

La musique à Ólympos instruments et répertoire

Les musiques et les chants qui constituent le répertoire musical de la communauté des Olympiotes sont très nombreux. Dans cette étude, je ne parlerai en détail que des musiques et des chants qui sont interprétés durant les trois fêtes religieuses principales du village, Pâques, la Dormition de la Vierge et la Décollation de saint Jean-Baptiste. De ce fait, cela ne concerne qu'une partie de ce large répertoire, puisque je ne développerai pas les chants spécifiques aux fêtes de mariages, les chants réservés à la période du carnaval, les berceuses ou encore les lamentations funèbres.

Le répertoire musical du village est associé à un moment particulier de la fête, que l'on appelle le *glénti*. Ce mot, qui vient du turc *eğlenti*, autrement dit le « divertissement », désigne en Grèce un moment de divertissement entre amis et connaissances avec généralement l'accompagnement de boissons, de chants, de musiques et de danses. À Ólympos, ce *glénti* revêt un caractère beaucoup plus sérieux qu'ailleurs en Grèce, et il est soumis à de nombreuses règles qu'il faut respecter pour son bon déroulement. Le rôle des instruments et la place des différents chants du répertoire font partie de ces éléments que l'on se doit de respecter. Par ailleurs, le *glénti* peut être constitué uniquement de musique instrumentale et de chant, et dans ce cas, il est appelé à Ólympos *kathistó glénti* (το καθιστό γλέντι, « le *glénti* assis »).

Dans un premier temps, je commencerai par la question des instruments qui sont joués à Ólympos et, dans un second temps, j'aborderai le répertoire spécifique interprété lors des *gléntia* qui se déroulent au moment des trois fêtes sélectionnées pour la présente étude.

Il s'agit de voir et de comprendre quelle place occupent ces instruments et ces chants et quelle est la fonction qui leur est attribuée.

1.1 : *Les instruments*

Dans le village d'Ólympos, les instruments joués par les musiciens aujourd'hui sont au nombre de trois : la *tsampoúna* (η τσαμπούνα), la *lýra* (η λύρα) et le *laóúto* (το λαούτο). À l'exception du *laóúto*, qui est fabriqué essentiellement par des luthiers professionnels, le plus souvent à Athènes ou au Pirée, les deux autres instruments sont encore de fabrication artisanale. Celle-ci est réalisée la plupart du temps par le musicien lui-même.

Cependant, il est possible de constater qu'il existe aujourd'hui des personnes à Ólympos même qui fabriquent également le *laóúto*. Dans son livre consacré notamment aux instruments de musique, le musicien Giánnis Pavlídís précise qu'il s'agit de musiciens jouant de cet instrument et qui sont, généralement, menuisiers de profession. Il cite notamment Manólís Balaskás et Manólís Lentákis :

« Το λαούτο κατασκευάζεται τώρα τελευταία και στην Όλυμπο όπως και αλλού (Αθήνα, Κρήτη, κλπ) από καλούς ξυλουργούς και είναι στην απόδοση του καλό. Αυτοί που ασχολήθηκαν με τη κατασκευή του λαούτου όπως Μ. Μπαλασκάς και Μ. Λεντάκης που είναι και οργανοπαίχτες και ξυλουργοί και μπορούν να προσέξουν τις λεπτομέρειες που πρέπει ώστε το όργανο να έχει πολύ καλή απόδοση. Επίσης με την κατασκευή λαούτου ασχολήθηκε και ο Μ. Φιλιππάκης (Αρχιτέκτων)³⁹. »

« Le *laóúto* se fabrique aujourd'hui, et de façon récente, également à Ólympos comme cela se fait ailleurs (Athènes, Crète, etc.) par de bons ébénistes et c'est un bon instrument quant à sa facture. Ceux qui s'occupent de la fabrication du *laóúto* comme M. Balaskás et M. Lentákis qui sont à la fois musiciens et ébénistes peuvent faire attention aux détails nécessaires de sorte que l'instrument puisse avoir une très bonne facture. Il y a aussi M. Filippákis (architecte) qui s'occupe de la fabrication du *laóúto*. »

1.1.1. *La tsampoúna*

La *tsampoúna* est le nom local donné à la cornemuse populaire, tant sur l'île de Kárpathos que dans d'autres îles du Dodécanèse et dans certaines îles des Cyclades. Ce nom est dialectal et il a pour origine le terme italien de *zampogna*, qui lui-même viendrait du latin *symphonia*⁴⁰. Ce dernier est issu du terme grec ancien de *symphonia* (συμφωνία), qui désigne un

³⁹ Giánnis N. Pavlídís, *Τα μουσικά όργανα και οι διασκεδάσεις στην Όλυμπο της Καρπάθου* [Les instruments de musique et les festivités à Olympos de Karpathos], Rhodes : s.n., 2004, p. 59.

⁴⁰ Selon l'étymologie donnée par Giorgos Bampiniotis dans son *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* [Dictionnaire de la langue grecque moderne] (3^e éd.), Athènes : Centre de lexicologie EPE, 2008 (1:1998),

« accord de voix ou de sons »⁴¹ et qui peut ainsi renvoyer à un instrument de musique. Il s'agit d'un instrument qui appartient à la classe des aérophones.

Fig. 001 : Giánnis Balaskás jouant de la *tsampoúna*



Nittis Mélanie, avril 2014

La présence de la cornemuse est attestée en Grèce depuis plusieurs siècles et selon certaines sources, elle proviendrait d'Asie :

« Like so many other instruments, the bagpipe was introduced to Greece from Asia, approximately during the first or second century A.D., according to the reliable and unambiguous evidence given by Suetonius, Dion Chrysostom, et alii. From then on, the presence of the bagpipe in Greece and among the Greeks of the Near East can be traced through many literary and iconographical sources, of which the following are among the most significant: bagpipes of the *tsaboúna* type are to be found in a miniature from a Greek manuscript of the eleventh century, and the same instrument is mentioned in the writings of the Persian philosopher, Avicenna (Ibn Siná), of the same century⁴². »

p. 1807.

⁴¹ Anatole Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris : Hachette, 1967, p. 824.

⁴² Fivos Anoyanakis, *The Greek Popular Musical Instruments*, Athènes : Banque Nationale de Grèce, 1979, p. 200.

« Comme de nombreux autres instruments, la cornemuse a été introduite en Grèce en provenance de l'Asie, à peu près durant le 1^{er} ou le 2^e siècle ap. J. C., selon la preuve fiable et sans équivoque donnée par Suétone, Dion Chrysostome, et d'autres. Depuis lors, la présence de la cornemuse en Grèce et chez les Grecs du Proche-Orient peut être retrouvée à travers de nombreuses sources iconographiques et littéraires, dont les suivantes sont les plus significatives : des cornemuses du type de la *tsaboúna* ont été trouvées dans une miniature provenant d'un manuscrit grec du onzième siècle, et le même instrument est mentionné dans les écrits du philosophe perse Avicenne (Ibn Siná), de la même époque. »

Il existerait cependant des sources qui mentionneraient l'existence de la cornemuse, ou du moins de son ancêtre, dans l'antiquité, ainsi que le rapporte l'Olympiote Antónios Pavlídís, qui rappelle alors le lien qui existerait avec le dieu Dionysos :

« Η τσαμπούνα (άσκαυλος) είναι ποιμενικό όργανο και ήρθε στην Ελλάδα τον 1ο με 2ο αιώνα μ.Χ. αν και υπάρχουν μαρτυρίες ότι ο άσκαυλος (η τσαμπούνα) ήταν γνωστός στην αρχαιότητα ως “ασκός του Διονύσου”, από δε τον 5ο αιώνα π.Χ. οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν αυτό το όργανο (όχι βέβαια στην σημερινή του μορφή) με το όνομα “φυσαλλίς” σε σχήμα κύστης⁴³. »

« La *tsampoúna* (cornemuse) est un instrument pastoral et elle est arrivée en Grèce au I^{er} ou II^e siècle ap. J. C. même s'il y a des témoignages disant que la cornemuse (la *tsampoúna*) était connue dans l'antiquité comme “outré de Dionysos”, tandis que depuis le V^e siècle avant J. C. les Grecs utilisaient cet instrument (pas sous sa forme actuelle bien entendu) sous le nom de “fysallis” avec une forme de vessie. »

Quoi qu'il en soit, cet instrument de plein air est effectivement lié à la vie des bergers, puisqu'il faut une peau de bête pour le fabriquer, et que celle-ci est récupérée au moment où le sacrifice de l'animal a lieu, en général à l'occasion d'une fête patronale ou d'une fête familiale, et en particulier à la période de Pâques qui s'avère être un moment opportun pour obtenir une peau de bonne qualité. En quelque sorte, l'animal ainsi tué est ressuscité au moment où il est transformé en instrument car, à partir de cet instant, il permettra de faire résonner la musique d'Ólympos à travers le village.

Antónis Zografídís⁴⁴, excellent musicien et en même temps expert dans la confection de cet instrument, m'a donné quelques explications concernant la fabrication de la *tsampoúna*. La plupart de ces renseignements se retrouvent également dans le livre du musicien Giánnis

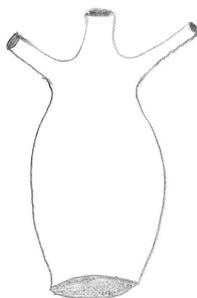
⁴³ Antonios N. Pavlidis, « Εισαγωγή στη μουσική παράδοση της Ολύμπου Καρπάθου (Introduction à la tradition musicale d'Olympos de Karpathos) », *Karpathiaka*, t. B, Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2006, p. 218-219.

⁴⁴ Antónis Zografídís (Αντώνης Ζωγραφίδης), 1942-2015.

Pavlidis⁴⁵, qui décrit brièvement les instruments de son village, mais aussi dans la thèse de Geórgios-Periklís Schinás qui a réalisé une étude comparative des cornemuses des îles de la mer Égée⁴⁶.

La *tsampoúna* est fabriquée à l'aide d'une peau de chèvre ou de chevreau. Les musiciens précisent que la peau doit être détachée avec soin de l'animal, pour ne pas la percer, ni laisser trop de graisse dessus. Il faut découper ensuite la partie où se situent les deux pattes arrières, afin de ne garder que l'ouverture du cou, laquelle est toutefois raccourcie, les deux pattes avant et une partie du corps de l'animal.

Fig. 002 : Schéma de la peau découpée



Nittis Mélanie, juin 2019

La peau est tout d'abord mise à tremper dans une solution composée de chaux et d'eau pendant trois à quatre jours. Ce traitement est nécessaire afin de pouvoir retirer tout ce qui était resté sur la partie intérieure de la peau, mais également afin que les poils puissent s'enlever facilement. Une fois que cette solution de chaux et d'eau a nettoyé la peau, celle-ci est rincée dans de l'eau claire. Puis, la peau est retournée afin que la partie où il y avait les poils se retrouve à l'intérieur. Cependant, certains musiciens, qui fabriquent leur *tsampoúna*, ne font plus aujourd'hui tremper la peau dans une solution de chaux, mais, au contraire, préfèrent simplement couper les poils. C'est ce que m'a indiqué notamment le musicien Giórgos Giorgákis lors d'un entretien :

« Συνήθως μαδάμε τις τρίχες, αφού μένει μέσα σε ασβέστη με νερό για δυο-τρεις μέρες. Κάποιοι τις κουρεύουν, και εγώ τώρα τελευταία το κάνω αυτό, και όχι στον ασβέστη⁴⁷. »

⁴⁵ Giannis N. Pavlidis, *op. cit.*, p. 18-31.

⁴⁶ Georgios-Periklis Schinas, *op. cit.*, p. 61-112.

⁴⁷ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

« Habituellement, nous retirons les poils, après que la peau soit restée dans un mélange de chaux et d'eau pendant deux-trois jours. Certains coupent les poils, et moi depuis peu je fais cela aussi, et non en utilisant de la chaux. »

En effet, le fait de retirer les poils de la peau peut parfois entraîner la présence de minuscules trous au niveau des pores de la peau, là où il y avait les poils, ce qui est, bien entendu, dommageable pour le futur instrument.

La peau est ensuite mise à tremper dans une solution appelée *stýpsi* (η στύψη) à base d'alun, d'eau, de farine blanche, de gros sel et de lait, pendant quatre jours environ. Puis elle est rincée à l'eau claire et mise à sécher pendant une demi-journée. Une fois la peau ainsi nettoyée, elle est retournée afin de fermer d'abord l'ouverture au niveau des pattes arrière, en cousant celle-ci.

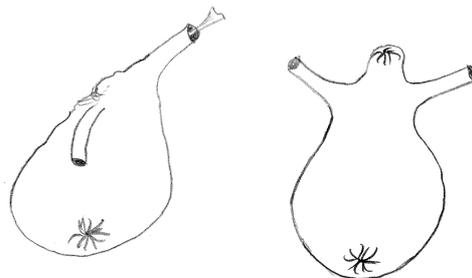
Fig. 003 : Schéma de la fermeture au niveau des pattes arrière



Nittis Mélanie, juin 2019

Après, la peau est de nouveau retournée pour que le côté où se trouvaient les poils soit à l'intérieur. À travers l'ouverture d'une des pattes, on fait passer la partie ouverte au niveau du cou de l'animal, afin de la nouer depuis l'intérieur. Le sac, appelé *askí* (το ασκί), qui forme la réserve d'air, est prêt.

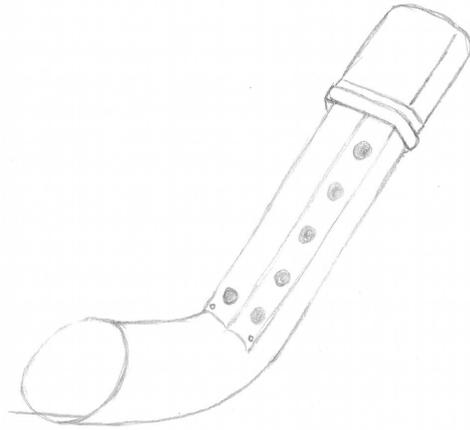
Fig. 004 : Schéma de la fermeture au niveau du cou et schéma du sac prêt



Nittis Mélanie, juin 2019

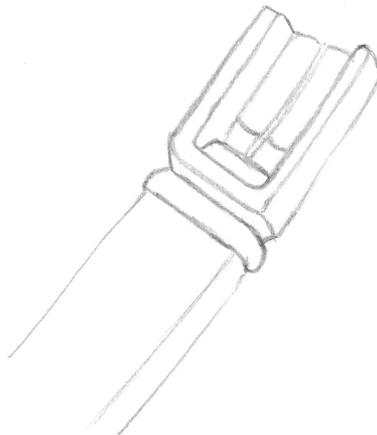
Il faut y ajouter, sur chacune des ouvertures où il y avait les pattes avant, d'un côté le *masouri* (το μασούρι), autrement dit le tuyau d'insufflation par lequel on remplit d'air le sac et de l'autre côté, le *tsampounokánkalo* (το τσαμπουνοκάκαλο). Il s'agit d'un morceau de bois bien sec, de préférence du mûrier ou du noyer, que l'on taille en forme de cône sur une extrémité.

Fig. 005a : Schéma du *tsampounokánkalo*



Nittis Mélanie, juin 2019

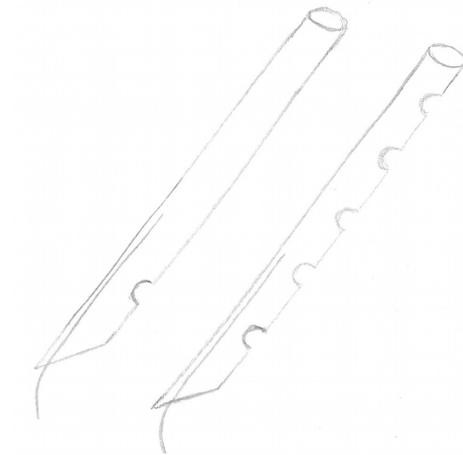
Fig. 005b : Schéma du dos du *tsampounokánkalo* (détail)



Nittis Mélanie, juin 2019

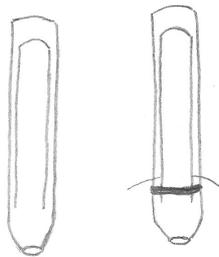
Dans ce morceau de bois que l'on creuse, on installe les deux tuyaux en roseau percés de trous pour y jouer les notes. Ces tuyaux sont maintenus à l'aide de cire. Ils sont appelés *av-loí* (οι αυλοί, « les flûtes ») et sont surmontés d'anches battantes simples, appelées localement *pirpíngia* (τα πιρπίγγια) qui sont nécessaires à la production du son et qui sont fabriquées avec du roseau très sec.

Fig. 006a : Schéma des *avloí* avec le *vrouíllo*



Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 006b : Schéma des *pirpíngia*



Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 006c : Schéma de fixation des *pirpíngia*

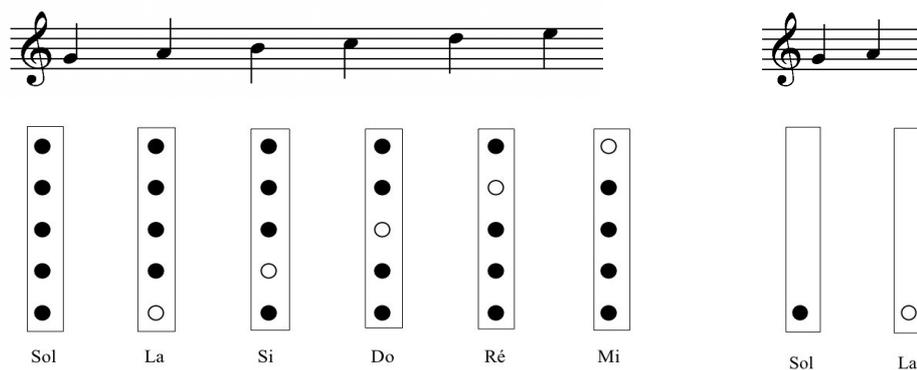


Nittis Mélanie, juin 2019

Chaque tuyau est percé de trous afin d'obtenir les notes et, bien sûr, de la taille et de l'espacement de ces trous dépendra la justesse de l'échelle mélodique de l'instrument. Il est toutefois possible de corriger un peu la hauteur des notes, soit en ajoutant une à deux tiges fines de bois ou de paille appelée *vrouillo* (το βρούλλο), soit en perçant sur le bas du tuyau un petit trou qui pourra être par la suite bouchée avec de la cire si cela s'avère nécessaire.

L'un des tuyaux comporte cinq trous, tandis que l'autre n'en comporte qu'un seul. Le tuyau percé de cinq trous est un tuyau mélodique qui permet d'obtenir six notes, qui correspondent à l'ambitus de l'instrument : Sol, La, Si, Do, Ré et Mi, sachant qu'il s'agit d'une échelle non tempérée. En effet, la note Si est légèrement basse sans toutefois être bémol : de ce fait, l'intervalle La-Si est plus petit qu'un ton tempéré, tandis que l'intervalle Si-Do est plus grand qu'un demi-ton tempéré. Le tuyau à un seul trou, quant à lui, est un tuyau semi-mélodique qui produit les notes Sol et La.

