Sorcova, Chiraleisa.*

*Capra* (litt. "la chèvre") est un rituel de Noël dont les possibles racines pré-chrétiennes remontent à un ancien culte totémique. Dans l'Oaş, il est pratiqué par des petits groupes (des *ceată*) d'enfants entre 10 et 14 ans. L'un des enfants est masqué en "chèvre", les autres portent des fils de grelots. Dans l'après midi de la Veille de Noël, les *ceată* visitent les maisons des villageois, font "danser" la chèvre, secouent les grelots et scandent, en rythme ak-sak (7/16):

Ța ța ța căpriță ța,  
Te-am adus din Africa,  
Le-am adus cu avionul,  
Te hrănesc cu biberonul...

Ta, ta, ta, petite chevre,  
Je l'ai emmené de l'Afrique  
Je t'ai emmené par avion  
Je te nourris avec le biberon... (sic)

Le *ViŃlaim* (le nom déformé de "Bethléem") est une dramatisation de la Naissance Miraculeuse. Dans l'Oaş, ses acteurs sont 3-4 enfants de 10-14 ans, déguisés en : ange, deux Rois Mages et un diable. Pendant la représentation du *ViŃlaim* dans les maisons des gens, les enfants chantent à plusieurs reprises une "chanson d'étoile" (*cântec de stea*, chant d'Epiphanie) qui annonce la proche naissance du Sauveur.

*Sorcova* est une oraison versifiée scandée le Jour de l'An par des enfants (isolés ou groupés par deux ou trois) dans les maisons de leurs voisins et parents. En scandant, les enfants touchent de façon rythmique les gens pour lesquels ils font les vœux avec une branche de pommier ou avec un substitut bricolé en papier coloré.

*Chiraleisa* (déformation du grèque "Kirie eleison") est une coutume pratiquée par les enfants le jour du Baptême de Jésus Christ (6 janvier). Les enfants suivent de près le prêtre qui bénit, à cette occasion, toutes les maisons du village. Ils guettent le moment où les hôtes le raccompagnent à la porte; alors ils scandent des vers de bénédiction et de vœux (parmi lesquels "Chiraleisa"! ). Ils sont récompensés avec des pommes, des noix et des sucreries.

Les descriptions ci-dessus se fondent sur la fiche d'information FI 703 des archives du Musée du Paysan.

13. Voir le chap. 7 ci-dessus (*Le polymorphisme du danț*).

14. Les derniers 6 -7 ans, les répétitions des enfants ont lieu à l'école, sous la surveillance d'un prêtre-professeur de religion.

15. Les renseignements concernant le jour de *Sânziene* nous ont été livrés par M. le Professeur Nicolae Both de l'Université de Cluj-Napoca.

