

Mémoire



La musique des Roms et sa transmission.

Le contexte influence-t-il sur l'apprentissage de la musique traditionnelle?

MELLAERT
Julie
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité: Violon

Formation initiale
Promotion 2007-2009
Session Juin
Réfèrent:Mme.PESOVAR
Qualité: Ethnomusicologue

Remerciements,

*

Si l'écriture est un travail solitaire, l'élaboration d'un mémoire découle d'une collaboration naturelle. Je tiens donc à dire un « NOROC¹ » très particulier à tous ceux qui m'ont aidée dans mes recherches.

Merci d'abord à Sofia Pesovar, ma référente. Originnaire de Hongrie experte des musiques traditionnelles hongroises et bretonnes, elle a partagé avec moi ses connaissances musicales, « ethnomusicologiques et sociales ». Depuis la soirée où j'ai abordé l'idée du sujet jusqu'à sa réalisation, son orientation et son aide furent essentielles. Ses conseils m'ont permis de faire le choix difficile qui s'imposait: Recommencer entièrement mon sujet. J'ai, avec elle, pu trouver les ressources et les forces nécessaires pour illustrer un nouveau sujet. Merci aussi à Sara Chenal, ma référente pédagogique dans le cadre de mon tutorat, pour ses commentaires et ses précieux conseils.

Merci encore aux musiciens Roms, Iacob, Constantin, Florin, Florica, qui se sont montrés accueillants et patients lors de nos rencontres, tout comme tous ceux et celles qui m'ont tant appris.

Merci enfin à ma famille.

SOMMAIRE

*

Remerciements.	P.2
Introduction.	P.4
Chapitre I. La musique traditionnelle tzigane de Roumanie.	P.5
1/ L'origine de la musique tzigane.	P.5
2/ La musique traditionnelle de Roumanie.	P.8
3/ Musique traditionnelle roumaine ou musique tzigane?	P.9
4/ Modes d'apprentissages pour un Lautar.	P.10
Chapitre II. Institutions et établissements de musique en Roumanie.	P.15
1/ Une Roumanie européenne!	P.15
2/ Systèmes de formation musicale classique et traditionnel.	P.15
3/ La musique à l'école primaire.	P.16
4/ Conservatoru de Peste Prut: enseignement de la musique traditionnelle ou de la musique tzigane?	P.17
Chapitre III. La musique traditionnelle Rom dans les institutions françaises.	P.18
1/ Etude de terrain: Atelier de musique traditionnelle tzigane, Iacob Maciuca, au conservatoire de Nantes.	P.18
2/ Intégration de l'oralité dans la classe de Sara Chenal, classe de violon.	P.21
3/ Ateliers de musique traditionnelle Europe de l'Est, Nort-sur-Erdre.	P.24
Conclusion.	P.28
Bibliographie.	P.29

Introduction

*

Au XIXe siècle, la population tzigane a provoqué un regain d'intérêt en Europe, en Hongrie et en Roumanie. De nombreux compositeurs occidentaux se sont attachés à la musique des tziganes, ces musiciens « *aux prunelles ardentes*² ». Citons Ravel, Liszt, ou encore les grands violonistes, Fritz Kreisler, Jascha Heifetz, ou Yehudi Menuhin ! Cet attrait ne s'est pas démenti tout le XXème siècle et même aujourd'hui, où de plus en plus de formations de musiciens tziganes - Urz Karpatz, Les Yeux Noirs, les 100 Violons Tziganes, des fanfares tziganes - font entendre leurs œuvres en tournées internationales. Des stages de musique tzigane s'organisent au sein d'écoles de musique, comme l'atelier « musique tzigane », dirigé par le violoniste Iacob Maciuca, intervenant au CRR de Nantes.

Tout d'abord, nous irons à la recherche des origines, du peuple et de la musique tziganes, et plus particulièrement, de la population Rom, vivant en Roumanie. Nous déterminerons la différence entre musique tzigane et musique traditionnelle en Roumanie. Ensuite, nous évoquerons les écoles et institutions de musiques roumaines qui insèrent la musique traditionnelle dans leur cursus.

Enfin, nous re-contextualiserons ces données en France, étudiant les musiques traditionnelles tziganes au CRR de Nantes, et autres écoles.

Enfin, notre réflexion, enrichie de toutes ces données, nous nous poserons la question suivante: Peut-on enseigner la musique traditionnelle tzigane de Roumanie, hors de son contexte, donc dans nos institutions ?

Chapitre I.

*

La musique traditionnelle tzigane de Roumanie.

1/ L'origine de la musique tzigane.

« La légende raconte qu'au Vème siècle, un roi de Perse Bahram Gour fut ému par les plaintes de ses sujets les plus pauvres. Ils s'enivraient les jours de fête avec tristesse car la musique y était absente. Ils voulaient faire la fête comme les riches et réclamaient inlassablement de la musique. Alors, le bon roi Bahram demanda à son beau père, le roi Shankal de Kanauj vivant dans la haute vallée du Gange, en Inde, l'envoi de douze mille musiciens. Après un an de festins, de musique, de rires, les musiciens à qui le roi de Perse Bahram Gour avait donné des terres, des ânes, et du blé pour vivre, furent affamés. Ils s'étaient contentés de manger leurs bœufs et leur blé qui leur avait été offert. Irrité, le roi les chassa. Ils furent condamnés depuis ce jour à marcher en compagnie de leur âne, et à vivre de leur musique. »

Les tziganes viendraient donc de la vallée du Gange...

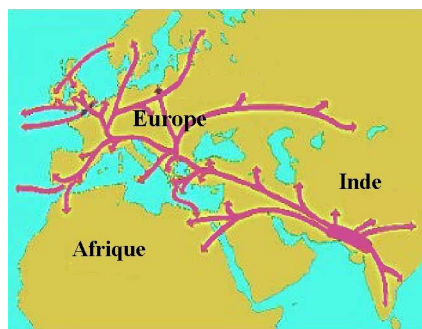
Des ethnomusicologues, des linguistes, des historiens ont confirmé cette croyance. Cette réalité étant basée sur des faits précis. En effet, vers le fin 18 ème siècle, un étudiant hongrois théologise découvre que le peuple indien, les Malabars montre de multiples similitudes avec les Roms ; de nombreux mots, désignant la même chose, ainsi que leurs ressemblances physiologiques. Tous ces travaux d'étude démontrent leur origine indienne. Toutes les recherches s'accordent pour cette origine des Tsiganes. Seul, le nom du peuple indien duquel ils seraient les descendants varie. Nous avons vu précédemment que l'étudiant hongrois Stefan Vali dit qu'il s'agit des Malabars. Alors que dans le propos suivant, le peuple indien en question est représenté par les Kshatriyas et les rajputs.

*«Les tsiganes forment un peuple indo-européen d'origine indienne. Il s'agit des **Kshatriyas** qui, venus du nord de l'Inde, sont arrivés en Grèce au IX^e siècle. Puis, rejoints ensuite par les Rajputs, au XIII^e siècle»³.*

De l'Inde, ils migrèrent vers l'Europe, traversant des pays, y séjournant quelques temps, et s'imprégnant de leur musique, pour arriver en Roumanie.