Fig. 007 : Schéma de l'ambitus de chaque tuyau



Nittis Mélanie, juin2019

Étant donné que ce tuyau à un seul trou est obligatoirement joué en même temps que le tuyau mélodique, il produit un bourdon intermittent, puisque par instants, il se retrouve à l'unisson avec le tuyau mélodique, lorsque ce dernier joue un Sol ou un La. Il est possible de s'en rendre compte en regardant le schéma suivant qui donne les doigtés de la *tsampoúna*, sachant que les deux trous du haut sont joués par l'index et le majeur de la main gauche, tandis que les trois trous du bas, ainsi que le seul trou de l'autre tuyau, sont joués par l'index, le majeur et l'annulaire de la main droite.

Fig. 008 : Schéma des doigts de la *tsampoúna*

Sol + Sol Sol + La Sol + Si Sol + Do Sol + Ré Sol + Mi

La + La La + Si La + Do La + Ré La + Mi

Nittis Mélanie, juin 2019

La *tsampoúna* à Ólympos était l'instrument prédominant lors des différentes festivités. Il formait un couple avec la *lýra*, appelé *lyrotsampoúna* (το λυροτσαμπούνα), au sein duquel il était le plus important. Tout comme elle devait s'accorder sur la *tsampoúna*, la *lýra* devait suivre les motifs mélodiques que la cornemuse jouait. De même, les airs qui étaient interprétés appartenaient à des modes mélodiques bien précis, à savoir ceux que la *tsampoúna* pouvait jouer du fait de son ambitus précis⁴⁸. La restriction de jeu liée à l'ambitus a changé par la suite, lorsque la *lýra* a pris plus d'importance que la *tsampoúna*, au moment de l'arrivée du troisième instrument, le *laouíto*, ainsi que le rappelle Antónios Pavlídís :

« Οι περισσότεροι σκοποί και τραγούδια κατατάσσονται στο διατονικό και εναρμόνιο γένος και λιγότεροι στο χρωματικό. Σ' αυτό ίσως να συνέβαλε το παλαιότερο λαϊκό μας όργανο, η τσαμπούνα, που ήταν το βασικό όργανο των δισκεδάσεων του χωριού μέχρι το 1940 και η οποία παίζει μόνο στη διατονική κλίμακα [...]. Μετά το 1940 όμως που η λύρα “αναβαθμίστηκε” από τον αδελφό μου δάσκαλο Κομνηνό Παυλίδη σε πρωτεύον όργανο (από συνοδευτικό της τσαμπούνας που ήταν μέχρι τότε) αξιοποιώντας το λαούτο στα “ακομπανιαμένα”, ανεδείχθησαν περισσότερο και αποδόθηκαν σωστά και οι σκοποί χρωματικού γένους. Δημιούργησε κατ' αυτό τον τρόπο ο Κομνηνός Παυλίδης “σχολή

⁴⁸ Je reviendrai sur cette question des modes vers la fin du chapitre, dans le paragraphe sur les mélodies servant à l'improvisation poétique.

παιξίματος της λύρας” με συνεχιστή τον Γιάννη Παυλίδη και όλοι οι μετέπειτα λυράρηδες μέχρι σήμερα προσπαθούν να μιμηθούν και να φτάσουν στο παίξιμο της λύρας τα δυο αδέρφια Κομνηνό και Γιάννη Παυλίδη⁴⁹. »

« La plupart des airs et des chants appartiennent au genre diatonique et enharmonique, et très peu au genre chromatique. En cela peut être qu’a contribué notre plus ancien instrument de musique populaire, la *tsampoúna*, qui était le principal instrument des divertissements du village jusqu’en 1940, et joue seulement dans l’échelle diatonique [...]. Après 1940 cependant, au moment où la *lýra* “a été revalorisée” par mon frère, le maître d’école Komninós Pavlídís, comme instrument principal (d’instrument d’accompagnement de la *tsampoúna* qu’il était jusqu’alors), en valorisant le *laóúto* dans les “accompagnements”, les airs du genre chromatique se sont révélés davantage, et ont été restitués justement. De cette façon, Komninós Pavlídís a créé une “école du jeu de la *lýra*”, avec comme continuateur Giánnis Pavlídís, et toutes les générations de joueurs de *lýra* jusqu’à aujourd’hui tentent d’imiter et d’atteindre le jeu de *lýra* des deux frères, Komninós et Giánnis Pavlídís. »

I.1.2. La *lýra*

La *lýra* est un instrument à cordes frottées appartenant à la famille des vièles (luths à archet).

Fig. 009 : Giánnis Tsampouniérís jouant de la *lýra*



Nittis Mélanie, août 2014

⁴⁹ Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 214.

Sa présence est attestée dans les régions grecques depuis la période de l'Empire Byzantin, selon des sources persanes qui remontent au dixième siècle :

« The earliest mention of the name *lira* –referring to a stringed instrument played by means of a bow– can be traced to a report made at the close of the tenth century by the Persian Ibn Khurdadhbih to the Caliph Al-Mutamid, concerning the musical instruments of the Byzantines. In this report, Ibn Khurdadhbih refers to the *lira* among other Byzantine instruments, adding that it is a wooden five-stringed instrument similar to the Arabic *rebab*. From that time on, there are many Byzantine and post-Byzantine iconographic and literary sources attesting to the existence of bowed, stringed instruments in Greece and the Greek world of the Near East; these references include mention of the pear-shaped *lira*⁵⁰. »

« La plus ancienne mention du nom de *lira* – faisant allusion à un instrument à cordes joué au moyen d'un archet – peut être attribuée à un compte-rendu établi à la fin du dixième siècle par le Perse Ibn Khurdadhbih au Caliphe Al-Mutamid, concernant les instruments de musique des Byzantins. Dans ce compte-rendu, Ibn Khurdadhbih fait référence à la *lira* parmi d'autres instruments byzantins, ajoutant qu'il s'agit d'un instrument en bois à cinq cordes semblable au *rebab* arabe. À partir de ce moment, il y a de nombreuses sources littéraires et iconographiques byzantines et post-byzantines qui attestent de l'existence d'instruments à cordes et à archet en Grèce et dans le monde grec du Proche-Orient ; ces références incluent la mention de la *lira* piriforme. »

L'instrument est monoxyle puisque la caisse, le manche et le chevillier sont taillés dans un seul morceau de bois, et la plupart du temps, du bois de mûrier⁵¹. Il a une caisse de résonance (το σκάφος, *to skáfos*, « la coque », ou η κουλούμπα, *i kouloúmpa*, « la cavité ») assez plate et qui a la forme d'une demi-poire, d'où son appellation courante d'instrument piri-forme. Cette caisse est fermée par l'ajout de la table d'harmonie (το καπάκι, *to kapáki*, « le couvercle »), laquelle est percée de deux ouïes (τα μάτια, *ta mátia*, « les yeux ») en forme de demi-cercle.

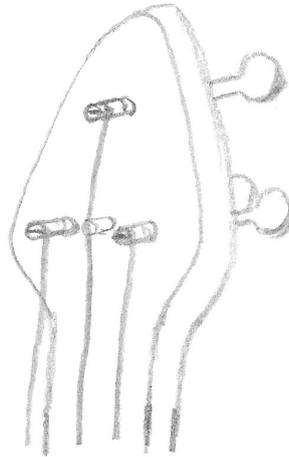
L'instrument possède trois cordes, lesquelles reposent sur un chevalet (ο καβαλάρης, *o kavaláris*, « le cavalier »), et sont attachées, d'une part, sur un cordier (ο χορδοστάτης, *o chordostátis*) et, d'autre part, sur des chevilles (τα στριφτάλια, *ta striftália*) qui sont fixées à l'arrière du chevillier (το κεφάλι, *to kefáli*, « la tête »), placée en haut du manche (η λαβή, *i laví*, « la poignée », ou ο λαιμός, *o laimós*, « le cou »). Ce chevillier a une forme triangulaire

⁵⁰ Fivos Anoyanakis, *op. cit.*, p. 274.

⁵¹ La fabrication de l'instrument est expliquée en détail dans la thèse de Irini Beïna, *Η καρπάθικη λύρα : μια εθνογραφική προσέγγιση στην πολιτισμική οργανολογία. Μουσικά όργανα και πολιτισμική ταυτότητα της Καρπάθου* [La lyre de Karpathos : une approche ethnographique dans l'organologie culturelle. Instruments de musique et identité culturelle de Karpathos], Thèse de doctorat, Corfou : Université Ionienne, 2011, chapitre IV, p. 224-346.

et peut être sculpté. Il y a également un sillet (ο πίρος, *o píros*, ou το κουφοστύλι, *to koufostýli*, « la colonne »), disposé sur ce chevillier et qui sert à soutenir la corde médiane dont la cheville se situe en haut du chevillier.

Fig. 010 : Schéma de la fixation des cordes (détail)



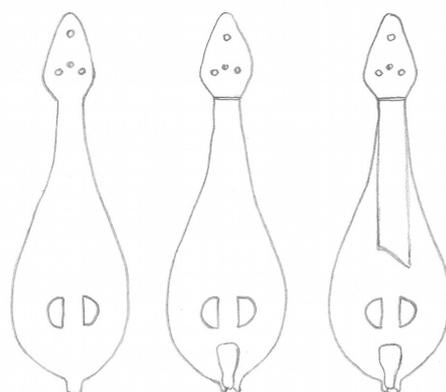
Nittis Mélanie, juin 2019

Contrairement à la *lyra* que l'on rencontre couramment en Crète et qui est fabriquée aujourd'hui par des luthiers professionnels, la *lyra* de Karpathos, et du Dodécanèse en règle générale, n'a connu que quelques changements dans sa facture instrumentale⁵². En effet, la caisse de résonance n'a pas changé de forme et elle est toujours aussi étroite ; l'archet, dont nous parlerons plus loin, n'a pas été remplacé par un archet de violon ; le mode de jeu reste le même et en général, la manière de fixer les cordes également.

On constate essentiellement l'ajout du bouton (το κουμπί, *to koumpí*, « le bouton ») pour attacher le cordier, élément qui a lui-même été ajouté puisque auparavant les cordes étaient directement glissées dans un trou situé au bas de la caisse, sur la partie formant une excroissance laquelle constitue le point d'appui de l'instrument (η μύτη, *i mýti*, « le nez »), et nouées. De nombreux instruments se voient ajouter également une touche (η γλώσσα, *i glóssa*, « la langue », ou η γραβάτα, *i graváta*, « la cravate »), taillée dans un bois très dur, voire dans du plastique, par-dessus le manche afin de le protéger des marques laissées par les ongles du musicien, mais ce n'est toutefois pas une pratique généralisée à Ólympos.

⁵² Pour tous les détails concernant les transformations successives de *lyra* en Crète et dans le Dodécanèse, je renvoie à la thèse de Lambros Liavas, *La lira piriforme en Crète et dans le Dodécanèse. Facture, histoire et implications sociales*, Thèse de doctorat, Paris : EHESS, 1986.

Fig. 011 : Schéma de l'évolution de la facture



Nittis Mélanie, juin 2019

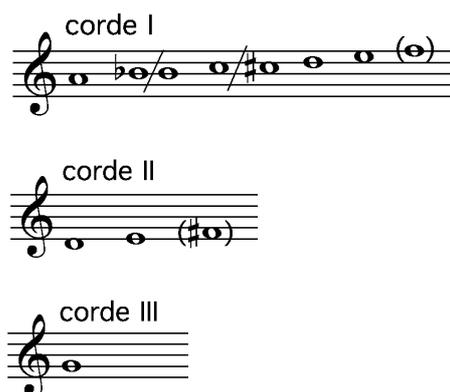
Par ailleurs, la grande majorité des instruments qui sont fabriqués à Ólympos, de façon artisanale bien évidemment, conservent le système de chevilles existant depuis très longtemps, et certaines personnes qui fabriquent la *lýra* ajoutent parfois, en guise de décoration, une volute (ο σαλίγκαρος, *o salíngaros*, « l'escargot », ou ο καλάουρας, *o kaláouras*, « l'escargot ») comme celle du violon, qu'ils placent au-dessus de la tête triangulaire qui porte les chevilles. En revanche, d'autres musiciens changent totalement le système traditionnel d'attache des cordes et utilisent des chevilles de mandoline avec une volute de violon. Enfin, les trois cordes étaient autrefois en boyau, mais pour des raisons pratiques, beaucoup de musiciens les remplacent aujourd'hui par des cordes métalliques, du moins celle du milieu qui repose sur un sillet.

La corde la plus aiguë (I), est accordée en La, mais comme il n'y a bien évidemment pas de diapason, la hauteur réelle de ce La fluctue entre Sol dièse, La, La dièse, Si et Do, tout dépend généralement de la « tonalité » naturelle de la cornemuse, puisque la *lýra* s'accorde sur la note de la cornemuse qui, elle, ne peut pas être accordée. La corde du milieu (II) est accordée sur Ré, une quinte en dessous du La et la troisième corde (III) est accordée en Sol, un ton en dessous du La. Ce système d'accord de l'instrument est dit *alla turca*, c'est-à-dire à l'orientale.

Le principe est que l'instrument se joue toujours en double cordes, créant ainsi une mélodie accompagnée d'un bourdon. La mélodie se joue principalement sur la première corde (I) qui donne les notes La, Si, Do, Ré, Mi, voire Fa dièse, et elle est complétée par la troisième corde (III) qui se joue uniquement à vide pour donner la note Sol. La corde du milieu (II),

quant à elle, sert essentiellement à tenir le bourdon, soit un Ré en corde à vide, soit un Mi. Il est également possible, dans certains cas et afin de jouer d'autres mélodies qui ont un plus grand ambitus que celui d'origine de la *lýra*, calqué sur celui de la *tsampoúna*, de jouer aussi un Fa dièse sur cette corde de Ré. Par ailleurs, la *lýra* peut également jouer des demi-tons et donc des notes altérées, ce qui est impossible pour la *tsampoúna*, laquelle ne peut interpréter certains airs selon leur mode⁵³.

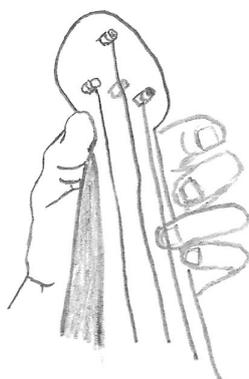
Fig. 012 : Ambitus de la *lýra* pour chaque corde



Nittis Mélanie, juin 2019

Par ailleurs, le mode de jeu de la *lýra* diffère de celui des autres instruments à cordes frottées, comme le violon. En effet, contrairement au violon où l'instrumentiste pose le doigt sur la corde pour jouer la note, avec la *lýra*, il faut poser l'ongle du doigt contre la corde, avec le doigt situé entre les cordes, afin de jouer les notes. D'où la nécessité d'avoir un certain espacement entre les cordes si l'on veut pouvoir jouer des notes sur plus d'une seule corde.

Fig. 013 : Schéma du mode de jeu de la *lýra*



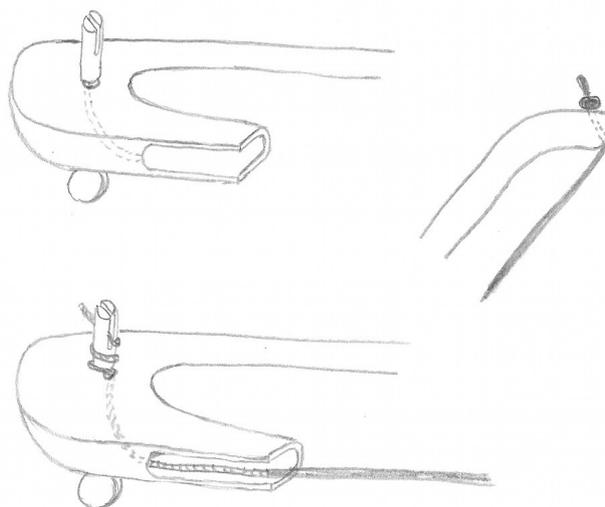
Nittis Mélanie, juin 2019

⁵³ Je reviendrai plus en détail sur ce point à la fin du chapitre, au paragraphe I.3.

De plus, la tenue de l'instrument est également différente puisque la *lyra* se tient verticalement, posée vers le genou sur la cuisse de l'instrumentiste, lorsque celui-ci est assis. La tête de l'instrument n'est pas appuyée contre le corps de l'instrumentiste, et c'est uniquement la main qui tient l'instrument tout en jouant. Le fait de jouer debout, ce qui est le cas notamment lors des déplacements, est beaucoup plus difficile, car il n'y a pas l'appui sur la cuisse. La plupart du temps, les instrumentistes coincent alors la tête de l'instrument sous leur menton afin de soulager la main qui joue et qui se retrouve de ce fait seule à maintenir l'instrument.

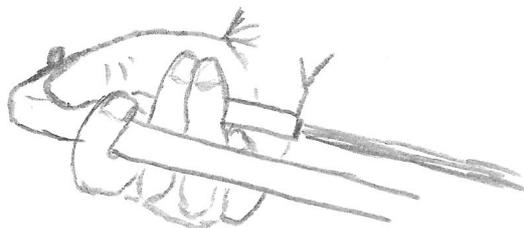
Comme le jeu de l'instrument se pratique toujours en double cordes, l'archet ne peut pas être celui d'un violon, mais il a une forme particulière, d'autant qu'il se tient différemment par rapport à celui d'un violon. En effet, la base de l'archet, le talon, est un morceau de bois assez gros par rapport à celui du violon, et les crins de l'archet, qui se retrouvent inclinés par rapport à la baguette, ne sont pas extrêmement tendus, afin de permettre le jeu sur deux cordes à la fois. La tenue de l'archet ne se fait pas par dessus la baguette, avec la paume de la main vers le sol, mais au contraire, elle se fait par dessous, avec la paume de la main vers le ciel. Le talon est donc plus imposant que sur un archet de violon, car il repose presque entièrement dans la paume de la main et que, entre les crins et le bois, on glisse non pas uniquement le pouce, mais les quatre autres doigts.

Fig. 014 : Schéma du talon et de la pointe de l'archet



Nittis Mélanie, juin 2019

Fig. 015 : Schéma de la tenue de l'archet



Nittis Mélanie, juin 2019

Chaque archet comporte par ailleurs une série de petits grelots (τα κουδούνια, *ta koudoúnia*), ainsi que quelques perles représentant l'œil bleu, lequel a pour rôle d'éloigner le mauvais œil. Ces éléments, regroupés par série de cinq ou six, sont fixés sur la baguette de l'archet au moyen d'un fil de fer. Le musicien Michális Zografídis m'a expliqué qu'il avait trente-trois grelots attachés à l'archet de la *lýra*, car le nombre trente-trois correspond à l'âge du Christ à sa mort. Cependant, dans la réalité, la quantité des grelots dépasse rarement le nombre de vingt-cinq, et chaque archet n'en a pas exactement le même nombre. Toutefois, plus les grelots sont nombreux, plus le rôle qu'ils jouent fonctionne bien. En effet, le but de ces petits grelots fixés à la baguette de l'archet est de tinter pour marquer le rythme de la musique insufflé par les coups d'archets que le musicien donne, et par le fait que les changements de coups d'archet sont marqués par un petit coup sec du poignet.