16. Information que nous détenons de M. le Professeur Ion Șeulean de l'Université de Cluj-Napoca.

17. En fait, il dût s'établir probablement à Turț - le seul lieu où il a consigné les noms de ses informateurs-paysans - d'où il dût se déplacer rapidement (éventuellement pour un jour) à Comlauța et à Tarna Mare.
18. *Rumanian Folk Music* (les volumes I et II) (voir la bibliographie ci-dessous).
19. "Deux-trois décennies" représente une évaluation subjective du temps minimum nécessaire aux violonistes pour assimiler le répertoire local et se forger un style d'interprétation convenable pour eux et accepté par leurs auditeurs. Cette évaluation tient compte aussi d'une l'information fournie par notre vieux *ceteraș* Ioan Chiorean: d'après lui, en 1907, son père s'est donné beaucoup de peine pour trouver et engager, pour sa fête de mariage, l'un des trois-quatre *ceteraș* qui existaient alors (sic) dans tout le Pays de l'Oaș.
20. Un "genre occasionnel" est un genre qui comprend des pièces dont l'interprétation n'est pas sévèrement liée à des circonstances et fonctions déterminées. (Voir Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie...*, dans la bibliographie ci-dessous.)
21. Voir le chapitre 9, *L'hégémonie du danț*.
22. Il n'est pas moins vrai que nous avons fait peu d'efforts pour lui en révéler les traces.
23. Voir toujours le chapitre 9, *L'hégémonie du danț*.
24. Les transcriptions "ochènes" de Bartók sont soit mono-vocales, soit mono-instrumentales.
25. Assez surprenant, Bartók n'a pas eu l'air d'observer le rythme syncopé spécifiquement ochène.
26. Tempo giusto, 2/4, la noire MM = approx. 130.
27. Fait confirmé aussi par Ion Someșan (voir Ion Someșan, *Danțul în Oaș...*, p. 20), qui prétend que le *terminat* unique date depuis les temps où tous les *danț* étaient joués en *ré* majeur.
28. On peut penser qu'en connaissant d'avance la durée totale de l'enregistrement sur cylindre (approx. 3 minutes), les *ceteraș* comprimaient les *danț*, en raccourcissant proportionnellement toutes ses composantes formelles. Mais, confrontés pour la première fois de leur vie à un tel problème, ce n'est pas sûr qu'ils aient réussi sans faille.
29. Voir dans le Glossaire de l'Annexe I, la deuxième signification du mot *pont*: fragment-cliché violonistique de deux temps, caractérisé par l'emploi des doubles cordes en octaves.
30. Voir C. Brăiloiu, *Bocete din Oaș...*, dans la Bibliographie ci-dessous.
31. *Antologia sonoră a muzicii populare românești. I. Țara Oașului (Satu Mare). Album îngrijit de Contantin Brăiloiu*. 5 disques noirs à 78 tours, imprimés sur une face, chacun contenant deux pièces: I. a) *Doină (hore)* din Negrești; b) *Doină (hore)* din Tîrșolt; II. a) *Jocul miresei* din Negrești; b) *Horea miresei* din Negrești; III. a) *Joc cu fete* din Certeze; b) *Roata feciorilor* din Certeze; IV. a) *Bocet la prietenă*; b) *Bocet la fiu*; V. *Doină (hore)* din Trip; b) *Colindă* din Negrești. Tirage: 108 exemplaires numérotés.

32. Speranța Rădulescu et Carmen Betea en ont fait une sélection sur le disque *Romanian Folk Music Band. VI. Maramureș-Oaș* (voir la Bibliographie ci-dessous).
33. Ce qui n'était pas le cas avec les *danț* de Bartók. Mais cela ne signifie pas que telles attributions n'existaient pas de son temps : le folkloriste hongrois aurait fort bien les ignorer.
34. J.Bouet, Elasticité de la forme et renouvellement : musique de danse pour violon, pays de l'Oach (Roumanie) (voir la Bibliographie).
35. Ion Someșan, 1978: *Danțul în Oaș* (sans nom de maison d'édition, typographie "I.P. Banat"). Ce livre nous a été recommandé et offert par hasard et sans trop de conviction, et nous avons hésité longtemps avant de lui prêter attention. Après, nous nous en sommes servi constamment et de multiples façons.
36. Les remaniements se conforment à des exigences esthétiques qui découlent de l'idéologie d'un système politique totalitaire et nationaliste, exigences très bien connues et soigneusement respectées par tous les gens des médias. Il est intéressant que les producteurs d'aujourd'hui continuent à en tenir compte, quoi qu'ils n'y soient plus obligés. Ils les ont si bien assimilées au cours des années qu'ils ont fini par croire à leur supériorité par rapport aux exigences esthétiques des vraies musiques traditionnelles.
37. Des explications concernant cette musique sont incluses dans l'article de S. Rădulescu *Metisaje și globalizări muzicale* (voir la Bibliographie).
38. Le *taragot* est une sorte de clarinette à double anche, au son gras et pénétrant. Inventé par un constructeur d'instruments hongrois au cours du XIXe siècle, le *taragot* a été et est utilisé surtout par les musiciens populaires roumains de la région de Banat (sud-ouest du pays).
39. La participation de la *muzica domnească* au cortège nuptial, dont nous a parlé l'un de nos informateurs (le *muzicant* Gheorghe Hotca), n'a été remarquée à aucune des nombreuses fêtes de noces auxquelles nous avons participé. Il n'est pas exclu qu'elle se confirme dans les cas des *nunță domnească*, que nous avons un peu négligées.