Leur musique était ainsi, déjà issue d'un métissage culturel. Elle se « roumanisa » par la sédentarisation du peuple tzigane en Roumanie.

Certains migrèrent vers l'Europe, tandis que d'autres restèrent en Roumanie. L'une des principales causes fut la fermeture des frontières par Ceausescu, dirigeant d'un régime dictatorial et communiste, en 1970.



Leurs migrations sont vastes, et leurs voyages s'étendent, certains se sédentarisant en cours de route, à travers toute l'Europe. Prétendue légende ? Condamnation à l'errance ? Le peuple tzigane ne se fixe surtout pas, pour fuir des persécutions dont il est victime.

«En Roumanie, la suppression de l'esclavage en 1856 pousse plusieurs milliers de Tsiganes aux quatre coins de la terre- le déclenchement de la 2^e guerre mondiale - l'application de la politique nazie, provoquent la mort d'un demi-million d'entre eux; la chute des régimes socialistes et les difficultés croissantes à l'Est les amènent aux portes des pays de la Communauté européenne.⁴» De nos jours, les tziganes sont mieux acceptés dans la société. La modernité fait que leur mode de vie tend vers la sédentarisation plutôt que vers l'itinérance.

« On compte près de 6 à 8 millions de tziganes dans le monde.⁵ »

Cependant ces statistiques peuvent paraître illusoire face à l'ampleur d'un peuple, qui reste marginal et sans papier.

« Bien qu'il n'y ait aucun recensement sur leur population on estime leur nombre à environ 80 millions, [...].⁶ »

Cette énorme différence de chiffre (entre 6 et 80 M) s'explique par le non recensement des naissances et la difficulté de recenser un peuple non sédentaire et universel. Ils sont tziganes roumains, tziganes hongrois, tziganes espagnols ou tziganes français « *mais ils se*

nomment eux-mêmes Romané Chavé, c'est-à-dire «fils de Ram» (héros de l'épopée indienne Ramayana).⁷ »

Ils possèdent une identité communautaire forte. Le peuple tzigane est un peuple unique, disent tous les Roms. Pourtant, ils sont bien différents selon les pays. Se sont-ils insérés dans la population profondément par le lien du sang?

Nous constatons *«qu'ils ne se confondirent jamais aux populations autochtones, mais leur empruntèrent vocabulaire, croyances, habitudes, outils, airs et instruments de musique. »*

Qu'ils restèrent entre eux malgré qu'ils se fixèrent dans un pays pour y vivre, qu'ils ont des différences physiques entre l' Espagne et le peuple Rom en Roumanie, que certain pourraient mettre sur l'adaptation du milieu où l'on vit.

Ces propos recueillis nous montrent que, chez les tziganes, effectivement, le vocabulaire, les croyances, et les habitudes ont évolué au contact du nouveau pays. Mais il y a aussi leurs physionomies ! En l'absence de croisements ethniques, on peut cependant voir des morphologies différentes, comme par exemple, en Roumanie, la très célèbre ethnie de tziganes descendants des rois dit-on, qui présente des yeux bleus, la peau claire et des cheveux couleur or ? Il est donc certain qu'il y a eu des croisements entre le peuple tzigane et le peuple roumain. Inévitables, surtout sous le régime de l'époque. Néanmoins, le peuple tzigane dans chaque pays possède des particularités.

Tsigane : Du mot grec *athinganos*, signifie «celui qui ne veut pas toucher ni être touché». Le terme sert à désigner les Roms, indistinctement de leur pays d'accueil.

On ne s'étonnera pas qu'il puisse s'insinuer au sein de leurs expressions, des sentiments culturels, la fabrication des objets, la culture des pays, des nuances artistiques musicales de coloration aussi diverses que celles des pays suivants : Nuances Egyptienne, Italienne ou Provençale (Gitan, Gitano, Gypsy...). Nuances germanophones (Sinti), Nuances Bohémiennes, Manouche ou Romani Cel.

Nom	Pays	Dialecte	Musique
Gitans	Espagne	kalo	Flamenco
Manouches	France	le manouche,	Jazz manouche
Gypsy/Romani hels	Grande- Bretagne	Romani	Gypsy music
Benjara	Inde	Sanscrit	Musique des gitans du

			Rajasthan.
Roms	Roumanie et Europe centrale.	Romani ou vlach <i>constitué en Moldo-Valachie</i>	Hora, sirba, banat, <i>dépend de la région.</i>

2/ La musique traditionnelle de Roumanie.

Selon les régions, les traditions musicales ne sont pas les mêmes. Le peuple Rom n'a pas les mêmes coutumes d'une tribu à l'autre.

La Roumanie compte plusieurs régions connues pour leur musique.



La région du sud de la Roumanie, Oltenia, où se trouve Olt, on joue particulièrement la danse Sirba.

La région Bucarest-Sud, on joue particulièrement des hora. La hora est une danse rapide, et le caractère est virtuose.

Hora de Constanta, Iacob Maciuca.



La région du Banat, se trouve à l'Ouest du pays. Ce sont les « cîntec doina »chansons de romances. *Virgil Muzur, Banat.*



La région de Moldavie, tout au nord du pays, on joue des sirba des hora, batuto.

La Transylvanie, Sibiu, Arad, le centre du pays, « « învîntito, jianu, purtato. »

Mais les styles particuliers des régions dépassent les frontières. Ainsi, en Moldavie, on joue beaucoup le style musical d'Oltenia, la région de Bucarest.

Le mode d'apprentissage de la musique traditionnelle ne semble pas changer selon la région. Les ornements, le style sont différents, mais la voie de transmission semblable, l'oralité.

J'ai de nombreuses fois entendu dire « ce violoniste est le meilleur de sa région! Mais s'il essaie de jouer le style d'Oltenia, il n'y arrive pas. Le fait est que les caractéristiques stylistiques sont difficiles pour une personne qui n'a pas entendu de cette musique. Il en est de même, pour un musicien traditionnel.

3/ Musique traditionnelle roumaine ou musique tzigane?

La musique traditionnelle de Roumanie constitue le folklore national dans tout le pays. Elle s'apprend dans les écoles de musique, où des sections « musique folklorique » existent. Elle se joue aux mariages, aux fêtes, aux baptêmes, à tous les événements particuliers. Cependant bien que de nombreux roumains la pratiquent, beaucoup sont des tziganes. Ces musiciens professionnels sont appelés les Lautari.

Le Lautar est le musicien traditionnel de Roumanie. En participant à ces événements, ils tiennent donc un rôle très important dans la culture rurale de la Roumanie.

Cependant, en Roumanie, la musique traditionnelle, dite folklorique est distinguée de la musique tzigane. Elles se retrouvent souvent confondues, car beaucoup d'interprètes de la musique traditionnelle sont des tziganes. Néanmoins, quelques subtilités les différencient.

« Dans l'analyse des signes, tout est pareil que le Gadjó. Mais chez le tzigane, la mélodie a un parfum sucré ; c'est la mémoire du sang qui parle. ⁸ »

A travers leurs pérégrinations, les tziganes ont amassé des éléments et se sont imprégnés de musiques différentes.