Fig. 016 : Archet de *lýra*



Nittis Mélanie, avril 2014

Ainsi, en particulier avant l'arrivée du *laóúto*, lorsque la *lýra* jouait seule, ou même lorsqu'elle était accompagnée par la *tsampoúna* et que les deux instruments formaient alors le couple que l'on appelle *lyrotsampoúna* (λυροτσαμπούνα), le rythme était marqué par le tintement des grelots, auquel s'ajoute, dans tous les cas, le battement de pied sur le sol. Ces deux

manières simultanées de marquer le rythme musical perdurent encore aujourd'hui, malgré la présence des *laóúta*.

Comme je l'ai déjà précisé, lorsque la *lýra* joue avec la *tsampoúna*, elle doit suivre cette dernière et ses variations, car c'est la cornemuse qui est considérée comme l'instrument premier. Et cette cornemuse est indispensable pour l'exécution de certains airs vocaux ou de danse, je préciserai lesquels plus loin dans le chapitre. En revanche, lorsque la *tsampoúna* ne joue pas, la *lýra* devient alors l'instrument premier, et le *laóúto* doit la suivre puisqu'il assure l'accompagnement.

Cependant, il existe une situation où la *lýra* est l'instrument dominant alors que la *tsampoúna* joue aussi. L'Olympe Antónios Pavlídís l'évoque en ces termes :

« Σε μια περίπτωση μόνο έχει την πρωτοβουλία η λύρα και η τσαμπούνα τότε κρατάει το ισοκράτημα στο “ανοιχτά” (Πα) ή στο “πίσω” (Νη) ανάλογα με την μελωδία (δοξαριές) που παίζει η λύρα. Είναι η περίπτωση που ενώ τα όργανα παίζουν “πάνω χορό”, ο χορευτής που χορεύει στον “κάβο” ζητάει να του παίζουν “σούστα”. Τότε η τσαμπούνα (αφού δεν έχει την ικανότητα να ανταποκριθεί στη μουσική της σούστας) αρκείται να κρατά τα ισοκρατήματα στις δοξαριές της λύρας. Αν βέβαια μερικές δοξαριές (ή μέρος δοξαριάς) μπορεί να το αποδώσει η τσαμπούνα, τότε ξεφεύγει λίγο από το ισοκράτημα, παίζει την ίδια μελωδία (όποια μπορεί) με τη λύρα και επανέρχεται πάλι στο ισοκράτημά της⁵⁴. »

« Dans un cas seulement la *lýra* a l'initiative et la *tsampoúna* tient alors le bourdon sur la “note principale” (La) ou sur la “note du bas” (Sol) selon la mélodie (motifs) que joue la *lýra*. C'est le cas où alors que les instruments jouent la “danse haute”, le danseur qui danse en “tête” demande à ce qu'ils lui jouent une “*sóústa*”. Alors la *tsampoúna* (puisque'elle n'a pas la capacité de répondre à la musique de la *sóústa*) commence à tenir les bourdons sur les motifs de la *lýra*. Si bien sûr la *tsampoúna* est en mesure de suivre certains motifs (ou une partie de motif), alors elle s'éloigne un peu du bourdon, elle joue la même mélodie (celle qu'elle peut) avec la *lýra* et elle retourne ensuite à son bourdon. »

Depuis l'introduction du *laóúto* dans l'univers musical d'Ólympos, la *lýra* a donc pris de l'importance et il arrive de plus en plus qu'elle joue sans la *tsampoúna*, mais en revanche avec le *laóúto*, qui assure alors le rôle d'accompagnement.

⁵⁴ Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 221-222.

I.1.3. Le *laoúto*

Le *laoúto* est un instrument à cordes pincées qui appartient à la famille des luths.

Fig. 017 : Fílipas Filippákis jouant du *laoúto*



Nittis Mélanie, octobre 2014

La présence de cet instrument sous sa forme actuelle est attestée en Grèce depuis le XVII^e siècle environ, ainsi que le mentionne Fívos Anogianákis :

« The present day Greek *laghoúto*, with its large, pear-shaped soundbox and long neck, is a relatively recent variant of the instrument; it was developed around the seventeenth century, probably in the Greek world⁵⁵. »

« L'actuel *laghoúto*⁵⁶ grec, avec sa large caisse de résonance en forme de poire et son long manche, est une variante récente de l'instrument ; il a été développé aux alentours du dix-septième siècle, probablement dans le monde grec. »

Toutefois, malgré sa présence depuis bien longtemps dans l'île voisine de la Crète notamment, le *laoúto* n'est apparu dans l'île de Kárpáthos que très tardivement. Beaucoup de

⁵⁵ Fivos Anoyanakis, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁶ Je conserve ici l'orthographe employée par Fivos Anoyanakis, qui transcrit le terme grec λαούτο, autre manière de désigner ce luth.

musiciens situent son apparition dans le village d'Ólympos à la période de l'entre-deux guerres, vers les années 1920. Par exemple, le musicien Γιάννης Παυλίδης explique :

« Το λαούτο είναι όργανο που κάνει την παρουσία του στην Όλυμπο της Καρπάθου γύρω στο 1927. Το έφερε πρώτος ο Εμμανουήλ Κ. Λιορείσης από την Αμερική. Όμως, δεν το γνώριζε καλά το όργανο και δεν απέδιδε στην χρήση του⁵⁷. »

« Le *laóuto* est un instrument qui fait son apparition à Ólympos de Kárpáthos vers 1927 environ. Le premier qui l'a rapporté est Emmanouíl Lioreísis depuis l'Amérique. Mais il ne connaissait pas bien cet instrument et celui-ci n'a pas donné de résultats quant à son usage. »

Il précise toutefois que son usage dans la pratique musicale du village s'est fait plus tardivement, vers 1937, car il fallait d'abord que les musiciens s'approprient l'art de son jeu. Son frère, Αντόνιος Παυλίδης, ne rentre pas trop dans les détails et il mentionne simplement l'année approximative d'arrivée du *laóuto*, 1926, et celle où il a commencé à prendre de l'importance, c'est-à-dire après 1940 :

« Το λαούτο είναι νεότερο όργανο για την Όλυμπο και πρωτοεμφανίζεται στο χωριό περί το 1926. Αξιοποιήθηκε μετά το 1940 και έκτοτε αποτελεί το μοναδικό όργανο αρμονικής και ρυθμικής συνοδείας της λύρας και της τσαμπούνας⁵⁸. »

« Le *laóuto* est un instrument plus récent pour Ólympos et il est apparu pour la première fois dans le village autour de 1926. Il a été mis en valeur après 1940 et depuis il constitue le seul instrument harmonique et rythmique qui accompagne la *lýra* et la *tsampoúna*. »

Il existe une autre version concernant la provenance de cet instrument. En effet, le musicien Νικόλαος Πρεάρις explique que, selon lui, le *laóuto* proviendrait non pas des États-Unis mais de la Crète, île voisine de Kárpáthos où de nombreux Olympiotes sont allés travailler, sans toutefois préciser qui l'aurait apporté et à quelle période :

« Το λαούτο είναι εισαγόμενο όργανο. Το έφερε από την Αμερική ο Εμμανουήλ Κ. Λιορείσης το 1927. Αυτό αναφέρει ο αείμνηστος Γιάννης Παυλίδης. Άποψή μου είναι ότι το λαούτο μας ήρθε από την γειτονική Κρήτη⁵⁹. »

⁵⁷ Γιάννης Ν. Παυλίδης, *op. cit.*, p 59.

⁵⁸ Αντόνιος Ν. Παυλίδης, art. cité, p. 220.

⁵⁹ Νικόλαος Emm. Preatris, *Μελισμένος λόγος. Τραγούδια και σκοποί της Ολύμπου Καρπάθου σε σημειογραφία ευρωπαϊκής μουσικής* [Parole mise en musique. Chansons et airs d'Olympos de Karpathos en notation musicale européenne], Athènes : Association des Olympiotes de Karpathos « I Dimitra », 2009, p. 84.

« L e *laóúto* est un instrument importé. Emmanouíl K. Lioreísis l'a apporté d'Amérique en 1927. C'est ce que mentionne le regretté Giánnis Pavlídis. Mon avis est que notre *laóúto* est venu de l'île voisine, la Crète. »

La version de Nikólaos Preáris peut sembler plus probable que celle de Giánnis Pavlídis puisque la Crète possède cet instrument depuis longtemps, mais dans tous les cas, l'instrument a été introduit par un émigré olympiote et tous les musiciens s'accordent sur le fait que musicalement, le *laóúto* a commencé à être joué pour accompagner la *lýra* et la *tsampoúina* aux environs de 1940.

C'est pour cette raison que le musicien Antónis Zografídis précise que le *laóúto* n'est arrivé qu'en 1940 dans le village et qu'il mentionne qu'en réalité, c'est une autre personne qui l'a introduit à Ólympos, un certain Ioánnis Papoutsákis tou Nikoláou, né en 1905 à Rhodes, car même si Manólis Lioreísis avait rapporté un instrument, il ne savait pas s'en servir :

« Το λαούτο είναι από το 1940. Ο Παπουτσάκης το έφερε. Το 1940 ήταν το δάσος εδώ, [...] και κάνανε συλλογή τότε οι Ιταλοί, ρετσίνες μαζεύανε. Ο Παπουτσάκης ήταν σαν επιστάτης τότε, τον είχαν βάλει οι Ιταλοί. Ναι μεν ο Λιορέϊσης ο Μανώλης είχε φέρει κάποιο λαούτο, αλλά δεν ήξερε να το ταιριάζει ούτε τίποτα. Ο Παπουτσάκης έπαιζε και βιολί. Ήταν ο δάσκαλος ο Παυλίδης, έπαιζε μαντολίνο, πιάνει το λαούτο ο Παπουτσάκης και έτσι ταιριάζεται το λαούτο ξέρω γώ, ο δάσκαλος δεν άργησε να το πιάσει και τσακ... και από 'κεί ήρθε το λαούτο. Πήρε λαούτο ο Νταής και έπαιζε λύρα-λαούτο με τον Παυλίδη, ε και από τότε ήρθε. Είναι καλό ακομπανιαμέντο στα άλλα όργανα. [...] Και να κρατάει χρόνο⁶⁰. »

« Le *laóúto* date de 1940. C'est Papoutsákis qui l'a apporté. En 1940 il y avait la forêt ici, [...] et les Italiens faisaient une collecte alors, ils ramassaient la résine. Papoutsákis était comme un surveillant alors, les Italiens l'avaient envoyé. Certes Manólis Lioreísis avait apporté un quelconque *laóúto*, mais il ne savait pas l'accorder, ni rien d'autre. Papoutsákis jouait aussi du violon. Il y avait le maître d'école, Pavlídis, qui jouait de la mandoline, Papoutsákis prend le *laóúto* et ainsi il accorde le *laóúto* est-ce que je sais, le maître d'école avait à peine commencé à le prendre et hop... et c'est à partir de ce moment-là que le *laóúto* est arrivé. Daís a pris un *laóúto* et il jouait "*lýra-laóúto*" avec Pavlídis, et depuis ce moment, il est là. C'est un bon accompagnement pour les autres instruments. [...] Et il garde le rythme. »

Le *laóúto*, du fait que son manche est plus court que sa caisse de résonance, fait partie de la catégorie des luths dits « à manche court », même s'il est souvent décrit comme un instrument à long manche. En effet, il existe en Grèce des luths qui sont à long manche comme,

⁶⁰ Irini Beína, *op. cit.*, volume 2 « Annexes », p. 781-782.

par exemple, le *bouzouki* ou le *tampoúras*, mais le *laóúto* est à manche court, puisque la longueur de son manche, qui ne dépasse pas 35 cm, est plus courte que la taille de la caisse de résonance qui, elle, mesure entre 45 et 50 cm de hauteur⁶¹.

La caisse de résonance volumineuse est piriforme et le dos est bombé. Elle est constituée de fines lamelles de bois collées, les côtes, appelées *doúgies* (οι ντούγιες) en grec. Le bois utilisé pour la caisse est en général du mûrier, alors que la table d'harmonie est faite en pin. Le manche comporte une série de frettes appelées *berdédes* (οι μπερδέδες). Ces frettes sont mobiles. Elles sont constituées de fil de nylon enroulé trois fois autour du manche et nouées sur le dos du manche. Quelques frettes fixes en bois sont placées sur la table d'harmonie dans le prolongement du manche.

L'instrument comporte quatre doubles cordes appelées des chœurs, en grec « le couple » (το ζευγάρι, *to zevgári*). L'accordage se fait par enchaînement de quartes et quintes superposées : Mi-La-Ré-Sol. Les chœurs de Mi (I) et de Ré (III) sont constitués de deux cordes fines et les cordes entre elles sont accordées à l'unisson. Les chœurs de La (II) et de Sol (IV) sont constitués d'une corde fine et d'une corde épaisse, qui est filée, appelée *voulgára* (βουλγάρα). La corde fine est accordée à l'octave supérieure de la corde filée.

Fig. 018 : Accordage du *laóúto*



Nittis Mélanie, juin 2019

Antónios Pavlídís explique que les cordes filées se rencontrent uniquement pour les chœurs II et IV correspondant aux notes La et Sol car elles constituent les notes « tonique » et « sous tonique » de l'échelle mélodique⁶². Il est donc nécessaire, dans l'accompagnement, que ces notes s'entendent plus intensément que les autres. Il ajoute que cela est également à l'origine de la technique de jeu de cet instrument, avec étouffement des cordes :

« Γι' αυτό και η τεχνική παιξίματος του καρπάθικου λαούτου είναι τέτοια ώστε όταν "παίζει" το 2ο ζευγάρι (τονική) το 4ο ζευγάρι (υποτονική) "σιωπά" με το

⁶¹ Je remercie ici M. le professeur François Picard pour ses explications concernant les appellations des luths « à long manche » et « à manche court », ainsi que la prise en compte des dimensions de l'instrument pour décider de sa juste appellation.

⁶² Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 221.

άγγιγμα του αντίχειρα πάνω σ' αυτό και όταν "παίζει" το 4ο ζευγάρι (υποτονική) τότε το 2ο ζευγάρι (τονική) "σιωπά" με το άγγιγμα του δείκτη πάνω σ' αυτό⁶³. »

« C'est aussi la raison pour laquelle la technique de jeu du *laóúto* de Kápathos est ainsi, à savoir que lorsqu'il "joue" le 2^e chœur (tonique), le 4^e chœur (sous-tonique) "se tait" avec l'effleurement du pouce sur ce 4^e chœur et lorsqu'il "joue" le 4^e chœur (sous-tonique), alors le 2^e chœur (tonique) "se tait" avec l'effleurement de l'index sur ce 2^e chœur. »

Le mode de jeu pour accompagner consiste à frapper toutes les cordes en même temps avec parfois une certaine intensité, pour marquer le rythme. Dans certains cas, le geste est comme ralenti car le musicien égrène les notes de l'accord dans une sorte d'arpège rapide, au lieu de faire sonner toutes les notes en même temps. Ce jeu d'accompagnement du *laóúto* s'effectue à l'aide d'un plectre appelé *pénna* (η πέννα). Le terme désigne en premier lieu la « plume » d'un oiseau car autrefois, le plectre que l'on utilisait était une plume d'oiseau. Aujourd'hui, les musiciens se servent d'un plectre en plastique que l'on nomme également *pénna*. Ce plectre est une sorte de lanière en plastique souple qui est recourbée en deux. Le principe est donc un accompagnement rythmique et un accompagnement harmonique, mais celui-ci consiste principalement à jouer des quintes en guise d'accord, sans que l'on entende la note qui correspond à la tierce de l'accord et qui est celle qui donne à cet accord sa couleur d'accord majeur ou d'accord mineur. Cela provient du fait que les échelles utilisées dans les mélodies sont modales. Les principaux accords d'accompagnements que l'on rencontre sont les suivants :

⁶³ *Ibid.*

Fig. 019 : Tablatures des accords du *laóúto*

o corde à vide
 ● corde appuyée
 X corde étouffée
 P pouce
 1 index
 2 majeur
 3 annulaire

Nittis Mélanie, juin 2019

Par ailleurs, le jeu mélodique en soliste est inexistant à Ólympos et l'instrument sert essentiellement d'accompagnement pour le couple *lýra-tsampoúna*, contrairement à ce qui se pratique dans d'autres régions de Grèce où l'on rencontre cet instrument. Le musicien Ilías Anastasiádis explique par ailleurs que le *laóúto* que l'on trouve à Ólympos aujourd'hui est différent de celui qui est joué ailleurs en Grèce :

« Υπάρχουνε τρία είδη λαούτου, δηλαδή είναι το κρητικό που έτσι ακούγεται μόνο στην Κρήτη, το στεριανό και το νησιωτικό, και το καρπάθικο που έχει ιδιομορφία. Έχει ιδιομορφία λόγω της τσαμπούνας. Τα όργανα της Ολύμπου έτσι κουρδίζονται βάση της τσαμπούνας. Ποτέ η τσαμπούνα δε κουρδίζει. Πολύ σπάνια κουρδίζει σε διαπασών. Πάντα είναι κουρδισμένη λόγω της φύσης του οργάνου με Σι, Ντο, λιγότερο σπάνια ας πούμε Λα δίεση. Άρα λοιπόν απ' τη φύση των οργάνων παίζει ας πούμε προαρχικό ρόλο η τσαμπούνα. Και επειδή τα όργανα ακολουθούν το κούρδισμα της τσαμπούνας, σαφώς αλλάζει το κούρδισμα

του λαούτου. Υπάρχει λοιπόν μια ιδιομορφία και στο λαούτο της Καρπάθου που είναι απλώς συνοδευτικό. Δηλαδή στην Κρήτη ας πούμε συναντήσουμε σολιστικό λαούτο όπως και στα νήσια, όπως και στα στεριανά, με διάφορες ηχολογίες που μίμουνται –κάτα κυρίω λόγω ας πούμε στα στεριανά και στα νησιωτικά λαούτα– την κιθάρα σαν συγχορδίες. Εδώ το λαούτο παίζει αποκλειστικά μόνο πέμπτες δηλαδή ένα ισοκράτημα. Δεν παίζει συγχορδίες της κιθάρας ή κάτι διαφορετικό. Παίζει απλή συνοδεία⁶⁴. »

« Il y a trois sortes de *laóúto*, à savoir le crétois qui ne s’entend qu’en Crète, celui de Grèce continentale et insulaire, et enfin le karpathote qui a une spécificité. Il a une spécificité à cause de la *tsampoúna*. Les instruments d’Ólympos s’accordent ainsi en prenant comme repère la *tsampoúna*. Jamais la *tsampoúna* ne s’accorde. Elle s’accorde très rarement sur le diapason. Elle est toujours accordée en fonction de la nature de l’instrument en Si, en Do, et plus rarement disons en La dièse. Alors donc par la nature des instruments, la *tsampoúna* joue, disons, un rôle prédominant. Et comme les instruments suivent l’accord de la *tsampoúna*, l’accord du *laóúto* change assurément. Il y donc aussi une spécificité du *laóúto* de Kárpathos qui est simplement un instrument d’accompagnement. En effet, en Crète, disons que nous rencontrons un *laóúto* soliste comme dans les îles, comme dans les régions continentales aussi, avec différents sons qui imitent principalement – disons pour les *laóúta* des îles et des régions continentales – la guitare dans les accords. Ici le *laóúto* joue exclusivement des quintes autrement dit des notes tenues. Il ne joue pas les accords de la guitare ou quelque chose d’autre. Il joue un simple accompagnement. »

Le fait que le *laóúto* soit un instrument d’accompagnement, mais aussi que la *lýra* doive suivre la *tsampoúna* lorsque ces trois instruments jouent ensemble, entraîne une disposition particulière des instruments. En effet, ceux-ci ne sont pas disposés l’un à côté de l’autre, mais face à face, formant en quelque sorte un cercle fermé, ce qui leur permet à la fois de voir, de mieux entendre, mais aussi de sentir et de comprendre ce que la *tsampoúna* va jouer, notamment par rapport aux variations qu’elle peut apporter dans la mélodie.