## BIBLIOGRAPHIE

- ACHIM, Viorel: *Țigani în istoria României* (București, 1998)
- ALEXANDRU, Tiberiu: *Instrumentele muzicale ale poporului român* (București, 1956); *Folcloristică, organologie, muzicologie (Studii), Vol. I-II* (București, 1978, 1980); *Romanian Folk Music* (București, 1980)
- BARTÓK, Bela : *Rumanian Folk Music*, Vol. I-V, ed. B.Suchoff (The Hague, 1967-1975); *Scrieri mărunte despre muzica populară românească* , ed. C. Brăiloiu (București, 1937)
- BOBULESCU, Constantin : *Lăutarii noștri. Din trecutul lor. Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale cum și asupra altor feluri de muzici* (București, 1922)
- BOUËT, Jacques: *Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (Essai)*; en: *Studii de muzicologie*, 9 (București, 1973); *Elasticité de la forme et renouvellement: musique de danse pour violon, pays de l'Oach (Roumanie)*; en: *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*, ouvrage collectif, coordonné par B.Lortat-Jacob (Paris, 1987)
- BOUËT, Jacques, Bernard Lortat-Jacob: *Quatre-vingts ans après Bartok: pratiques de terrain en Roumanie*; en: *Revue de musicologie*, no.1, tome 81 (Paris, 1995)
- BRĂILOIU, Constantin: *Bocete din Oaș* (București, 1938)  
*Problèmes d'ethnomusicologie*, éd. Gilbert Rouget (Genève, 1973)  
*Le vers populaire roumain chanté*; en *Problèmes d'ethnomusicologie*, éd. Gilbert Rouget (voir ci-dessus), pp.151-194
- CHELCEA, Ion: *Țigani din România* (București, 1944)
- CIOBANU, Gheorghe: *Lăutarii din Clejani* (București, 1969)
- GARFIAS, Roberto: *Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Music*; in: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. XIII (USA, 1981)
- IOSIF, Corina: *Hora satului din Certeze (Țara Oașului)*; en mss.
- JUHÁSZ, Christine: *Chants et musiques tsiganes collectés dans les Balkans*; en: *Études tsiganes*, 1 (Wien, 1994)
- GHINOIU, Ion: *Dicționarul obiceirilor calendaristice* (București, 1996)
- LORTAT-JACOB, Bernard: *Le métier de lăutar*, en : *Dialogue. Revue d'Études Roumaines et des Traditions Orales Méditerranéennes*, no 12/13 (Montpellier, 1984); *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie, Collections Hommes et musiques* (Paris-Nanterre, 1994)
- POTRA, George: *Contribuțiuni la istoricul țiganilor din România* (București, 1939)
- MUSSET, Danielle: *Le mariage à Moșteni (Roumanie)*. Thèse de 3e cycle, juin, 1978, directeur d'études P.H. Stahl; en mss.
- MUȘLEA, Ion: *Cercetări etnografice în Țara Oașului*; en: *Anuarul Arhivei de Folclor*, I (Cluj, 1932)

- RĂDULESCU, Speranța: *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (București, 1984); *Metisaje și globalizări muzicale*; en: *Secolul 20*, nr. 7-9, "Balcanismul", p. 108 -112 (București, 1997)
- RĂDULESCU, Speranța, Felicia Diculescu: *Acordajul viorii în Țara Oașului*; en: "Muzica", nr. 5 (București, 1990)
- SOMEȘAN, Ion; *Danțul în Oaș* (?), 1978)
- VELCEA, Ion: *Țara Oașului. Studiu de geografie fizică și economică* (București, 1964)
- ZAMFIR, Elena, Constantin Zamfir (coordonateurs): *Țigani: între ignorare și îngrijorare* (București, 1993)

## DISCOGRAPHIE

- BRĂILOIU, Constantin : *Antologia sonoră a muzicii populare românești.I. Țara Oașului (Satu Mare)*. Album signé par C. Brăiloiu; 5 disques noirs a 78 tours (București, 1930 ?)
- BOUET, Jacques, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu: *Roumanie : Musique pour cordes de Transylvanie/Music for Strings from Transylvania*, CD, éd." Chant du Monde", LDX 274937
- S. RĂDULESCU, Carmen Betea : *The Traditional Folk Music Band, VI. Maramureș-Oaș* , 02557, București, Electrecord, National Collection of Folklore, "Document" series, 1982-1984