« La vérité de la musique tzigane n'est pas, car le peuple tzigane est un peuple en mouvement. Ce qui les rend tzigane, c'est l'errance, le déracinement et les regards portés sur eux. Chaque ethnie est différente, car ils ne vivent pas tous dans le même pays, ne sont pas sous les mêmes influences, cependant une identité commune s'affirme. ⁹ »

Leur musique est soumise aux influences constantes du lieu où il se trouve, donc du contexte. Mais, ils ont une autre manière de jouer. Si l'on compare deux violonistes, jouant la même mélodie, beaucoup ne différencierait pas le violoniste tzigane du roumain. Souvent on attribue de musique tzigane, la musique jouée par des tziganes. Or, sous le régime de Ceausescu, ils allaient jouer dans les mariages roumains, ce que le peuple voulait entendre. Mais entre eux, c'était une toute autre musique. Le son particulier, le timbre, la façon de jouer caractérise cette musique tzigane.

Par conséquent, en Roumanie, la musique tzigane n'est pas la musique traditionnelle du folklore mais un autre type de musique qui reste cachée du monde des gadjo¹⁰.

« [...] *La tziganté est avant tout ce qui échappe à l'analyste; car comment alourdir par du sens l'impalpable d'une inspiration qui sans cesse se dérobe à toute rationalité?*¹¹ »

Alain Antonietto dans cette phrase exprime tout ce que peut traduire cette musique: l'impalpable.

En Transylvanie, les musiciens tziganes sont devenus les dépositaires du folklore paysan roumain. Ce sont les Lautari. Invités de toutes les fêtes villageoises, ils marquent une différence entre jouer de la musique tzigane, et jouer de la musique traditionnelle roumaine. La musique des Lautari de Roumanie est en train de devenir une musique à caractère spécifiquement tzigane. Plusieurs facteurs à ce changement: les paysans roumains délaissent le folklore, ce qui amène la conséquence que les tziganes s'en empare. De plus, chez les Roms un mouvement de revendication culturelle est apparu. Ils veulent affirmer leur identité. Le troisième facteur vient du public international qui découvre aujourd'hui cette musique à travers ses interprètes tziganes.

Tout ceci contribue à ce que les musiciens tziganes, soient les Lautari de Roumanie.

Mais comment se transmettent-ils la connaissance musicale d'un peuple?

4/ Modes d'apprentissages pour un Lautar.

« *On dit que les Lautari ne connaissent pas les notes et qu'ils jouent d'oreille.* ¹²»

Nous devons nuancer le propos. Certains connaissent l'écriture musicale. Ils la lisent approximativement, et savent nommer les notes. Mais ce qui importe pour eux, ce n'est pas

de savoir que la note ici est un mi, mais de savoir sur quelle tonalité et quel accompagnement harmonique ils vont jouer. Que le musicien soit un futur soliste ou accompagnateur, ils apprennent tous les deux la mélodie et l'accompagnement.

Généralement, le métier de lautar, musicien professionnel, est un métier de tradition et de subsistance. Il se délègue de père en fils. Là bas, les fils doivent aider leur père à subvenir aux besoins de la famille le plus tôt possible. La transmission se fait de père en fils. Mais il pourrait se transmettre par un voisin d'accord pour enseigner son savoir, voir par autodidaxie, l'enfant peut devenir lautar en regardant et écoutant lors de mariages ou de fêtes.

Il doit alors « voler » l'art du maître.

Le mot autodidaxie est trompeur car le futur lautar enregistre tous les conseils utiles prodigués par d'autres musiciens.

Par définition, l'autodidacte n'existe pas. En jouant avec les autres dans un taraf, ensemble de musique tzigane. Il est constamment sous surveillance. Il n'y a pas de place pour l'erreur. Le procédé d'imitation apprentissage individuel, se prolonge après leur apprentissage en groupe.

Toute sa vie, un lautar va saisir au vol des nouvelles mélodies, les arranger, les réharmoniser, trouver de nouvelles astuces techniques. Il va jouer de la musique avec son temps en imitant les chansons entendues à la télé ou à la radio pour faire face à la demande du public.

Le mode d'apprentissage est oral.

Selon l'instrument, l'apprentissage s'effectue dans un ordre différent. Par exemple au violon, le lautar assimilera en premier lieu la position de son instrument, les coups d'archets, les doigtés, la reconnaissance des tonalités, les formules et modes d'accompagnement et mélodies ensuite. Il commencera par les danses qui sont plus faciles à jouer que les chansons. De plus, il ira jouer dans les fêtes afin de mettre en application ce qu'il sait.

« J'ai commencé vers l'âge de douze ans à accompagner mon père...ensuite, j'apprenais comme ça, sans notes... ».

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

Témoignages de futurs lautari¹³,

L'interview suivante explique l'apprentissage du rythme pour un Lautar.

- **Comment apprenez-vous un rythme?**
- En regardant et en écoutant.
- **Quels rythmes caractéristiques apprenez-vous?**
- Tous ! On en apprend au fur et à mesure ! Les rythmes ne sont pas les mêmes selon les régions. Par exemple, en Transylvanie, ce sont les bergers qui sont à l'origine du rythme. Une fois par an, les bergers descendent de leur solitude dans les montagnes pour chanter et jouer au village. Avant ils jouaient de la flûte. Ils étaient accompagnés par les paysans du village qui tapaient le rythme sur des tables, des chaises, ou des caisses. Le rythme se faisait en fonction des pas de danses.
- **Oui, mais ce type de musique est la musique folklorique, non?**
- Oui. Mais nous lautari, nous avons réarrangé ces musiques. C'est ce qui caractérise notre musique. Elle est inimitable. On a été en Bulgarie; on a pris des rythmes bulgares pour les mélanger à nos rythmes. On a été en Hongrie, en Turquie ! La musique tsigane, c'est un mélange de tout ça!
- **En d'autres termes, c'est une musique de métissage.**
- Non. C'est notre musique.
- **Et que transmettez-vous comme style de musique?**
- Ce mélange.
- **Les enfants qui apprennent à jouer du violon ou de la darbouka, ont-ils déjà le sens du rythme?**
- Oui.
- **D'où pensez-vous que ce sens du rythme provienne?**
- C'est un don. On a le sens du rythme ou on ne l'a pas! Dès leur naissance, nos enfants vivent avec la musique! Ils sentent le rythme.
- **Ils sont imprégnés de la musique et du rythme?**
- Oui.

Et les autres rythmes?

· Ce sont les mêmes mais enrichis. On rajoute des éléments lorsque l'enfant s'en montre capable.

· **Comment se passe l'apprentissage d'un rythme?**

· Il le joue et le répète.

· **Mais le ressent-il ?**

· Soit l'enfant a du talent, soit il en a pas!!(dit le lautar en rigolant). Non, mais généralement, ils jouent les rythmes en bougeant. Ils sont debout jouant à des fêtes ou à des mariages. Ils voient la danse, les pas, les accents à faire.