⁶⁴ Extrait de l’entretien avec Giórgos Giorgákis, Manólis Balaskás et Ílias Anastasiádis, réalisé par Dominique Bertou et Pierre Cheneval en novembre 2016.

Fig. 020 : Disposition des instrumentistes



Nittis Mélanie, avril 2014

Cette importance de la disposition pour le jeu instrumental est confirmée par les musiciens eux-mêmes. Giórgos Giorgákis explique ainsi :

« Δεν είμαστε σε γραμμή γιατί σε γραμμή χάνουμε την οπτική και την ακουστική επαφή. Κυκλικά έχουμε πλήρη επαφή. Επίσης η γλώσσα του σώματος παίζει μεγάλο ρόλο όπως π.χ. το χτύπημα του ποδιού. Υπάρχει δόνηση την οποία την αισθάνεται... την αισθανόμαστε όλοι και η κίνηση του σώματος επίσης είναι ένας τρόπος που δείχνουμε των άλλων και το ρυθμό και τη διάθεση και την ένταση⁶⁵. »

« Nous ne sommes pas disposés en ligne, parce qu'en ligne nous perdons le contact visuel et acoustique. En cercle, nous avons un contact total. De plus le langage du corps joue un grand rôle comme, par exemple, le battement du pied. Il y a une vibration qui se ressent... nous la ressentons tous et le mouvement du corps est un moyen de montrer aux autres à la fois le rythme, la disposition mentale et l'intensité. »

Et Manólis Balaskás d'ajouter :

« Εγώ θέλω να συμπληρώσω ότι τα όργανα που ακολουθούν τη τσαμπούνα, η οποία η τσαμπούνα είναι το πρώτο όργανο που λέμε, οφείλουμε να 'μαστε συγκεντρωμένοι και να παρακολουθούμε τα γυρίσματα [...]»⁶⁶. »

« Moi je veux compléter en disant que les instruments qui suivent la *tsampoúna*, laquelle *tsampoúna* est l'instrument premier comme on dit, nous nous devons d'être réunis et de suivre les variations [...] »

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

Ces trois instruments présents à Ólympos, dont le jeu est réservé exclusivement aux hommes, et dont l'apprentissage se fait oralement, sont le support de tout un répertoire de chants et de danses, qu'elles soient chantées ou non. Ces chants et danses sont nécessaires à la tenue des fêtes villageoises.

1.2 Les chants, ou mélodies pour texte poétique non improvisé

En grec, le terme générique pour désigner les textes poétiques chantés est *to tragóúdi* (το τραγούδι), *ta tragóúdia* (τα τραγούδια) au pluriel. Selon les dictionnaires grecs et les scientifiques qui s'intéressent à l'étymologie, ce mot viendrait du terme grec ancien *tragodía* (τραγωδία). Celui-ci désigne littéralement le « chant du bouc, c'est-à-dire chant religieux dont on accompagnait le sacrifice d'un bouc aux fêtes de Bacchus »⁶⁷ et qui désigne, par la suite, un « chant ou drame héroïque, particulièrement [la] tragédie ». Ce mot se traduit indifféremment en français par « chant » ou « chanson ».

La précision *paradosiaká* (παραδοσιακά), qui signifie « traditionnels », est très souvent ajoutée pour qualifier ces chants, que ce soit par les musiciens eux-mêmes ou par les personnes qui écrivent sur ce sujet. Elle sert à désigner le patrimoine des chants populaires anonymes qui se transmet oralement.

De même, l'adjectif « démotique » (δημοτικό, *dimotikó*), qui signifie « populaire », est très souvent ajouté pour qualifier le terme de chanson. Le terme de « démotique » pour qualifier la chanson populaire permet de distinguer les chansons dont on ne connaît pas en général l'auteur et le compositeur, et qui sont la plupart du temps des chants ruraux, des autres chansons populaires qui sont créées depuis le début du XX^e siècle. Ces dernières ont un auteur et un compositeur qui ne sont pas anonymes. Elles sont appelées également « chansons populaires » en français, mais le terme grec pour populaire est différent. On parle dans ce cas de *laiká tragóúdia* (τα λαϊκά τραγούδια).

En ce qui concerne les chants populaires qui nous intéressent, à savoir les chants dits démotiques, une des questions qui se pose est celle de la classification. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, de nombreux recueils de chants populaires grecs ont vu le jour, pro-

⁶⁷ Anatole Bailly, *op. cit.*, p. 879.

posant une classification permettant de les répertorier. Malgré quelques variantes, quant au nombre de catégories retenues par les différents auteurs, la classification proposée à chaque fois se base essentiellement sur le thème de la chanson, d'autant qu'il n'est que très rarement fait mention de la musique qui les accompagne⁶⁸. On obtient ainsi des catégories telles que « chants akritiques », « chants d'amour », « chants historiques », « chants d'exil », etc.

Cependant, parallèlement à cette classification reposant sur le texte poétique, il existe une autre manière de classer les musiques et chants du répertoire : celle des musiciens eux-mêmes qui jouent cette musique. Ces derniers proposent une classification plus simple en apparence, mais qui fait référence à leur performance musicale. En effet, les musiciens classent les chants par rapport à la fonction qu'ils ont et donc par rapport au moment où ils doivent être interprétés. Ces catégories sont au nombre de trois :

- les chants de route (τραγούδια της στράτας, *tragoúdia tis strátas*, ou τους δρόμους, *tous drómous*), chants interprétés en se déplaçant ;
- les chants de table (τραγούδια της τάβλας, *tragoúdia tis távlas* ; επιτραπέζια τραγούδια, *epitrapézia tragoúdia*, ou καθιστικά τραγούδια, *kathistiká tragoúdia*), chants interprétés assis autour d'une table où il est servi boissons et nourriture ;
- les chants de danse (χορευτικά τραγούδια, *choreftiká tragoúdia*), chants interprétés pendant la danse.

En ce qui concerne le répertoire des chants qui m'intéresse ici, c'est-à-dire ceux qui sont chantés au cours d'un *glénti*, il faut bien sûr tenir compte de la musique et donc distinguer les chants *kathistiká* (assis) des chants *choreftiká* (dansés), mais également prendre en compte la place que le chant occupe de façon spécifique dans le déroulement du *glénti*. Le classement par le thème du texte poétique n'est donc pas vraiment opérant, car ces thèmes poétiques traversent différentes fonctions de ces chants.

Par ailleurs, les chants qui appartiennent au répertoire du village d'Ólympos sont de deux types : les chants dont le texte n'est pas improvisé, et ceux dont le texte est improvisé dans l'instant par le chanteur. Il faut noter également que dans le village d'Ólympos, mais

⁶⁸ Parmi les recueils de textes de chansons dont il est établi une classification, se trouvent ceux de Claude Fauriel édités en 1824 et 1825, et celui de Nikolaos Politis, édité en 1914.

aussi sur l'île de Kárpáthos dans son ensemble, la distinction est faite au niveau de l'appellation entre les chants à texte non improvisé et les chants à texte improvisé. En effet, les chants dont le texte est plus ou moins fixe sont désignés par le terme *tragóúdia* alors que les chants dont le texte est improvisé sont connus sous le terme de *mantinádes* (οι μαντινάδες), *mantináda* (η μαντινάδα) au singulier. Cette distinction lexicale n'est pas présente dans de nombreuses régions de Grèce, où textes improvisés et non improvisés sont désignés par le terme générique de « chant ». L'Olympiote Manólis Makrís explique que cette distinction est importante pour le village d'Ólympos :

« Ο πληθυσμός της Ολύμπου διαστέλλει σαφέστατα την έννοια “τραγουδί” από την έννοια “μαντινάδα”⁶⁹. »

« La population d'Ólympos distingue très clairement le terme “chant” du terme “*mantináda*”. »

Et il précise en quoi consiste cette distinction, en mentionnant le fait que d'autres îles, pourtant voisines, utilisent le même terme pour désigner deux choses différentes :

« “Τραγουδί” χαρακτηρίζεται το πολύστιχο λαϊκό ποίημα, που έχει δεδομένο κείμενο και έχει διασωθεί από την προφορική παράδοση. Ενώ η “μαντινάδα” (που δεν λέγεται “τραγουδί”, όπως άκουσα να λέγεται στη Χάλκη, τη Ρόδο κλπ.) είναι ομοιοκατάληκτο δίστιχο (στιχουργημένο στη μετρική μορφή του ιαμβικού δεκαπεντεσύλλαβου στίχου), πάντα αυτοσχέδιο, που εκφράζει στην κάθε ειδική περίπτωση, με τρόπο (σχετικά) ποιητικό, ένα αυτοτελές νόημα. Σπάνια στιχουργούνται νέα τραγούδια, ενώ οι μαντινάδες είναι πάντα στιχουργήματα στιγμιαίας έμπνευσης. Οι εντυπωσιακότερες από τις παλιές μαντινάδες διατηρούνται στη μνήμη του λαού ως υποδείγματα στιχουργικής ικανότητας και ποιητικής έμπνευσης, δεν επιτρέπεται όμως να ξανατραγουδηθούν σε δημόσια διασκέδαση, ούτε κι από τον ίδιο τον στιχουργό τους. Με άλλα λόγια, η μαντινάδα ανήκει –όπως τόνισα ήδη– στην επώνυμη λαϊκή ποίηση, αφού είναι γνωστός τόσο εκείνος που την συνέθεσε όσο και οι ειδικές συνθήκες κάτω από τις οποίες στιχουργήθηκε και τραγουδήθηκε⁷⁰. »

« Le terme “Chant” caractérise le poème long populaire, qui a un texte donné et qui a été sauvegardé par la tradition orale. Tandis que “*mantináda*” (qui ne s'appelle pas “chant”, comme je l'ai entendu à Chálki, à Rhodes, etc.) est un distique rimé (versifié dans la forme métrique du vers iambique de quinze syllabes), toujours improvisé, qui exprime dans toute sorte de circonstance, de manière (relativement) poétique, un sens indépendant. Rarement de nouveaux chants sont créés, alors que les *mantinádes* sont toujours des poèmes inspirés dans l'instant. Les plus intéressantes parmi les anciennes *mantinádes* sont conservées dans la mémoire du

⁶⁹ Manolis Makrís, *Τα παραδοσιακά τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου* [Les chants traditionnels d'Ólympos de Karpathos], Rhodes : Centre de Recherches Karpathiotes, 2007, p. 61.

⁷⁰ *Ibid.*.

peuple comme exemples de possibilité de versification et d'inspiration poétique, il est cependant interdit de les rechanter lors de divertissements populaires, ni même par son propre créateur. En d'autres termes, la *mantináda* appartient – comme je l'ai déjà dit – à la poésie populaire éponyme, puisque sont connus tant celui qui l'a composée que les conditions spécifiques dans lesquelles elle est versifiée et chantée. »

Ces chants à texte poétique non improvisé, appelés souvent « chants à plusieurs vers » (τα πολύστιχα τραγούδια, *ta polýsticha tragóúdia*), ont pour la plupart des textes poétiques très anciens, datant souvent de la période byzantine. Il s'agit en particulier de tout le répertoire des chants dits akritiques (τα ακριτικά τραγούδια, *ta akritiká tragóúdia*) et dont le texte chanté s'est transmis de génération en génération. Il arrive, bien sûr, que certains vers connaissent différentes variantes, lesquelles sont inhérentes à la transmission orale. Ces chants racontent la vie et les exploits des akrites. Les akrites étaient, dans l'empire byzantin, les gardiens des frontières. Ils disposaient de terres qu'ils cultivaient afin de vivre et ils s'entraînaient en même temps à combattre afin de défendre les portes de l'empire. Certains sont restés célèbres à travers des épopées et des chants, comme Digenís Akritas, Armoúris, Porphyre, Kalomíris, etc. Il est difficile de savoir si les épopées ont été rédigées en premier et ont été sources d'inspiration pour les chants populaires ou bien si les chants se sont développés parallèlement aux récits épiques, de manière indépendante.

On rencontre également des chants narratifs un peu moins anciens tels que les chants dits historiques (τα ιστορικά τραγούδια, *ta istoriká tragóúdia*) ou les longues ballades appelées *paralogés* (οι παραλογές). Les chants dits historiques se rapportent à des événements tels que des batailles, maritimes ou terrestres, tandis que les chants qui sont désignés sous le terme de *paralogés* se réfèrent plutôt à des légendes, ou des histoires fictives.

Des chants klephtiques (τα κλέφτικα τραγούδια, *ta kleftiká tragóúdia*), originaires de la région d'Épire, et qui relatent des événements liés aux klephtes, sortes de brigands qui ont participé aux insurrections de la guerre d'indépendance ayant conduit à la création de l'État grec en 1831, sont chantés également à Ólympos depuis la fin du XIX^e siècle.

Le répertoire des poèmes chantés à Ólympos comporte donc aussi des chants en provenance d'autres régions de Grèce qui y ont été intégrés à différentes périodes. Ils viennent ainsi compléter et enrichir le répertoire local. L'Olympite Geórgios Chalkiás fournit une explica-

tion à ce phénomène, en rappelant au passage le mythe des Olympiotes qui ont bâti le monde entier :

« Πώς εξηγείται όμως η παρουσία στο λαογραφικό αυτό θησαυρό, τραγουδιών από την Κρήτη, την Ήπειρο, τη Ρούμελη, το Μωριά, τη Χίο; Κάποιο μαθητή ρωτά ο δάσκαλος: Ποιός έχτισε το κόσμο; –Οι Ολυμπίτες απαντά ο μαθητής. Η πείρα που απόχτησαν χτίζοντας τα χωράφια τους, τους έκαμε χτιστάδες φημισμένους. Όταν ξεκαθάρισε η θάλασσα από τα κακοποιά στοιχεία, τότε ξεθάρρεψαν κι αυτοί και δειλά δειλά στην αρχή ταξίδευαν για να βρουν δουλειά σε κοντινά νησιά, στη Κάσο, στη Σύμη, στη Κάλυμνο κι ύστερα σε πιο μακρινά. [...] Πολλοί εργάστηκαν για τη κατασκευή του λιμανιού της Καλαμάτας, άλλοι στη Χίο μετά το μεγάλο σεισμό του νησιού, άλλοι στη διόρυγα της Κορίνθου, άλλοι στα Εφτάνησα, στα Γιάννενα, στη Ρούμελη, στη Θεσσαλονίκη. Ακούοντας σ' όλα αυτά τα μέρη τραγούδια που τους άρεσαν, τα έφερναν μαζί τους στην Όλυμπο. Έτσι δημιουργήθηκε ο λαογραφικός αυτός πλούτος, για τον οποίο εξέφρασαν το θαυμασμό τους πολλοί και δικοί μας και ξένοι [...]»⁷¹.

« Cependant comment s'explique la présence dans ce trésor folklorique de chansons originaires de Crète, d'Épire, de Roumélie⁷², du Péloponnèse, de Chios ? Le maître demande à un élève : Qui a créé le monde ? – Les Olympiotes, répond l'élève.

L'expérience qu'ils ont acquise en construisant leurs champs, a fait d'eux des bâtisseurs réputés. Lorsque la mer s'est trouvée débarrassée de ses mauvais éléments, alors ils se sont risqués eux aussi et timidement au début ils ont voyagé pour trouver du travail dans les îles voisines, à Kásos, à Sími, à Kálymnos et ensuite dans des îles plus lointaines. [...] Beaucoup ont travaillé à la fabrication du port de Kalamáta, d'autres à Chíos après le grand séisme sur l'île, d'autres sur le canal de Corinthe, d'autres dans l'Heptanèse, à Giánnina, en Roumélie, à Thessalonique. Écoutant dans tous ces lieux des chansons qui leur plaisaient, ils les ont rapportées avec eux à Ólympos. Ainsi a été créée cette richesse folklorique, pour laquelle beaucoup expriment leur admiration, qu'ils soient originaires de chez nous ou étrangers [...]. »

D'autres thèmes sont également représentés dans ces chansons à texte fixe, comme celui de l'amour ou du sentiment amoureux, qui traverse de nombreuses chansons, qu'elles soit akritiques, historiques ou bien klephtiques.

⁷¹ Georgios A. Chalkias, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [Musique d'Olympos de Karpathos], Athènes : s. n., 1980, p. 24.

⁷² La Roumélie désigne la région de la Grèce centrale appelée *Stereia Ellada*, et avant la constitution de l'État grec, elle désignait la région européenne de l'Empire ottoman dans laquelle se trouvait essentiellement la population chrétienne appelée Rum et qui englobe une partie de la Grèce, de l'Albanie, de la Bulgarie et de la Serbie actuelles (Cf. Bampiniotis, *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας* [Dictionnaire de la langue grecque moderne], *op. cit.*, p. 1555).

Ces chants à texte non improvisé se subdivisent en deux catégories : celle des chants chantés uniquement *a cappella* et celle des chants qui sont interprétés avec un accompagnement instrumental.

1.2.1. Les chants à texte non improvisé et interprétés a cappella

Les chants dont l'exécution se fait seulement *a cappella* sont des chants dits « autour de la table » (τα επιτραπέζια τραγούδια, *ta epitrapézia tragoudia*) ou « de table » (τραγούδια της τάβλας, *tragoudia tis távlas*). Ils se chantent assis autour de la table (d'où une autre de leur appellation : « chants assis », καθιστικά τραγούδια, *kathistiká tragoudia*), lors du banquet qui ouvre la fête, juste après la célébration de la liturgie dans l'église.

En règle générale, après l'exécution de quelques tropaires byzantins par le pope et tous ceux qui les connaissent, en particulier ceux qui ont le rôle de chantre à l'église, ces chants *a cappella* sont les premiers à être interprétés. Une fois qu'il a terminé de chanter les tropaires, le pope entonne un chant *epitrapézio* ou bien désigne un des hommes de l'assistance pour le faire en levant son verre vers lui et en disant *na s'évro* (να σ' εύρω, littéralement « je te trouve »), dans le sens de « je t'en prie », « je te demande de chanter la chanson ».

Ces chants jouent un rôle important lors du *glénti* car comme toutes les personnes assises autour de la table les connaissent, cela leur permet de chanter tous ensemble et de s'échauffer ainsi la voix. Chacun sera ainsi prêt au moment où viendront les chants improvisés. En même temps, ces chants servent de lien entre la liturgie byzantine, qui vient de se terminer et qui est chantée sans accompagnement instrumental, et les chants profanes qui seront accompagnés d'instruments. En effet, lors des *gléntia* qui s'ouvrent par un banquet, juste après la fin de la liturgie célébrée par le pope, il y a toujours en premier la reprise, en dehors de l'église, d'un tropaire ou d'un hymne qui est interprété par le pope et les chantres, *a cappella* bien sûr. À la fin du chant, toutes les personnes assises autour de la table frappent avec un couvert (fourchette en général) sur le bord de l'assiette ou du verre qu'elles ont devant elles, et qui correspond à la manière d'applaudir en vigueur sous l'Empire byzantin. Le chant qui vient ensuite est donc un de ces chants non religieux, à texte non improvisé et chanté *a cappella*. Il s'agit d'un moment pour prolonger la communion religieuse des participants et pour renforcer la communion ou la cohésion sociale des Olympiotes.

Dans certains cas, il arrive cependant que le *glénti* débute directement avec des chants qui sont accompagnés instrumentalement. Cela survient en général lorsque les *gléntia* se déroulent dans un café ou lorsque la fête ne s'enchaîne pas directement après l'office religieux et qu'il n'y a donc pas de repas servi à toutes les personnes présentes, mais seulement à quelques-unes d'entre elles et donc dans un lieu fermé, en privé.

Par exemple, les différents *gléntia* autour de la fête de Pâques ou de celle de la Dormition de la Vierge, auxquels j'ai assistés, ont débuté directement sur la place du village avec des chants accompagnés instrumentalement. Les chants *a cappella* avaient été interprétés dans la salle communale *Mégaron* au cours du repas qui a été servi pour un nombre restreint de personnes. En revanche, lors de la fête de saint Jean à Vroukounta, le banquet a débuté par des hymnes byzantins qui ont été suivis par plusieurs chants *a cappella*, étant donné que le repas se passait sur le lieu où le *glénti* se déroulait ensuite.

La mélodie de ces chants interprétés *a cappella* est assez lente et l'exécution se fait librement puisqu'il n'y a pas de mesure à respecter. En grec, on les appelle aussi ελεύθερα τραγούδια, *eléfthera tragóúdia*, « chants libres ». Ils sont composés en vers de quinze syllabes iambiques (ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, *o iamvikós dekapentasyllavos*) non rimés, avec une césure après la huitième syllabe⁷³. Ces chants sont par ailleurs qualifiés de *prosómoia* (προσόμοια), d'après la terminologie byzantine en usage⁷⁴, ce qui signifie qu'ils n'ont pas une mélodie qui leur est propre et que plusieurs textes différents peuvent être chantés sur une même mélodie. D'autre part, il ne s'agit pas forcément de textes relevant de la même catégorie thématique. Ainsi, une mélodie peut servir à interpréter un chant akritique héroïque ou bien un chant d'amour. Leur interprétation s'exécute par ailleurs sur un principe responsorial avec l'alternance d'un chanteur soliste et d'un chœur, composé en général de toutes les autres personnes de l'assemblée, qui lui répond.

⁷³ La terminologie poétique en grec fonctionne de la manière suivante : le vers est nommé en fonction du nombre de syllabes qu'il comporte et par rapport à la place des accents des mots sur les syllabes paires ou impaires. Ainsi, lorsqu'un vers a ses principaux accents sur des syllabes paires, il est dit iambique et lorsque les accents portent sur les syllabes impaires, il est dit trochaïque. Je reviendrai sur les questions de métrique dans le chapitre II.

⁷⁴ Dans la liturgie byzantine, le terme de *prosómoio* (το προσόμοιον) désigne un tropaire qui n'a pas de mélodie particulière, contrairement à celui qui est appelé *idiómelo* (το ιδιόμελον).

Un des chants akritiques parmi les plus interprétés pour l'ouverture du banquet est celui qui s'intitule *Árchontes tro kai pínousi* (Άρχοντες τρω και πίνουσι, « Des seigneurs mangent et boivent ») :

- (1) Άρχοντες τρω και πίνουσι //σε μαρμαρένη τάβλα
Des seigneurs mangent et boivent autour d'une table en marbre
- (2) σε μαρμαρένη, σ' αργυρή, //και σε μαλαματένη.
en marbre, en argent et en or.
- (3) Κι όλοι τρώσι και πίνουσι, //κι όλοι χαροκοπούσι
Et tous mangent et boivent, et tous s'amuse
- (4) κι ο Κωσταντίνος ο μικρός, //ας ελιανοτραούει.
Constantin le jeune se mit à chanter doucement
- (5) Τ' Αντρόνικου τ' ανίκητου, //του νιού του παινεμένου :
pour Andronic l'invincible, jeune homme renommé :
- (6) – Μαύρος είσαι, μαύρα φορείς, //μαύρο καβαλλικεύεις
–Tu es noir et tout de noir vêtu, tu chevauches ton cheval noir
- (7) μαθαίνεις του να περπατεί, //μαθαίνεις του να δρέμει
tu lui apprends à aller au pas, tu lui apprends à galoper
- (8) μαθαίνεις του να 'έχεται //τον όγλο του πολέμου
tu lui apprends à affronter le tumulte de la guerre
- (9) μαθαίνεις του το πόλεμο, //στεριάς και του πελάου
tu lui apprends à combattre sur la terre ferme et en mer

Le soliste chante le premier hémistiche du premier vers sur une phrase mélodique *a* en deux parties et le chœur répète ce qui vient d'être chanté sur la même phrase mélodique *A*. Puis, le soliste chante le second hémistiche du premier vers sur une phrase mélodique *b*, elle aussi en deux parties. Le chœur, de nouveau, répète ce second hémistiche, mais en utilisant seulement la deuxième partie de la phrase mélodique *b* qu'il chante donc deux fois. Il s'agit en quelque sorte d'une variante *B'* de la phrase mélodique du soliste. Il y a ainsi tout au long du chant ce principe d'alternance qui se reproduit à chaque vers, suivant ce modèle *aAbB'*, où la partie chantée par le chœur est notée en capitales. La forme de ce chant est ainsi strophique et chaque strophe porte sur un vers poétique qui est chanté sur une mélodie en deux parties, deux phrases mélodiques qui fonctionnent comme une formule antécédent-conséquent.

Fig. 021 : Transcription du chant *Archontes tro kai pinousi*

Soliste : hémistiche 1 du vers 1



E archon-tes tro archon-tes tro kai pi - nou-si

Reprise du chœur



E archon-tes tro archon-tes tro kai pi - nou-si

Soliste : hémistiche 2 du vers 1



se mar-ma-re se mar - ma - re - nia ta-vla se mar - ma - re

Reprise différente



du chœur

se mar - ma - re - - - nia ta-vla

Nittis Mélanie, janvier 2018

Il est possible de constater également que, très souvent, les chanteurs qui forment le chœur accompagnent le soliste avec un bourdon qu'ils entonnent après le départ du soliste. C'est le cas de la version que j'ai enregistrée en novembre 2015 avec papa-Giánnis Diakogeorgíou au chant soliste, accompagné par les chanteurs Kóstas Antimisiáris, Manólis Baskás, Michális Zografídís et Níkos Polítis (écoute disque 1 page 001).

Selon le musicien Giánnis Pavlídis, ce chant serait le plus ancien des chants akritiques qui ait été conservé à Ólympos et peut-être même dans tout le reste de la Grèce⁷⁵. Il est vrai qu'aujourd'hui, il ne reste que quelques lieux en Grèce où des chants akritiques sont encore interprétés lors des fêtes, ce que ne manque pas de relever Manólis Makrís :

« Είναι αξιοπρόσεκτο το γεγονός ότι στην Όλυμπο της Καρπάθου διασώθηκαν τόσο πολλά και τόσο αυθεντικά ακριτικά τραγούδια. Συναντάμε εδώ εξαιρετικές παραλλαγές για όλα σχεδόν τα θέματα της ακριτικής ποίησης. Κι ακόμη βρίσκουμε τραγούδια μοναδικά, που δεν κατεγράφησαν παραλλαγές των σ' άλλους ελληνικούς τόπους. Δεν υπάρχει καμιά σοβαρή ανθολογία ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που να μην περιλαμβάνει και ικανό αριθμό ακριτικών τραγουδιών της Ολύμπου. Απ' όλους τους ελληνικούς τόπους, μόνο η Κύπρος κι

⁷⁵ Commentaire de Giannis N. Pavlidis sur le chant « Archontes tro ke pinoussi » dans le disque *Ολυμπίτικα. Τραγούδια της Καρπάθου από τον Γιάννη Παυλίδη* [Olymпитika. Chansons de Karpathos par Giannis Pavlidis], Thessalonique : Université de Thessalonique, 2001, page 3.

ο Πόντος μπορούν να συγκριθούν με την Όλυμπο της Καρπάθου σε σωζόμενο θησαυρό ακριτικών τραγουδιών⁷⁶. »

« Il est remarquable qu'un si grand nombre de chants akritiques authentiques aient été sauvegardés à Ólympos de Kárpathos. Ici nous rencontrons des variantes exceptionnelles pour presque tous les thèmes de la poésie akritique. Et nous trouvons aussi des chansons uniques, dont il n'a pas été recensé de variantes dans d'autres régions de Grèce. Il n'existe aucune anthologie sérieuse de chansons populaires grecques qui ne comporte pas un nombre important de chansons akritiques d'Ólympos. De toutes les régions grecques, seule Chypre et le Pont peuvent être comparés à Ólympos de Kárpathos par rapport au trésor préservé de chansons akritiques. »

Parmi les autres chants interprétés *a cappella* de façon assez courante à Ólympos, figurent également des chants klephtiques qui proviennent de la région d'Épire dans le nord de la Grèce et qui auraient été intégrés au répertoire local durant le XX^e siècle. En particulier, celui qui est le plus souvent interprété est le chant intitulé *Tou Kítsou i Mána*, (Του Κίτσου η μάνα, « la mère de Kítsos »). Ce chant relate la mort du klephte nommé Kítsos, qui a été attrapé par les Ottomans et qui va être pendu. Sa mère se rend dans le repère des klephtes qui lui racontent la capture du jeune homme, et elle le pleure, comme il est de coutume. Mais au lieu de plaindre la perte d'un être jeune et vaillant, elle se lamente qu'il ait perdu ses armes et ses vêtements. La voix de son fils s'élève alors pour lui adresser des reproches. À Ólympos, ce texte, qui est par ailleurs chanté à peu près sur la même mélodie que celle que l'on trouve en Épire, est la plupart du temps interprété juste après le chant *Árchontes tro kai pínousi*.

- (1) Του Κίτσου η μάνα εκάεται // στην άκρη στο ποτάμι,
La mère de Kítsos est assise au bord de la rivière,
- (2) με το ποτάμι εμάλλωνε // και το πετροβολούσε.
elle se querellait avec la rivière et lui jetait des pierres.
- (3) –Ποτάμι, για λιγότεψε, // ποτάμι, στρέψ' οπίσω,
– Rivière, diminue, rivière, retourne en arrière,
- (4) για να περάσω αντίπερα, // πέρα στα κλεφτοβούνια,
que je puisse passer de l'autre côté, vers les montagnes des klephtes
- (5) που 'χουν οι κλεφτές σύναξη // κι όλ' οι καπεταναίοι.
où tous les klephtes et les capitaines ont trouvé refuge.
- (6) Το Κίτσο για να πιάσουσι, // και να τον εκρεμάσου
Pour attraper Kítsos, et pour le pendre
- (7) χίλιοι το πάν' από μπροστά // και δυο χιλιάδες πίσω
ils étaient mille devant lui et deux milliers derrière
- (8) κι αυτός μέσα στη μέση τω // σα μαραμένο μήλο,
et lui il était au milieu d'eux comme une pomme flétrie,
- (9) σα μήλο, σα τριαντάφυλλο, // σα παραπονεμένος.

⁷⁶ Manolis Makris, *op. cit.*, p. 145.

comme une pomme, comme une rose, comme un malheureux.

(10) Κι η μάνα του πίσω 'κλουθά // κι ας εμοιρολόατο:

Et sa mère suit, derrière et elle se lamente :

(11) –Κίτσο μου, πού 'ν' τα ρούχα σου; // Και πού 'ναι τ'άρματά σου;

Mon Kítsos, où sont tes vêtements ? Et où sont tes armes ?

(12) Και πού 'ναι τα σγουρά μαλλιά, // που 'χες στη κεφαλή σου;

Et où sont tes cheveux frisés, que tu avais sur la tête ?

(13) –Μάνα τρελλή, μάνα ζουρλή, // μάνα ξεκουτιασμένη,

– Mère insensée, mère folle, mère gâteuse,

(14) μάνα, δε κλαις τα νιάτα μου // και τη παλληκαριά μου,

mère, tu ne pleures pas ma jeunesse et ma bravoure,

(15) μόνο και κλαις τα ρούχα μου, // και τα 'ρημάρατά μου,

tu pleures seulement mes vêtements, et mes pauvres armes,

(16) Μάνα τρελλή, μάνα ζουρλή.

mère insensée, mère folle.

On retrouve ici le même vers de quinze syllabes non rimé que dans le chant *Árchontes tro kai pínousi*. Le principe d'exécution du chant est également strophique, mais il s'agit ici d'une strophe appelée trihémistichique, parce qu'elle est formée de trois hémistiches : les deux hémistiches du premier vers et le premier hémistiche du deuxième vers. La mélodie se décompose en trois phrases mélodiques, *a*, *b* et *c*. L'hémistiche 1 du vers 1 est chanté sur la phrase *a*, l'hémistiche 2 du vers 1 est chanté sur la phrase *b* et l'hémistiche 1 du vers 2 est chanté sur la phrase *c*, laquelle est par ailleurs reprise avec la répétition de ce même hémistiche du vers 2, en général par le chœur. La même structure se reproduit ainsi pour chaque strophe, et donc le premier hémistiche de chaque vers se retrouve chanté deux fois : une première fois sur la phrase mélodique *c* en fin de strophe, avec sa reprise, et une seconde fois sur la phrase mélodique *a*, en début de strophe suivante :

Strophe 1 : *a* (h1v1)/*b* (h2v1)/*c* (h1v2)/*c* (h1v2)

Strophe 2 : *a* (h1v2)/*b* (h2v2)/*c* (h1v3)/*c* (h1v3)

Strophe 3 : *a* (h1v3)/*b* (h2v3)/*c* (h1v4)/*c* (h1v4) etc.

Fig. 022 : Transcription du chant *Tou Kitsou i Mána*

Strophe 1 : hémistiche 1, vers 1 hémistiche 2,

E tou Ki-tsou i ma i ma - na e-ka - e - to stin a-kri to

vers 1 hémistiche 1, vers 2 Reprise

po - ta - mi me to po - ta po-ta-mie-ma - lo - ne me to

hémistiche 1, vers 2 Strophe 2 : hémistiche 1, vers 2

po - ta po-ta-mie-ma - lo - ne E me to po - ta

hémistiche 2, vers 2 hémistiche 1,

po-ta - mie-ma - llo - ne kai to pe-tro - vo - lou - se po-ta - mi

vers 3 Reprise hémistiche 1, vers 3

gia mo-re gia li-go-ste-pse po-ta - mi gia mo-re gia li-go-ste -

Strophe 3 : hémistiche 1, vers 3 etc.

pse E po-ta - mi gia

Nittis Mélanie, mai 2019

Par ailleurs, l'exécution de ce chant se fait sans véritable responsorialité. Il y a bien un chanteur soliste qui prédomine, mais il est très souvent accompagné lorsqu'il chante par d'autres hommes présents, comme on peut l'entendre sur l'enregistrement réalisé en juillet 2015, avec Antónis Oikonómou comme chanteur soliste (écoute disque 1 page 002).

Il existe ainsi de nombreux chants *a capella* qui peuvent être interprétés au début du *glénti*, mais la plupart du temps, ce sont presque toujours les mêmes qui sont chantés, sachant qu'en général, il est d'usage de chanter un à deux airs *a cappella* lorsque le *glénti* commence.

Parmi les chants à textes poétiques non improvisés se trouvent ensuite ceux qui sont accompagnés par les instruments.

1.2.2. Les chants à texte poétique non improvisé avec accompagnement instrumental

Parmi les chants qui sont accompagnés avec les instruments, on peut distinguer, d'une part, les chants qui sont seulement chantés « assis à table » sans l'exécution de la danse (*epi-trapézia tragouidia* ou *kathistiká tragouidia*) et, d'autre part, ceux qui peuvent être chantés aussi pendant l'exécution de la danse et que l'on appelle alors τα χορευτικά (*ta choreftiká*). Ces derniers chants sont en général interprétés sur des mélodies de danse.

1.2.2.1. Les chants kathistiká

Parmi les chants non dansés figurent de nombreux chants épars qui ont une mélodie ne servant pas pour d'autres textes. On parle alors de chant *idiómelo* (ιδιόμελο τραγούδι). Une fois encore, il s'agit d'un terme employé dans la terminologie byzantine et qui sert à désigner un tropaire dont la mélodie est particulière, et ne sert pas pour l'exécution de d'autres tropaires. Tous ces chants utilisent une grande variété de vers, qui n'a pas de rapport avec le thème du texte poétique : certains sont en octosyllabes, d'autres en dodécasyllabes, etc.

Ces chants n'occupent pas une place déterminée dans l'ordre canonique du *glénti* où ils peuvent être chantés plus rarement, voire ils peuvent en être absents. Lorsqu'ils sont chantés, c'est en général à un moment où l'on a besoin de relancer la dynamique et l'entrain des chanteurs qui improvisent et d'avoir en quelque sorte un moment de repos. Ils servent alors de transition entre différents moments de la fête. Ils peuvent également prendre le rôle d'échauffement vocal avant les chants improvisés, dans le cas où les chants *a cappella* ne sont pas interprétés, ce qui arrive assez fréquemment, en particulier lors d'un *glénti* qui se déroule dans un café. Dans l'exécution, on rencontre également un principe responsorial d'alternance entre un soliste et un chœur, la plupart du temps, mais la forme strophique qui en découle varie en fonction des chants. En voici quelques exemples, parmi les chants qui reviennent le plus souvent lors des *gléntia*.

Parmi ces chants, on trouve tout d'abord un petit poème qui est composé en vers de quinze syllabes trochaïques, appelé aussi « vers phanariote » (ο φαναριώτικος στίχος), avec

une césure après la huitième syllabe. Ces vers se distinguent du vers iambique de quinze syllabes car ils se caractérisent par leur accent sur la finale, autrement dit la quinzième syllabe. La plupart des autres accents se placent sur des syllabes impaires dans le vers, ce qui fait que le mouvement général du vers est appelé trochaïque.