· **Que conseillez-vous pour apprendre ?**

· Il faut écouter beaucoup de musique, et vivre la musique à chaque instant.

· **Comment décrivez-vous la musique occidentale classique?**

· Mécanique.

· **C'est à dire?**

· La musique n'est pas libre. Elle est figée Il n'y a pas de danse, ni de fête. On est enfermé dans une salle, sans pouvoir communiquer avec les autres musiciens. La musique jouée n'est pas remise à sa place.

· **En définitive, pour vous musicien Lautar, qu'est-ce que la musique traditionnelle?**

· C'est que la musique soit jouée avec son rythme d'accompagnement, qu'elle soit dansée, qu'elle soit vivante et jamais la même.

Le musicien lautar évoque aussi une absence de remise en contexte de la musique que nous jouons. Pour eux, musiciens traditionnels, la musique se joue obligatoirement dans un contexte particulier: Fêtes, famille, mariages, baptêmes...

Cependant, nous pouvons réfléchir afin de recontextualiser concrètement les morceaux d'origine traditionnelle proposés dans les écoles de musique ou conservatoires. La musique se suffit à elle même dit-on. La musique peut alors dépasser son temps et être réadaptée en chaque circonstance différemment. Elle est devenue un art de l'instant.

Cet art de l'instant, les tsiganes le cultivent tous les jours... par l'improvisation. Leur interprétation est liée à l'improvisation.

Les musiciens tziganes jouent sans partition. Ils jouent de mémoire les mélodies apprises. Ils ne cessent d'adapter leur musique aux goûts de leurs inspirations, mais aussi à la demande du public. Ils se sentent libres de par leur mode de vie nomade. Pour autant, ils respectent le cadre rythmique lié aux pas de danse. Cependant, pour eux, la musique, c'est l'art du mouvement. L'improvisation s'impose donc.

Dans son ouvrage « des bohémiens et de leur musique », paru en 1859, le compositeur Liszt déclare: « *l'art bohémien appartient plus que tout autre au domaine de l'improvisation et ne peut subsister sans elle.* »

Mais qu'est-ce que l'art bohémien, en l'occurrence, ici qu'est que l'art Rom? Peut-on établir des caractéristiques?

Pour eux, l'accentuation des temps forts ou contre temps est importante. Elle est toujours basée sur un schéma de danse. Ils visualisent donc en même temps que leur jeu, la danse, ce qui leur permet de marquer les temps, ou alors de jouer les contretemps aux pieds.

Ce mode de jeu n'est pas un moyen pour les Lautar; c'est un enrichissement rythmique de la musique; une deuxième voix. C'est la partie de l'accompagnement. Tous les lautari pratiquent cette technique.

Le Bogö, est une pratique de danse et musique corporelle. Le mot bögö est d'origine hongroise. Cette technique consiste à faire des rythmes avec sa bouche et son corps.

La danse est virtuose, et en même temps, la rythmique se dégage. Pour accompagner cette rythmique, c'est la mélodie! Les rôles sont ici inversés!

La danse est spectaculaire. Cela impose une grande maîtrise corporelle, une connaissance des zones de résonance sur le corps, et un sens du rythme certains.

Nous avons vu comment le lautar apprenait à jouer et qu'est-ce qu'il apprenait à jouer. Mais il faut se garder des clichés, et parler maintenant des autres modes d'apprentissages existantes pour le musicien tzigane. Beaucoup d'entre eux, contrairement à ce qu'on pourrait penser ont fait au moins un an de musique dans une école. Il existe plusieurs types d'écoles: les institutions, conservatoires de musique, et l'école d'enseignement général où des cours de musique sont dispensés obligatoires. Attachons nous à regarder maintenant, le contexte dans lequel vit la musique traditionnelle, à travers des institutions de la musique.

CHAPITRE II

*

Institutions et établissements de musique en Roumanie.

1/ Une Roumanie européenne!

Bien que la Roumanie soit entrée dans l'Union Européenne, toute son étendue n'est pas au même niveau de vie. Les grandes villes telles que Bucarest et Sibiu sont similaires aux villes européennes. Des cinémas, des grandes surfaces, des « Mac do », des grands conservatoires de musique. Mais tout ceci se confronte à la misère aux bords des routes, avec le salaire des habitants et leurs conditions. La population tzigane est nombreuse en Roumanie. Elle s'est sédentarisée au fur et à mesure.

« Les médias roumains ont multiplié les remarques à connotation raciste. À deux reprises, le maire de la ville de Craiova, dans le sud du pays, s'est vu infliger une amende par le Conseil national de lutte contre les discriminations pour avoir exprimé des opinions racistes en public. Bien qu'il ait été contraint de démissionner de son poste de vice-président du Partidul Social Democrat (PSD, Parti social-démocrate), formation politique nationale, il a conservé ses fonctions de maire de Craiova. »

Cependant, le racisme est très fort à l'égard des tziganes. La situation est similaire dans les écoles de musique. Sous le régime de Ceausescu, les tziganes avaient un statut privilégié. Le régime communiste aimait la musique folklorique et favorisait donc le statut des musiciens. Cependant, les tziganes voulant intégrer des écoles de musiques étaient sujets à des actes de discrimination raciste.

2/ Systèmes de formation musicale classique et traditionnelle.

Lorsque j'ai demandé à un musicien tzigane de me raconter son parcours à l'école de musique, il m'a répondu :

« Le directeur ne voulait pas me faire rentrer parce que j'étais tzigane. »

Les écoles de musique et leurs dirigeants avaient peur des tziganes. C'est pour cela qu'ils ne leur ouvraient pas leurs portes. Actuellement , les mentalités ont évolué, et le peuple

Rom est de plus en plus respecté par la société roumaine.

De nos jours, de nombreux Roms apprennent la musique dans les écoles roumaines.

L'institution propose des cours de musique classique, musique du monde, mais aussi des cours de musique traditionnelle. Cet apprentissage est réparti en sections : section folklorique par exemple que de nombreux musiciens tziganes choisissent. Dans cette classe, la musique folklorique de Roumanie est enseignée . Le niveau de progression est rapide. L'enfant Lautar commence souvent tard, 12 ans et entame un cursus de trois ans, qui aboutit sur un diplôme de musicien professionnel. Au programme, tout est compris - théorie, formation musicale, culture musicale, histoire de la musique - des matières similaires aux nôtres.

Le niveau des conservatoires roumains est élevé. Le conservatoire de Bucarest, l'Académie de musique Georges Dima de Cluj, et l'université des arts Georges Enescu de Lasi sont les établissements les plus renommés de la Roumanie. Les classes fonctionnent sous forme de cycles de 4 ans. Le système de diplôme est calqué sur le système universitaire européen (licence, master, doctorat).

La musique folklorique tient une place importante dans les écoles. Des classes de musique traditionnelle existent. Cette musique se joue dans des classes roumaines, et par conséquent en Roumanie. Le contexte culturel reste donc présent, puisque les élèves apprenant la musique traditionnelle roumaine dans des écoles de musique roumaines, vont jouer après les cours dans les festivités villageoises ou autres manifestations particulières. La musique est liée à la société et ses évènements. Ils transgressent ainsi les murs de l'école. C'est pour cela que le contexte est très important. C'est un outil de motivation.

3/ La musique à l'école primaire.

La musique est une matière obligatoire du cursus scolaire dans les cycles primaires et secondaires du système éducatif roumain. Il ne s'agit pas de cours d'instrument, mais d'enseignement complémentaire comme apprendre à lire les notes, ou le solfège.

Cependant, on rencontre des instrumentistes à l'école. Beaucoup de tziganes amènent leur instrument pour jouer pendant la récréation.

4/ Conservatoru de Peste Prut: enseignement de la musique traditionnelle ou de la musique tzigane?

Le conservatoire de Peste Prut est situé en Moldavie. C'est école de musique entièrement traditionnelle. C'est la seule qui existe sur tout le territoire et tous les plus grands musiciens roumains – s'ils sont attirés par la musique folklorique – tentent d'y entrer. Les concours d'admission y sont très strictes et difficiles d'accès.

Le directeur et chef d'orchestre, est d'origine tzigane. Il arrange les morceaux qu'il fait jouer à l'orchestre. Les supports musicaux sont bien sur basés sur du folklore roumain. Bien que la musique qui y est enseignée soit typiquement traditionnelle, plusieurs données remettent en cause l'authenticité de cette musique.

Le directeur étant d'origine tzigane, les élèves musiciens étant pour la plupart Rom, la musique traditionnelle tend vers une musique tzigane.

Dans ce contexte particulier, on remarque que l'apprentissage de la musique se trouve modifié par des influences extérieures et personnelles comme un ressenti, un état d'esprit, une personnalité particulière. L'interprétation de cette musique est réglée au millimètre. Les partitions ne sont pas présentes, mais l'orchestre joue tout de même ensemble et par cœur.

Une musique traditionnelle sans contexte social n'est plus une musique traditionnelle.

L'évocation d'un élément pédagogique important dans les musiques traditionnelles est le fait de jouer et d'apprendre ensemble. Le groupe est uni. En Roumanie, aucun musicien traditionnel ne joue seul en public. Ils apprennent en étant dans l'orchestre. Ils observent, sont surveillés, et se soutiennent mutuellement. Ce paramètre est un point essentiel à mettre en place pour toute remise en contexte d'une musique traditionnelle.

En France, au conservatoire de Nantes, la pédagogie de groupe a une grande importance. Il existe un atelier de pratiques collectives pour les élèves de 1^{er} cycle : Grupetto. Il y a également des orchestres, des ateliers sur une durée spécifique comme l'atelier de musique roumaine tzigane dirigé par Iacob Maciuca, violoniste roumain.

Chapitre III

*

La musique traditionnelle Rom dans les institutions françaises.

1/ Etude de terrain: Atelier de musique traditionnelle tzigane, Iacob Maciuca, au conservatoire de Nantes.

A l'initiative du département cordes du Conservatoire de Nantes, le projet de la classe de maître « cordes frottées » réunit les trois conservatoires d'Angers, Saint-Nazaire et Nantes autour des musiques de traditions orales. Articulé en trois sessions sur l'ensemble de l'année

scolaire, il s'adresse aux élèves de second cycle en leur proposant trois approches des cordes frottées à travers les personnalités de Iacob Maciuca (musique tzigane roumaine), Gerardo Le Cam (musique latino-américaine) et Hervé Lorre (musique celtique).

Un des ateliers attire mon attention: celui de Iacob Maciuca. D'origine roumaine, ce violoniste transmet son savoir aux élèves. Il est spécialisé dans la musique traditionnelle roumaine. Il a appris le violon, puis joué de la musique traditionnelle à l'armée. Le mode d'apprentissage était par voix orale.

J'ai pu assister à l'une des sessions ce qui m'a permis d'analyser quelques caractéristiques de l'enseignement d'une musique traditionnelle à des élèves issus pour la plupart d'un cursus classique.

Notons tout de même quelques précisions de départ: les élèves avaient des partitions que Iacob à arranger spécialement pour cet effectif cordes. Ainsi, entre chaque rencontre, la partition permettait de soutenir la mémoire de l'élève et un travail personnel.

J'ai axé mon observation sur la deuxième rencontre au CRR, entre les participants et Iacob, le 7 février. La session se tient sur deux demi journées. Le matin et l'après-midi.

Cette formule est très motivante pour l'élève et lui permet de rejouer les morceaux du matin l'après-midi et ainsi de tester rapidement leur mémoire.

La séance d'apprentissage s'effectue donc sous cet angle.

La répétition d'une partie de la mélodie ou du morceau tourne en boucle.

En répétant, la mémoire enregistre la mélodie, ce qui permet aux élèves de se détacher peu à peu des partitions. Sur la vidéo, j'ai pu constater que beaucoup d'élèves regardaient tout de même la partition. Replacer la musique traditionnelle dans son contexte aurait signifié enlever les partitions. Mais il y a des degrés d'adaptation à « l'oralité ». Un élève qui a joué une mélodie avec partition, se sent perdu si on lui demande d'apprendre (ou de jouer) une mélodie sans support écrit.

L'oralité est constamment présente dans nos cours, le fait de parler, de s'exprimer, le fait d'écouter et d'imiter. Cependant, on peut distinguer deux oralités. L'une désigne la parole, la communication verbale. C'est l'oralité. L'autre, désigne l'écoute, et le fait de rejouer la mélodie par l'aide de l'oreille, c'est l'auralité. Mais bien que les élèves jouent encore actuellement avec l'aide de la partition, le jour du concert, ils ne l'auront pas. L'objectif d'une musique traditionnelle sera respecté. Le contexte y sera. Pas de partition, un groupe de plusieurs instruments, l'ambiance festive et le primas, ou premier violon de l'orchestre en Roumanie!

Par exemple, dans l'apprentissage d'une mélodie, le fait de jouer en boucle - maître et élèves - le morceau aide à le définir globalement. Les élèves le jouent, et cela devient un jeu. Ils entendent une mélodie, et c'est le jeu de l'imitation qui arrive!! En répétant les mêmes notes, les mêmes accents, ils imitent le maître. D'ailleurs, Iacob utilise le terme de jeu, en parlant de cette méthode.

Les altistes étaient confus dans la précision des traits à jouer.

Iacob a alors dit « Faites exactement ce que je fais moi. »

Ce qui est très frappant aussi bien sur l'écoute que sur la vidéo analysée, c'est le tempo que Iacob choisit d'accélérer ou de ralentir à son gré. Cela permet à l'élève de comprendre et de ressentir le geste à effectuer dans la lenteur et dans la vitesse. On le jouant lentement, l'élève peut mieux le comprendre et ainsi le jouer au tempo rapide.

En ce qui concerne les coups d'archet, le geste demandé en musique traditionnelle est un

geste qui se veut naturel.

« *On fait comme ça vient* ». répond Iacob à une élève.