Ce type de vers est plutôt rare dans les chants et il provient d'Asie mineure, d'où son appellation de « phanariote ». Le Phanar est un quartier de Constantinople qui domine le golfe de la Corne d'or. Après la chute de l'Empire byzantin, c'est dans ce quartier que le Patriarcat orthodoxe s'installera au début du XVII^e siècle, en 1612. Les notables grecs, qui s'y installèrent également, furent appelés les « Phanariotes ». De ce fait, il semblerait que ces chansons ne soient pas des chants populaires « démotiques », qui sont ruraux, mais des chansons populaires « laïques », qui sont citadines. En effet, ces chansons constituaient une partie du répertoire qui était chanté dans les villes de Smyrne et de Constantinople. Elles n'évoquent pas, comme les chansons rurales, les klephtes ou la bravoure, mais développent le thème du sentiment amoureux. Elles sont souvent appelées « chansons sentimentales » (*to aisthimatikó tragóidi*, το αισθηματικό τραγούδι).

Par ailleurs, la présence de ces chants est elle aussi récente dans le répertoire musical d'Ólympos et daterait vraisemblablement du début du XX^e siècle. À ce sujet, et d'une manière similaire à son compatriote Geórgios Chalkiás, Manólis Makrís explique :

« Οι Ολυμπίτες οικοδόμοι συνήθιζαν πριν το 1912 περίοδο (πριν την κατάκτηση της Δωδεκανήσου από τους Ιταλούς) να πηγαίνουν για δουλειά στη Σμύρνη. (Εφευγαν την άνοιξη και επέστρεφαν το φθινόπωρο [...]). Αυτή η “μαστοράντζα” έφερε κάποια σμυρνέικα τραγούδια στην Όλυμπο, που με τον καιρό ενσωματώθηκαν στην τοπική μουσική και ποιητική παράδοση⁷⁷. »

« Les maçons Olympiotes avait l'habitude, dans la période précédent l'année 1912 (avant la conquête du Dodécanèse par les Italiens), de se rendre à Smyrne pour travailler. (Ils partaient au printemps et rentraient chez eux à l'automne [...]). Cette “main d'œuvre” a rapporté quelques chansons smyrniotes à Ólympos, lesquelles, avec le temps, se sont intégrées à la tradition poétique et musicale locale. »

Parmi ces chants, on trouve par exemple le chant *idiómelo Várka thélo n'armatóso* (Βάρκα θέλω ν' αρματώσω, « Je veux gréer une barque »), dont le court poème se chante sur une mélodie particulière. Ce chant étant plutôt bref, il n'est pas rare que les chanteurs créent une suite en ajoutant des paroles de plusieurs textes poétiques différents, mais tous en vers

⁷⁷ *Ibid.*, p. 1075.

trochaïques de quinze syllabes et originaires d'Asie mineure. Tous ces textes courts se rapportent cependant au même thème, celui de l'amour.

Par exemple, dans l'exécution de Γιάννης Balaskás et de Michális Zografidis en avril 2014 à Pâques, au texte du chant *idiómelo Várka thélo n' armatóso*, sont ajoutées des paroles du chant *Stou vorιά to barkonάki* (Στου βοριά το μπαρκονάκι, « Sur le balcon du nord ») et du chant *Tis trantafilliás ta fýlla* (Της τρανταφυλλιάς τα φύλλα, « Les feuilles du rosier »). Ce dernier n'est pas à proprement parler un seul poème, mais il est constitué de deux vers se présentant sous la forme de distiques tels qu'on les chantaient en Asie mineure (écoute disque 1 plage 003).

- (1) Βάρκα θέλω ν' αρματώσω // με σερανταδυό κουπιά
Je veux gréer une barque avec quarante-deux rames
- (2) με σεράντα παλλικάρια // να σε κλέψω μια βραδιά
avec quarante braves pour t'enlever un soir
- (3) να σε κλέψω, να σε πάρω // στις Αθήνας τα στενά.
pour t'enlever, pour t'emmenner dans les ruelles d'Athènes.
- (4) Να σου χτίσω κ' ένα πύργο // μαρμαροπελεκητό
pour te construire une tour taillée en marbre
- (5) Να σου πάρω και μια δούλα, // να τη λέου Μαριγώ
pour te donner aussi une servante, qui s'appellera Marigó

- (6) Στου βοριά το μπαρκονάκι // στρώσε μου να κοιμηθώ,
Sur le balcon du nord prépare-moi un lit pour que je dorme
- (7) στρώσε στρώμα πουππουλλένιο, // πάπλωμα μεταξιωτό
étends-moi un matelas de plumes, une couverture en soie
- (8) βάλε και μαξελλαράκι // τα χεράκια σου τα δυό.
et donne-moi comme petit oreiller tes deux petites mains.
- (9) Στην Αγία Σοφία στη Πόλη // θε να πάω να μπω κουμπές
À Sainte Sophie dans la Ville je veux aller me faire moine
- (10) να 'ρκουτται να προσκυνούσι // Οβριοπούλλες και Ρωμιές.
pour que viennent se prosterner des jeunes juives et des jeunes grecques.

- (11) Της τρανταφυλλιάς τα φύλλα, // θα τα κάμω φορεσιά
les feuilles du rosier, j'en ferai des vêtements
- (12) να τα βάλω να περάσω // να σου κάψω τη καρδιά.
Je les mettrai pour me promener et te brûler le cœur.

La mélodie de ce chant se compose de deux phrases mélodiques *a* et *b*, qui fonctionnent comme un antécédent et un conséquent. Le texte se chante sur un principe strophique où chaque strophe correspond à un vers. Le premier hémistiche de chaque vers est chanté sur la phrase mélodique *a*, tandis que le second hémistiche du vers est interprété sur la phrase mé-

lodique *b*. À cela s'ajoute un principe de responsorialité, puisque chaque hémistiche chanté par le soliste est aussitôt repris par le chœur. Pour chaque strophe, on obtient donc le schéma suivant : *a* (h1)/*A* (h1)/*b* (h2)/*B* (h2), où *a* et *b* correspondent à ce que chante le soliste, tandis que *A* et *B* correspondent à la reprise faite par le chœur.

Fig. 023 : Transcription du chant *Várka thélo n'armatóso*

♩ = 76

Soliste : hémistiche 1, vers 1 Reprise du chœur

Var-ka the - lo n'ar - ma-to-so Var-ka the - lo n'ar - ma-to-so

9 Soliste : hémistiche 2, vers 1

me sa - ra me sa - ran - ta dyo kou - pia

14 Reprise du chœur

me sa - ra me sa - ran - ta dyo kou - pia

19 Soliste : hémistiche 1, vers 2 Reprise du chœur

me sa-ran - ta pa - lli-ka-ria me sa-ran - ta pa - lli-ka-ria

27 Soliste : hémistiche 2, vers 2

na se kle na se kle - pso mia vra - dia

32 Reprise du chœur

na se kle na se kle - pso mia vra - dia etc.

Nittis Mélanie, janvier 2018

Il existe également des textes poétiques en vers de quinze syllabes iambiques non rimés, comme pour les chants *epitrapézia* interprétés *a cappella*. La césure se place également après la huitième syllabe et les accents principaux du vers se rencontrent sur des syllabes paires (mouvement iambique).

Voici par exemple le chant intitulé *Miliá mou mes ston egremó* (Μιλιά μου μες' στον εγκρεμό, « Mon pommier dans le ravin »), dont l'enregistrement a été réalisé en juillet 2015 (écoute disque 1 page 004) :

- (1) Μιλιά μου μες' στον εγκρεμό // τα μήλα φουρτωμένη
Mon pommier dans le ravin, chargé de pommes
- (2) τα μήλα σου λιμπίζομαι // μα το γκρεμό φοούμαι.
Tes pommes me font envie, mais j'ai peur du ravin.

- (3) Σαν το φοάσαι το γκρεμό // έλα το μονοπάτι.
 Puisque tu as peur du ravin, passe par le chemin.
- (4) Το μονοπάτι μ' ήβγαλε // σ' ένα ερημοκλήσι,
 Le chemin m'a conduit à une église déserte
- (5) πού δεν ευρίσκετο παπάς // για να το λειτουργήσει.
 Où ne se trouvait pas de pope pour y prononcer la messe.
- (6) Κι ένα μνήμα παράμνημα, ξεχωριστό 'πό τ' άλλα
 Il y avait une tombe, séparée des autres
- (7) δε το 'δα και το πάτησα απάνω στο κεφάλι.
 je ne l'ai pas vue et je lui ai marché dessus.
- (8) –Ποιος είσ' απού μ' επάτησες απάνω στο κεφάλι,
 – Qui es-tu pour me marcher dessus ainsi,
- (9) απού 'μουν αρκοντόπουλλο, μεάλου ρήγα 'γγόνι.
 moi qui était un seigneur, petit-fils d'un grand roi.

Cette chanson nous livre au début une métaphore de la rencontre amoureuse. La jeune femme est un pommier chargé de fruits. Il s'agit d'une métaphore courante dans la poésie grecque parlant d'amour car le terme « pommier » en grec est féminin. Mais cette jeune femme est difficile à approcher, car le pommier se trouve dans un précipice. Ce chant est souvent classé parmi les ballades (*paralogés*), malgré les premiers vers qui évoquent le thème amoureux, car la suite relève plus de la fiction. En effet, le jeune homme se retrouve ensuite dans un cimetière, près d'une église, où il marche par mégarde sur une tombe. La voix du mort s'élève pour protester qu'on ne le laisse pas reposer en paix.

Musicalement, il s'agit d'une chanson *idiómelo* puisqu'elle a une mélodie propre. Le texte se chante par strophe trihémistichique. En effet, le cycle musical se réitère tous les trois hémistiches, autrement dit pour un vers et demi, avec l'insertion de *tsakísmata* (τα τσακίσματα)⁷⁸ qui sont particuliers à ce chant : *áintes moré* (άντες μωρέ, « allez, hé bien) ou *áintes kalé* (άντες καλέ, « allez, mon brave ») et *ma ti Panagiá* (μα τη Παναγιά, « par la Vierge »). Ces *tsakísmata* s'insèrent ainsi dans le texte :

Μηλιά μου μες' τον εγρεμό –**άντες μωρέ**– τα μήλα φουρτωμένη
Miliá mou mes' ston egremó – áintes moré – ta míla fourtoméni (hémistiches 1 et 2 du vers 1)

τα μήλα σου –**μα τη Παναγιά**– τα μήλα σου λιμπίζομαι
ta míla sou – ma ti Panagiá – ta míla sou limpízomai (hémistiche 1 du vers 2)

La mélodie se divise en deux phrases mélodiques, *a* et *b*, qui fonctionnent comme un antécédent et un conséquent. La première phrase *a* permet de chanter l'hémistiche 1 du vers 1,

⁷⁸ Sorte d'interjections dont je parlerai plus en détail au chapitre II.

le *tsákisma* et l'hémistiche 2 du vers 1. Elle est généralement chantée deux fois, une première fois par un soliste et une deuxième fois par tout le monde. Ensuite, la phrase *b* permet de chanter la première moitié de l'hémistiche 1 du vers 2, le *tsákisma* et l'hémistiche 1 du vers 2 en entier. Cette phrase mélodique chantée pour le troisième hémistiche de la strophe n'est pas reprise.

Fig. 024 : Transcription du chant *Miliá mou mes' ston egremó*

♩ = 66
Tsampouna

5 Soliste : *tsákisma* et premier vers
 A mi-lia mou mes ston e-gre-mo a-ĩ-tes mo-re

11 Reprise du chœur
 ta mi-la four-to-me-ni mi-lia mou mes ston e-gre-mo a-ĩ-tes mo-re

17 Soliste : *tsákisma* et premier hémistiche du vers 2
 ta mi-la four-to-me-ni A ta mi-la sou li ma ti Pa-na-gia ta

22 Reprise du chœur
 mi-la sou lim-pi-zo-mai ta mi-la sou ma ti Pa-na-

27 Soliste : *tsákisma* et vers 2
 gia ta mi-la sou lim-pi-zo-mai A

32
 ta mi-la sou li-mpi-zo-mai a ti Pa-na-gia ma to gre-mo fo-

37 Reprise du chœur

42 Soliste : *tsákisma* et premier hémistiche du vers 3
 ma to gre-mo fo-ou-mai e san to fo-a-sai ma ti Pa-na-gia san

47 Reprise du chœur
 to fo-a-sai to gre-mo san to fo-a-sai

51 Etc.
 ma ti Pa-na-gia san to fo-a-sai to gre-mo

Nittis Mélanie, mai 2019

À part ces vers de quinze syllabes, on rencontre aussi, parmi les vers longs qui sont employés, le vers de douze syllabes, aussi appelé dodécasyllabe (ο δωδεκασύλλαβος στίχος).

Il existe deux types de vers de douze syllabes, d'une part, le dodécasyllabe trochaïque, dont les accents principaux portent sur des syllabes impaires et qui se caractérise par une césure après la cinquième syllabe et d'autre part, le dodécasyllabe iambique, dont les accents principaux se trouvent sur des syllabes paires et qui est caractérisé par une césure après la septième syllabe.

Par exemple, dans le chant qui suit, le texte poétique est en vers trochaïque de douze syllabes, avec une césure après la cinquième syllabe (écoute disque 1 page 005) :

- (1) Κάτω στο γιαλό, // κάτω στο περιγάλι
Au bord de la mer, au bord du rivage
- (2) κόρην αγαπώ, // ξαθή και μαυρομμάτα,
j'aime une fille, blonde aux yeux noirs
- (3) δώδεκα χρονώ // κι ο ήλιος δε την είδε
elle a douze ans et le soleil ne l'a jamais vue
- (4) μόνο η μάνα της, // Κανέλλα τη φωνάντζει,
seulement sa mère, qui l'appelle Cannelle
- (5) Κανελλόριντζα, // και άθθι της κανέλλας,
petite cannelle, et fleur de cannelle
- (6) φούντα της μηλιάς, // τα μήλα φουρτωμένη.
brin de pommier, chargé de pommes.
- (7) Τα 'κουσα κι εγώ, // πάω να κόψω μήλα.
Je l'ai entendu moi aussi, je vais pour cueillir des pommes.
- (8) Μήλα δεν ηυρά, // και το καμόν επήρα
Je n'ai pas trouvé de pommes, et j'ai été pris de chagrin
- (9) πέφτω σ' αρρωστιά, // σε κίντυνο μεάλο.
Je tombe malade, dans un état critique
- (10) –Φέρτε το γιατρό, // το πόνο μου να γιάνει!
– Faites venir le médecin, qu'il guérisse ma peine !
- (11) Έρκετ' ο γιατρός // μι' αρρώστεια δε μου βρίσκει
Le médecin est venu, mais il ne me trouve pas de maladie
- (12) μόνο κι είπε μου, // μόνο κι εγιάγνωσέ μου:
il m'a seulement dit, il m'a seulement diagnostiqué :
- (13) –Κόρην αγαπάς!
tu aimes une fille !

Ce chant, qui est très connu également dans d'autres îles grecques et qui a été vraisemblablement importé dans le répertoire d'Ólympos, a pour thème l'amour impossible qui rend malade : une belle jeune fille que sa mère tient enfermée à l'abri des regards et des jeunes

hommes, et qui pourtant fait tourner la tête à un jeune homme qui en devient malade d'amour. La métaphore employée avec la présence de l'arbre fruitier chargé de fruits pour désigner la jeune fille est très fréquemment utilisée dans les chants traditionnels populaires, comme on l'a déjà vu précédemment. Cet emploi est facilité par le fait que dans la langue grecque, les noms d'arbres fruitiers sont féminins, contrairement à la langue française.

La césure poétique du vers est renforcée ici par la mise en musique. En effet, nous sommes en présence d'un système qui fonctionne également par strophe trihémistiche, c'est-à-dire que chaque retour de la mélodie s'effectue au bout d'un vers et demi. C'est pour cette raison que le dernier vers du chant est incomplet et ne comporte que le premier hémistiche de cinq syllabes, qui fait écho au premier pentasyllabe, qui, lui, n'a été chanté que sur une seule mélodie. À cela s'ajoute la responsorialité dans l'exécution.

Concrètement, le soliste chante le premier vers sur la partie *a* de la mélodie et le chœur répète ce premier vers sur la même phrase mélodique *A*. Puis le soliste enchaîne avec le premier hémistiche du deuxième vers sur la partie *b* de la mélodie, avec de nouveau une reprise par le chœur sur la même phrase mélodique *B*. Ce système *aAbB* se reproduit ensuite pour chaque vers, ce qui fait que le premier hémistiche de chaque vers, correspondant au pentasyllabe, est chanté quatre fois, sur deux phrases mélodiques différentes (*bBaA*).

Fig. 025 : Transcription du chant *Káto sto gialó*

Ka - to sto gia - lo ka - to sto pe - ri - gia - li
ko - rin a ko - rin a - ga - po

Nittis Mélanie, janvier 2018

La particularité de cette mélodie est d'être en rythme impair, à 9/8 pour la phrase mélodique *a* et à 7/8 pour la phrase mélodique *b*, alors que tout le répertoire d'Ólympos est en rythme binaire (2/4 ou 4/4). Ceci semble venir confirmer l'hypothèse que ce chant n'est pas originaire de Kárpáthos mais qu'il a été importé et intégré par la suite au répertoire local. Il n'a pas de place particulière dans le déroulement du *glénti*, et il est souvent chanté lors de rencontres informelles entre les hommes.

Un des rares chants *idiómelo* en vers de douze syllabes iambiques que l'on compte au répertoire musical non dansé d'Ólympos est *Tis Souríás to Kástro* (Της Σουριάς το Κάστρο, « Le château de Souríá »). En effet, ce type de vers, caractérisé par une césure après la septième syllabe se rencontre essentiellement dans des chants de la danse *zervós* que j'étudierai plus loin.

Le texte poétique date de l'époque byzantine et remonte vraisemblablement au IX^e siècle. Il appartient donc au cycle des chansons akritiques. Le texte évoque le siège d'un château qui résista durant douze années aux attaques des Ottomans. Finalement, la ruse d'un jeune Ottoman, qui se fit passer pour une jeune femme chrétienne enceinte, leur a permis de prendre ce château. Cette histoire, sous de nombreuses variantes textuelles, se retrouvent dans différentes régions de Grèce où il est chanté sur des mélodies différentes. Le nom du château diffère aussi : tantôt il s'agit de Souríá, tantôt de Oriá ou encore de Mouríá. Sa localisation géographique varie tout autant. Certains le situent en Thessalie, d'autres sur l'île de Kýthnos dans les Cyclades (entre Kéa et Sérifos), d'autres encore en Cappadoce.

Selon Manólis Makrís⁷⁹, le texte poétique aurait été importé à Ólympos à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle, depuis l'Asie mineure ou d'autres îles de l'Égée. Il justifie cette hypothèse par le fait qu'il n'apparaît pas dans les plus anciens recueils de chansons d'Ólympos. Il aurait été dans un premier temps chanté sur une mélodie de danse *zervós* avant d'avoir sa mélodie propre. Quoi qu'il en soit, c'est à Ólympos que les chanteurs auraient ajouté tous les *tsakísmata*, en vers de sept et huit syllabes, qui transforment le texte poétique originel. Ces vers ajoutés, dont la plupart reprennent le texte de l'hémistiche de cinq syllabes, fonctionnent comme un refrain, qui s'intercale entre chaque couplet formé d'un seul vers (écoute disque 1 plage 006) :

(1) Σαν της Σουριάς το Κάστρο // Κάστρο δεν ειδή.

De château comme celui de Souríá jamais je n'en avais vu.