L'élève en question, pense à respecter au mieux les codes de sa partition, et sur celle ci, le coup d'archet est contraire à celui que vient de jouer Iacob. La confusion est dans la salle. En musique traditionnelle, un coup d'archet poussé à la place d'un tiré, n'a pas grande importance. Ce qui compte, c'est la musique.

Le geste instrumental est facilité par le mouvement aisé du corps. A un moment précis, Iacob déclare que bouger le corps permet de mieux marquer les accents dans la mélodie. Malheureusement, les élèves sont assis.

En contexte réel de musique traditionnelle, ils danseraient ou seraient debout, ce qui faciliterait les mouvements corporels recherchés.

Pour autant, les élèves jouent les accents là où ils doivent être.

L'adaptation du musicien de musique traditionnelle vers la musique dite classique n'est pas simple, de même pour le musicien classique qui se dirige vers la musique traditionnelle. Pour l'un, l'une des difficultés sera dans le fait de respecter la partition, alors que pour l'autre, la difficulté sera de reproduire des sons entendus et les mémoriser sur l'immédiat.

Iacob n'est pas venu les mains vides à cet atelier. Il s'est adapté au niveau des élèves et à leur mode de fonctionnement habituel, c'est à dire une formation classique intégrant la partition.

Il a donc créé des arrangements qui étaient inexistantes des mélodies traditionnelles travaillées. Là, se différencient les musiques écrites des musiques orales.

Les arrangements permettent une accessibilité de la musique traditionnelle à tous.

Cependant, en arrangeant une mélodie pour des instruments qui, dans le vrai contexte ne jouent pas ce type de mélodie, c'est ne pas respecter les traditions culturelles existantes.

Dans la musique tzigane de Roumanie, les femmes et les hommes tiennent des rôles d'instruments différents. Les femmes chantent et dansent. Certaines sont violonistes. Dans la majorité des cas, les musiciens qui jouent d'un instrument à vent, sont des hommes. La pensée tzigane trouve cela indécent pour une femme de jouer de la clarinette ou du saxophone. Cependant, au Conservatoru de Bucarest, les femmes jouent du saxo. Il serait donc indécent pour nous de ne pas faire jouer une saxophoniste femme sous prétexte qu'elle est une femme.

Par conséquent, le contexte ne peut être reconstitué dans son exactitude. L'authenticité du contexte pour la musique traditionnelle tzigane est difficile à recontextualiser hors de ses frontières, à cause des valeurs et des coutumes auxquelles ils sont rattachés, à cause de nos valeurs et de nos coutumes qui sont différentes.

Autre point important, l'accompagnement. Iacob ne se contente pas de jouer la mélodie pour diriger les élèves, mais il joue aussi l'accompagnement sous forme de rythmique ou d'harmonies. Dans les musiques traditionnelles, les formules d'accompagnement sont connues en même temps, voire avant les formules mélodiques. L'élève peut ainsi entendre les diverses voix musicales intérieurement.

Finalement, la musique traditionnelle Rom peut-elle exister et être enseignée hors de son contexte? On s'en rapproche, par des rencontres, par un illusoire contexte. Serait-ce plus une initiation et une découverte de la musique Rom qu'un enseignement?

Ce faisant, on rapproche le côté ambiance et traditionnel, par des sonorités près du chevalet par exemple. Car un bon violon, ici, est basé sur des critères de son. En Roumanie, c'est un timbre plus nasillard que l'on retrouve sur les violons traditionnels, et des modes de jeux qui imitent la voix.

Émerveillement! Motivation! étaient perçus dans la salle! Professeurs et élèves jouant ensemble, on ne sentait plus de niveaux différents, mais un groupe unique. La musique vivait et comme nous l'aimons, faisait vivre.

La musique dépasse alors le milieu, la salle de concert, elle dépasse nos attentes, les notions « partition ou sans partition ». C'est l'interprète et sa musique qui crée un contexte, comme le professeur crée l'ambiance de son cours.

2/ Intégration de l'oralité dans la classe de Sara Chenal, classe de violon.

Etant en stage de tutorat dans la classe de violon de Sara Chenal, j'ai pu constater que l'année 2008-2009 était fortement marquée par la musique traditionnelle irlandaise.

En effet, l'un des trois ateliers intervenants au conservatoire est un atelier de musique irlandaise.

De plus, l'association « archets du voyage » basée au CRR de Nantes s'émancipe!

Les élèves sont partis en Irlande, afin d'étudier le fiddle, le violon irlandais et sa musique. Ceci était un grand projet, qui a motivé les élèves.

Toute la problématique liée aux musiques traditionnelles insérées au programme, étudiées au sein d'un conservatoire, entre 4 murs, se dissipe en allant dans le pays, originaire. S'insérer au mode de vie, parler la langue et respecter les traditions sont des choses importantes dans la musique, rendant la musique du Pays plus réceptive.

En Irlande, par exemple, les musiciens ont l'habitude de se retrouver au pub, le soir pour jouer, amateurs comme professionnels, pour se faire plaisir et s'amuser. La pratique est très présente et vivante, notamment à Cork, la capitale culturelle et fortement musicale de l'Irlande.

Il en est de même pour la musique traditionnelle de Roumanie. La musique que nous appelons la musique tzigane, est pour eux, le folklore roumain joué par les tziganes. Cette musique est jouée à l'occasion de mariages, de fêtes, dans la famille, ou des baptêmes. La musique traditionnelle de Roumanie, ou folklorique, différente de la musique tzigane, se joue également pour des situations particulières. Cependant, cette musique traditionnelle; est au cœur de l'apprentissage musical du pays. Comme en Hongrie, peuple très uni et patriote, la Roumanie tient à sa musique.

Le fait de jouer cette musique hors contexte (hors mariage, hors fête ou autre), et donc de la jouer en concert, sur scène, seul face à un public attentif, ne correspond pas à l'image de leur musique traditionnelle (en groupe, à l'occasion de fêtes, milieu très bruyant).

Cependant, le nationalisme musical d'un peuple peut-il conduire à un mauvais apprentissage? Il serait naïf de le penser. Ce qui reste le mieux à faire, c'est d'approfondir et de créer une situation compatible propice à un possible essor et enseignement. L'interprète pourra se rapprocher d'un contexte, et sentir un état d'esprit et un statut de jeu différent chez lui.

Pour aiguiller mes propos, j'ai choisi de décrire l'une des situations que j'ai mise en place avec deux musiciennes au CRR de Nantes. L'une d'entre elle est violoniste, et est en 2^{ème} année de 2^{ème} cycle. La violoncelliste qui l'accompagne a le même niveau.

Pour continuer sur la lignée de leur voyage en Irlande, je leur ai proposé de travailler sur un thème traditionnel russe tzigane: Les deux guitares.

J'ai tout d'abord placé le contexte, en parlant de ce style de musique, d'où il venait,

et ses particularités. Afin qu'elles puissent s'en imprégner, je leur ai mis à disposition un enregistrement avec plusieurs versions des deux guitares, jouées dans deux contextes différents: soit un avec des musiciens d'un cursus classique:

Les deux guitares: Gilles Apap.



Tandis que l'autre contexte regroupe des musiciens tziganes, issu d'un cursus oral et traditionnel.