Κάστρο, Κάστρο, Καστριανή, château, château, petit château,
και ψιλομελαχρινή. et petite brunette.

(2) Έχ' ατσαλλένες πόρτες // κι αργυρά κλειδιά.

Il a des portes en acier, et des clefs en argent.

κι αργυ, κι αργυρά κλειδιά, et des clefs en argent,
φράγκα μου με τα ρεπαντιά. ma franque avec tes éventails.

(3) Τούρκοι το πολεμούσαν // χρόνους δώδεκα.

Les Turcs l'ont assiégé pendant douze années.

⁷⁹ Manolis Makris, *op. cit.*, p. 165.

- χρόνους μήνες δεκατρείς,
το νου μου σύ τότε κρατείς.* *treize mois et années,
tu occupes mon esprit.*
- (4) Κι ένα μικρό τουρκάκι // Ρωμιός γίνεται.
Et un jeune turc se transforme en grec.
*Ρωμιός, Ρωμιός γίνεται,
γυναικεία ντύνεται.* *Grec, Grec, il devient,
en femme il s'habille.*
- (5) Είς το μπαρμπέρη πάει και // μπερμπερίζεται.
Chez le barbier il se rend et se fait couper la barbe.
*μπε και μπερμπερίζεται
και δεν εγνωρίζεται.* *il se fait couper la barbe,
et il est méconnaissable.*
- (6) Με μιαν οκά μπαμπάκι // εγκαστρώνετο
Avec une oque de coton il tombe enceinte.
*εγκα, εγκαστρώνετο,
και δεν εφανερώνετο.* *il tombe enceinte,
et il n'est pas démasqué.*
- (7) Και σης Σουριάς το κάστρο // πάει και χτυπά.
Et au château de Souria il se rend et frappe à la porte.
*πάει, πάει και χτυπά,
βρύση μου με τα κρύα νερά.* *il se rend et frappe à la porte,
ma fontaine d'eau froide.*
- (8) Ανοίξετε της ξένης // και της ορφανής
Ouvrez à l'étrangère et à l'orpheline.
*και τη, και της ορφανής,
της ψιλομελαχρινής.* *et à l'orpheline,
la petite brunette.*
- (9) Και στ' άνοιγμα της πόρτας // χίλιοι μπήκασι.
Et à l'ouverture de la porte, mille sont entrés.
*χίλιοι, χίλιοι μπήκασι,
και δυο χιλιάδες βγήκασι.* *mille, mille sont entrés,
et deux mille sont sortis.*

Chaque vers correspondant à un couplet se chante sur une phrase mélodique *a*, une première fois par un soliste et une deuxième fois par tout le monde. Les deux vers du refrain se chantent, quant à eux, sur une phrase mélodique *b*, laquelle est également chantée deux fois, une fois par le soliste et une fois par le chœur. Par ailleurs, chacune de ces phrases mélodiques se divise en deux parties : sur la première partie de la phrase mélodique *a*, on chante l'hémistiche de sept syllabes du vers et sur la seconde partie de cette même phrase mélodique *a*, on chante l'hémistiche de cinq syllabes, tandis que chacune des parties de la phrase mélodique *b* sert à chanter un des deux vers du refrain. La transcription qui suit a été faite à partir de l'exécution de ce chant par Níkos Chapsís au chant, accompagné par Giánnis Balaskás à la *lyra*, en avril 2015 à Pâques :

Fig. 026 : Transcription du chant *Tis Souriás to Kástro*

$\text{♩} = 60$

Soliste : vers 1

San tis Sou-rias to kas - tro kas - tro den__ ei - da__

5 Reprise du chœur Soliste :

San tis Sou-rias to kas - tro kas - tro den__ ei - da__ Kas - tro

9 vers de refrain Reprise

kas - tro kas - tria - ni kai__ psy - lo - me - lan - chri - ni Kas - tro

13 du chœur

kas - tro kas - tria - ni kai__ psy - lo - me - lan - chri - ni

17 Soliste : vers 2

Tour - koi to po - le - mou - san chro - nous do - de - ka__

21 Reprise du chœur Soliste :

Tour - koi to po - le - mou - san chro - nous do - de - ka__ chro - nous

25 vers de refrain Reprise

mi - nes de - ka - treis to nou__ mou 'sy to - ne kra - teis chro - nous

29 du chœur etc.

mi - nes de - ka - treis to nou__ mou 'sy to - ne kra - teis

Nittis Mélanie, janvier 2018

Un autre chant *idiómelo* sur le thème de l'amour est celui intitulé *I papaopóulla* (Η παπαοπούλλα, « la fille du pope »). Le texte, écrit en octosyllabes iambiques, est plutôt audacieux car il raconte la relation extra conjugale de la fille du pope qui, en principe, se doit de respecter toutes les vertus, comme sa mère.

Voici la version qui a été interprétée par Michális Zografídis au chant et à la *lyra*, avec Giánnis Balaskás comme second soliste, accompagné par Giórgos Zografídis au *laóúto*, en avril 2014 dans un café de la place principale du village (écoute disque 1 page 007) :

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| (1) – Παπαοπούλλα του παπά, | – Fille du pope, |
| (2) ποιος σ' τα 'χτισε τα φρύδια αυτά | qui t'as façonné ces sourcils |
| (3) κι είναι πολύ καμαρωτά; | qui sont très arqués ? |
| (4) – Παπάς και διάκος τα 'χτισε | – Pope et diacre les ont façonnés |

(5) κι άγγελος τα ντζωγράφισε!
(6) –Παπαοπούλλα του παπά,
(7) αφού ’χεις άντρα φανερά
(8) κι έχεις και φίλο στα κρυφά,
(9) ποιον αγαπάς καλλίτερα,
(10) τον άντρα για το φίλο σου;
(11) –Τον άντρα μ’ αγαπώ καλά
(12) το φίλο μου καλλίτερα,
(13) κι άντρας μ’ ας γίνει μάρμαρο
(14) κι ο φίλος μου τραντάφυλλο,
(15) για να πατώ το μάρμαρο
(16) να κόβγω το τραντάφυλλο!
(17) –Παπαοπούλλα μου μικρή,
(18) ποιο δέντρο βγάλλει το φιλί;
(19) –Το βγάλλ’ η νύχτα κι η αυγή
(20) και η δική σ’ υπομονή!

et un ange les a dessinés !
– Fille du pope,
qui a un mari officiellement
et aussi un bon ami en cachette
qui aimes-tu le plus,
ton mari ou ton bon ami ?
– Mon mari je l’aime bien
mon bon ami beaucoup plus
que mon mari devienne marbre
et mon bon ami rose
pour que je foule le marbre
afin de cueillir la rose !
– Ma petite fille du pope,
de quel arbre provient le baiser ?
– il provient de la nuit et de l’aube
et de ta propre patience !

Manólis Makrís, dans son recueil des chants traditionnels d’Ólympos, écrit d’ailleurs à propos de ce texte un tant soit peu osé :

« Γίνεται, όμως, τελικά γοητευτικό με τις περίτεχνες παρομοιώσεις και τις τολμηρές μεταφορές (για τον άγγελο που “χτίζει” τα καμαρωτά της φρύδια, για τον φίλο που γίνεται τριαντάφυλλο, το οποίο η ερωτευμένη θα δρέψει πατώντας το μάρμαρο –τον σύζυγο, για τη νύχτα και την αυγή που μαζί με τη σιωπηλή υπομονή του εραστή θα γεννήσουν το περιπόθητο φιλί κλπ.), που δίνουν στο τραγούδι μια σπάνια ποιητική αξία⁸⁰. »

« Cependant, il finit par devenir charmant avec ses comparaisons faites avec talent et ses métaphores osées (l’ange qui “façonne” ses sourcils arqués, l’ami qui devient une rose, que l’amoureuse va cueillir en foulant le marbre – son mari, la nuit et l’aube qui avec la patience silencieuse de l’amant donnent naissance au baiser tant désiré etc.), qui donnent à la chanson une rare valeur poétique. »

Une fois encore, nous sommes en présence d’un chant responsorial. Le chanteur soliste chante les deux premiers vers octosyllabes sur une même phrase mélodique *a* chacun. En principe, le chœur reprend ces deux vers sur la même phrase mélodique *A*, ce qui n’est pas le cas dans la version que j’ai enregistrée, où le chœur assure une reprise différente. Le chanteur soliste continue en reprenant le deuxième vers sur la phrase mélodique *b*, auquel il ajoute le troisième vers, sur cette même phrase mélodique *b*. Le chœur répète encore une fois ce qui vient d’être chanté par le soliste sur la même phrase mélodique *B*. Puis le soliste chante de nouveau le troisième vers, mais sur une troisième phrase mélodique *c* et il ajoute sur cette

⁸⁰ *Ibid.*, p. 1053.

même phrase mélodique *c* le quatrième vers, et encore une fois, le chœur reprend ce qui vient d’être chanté sur cette phrase mélodique *c*.

Fig. 027 : Transcription du chant *I papaopoùlla*

$\text{♩} = 66$
lyra Soliste : vers 1 et 2
 E pa - pa-o-

9 pou - - - la tou pa tou pa - pa pios ta chty - se ta

14 Reprise différente du chœur
 fry ta fry-dia 'fta E pa-pa-o - pou-la tou pa - pa e pios

20 Soliste : répétition du vers 2 et
 ta chty - se ta fry - dia 'fta E - ri pios

25 vers 3
 ta chty-se ta fry - dia 'fta e k'ei - nai po-ly ka-ma -

31 Reprise du chœur
 - ro-ta e pios ta chty-se ta fry - dia 'fta e k'ei-

37 Soliste : vers 4 et vers 5
 nai po-ly ka-ma - ro-ta a pa-

42 pas kai dia-kos pa-pas kai dia-kos ta chty - se ki'an-ge - los ki'an-ge an-

47 Reprise du chœur
 ge - los ta dzo - gra-fi - se pa-pas kai dia-kos pa - pas kai dia - kos

52 ta chty - se ki'an-ge - los ta ki'an-ge - los ta dzo - gra-fi - se

57 Soliste : répétition du vers 5 et du vers 6
 E pa - pas kai dia - kos ta chty ta chty - se

63 ki'an - ge - los ta dzo - gra dzo - gra-fi - se etc.

Nittis Mélanie, mai 2019

On obtient donc un principe strophique, avec des strophes basées sur quatre vers du texte poétique, et dont deux vers sont répétés, ainsi qu’une alternance des trois phrases mélo-

C'est le cas du chant *idiómelo* intitulé *Sta mármara tou Galatá* (Στα μάρμαρα του Γαλατά, « Dans les carrières de marbre de Galatá »). Toutefois, ce chant présente également après chaque vers un vers heptasyllabe ou octosyllabe qui est chanté comme un *tsákisma* (το τσάκισμα, « sorte d'interjection »), c'est-à-dire comme un ajout de texte, plus ou moins long, qui peut être sans signification et qui permet d'ajuster le vers par rapport à la mélodie. Dans ce chant, ces *tsakísmata* peuvent être perçus comme une sorte de ritournelle, ou de refrain, dans la mesure où certains vers reviennent plusieurs fois (écoute disque 1 plage 008) :

α(1) Στα μάρμαρα του Γαλατά (8) –φραγκοκιτρολεμονιά (7)	Dans les carrières de marbre de Galatá – <i>cédratier</i>
β(2) στα μάρμαρα στη Πόλη (7) –ετρέλλανές με, κόρη (7)	dans les carrières de Constantinople – <i>tu m'as rendu fou, jeune fille</i>
α(3) άουρος πέτρα πελεκά (8) –φραγκοκιτρολεμονιά (7)	un jeune homme taille des pierres – <i>cédratier</i>
β(4) και πελεκά με το 'να (7) –τημ μαρμαροκολόνα (7)	et il taille avec une seule main – <i>la colonne de marbre</i>
α(5) Κόρη ξαθθή τον ερωτά (8) –φραγκοκιτρολεμονιά (7)	une jeune fille blonde lui demande – <i>cédratier</i>
β(6) κόρη ξαθθή του λέει: (7) – και κάεται και κλαίει (7)	une jeune fille blonde lui dit : – <i>elle se met à pleurer</i>
α(7) –Άουρε πού 'ν' το χέρι σου (8) –Χριστέ και να 'μουν ταίρι σου (8)	– jeune homme où est ton autre main – <i>par le Christ si j'étais ta femme</i>
β(8) και πελεκάς με το 'να; (7) –τημ μαρμαροκολόνα (7)	que tu ne tailles qu'avec une seule main ? – <i>la colonne de marbre</i>
α(9) –Εννι' άπαντρες εφίλησα (8) –εφίλησα κι εσιμπησα (8)	– J'ai embrassé neuf femmes non mariées – <i>j'ai embrassé et j'ai pincé</i>
β(10) και δέκα παντρεμένες (7) –λιγνές και χαδεμένες (7)	et dix femmes mariées – <i>minces et câlines</i>
α(11) και δεκαπέντε καλογριές (8) –ώσα τις κιτρολεμονιές (8)	et quinze nonnes – <i>comme des cédratiers</i>
(12) κι εκόψαμ μου τη χέρα (7) –άσπρη μου περιστέρα (7)	et on m'a coupé la main – <i>ma blanche colombe</i>
(13) Ας σε φιλήσω σκιά κι εσε (8) –ζουμπούλι μου και μενεζέ (8)	Que je t'embrasse toi aussi – <i>ma jacinthe et ma violette</i>
(14) άς κόψου και την άλλη (7) –πέρδικα με τα κάλλη (7)	même si l'on doit me couper l'autre main – <i>perdrix avec ta beauté</i>

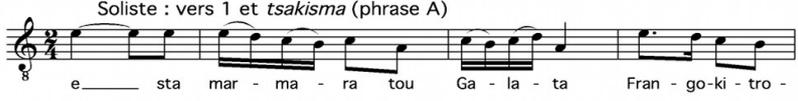
Encore une fois avec ce chant, nous avons un principe de répétition au point de vue musical. Le premier vers se chante sur une phrase mélodique *a*, de même que le *tsákisma* qui le suit mais avec une légère variation. Le deuxième vers se chante sur une phrase mélodique *b*, de même que le *tsákisma* qui vient ensuite. On obtient ainsi un schéma mélodique qui donne : *aa'bb* (et parfois *b'*), et qui se répète tout au long du chant en découpant mélodique-

ment le texte en strophes. L'exécution de ce chant peut se faire de manière responsoriale avec le chœur qui répète ce que vient d'énoncer le soliste. C'est le cas dans la version que je propose et qui a été enregistrée en novembre 2015. Le schéma strophique devient donc *aa'AA'bbBB*. Toutefois, il est également possible de rencontrer cette chanson sans les reprises du chœur, qui répond à un soliste, avec simplement un meneur qui lance le chant et qui est accompagné ensuite de quiconque souhaite le chanter. Dans ce cas, la partie qui correspond à la reprise du chœur est jouée instrumentalement.

Fig. 028 : Transcription du chant *Sta mármara tou Galatá*

♩ = 84

Soliste : vers 1 et *tsakisma* (phrase A)



e sta mar - ma - ra tou Ga - la - ta Fran - go - ki - tro -

5 Reprise du chœur



le - mo - nia sta mar - ma - ra tou Ga - la - ta Fran - go - ki - tro -

9 Soliste : vers 2 et *tsakisma* (phrase B)



le - mo - nia ai - nte sta mar - ma - ra - ti Po - li e - tre - la - nes me

14 Reprise du chœur



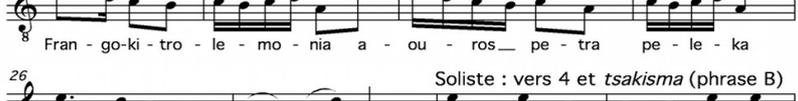
ko - ri sta mar - ma - ra - ti Po - li e - tre - la - nes me

18 Soliste : vers 3 et *tsakisma* (phrase A)



ko - ri/e - chi a - ou - ros pe - tra pe - le - ka

22 Reprise du chœur



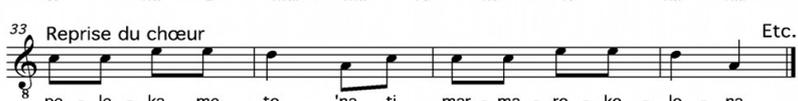
Fran - go - ki - tro - le - mo - nia a - ou - ros pe - tra pe - le - ka

26 Soliste : vers 4 et *tsakisma* (phrase B)



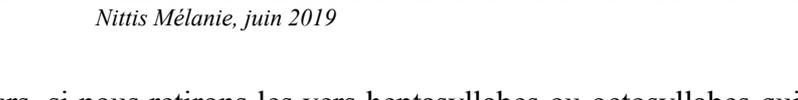
Fran - go - ki - tro - le - mo - nia ai - nte kai pe - le - ka me

30



to 'na ti mar - ma - ro - ko - lo - na kai

33 Reprise du chœur Etc.



pe - le - ka me to 'na ti mar - ma - ro - ko - lo - na

Nittis Mélanie, juin 2019

Par ailleurs, si nous retirons les vers heptasyllabes ou octosyllabes qui sont ajoutés au texte initial et notés ici en italique, nous pourrions également analyser le texte poétique comme une suite de vers de quinze syllabes avec une césure après la huitième syllabe, plutôt que de le décrire comme une alternance de vers octosyllabes et de vers heptasyllabes. Nous

pouvons nous demander si les chanteurs, avec l'ajout de *tsakísmata* à l'intérieur du texte poétique lors de l'interprétation chantée, ont fini par ne plus ressentir le chant comme une suite de vers de quinze syllabes.

Selon Giórgos Ioánnou, cité par Manólis Makrís dans son livre sur les chants traditionnels d'Ólympos, ce chant daterait de l'époque byzantine car l'histoire qui y est contée évoque le droit byzantin dans lequel certains actes étaient punis par l'amputation d'une partie du corps :

« Το τραγούδι πρέπει να είναι βυζαντινής εποχής. Η βυζαντινή δικαιοσύνη ήταν αμείλικτη απέναντι σε παρόμοια παραπτώματα, ιδίως όταν αυτά είχαν διαπραχθεί από ανθρώπους λαϊκής καταγωγής⁸¹. »

« Le chant doit être de l'époque byzantine. La justice byzantine était implacable face à des infractions similaires, surtout lorsqu'elles étaient commises par des hommes d'origine populaire. »

Ce chant est classé parmi les chants avec accompagnement musical mais non dansé car aujourd'hui il est toujours interprété *kathistiká*, c'est-à-dire assis. Or, plusieurs sources indiquent qu'auparavant ce chant s'accompagnait de danse. De nombreux musiciens expliquent de nos jours qu'il s'agit d'un des airs de la danse appelée *gonatistós* (ο γονατιστός), qui aurait une mélodie particulière, mais qu'il n'est pas dansé. Je pourrais voir ici une explication possible sur le fait que ce chant soit considéré comme un enchaînement de vers octosyllabes et heptasyllabes, et non plus comme un texte en vers de quinze syllabes. En effet, il serait rattaché musicalement à la danse du *gonatistós* sur laquelle il est possible de chanter des textes poétiques qui sont écrits généralement en vers de huit syllabes avec quelquefois des vers de sept syllabes.