Les deux guitares: traditionnel tzigane russe.

Le même morceau est donc interprété par deux groupes de musiciens aux profils différents.

Gilles Apap s'est perfectionné dans plusieurs styles de musiques traditionnelles, dont la musique indienne carnatique et la musique folklorique roumaine. Les autres musiciens du second groupe sont issus d'un cursus traditionnel. Ils ont appris la musique par leurs parents. Il s'agit de musiciens tziganes russes.

En musique traditionnelle, l'apprentissage de la mélodie se fait par l'écoute, l'observation, la répétition et l'imitation. Elle se transmet dans un système circulaire. C'est la définition même de la musique traditionnelle. Elle est basée sur un temps cyclique, c'est à dire qui tourne, qui se répète, qui est continu. La musique calque le mode de vie des peuples traditionnels. La mélodie tourne donc, sans s'arrêter sur les difficultés, le but étant l'imprégnation de la mélodie et de ne pas casser le cycle instauré. Au cours de l'apprentissage, le bilan se fait habituellement à la fin de chaque interprétation de la mélodie. Si l'on met l'accent sur les barrières, on casse le système qui caractérise le musicien traditionnel. La progression se fait donc par rapport à la mélodie et non pas par rapport aux notes de musiques. Il est essentiel que l'élève soit rapidement en contact avec la globalité du morceau, quitte à être maladroit au début.

Zoé et Anastasia ont donc appris la mélodie de cette manière. Néanmoins, elles se sont heurtées aux difficultés, et cherchaient à comprendre, quelle note, quel rythme, au lieu d'essayer de jouer et d'écouter attentivement avant de jouer.

Le fait d'apprendre un morceau traditionnel dans un conservatoire, fait que le contexte et le

mode d'apprentissage habituels sont « bousculés ».

Ainsi, la mélodie était reprise par petits groupes de notes, et la recherche d'une note solitaire s'imposait parfois chez Zoé. Cependant, dans un contexte de musique traditionnelle, l'apprenant doit « voler » la musique. Le musicien qui joue au mariage ne s'attarde pas sur le morceau, il le joue à vitesse réelle. C'est dans ce contexte que l'élève est positionné, et qu'il apprend. Il s'imprègne du morceau, jusqu'à temps de le connaître intérieurement, puis le joue sur son instrument.

Le fait d'apprendre une mélodie d'un bloc peut paraître impossible. Pourtant, beaucoup de musiciens traditionnels apprennent les mélodies sur le vif, et n'ont pas le temps de réfléchir ou d'analyser comment ça se passe. C'est la pratique qui prime.

Dans le cas de Zoé et Anastasia, il a fallu s'adapter au contexte du conservatoire, c'est à dire apprendre une mélodie traditionnelle hors terrain, et suivre une progression dans l'apprentissage.

La parole n'était pas un outil nécessaire. L'écoute et la visualisation ont été les principaux outils en jeu.

Par exemple, dans le cas de Zoé la violoniste, la visualisation, le fait de regarder et d'observer le positionnement des doigts et les coups d'archets ont beaucoup aidé à prendre en conscience du geste. Au contraire, pour Anastasia, la violoncelliste, la position de main n'était pas la même. Elle ne pouvait donc pas se rattacher à cet outil.

En somme, la visualisation dépend du contexte d'apprentissage: dans un cas extrême, l'apprenant est aveugle, dans ce cas, il est impossible pour lui de se baser sur la visualisation; contrairement à l'écoute, qui dans n'importe quel contexte, l'apprentissage peut s'effectuer sans difficulté.

3/ Ateliers de musique traditionnelle Europe de l'Est, Nort-sur-Erdre.

L'atelier de musique traditionnelle Europe de l'Est a débuté cette année. Sept séances sont prévues au programme. Il s'agissait d'un atelier basé sur la découverte de la musique traditionnelle tzigane plutôt que l'enseignement approfondi de ce style musical.

Les élèves sont des élèves adultes, C'est un atelier de groupe; le dispositif est collectif. L'imitation joue un rôle important, ainsi que la répétition de succession de petits motifs. Mais c'est la mémoire qui va permettre à l'élève de se souvenir de la mélodie. La

mémoire est polyvalente (visualiser un lieu ou se souvenir d'une odeur par exemple). Pour jouer le morceau sans la partition, il est nécessaire de le connaître par cœur au plus vite.

La mémoire joue donc un rôle primordial.

A partir de là; elle permet donc la reconstitution fictive d'un lieu; de contextualiser la musique jouée dans un lieu défini. Bien sur, à cette hypothèse, la personne doit avoir vécu, antérieurement ce dont il s'agit, avec persistance des impressions et des attitudes, car c'est dans ce contexte initial que se créent les marques indélébiles du souvenir de cette musique traditionnelle Roumaine. Proposer un voyage en Roumanie, à but musical et pédagogique enrichirait les représentations de chacun et apporterait au jeu.

En désignant le mot « contexte », on pense également à contexte aux variations sentimentales (excitations, tristesse, joie). Le « contexte » signifie donc aussi un état d'esprit dans le présent. Cette forme de « contexte » n'est pas prise en compte dans l'étude car elle est trop large. Le contexte psychologique jouera sur l'interprétation du morceau.

La mémoire par conséquent va jouer un rôle important dans l'apprentissage C'est grâce à elle que les élèves vont se souvenir et capter les informations. Voici quelques informations détaillées concernant notre mémoire.

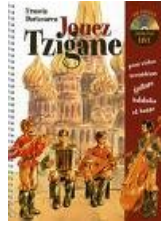
Les scientifiques ont déduit plusieurs types de mémoire: la mémoire immédiate qui détecte en temps réel les phénomènes sonores; la mémoire à court terme (6 à 7 secondes) qui permet d'identifier des figures et des mélodies simples; et la mémoire réfléchie (mémoire à long terme) qui classe et organise les informations en même temps que se déroule la musique. Elle les organise en une structure.

La musique se déroule sur un temps linéaire, contrairement à la perception auditive. La mémoire est capable de se projeter dans le futur, et d'anticiper ce qui n'a pas été entendu. Cependant cette perception n'est possible que lorsque la musique possède une structure préétablie, la mémoire agissant ainsi sur le souvenir et l'anticipation. Mais ce qui caractérise une musique et surtout celle des Rom, c'est l'improvisation. La carrure reste la même, mais les notes, les ornements changent sans cesse. C'est pour cela qu'il est difficile de mémoriser un morceau avec tous les détails, surtout si celui ci est constitué de variations incessantes.

Pour apprendre une musique qui est sans cesse en mouvement, on se base alors sur des standards. Ce que j'appelle « standard » ce sont les méthodes par exemple que nous pouvons voir éditer chez les librairies musicales: telles que « gypsy violin method» ou alors « jouer tzigane ».



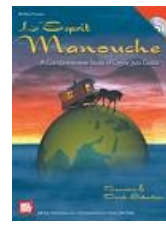
ill.3



ill.4



ill.5



ill.6

Sur quoi sont construites ces méthodes ? Gypsy violin, par exemple regroupe un répertoire de chansons, de danses et de morceaux tziganes connus. Ils font parti du folklore tzigane. Pour autant, c'est ce à quoi nous attribuons la musique tzigane, comme ces clichés de musicien hongrois tziganes venant aux tables jouer du violon. Ils « tziganisent » la musique traditionnelle de Hongrie, tout simplement. Mais cela ne fait pas de cette musique une musique tzigane.

Grâce à ces méthodes, beaucoup d'air traditionnels de pays différents sont publiés, et nous permettent, à nous européens, de voir écrit une partition de musique traditionnelle roumaine dite tzigane.

Néanmoins, d'autres possibilités existent pour apprendre une musique traditionnelle hors de son contexte, comme l'écoute de cd. L'enseignant peut cibler la difficulté en enregistrant le morceau vite, moins vite, et très lentement. Le morceau est presque « disséqué ».



Rigi si Marian de la Bardad.

Cependant toutes ces méthodes ne remplacent pas le contexte vivant qui reste indispensable. A moins de jouer un unique style pendant de nombreuses années et de le connaître profondément (des traits caractéristiques aux ornements et trilles spécifiques de la région), la musique traditionnelle ne peut s'épanouir enfermée entre des murs. C'est une musique vivante, et elle a besoin d'évoluer, de se renouveler sans cesse. En cela les partitions de Gypsy violin sont juste un support de base. Le style d'interprétation reste à trouver.

Le contexte est donc une affaire de style. Et le style, on ne peut l'avoir qu'aux cotés des musiciens jouant la musique concernée - expérience de terrain -.

Le style est aussi lié à toute création de valeurs et de comportement individuel évidemment, ce qui conduit à la nécessité initiatique de cette forme de musique dans les conservatoires. Cette difficulté est identique pour un musicien traditionnel de la Oltina par exemple. Ce

musicien ne pourra pas jouer le style de la région des Banat. En tout cas, il n'aura pas l'imprégnation et l'expérience de celui qui y a vécu, et par rapport à cela, il ne jouera pas aussi bien leur style. C'est cette imprégnation qui lui manquera.

Dès la naissance, les bébés tziganes écoutent la musique jouée par leurs parents. Ils s'en imprègnent tous les jours. Ils connaissent les airs et mélodies avant même de savoir jouer d'un instrument! Faudrait-il alors des années pour un musicien classique issu de nos écoles pour apprendre à jouer une Hora? Techniquement non, mais dans l'expression, c'est à réfléchir...

Conclusion

*

« Il faut pourtant, pour donner la pleine mesure de cette musique amener son contexte avec elle. Comment faire entrer les Gadjé – les non tziganes - dans la dimension rituelle des festivités Rom ? »

La musique traditionnelle roumaine est donc insérable dans les écoles de musique savante. Nous l'avons observé dans le projet qu'à instaurer le conservatoire de Nantes : Iacob Maciuca, référent de l'atelier musique tzigane, a transmis une partie de son savoir aux élèves du conservatoire.

Des compromis sont fait entre le mode de transmission oral et écrit. Effectivement, la partition est apportée comme une aide dans la séance d'apprentissage. Cependant, la recherche d'un contexte vrai serait une copie. Une copie est –elle authentique ? En cherchant à amener un contexte, ne cherche t-on pas de l'authenticité au jeu ?

Découle de toutes ses observations, un constat : toutes les musiques traditionnelles du monde dépassent maintenant leur cadre d'origine.

Gilles Delebarre, professeur à la Cité de la Musique, déclare :

« Elles prennent une place de plus en plus importante dans le monde occidental. »

Des cd, des concerts, des reportages, et de multiples diffusions de la musique roumaine Tzigane sont aujourd'hui en essor. La musique traditionnelle est maintenant reconnue dans l'institution (création de D.E et C.A de musique traditionnelle). Elle se veut moderne et s'adapte aux mentalités actuelles en intégrant la sonorisation et l'informatique.



Clau.

Cependant l'adaptation de ce mode d'enseignement et de cette culture musicale doit être compatible avec notre façon d'éduquer. Quel répertoire aborder de la tradition transmise ? Comment y rester fidèle ? Comment adapter notre démarche au contexte des valeurs ?

Chaque peuple possède des valeurs éducatives propres. Quand l'apport d'une nouvelle tradition est proposée à des élèves, cela ne doit pas heurter leurs coutumes. Nous devons susciter l'intérêt des élèves par une mise en contexte sincère d' une tradition sociale tzigane, et non d'une musique seulement.

Bibliographie

*

Ouvrages écrits:

Patrick Williams, Les tziganes de Hongrie et leurs musiques, Musique du monde, Cité de la musique, Ed. Actes Sud.

Cahiers de musiques traditionnelles, « De bouche à oreille », Ateliers ethnomusicologiques, Laurent Aubert, Infolio Editeur, 1988.

Dictionnaire de la langue française, Le Robert Plus, Ed. France Loisirs, 2007.

Sources Internet:

Alain Antonietto, Histoire de la musique tzigane instrumentale d'Europe centrale, Article de la revue Etudes Tsiganes, « Musique », n°3, P.104-133. www.etudestsiganes.asso.fr
<http://fr.wikipedia.org/>

Patrick Kersalé, Musiques traditionnelles du monde,
http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Musique_traditionnelle

Interviews :

Lautari roumains, Constantin, Florin, Floricel, Calin.

Iacob Maciuca, atelier de musique tzigane, conservatoire de Nantes.

Autres supports:

Vidéo de l'atelier de Iacob Maciuca.

Expérience de terrain.

Notes en bas de page:

1« NOROC »: dialecte tzigane roumain désignant la chance que l'on souhaite à autrui.

2. « aux prunelles ardentes »: tiré du poème *Bohémiens en voyage* de Charles Baudelaire, Kalliope. . « La tribu prophétique aux prunelles ardentes. Hier, s'est mise en route emportant ses petits... »

3http://www.lamediatheque.be/travers_sons/tsi1.htm

4http://www.lamediatheque.be/travers_sons/tsi1.htm

5<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/europe/tsiganes.htm>

6<http://www.tlfq.ulaval.ca/axl/europe/tsiganes.htm>

7[Patrick Williams, Les tziganes de Hongrie et leurs musiques, Musique du monde, Cité de la musique, Ed. Actes Sud.](#)

8[Patrick Williams, Les tziganes de Hongrie et leurs musiques, Musique du monde, Cité de la musique, Ed. Actes Sud.](#)

9 [Patrick Williams, Les tziganes de Hongrie et leurs musiques, Musique du monde, Cité de la musique, Ed. Actes Sud.](#)

10Gadjo: désigne les non tziganes, étranger.

11Alain Antonietto, Histoire de la musique tzigane instrumentale d'Europe centrale.

12. Cahiers de musiques traditionnelles, « De bouche à oreille », Ateliers ethnomusicologiques, Laurent Aubert, Infolio Editeur, 1988.

13. Cahiers de musiques traditionnelles, « De bouche à oreille », Ateliers ethnomusicologiques, Laurent Aubert, Infolio Editeur, 1988.

14Plage n° 10 du cd.