D'autres musiciens fournissent une autre explication : il s'agirait d'un air de danse qui a disparu aujourd'hui et qui s'appelle *angaliastós* (ο αγκαλιαστός). C'est notamment le point de vue de Michális Protopsaltis, que rapporte Álkis Ráftis dans son ouvrage *Danse, culture et société*⁸² :

« Υπήρχαν και άλλοι χοροί τραγουδιστοί, που τώρα πια είναι ξεχασμένοι, όπως ο Βλάχος (με το τραγούδι “Στ’ άνοιγμα τη πόρτας...”), ο Αγκαλιαστός (“Στα

⁸¹ *Ibid.*, p. 717.

⁸² Álkis Raftis, *Χορός, Πολιτισμός και Κοινωνία* [Danse, Culture et Société], Athènes : Théâtre des danses grecques “Dora Stratou”, 1992, p. 100.

μάρμαρα του Γαλατά...”), και ο Συρτής (“Θα πιάσω τ’ αρματάτσι μου...”), τους οποίους αναφέρει ο Μιχαήλ Πρωτοψάλτης. »

« Il y avait d’autres danses chantées, qui aujourd’hui sont oubliées, comme la danse *Vláchos* (avec la chanson “Dans l’entrebâillement de la porte...”), la danse *Angaliastós* (“Dans les carrières de marbre de Galatá...”), et la danse *Syrtís* (“Je prendrai mes armes...”), que mentionne Micháil Protopsaltis. »

La confusion pourrait avoir deux raisons :

– d’une part, la danse *angaliastós* n’est plus dansée aujourd’hui et du coup, peu de personnes s’en souviennent d’autant que la musique qui la caractérise n’est plus jouée ou du moins, n’est plus jouée en tant que musique de la danse *angaliastós* ;

– d’autre part, d’un point de vue musical, il serait possible de danser les pas de la danse *gonatistós* sur ce type de chants, même si cela n’est pas réalisé.

Cette hypothèse se trouve validée par le point de vue du musicien Giórgos Giorgákis qui m’a dit :

« Σύμφωνα με καταγραφές, ανήκει στην κατηγορία του “Αγκαλιστού” που δεν ξέρω αν είναι χορός ή απλώς σκοπός. Υπάρχει ένα βιβλίο που το αναφέρει και ο συγγραφέας ζει εδώ Αθήνα. Συνηθίζεται να τραγουδιέται σαν “ιδιόμελο”, σε γλέντι χωρίς χορό, αν και μουσικά, μπορεί να χορευτεί και σαν γονατιστός⁸³. »

« Selon des sources écrites, il [ce chant] appartient à la catégorie de l’“*angaliastós*” dont je ne sais pas si c’est une danse ou simplement un air. Il y a un livre qui en parle et l’auteur vit ici à Athènes. Il a l’habitude d’être chanté comme “*idiómelo*”, dans des fêtes sans la danse, même si musicalement il peut être dansé aussi comme un *gonatistós*. »

Selon certains informateurs, il s’agirait également d’un chant qui aurait été importé et intégré au répertoire musical d’Ólympos. C’est également le cas d’un autre chant intitulé *Saránta méres meletó* (Σαράντα μέρες μελετώ, « Depuis quarante jours j’envisage ») et qui est interprété sans accompagnement de danse aujourd’hui. De la même façon, il semblerait cependant qu’il s’agissait aussi d’une danse *angaliastós* pour certains, alors que d’autres musiciens le rangent parmi les chants de la danse *gonatistós*, sans doute pour les mêmes raisons.

⁸³ Extrait de l’entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

À travers tous ces chants, il a été possible de voir que les chants *a cappella* assurent donc le lien entre la liturgie byzantine avec ses psaumes et les chants non religieux. Les chants qui sont interprétés avec accompagnement musical, quant à eux, sont pour la plupart des chants isolés et *idiómela*, et j'ai pu constater que plusieurs d'entre eux ont été intégrés au répertoire local plus ou moins tardivement. Malgré tout, tous ces chants à textes longs s'exécutent généralement de la même manière, sur un mode responsorial entre un soliste et un chœur, principe qu'Antónios Pavlídís qualifie de « moyen d'expression dorien », en référence à l'origine dorienne de Kárpáthos :

« [Τα πολύστιχα τραγούδια] ακολουθούν τον “δωρικό” τρόπο έκφρασης, δηλαδή αρχίζει ένας, συνήθως ο πιο καλλίφωνος και επαναλαμβάνουν οι άλλοι την ίδια μελωδία⁸⁴. »

« [Les chansons longues] suivent le mode d'expression “dorien”, c'est-à-dire un homme commence, souvent celui qui a la plus belle voix et les autres répètent la même mélodie. »

Par ailleurs, ces chants accompagnés peuvent être interprétés à différents moments de la fête. Dans un premier temps, ils sont chantés au début de la fête, avant que ne commencent la danse et les chants improvisés, et permettent de préparer l'ambiance de la fête et la disposition mentale des participants. Ils tiennent en quelque sorte le rôle d'échauffement vocal. Dans un second temps, les chants avec accompagnement instrumental assurent une autre fonction. Au cours de la fête, lors de la longue période d'improvisation, il arrive que les musiciens sentent qu'il faille relancer l'attention et la disponibilité de chacun. Ils se mettent donc à jouer un de ces chants auquel les chanteurs présents vont participer, ce qui stimulera leur énergie et leurs sensations.

1.2.2.2. Les chants *syrmatiká*

Parmi le répertoire de chants à texte non improvisé, les chants *syrmatiká* (τα συρματικά) constituent un élément fondamental pour le *glénti* à Ólympos. En effet, au cours du *glénti*, ces chants sont interprétés juste après les chants *a cappella*, et ils précèdent le moment de l'improvisation des distiques. Il arrive cependant que le *glénti* commence directement avec ces chants *syrmatiká*, et non avec des chants de table interprétés *a cappella*. Ceci arrive fréquemment, par exemple lors d'un *glénti* qui se déroule dans un café. En revanche, lorsque

⁸⁴ Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 216.

le *glénti* fait suite à une célébration religieuse, les chants *syrmatiká* sont interprétés après les chants de table *a cappella*. Mais pour les musiciens, dans chacun de ces deux cas, le *syrmatikó* est le premier chant qui ouvre le *glénti*, étant donné que le *glénti* en lui-même correspond à la fête avec chants et instruments. C'est ce qu'exprime notamment le musicien Giánnis Pavlídís :

« Το συρματικό τραγούδι είναι η εισαγωγή στο γλέντι. Είναι δηλαδή μια προθέρμανση της παρέας για την όλη διασκέδαση που θα ακολουθήσει αφού το συρματικό τραγούδι είναι γνωστό σε όλους⁸⁵. »

« Le chant *syrmatikó* est l'introduction au *glénti*. C'est-à-dire qu'il est un échauffement du groupe pour tout le divertissement qui va suivre puisque le *syrmatikó* est connu de tous. »

On pourrait dire alors que la partie des chants *a cappella* relève plus globalement de la *panigýri*, la « fête patronale » ou de la fête religieuse, lesquelles se composent donc d'une partie religieuse avec la liturgie et d'une autre partie, paraliturgique, avec le *glénti*.

Le terme de *syrmatikó* (συρματικό) désigne la mélodie sur laquelle sont chantés des textes narratifs très longs qui datent de la période byzantine ou ottomane. La plupart du temps, ces chants ont pour thème les akrites, ces gardiens des frontières de l'Empire byzantin, dont ils relatent les aventures, ou bien le sentiment amoureux.

Ce mot viendrait du terme *sýrma* (το σύρμα) qui est employé pour désigner le « rythme » par Claude Ptolémée⁸⁶, plus connu sous le nom de Ptolémée d'Égypte. Cette explication est donnée notamment par le musicien Nikólaos Preáris⁸⁷, lequel fait référence à Stávros Stavrianós qui explique cela à propos du chant antique appelé péan :

« Υπήρχε μεγάλη ποικιλία από παιάνες, για τον γάμο, για τους θεούς, πολεμικοί, κ.α. Η μελωδία σ'αυτά τα τραγούδια, τα οποία είχαν μεγάλη διάρκεια, δεν ήταν μία, αλλά υπήρχαν εναλλαγές ώστε να μην υπάρχει μονοτονία στη μουσική, και κατέληγαν συνήθως με μία ορχηστική (χορευτική) μελωδία. Αυτή την εναλλαγή των μελωδιών την ονομάζει ο Πτολεμαίος της Αιγύπτου «Σύρμα»⁸⁸. »

⁸⁵ Giannis N. Pavlidis, *Τα μουσικά όργανα...* [Les instruments de musique...], *op. cit.*, p. 69.

⁸⁶ Claude Ptolémée est né vers 90 ou 100 après J.C. en Égypte et mort vers 170 après J.C. en Égypte. Mathématicien, astrologue et géographe qui a vécu à Alexandrie, il a écrit un traité en trois livres sur la musique, qui s'intitule *Les Harmoniques*.

⁸⁷ Nikolaos E. Prearis, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁸ Stavros Stavrianos, « Η επιβίωση των αρχαίων Μουσικών Εθίμων στην Κάρπαθο » [La survivance des anciennes coutumes musicales à Karpathos], *Ελληνική Αγωγή*, n°72, Athènes, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 25 septembre 2015. URL : <http://www.12830.gr/forum/laografia/h-epibiwsh-twn-axaiwn-moysikwn-ethimwn-sthn-karpatho/msg30781/>

« Il existe une grande variété de péans, pour le mariage, pour les dieux, pour la guerre, et d'autres encore. La mélodie dans ces chants, lesquels ont une longue durée, n'était pas unique, mais il y avait des changements afin qu'il n'y ait pas de monotonie dans la musique, et ils se terminaient souvent avec une mélodie orchestrale (de danse). Ce changement des mélodies, Ptolémée d'Égypte l'appelle "*sýrma*". »

Lors d'un entretien, le musicien Giórgos Giorgákis m'a donné son interprétation personnelle sur l'origine de ce terme :

« Μια δική μου ερμηνεία είναι ότι ο όρος "Συρματικός" προέρχεται από το ότι είναι το τραγούδι που σύρνει το μουσικό μέρος μια γιορτής (σύρνω, σέρνω, τραβάω, οδηγώ, βρίσκομαι μπροστά, ηγούμαι). Ο Συρματικός λοιπόν ξεκινάει, μπαίνει μπροστά, στις περισσότερες μουσικές διασκευές⁸⁹. »

« Ma propre interprétation est que le terme "*syrmatikós*" vient du fait qu'il s'agit de la chanson qui amène la partie musicale d'une fête (tirer, traîner, tirer, conduire, se trouver en tête, diriger). Le *syrmatikós* débute donc, il entre en premier dans la plupart des festivités musicales. »

D'un point de vue musical, il s'agit d'une mélodie spécifique qui se divise en trois parties, lesquelles sont marquées par des changements de rythme (*sýrma*), de tempo et de phrase mélodique. La première partie est de rythme 6/8 et de tempo relativement lent. La seconde partie est marquée par le changement de rythme : de 6/8, le chant et la musique passent à 2/4, avec une accélération du tempo. La troisième partie est toujours en 2/4, mais elle se caractérise par une nette accélération du tempo, ce qui permet ensuite d'enchaîner avec un autre chant ou une musique de danse, en guise de transition instrumentale, avant de revenir aux airs qui servent de support à l'improvisation poétique.

Le passage de transition entre la fin du *syrmatikó* et ce qui suit, en général une mélodie de danse rapide, comme dans le cas du péan, est appelé *vórtá* (η βόρτα). Ce terme est équivalent à celui de *vólta* (βόλτα) du grec moderne standard. Il vient de l'italien *volta*, qui lui-même est issu du latin *volvere*, ce qui signifie « tourner » (*stréfo*, στρέφω, en grec). À Ólympos, il sert à désigner tous les interludes musicaux de rythme rapide qui s'intercalent entre deux phrases mélodiques ou entre deux mélodies, comme une sorte d'entracte. Ces *vórtas* (βόρτες, pluriel de *vórtá*) jouent ainsi le rôle de transitions musicales – autrement dit des

[PHPSEID=090d6b3ecaf2cc2b35ae2385212f12fc#msg30781](https://www.phpseid.com/090d6b3ecaf2cc2b35ae2385212f12fc/msg30781).

⁸⁹ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

ponts – qui sont nécessaires et importantes dans le répertoire du *glénti* à Ólympos, car la musique y est jouée de manière ininterrompue.

Dans le cas du chant *syrmatikó*, la raison de ces changements de rythme, ainsi que la présence d'une *vórta*, peuvent s'expliquer de manière fort simple, et tous les musiciens s'accordent là-dessus : le texte de ces chants est particulièrement long et il faut éviter d'ennuyer l'auditeur, de la même manière que les changements étaient nécessaires dans le péan afin d'éviter toute monotonie.

Cependant, il me faut préciser ici que chacune des phrases mélodiques particulières, marquées aussi par les changements de rythme, et qui forment l'ensemble musical sur lequel sont interprétés les chants *syrmatiká*, ne sont pas à proprement parler un ensemble mélodique unique pour l'interprétation de différents textes poétiques. En effet, il existe pour les musiciens une possibilité de varier ces phrases mélodiques de différentes manières. La musique n'est pas fixe, mais relève de l'improvisation sur une trame mélodique transmise. Chaque musicien et en particulier le joueur de *tsampoúna*, étant donné qu'il est instrument principal pour ce type de chant, apporte ainsi son interprétation musicale personnelle du chant. La présence de l'improvisation musicale dans ce type de chant est remarquée par Manólis Makrís, lorsqu'il mentionne qu'il existe une transcription musicale du *syrmatikó*, d'une part, par Samuel Baud-Bovy et, d'autre part, par Simon Karas :

« Όμως, πιστεύω ότι μια ή δυο καταγραφές δεν είναι αρκετές για να διασώσουν μια παραδοσιακή μελωδία στο σύνολό της, αφού ο συρματικός, ο γονατιστός, ο ζερβός κλπ. δεν είναι μια αυστηρά καθορισμένη μελωδία (όπως τα έντεχνα τραγούδια), αλλά ένα ολόκληρο μουσικό “θέμα” που έχει περισσότερες από μια μουσικές παραλλαγές, κατά τον ίδιο τρόπο που ένα τραγούδι έχει περισσότερες ποιητικές παραλλαγές⁹⁰. »

« Cependant, je pense qu'une ou deux transcriptions ne sont pas suffisantes pour sauvegarder une mélodie traditionnelle dans son ensemble, puisque le *syrmatikós*, le *gonatistós*, le *zervós* etc. ne sont pas une mélodie strictement déterminée (comme les chansons savantes), mais tout un “thème” musical qui possède plus d'une seule variation musicale, de la même façon qu'un chant possède plusieurs variantes poétiques. »

En ce qui concerne les paroles, les textes poétiques du *syrmatikó* sont en vers iam-biques de quinze syllabes non rimés, comme pour les chants de table interprétés *a cappella*.

⁹⁰ Manolis Makris, *op. cit.*, p. 63.

Ils s'exécutent selon un même schéma formel, avec cependant la possibilité de faire durer plus ou moins chacune des parties du chant.

Celui-ci commence par l'exécution d'une phrase mélodique par les trois instruments, *tsampoúna*, *lýra* et *laóúto*. En effet, il faut souligner ici que le chant *syrmatikó* n'est pas envisageable sans l'accompagnement de la *tsampoúna* qui tient le rôle d'instrument principal. Il est donc très rare, voire exceptionnel, que le chant *syrmatikó* soit interprété avec pour seul accompagnement musical celui de la *lýra* et du *laóúto*.

Cette introduction n'a pas de durée fixe, et les instruments jouent seuls en attendant que le chanteur soliste débute le chant. Ensuite, ils continuent de jouer pour accompagner le chant, ce qui permet d'avoir des intermèdes instrumentaux, lesquels évitent tout silence lorsque le chanteur fait une pause. En général, le soliste est une personne d'un certain âge qui est reconnue comme quelqu'un ayant une bonne connaissance du répertoire, et une expérience dans la participation aux *gléntia*. Par ailleurs, ce sera normalement ce même chanteur qui improvisera par la suite le premier texte poétique sous forme de distique. Cette coutume est implicite, mais toutefois, elle ne manque pas d'être rappelée si cela est nécessaire ou pour taquiner la personne. Ainsi, en avril 2015, Giánnis Balaskás a chanté :

« Εσύ 'πες το συρματικό να πεις και μαντινάες
[...] »

« Toi tu as chanté le *syrmatikó* tu dois aussi chanter des *mantinádes*
[...] »

La personne qui a chanté le *syrmatikó* et qui doit chanter le premier distique annoncera ainsi en même temps le premier des thèmes qui sera développé pour l'improvisation⁹¹.

Dans le *syrmatikó*, l'exécution mélodique se réalise par strophe trihémistichique. Le chanteur interprète sur une phrase mélodique *a* le premier vers en entier et, sur une phrase mélodique *a'*, plus courte que la phrase *a*, le premier hémistiche du deuxième vers. Sur ces mêmes phrases mélodiques, il chantera ensuite le deuxième vers en entier et le premier hémistiche du troisième vers, et ainsi de suite. Cette correspondance du texte avec la musique par strophes de trois hémistiches fonctionne pour la première partie du chant *syrmatikó*, celle qui est en rythme 6/8. Dans cette partie est également présent le principe de responsorialité. Le

⁹¹ En ce qui concerne les thèmes développés dans l'improvisation poétique, voir le chapitre II.

chœur ne reprend toutefois que le dernier hémistiche chanté par le soliste, à savoir celui interprété sur la phrase mélodique *a'*.

Fig. 029 : Transcription du chant *syrmatikó*

♩. = 66
tsampouna

7

13

19 Strophe 1 Soliste : vers 1

0_ Ko - stan-ti-nos o_ mi-kros o ny - chto e - nni - me - nos

25 Soliste : hémistiche 1 du vers 2

ki'a - pou ti ny - chta pou e - nni - thi - ke

Reprise du chœur : hémistiche 1

ki'a pou ti ny - chta pou e -

30 *tsampouna* Strophe 2 Soliste :
 du vers 2
 nni-thi - ke

35 vers 2
 ny - chta pou e - nni-thi - ke - zi - ta - pso mi - na fa - i zi - ta
 bourdon du chœur
 a

40 Soliste : hémistiche 1 du vers 3
 ki'e - pta kai tro - i ki'e pta four-nies pso mia
 Reprise du chœur :
 ki'e - pta kai tro - i ki'e

45 *tsampouna*
 hémistiche 1 du vers 3
 pta four-nies pso - mia

51 Strophe 3 Soliste : vers 3, etc.
 kai

57 Soliste : *tsakisma* (changement de mesure : $\text{♩} = 72$) et premier hémistiche du vers
 a kai ro - ta kai ro - ta kai ti ma - na

64 etc.
 Reprise par le chœur : premier hémistiche du vers
 kai ro - ta kai kai ro - ta kai ti ma - na tou

Nittis Mélanie, juin 2019

Dans la deuxième partie où le rythme passe à 2/4, la strophe est constituée d'un seul vers. Le chanteur soliste chante, sur une phrase mélodique *b*, le premier hémistiche du vers, qui est aussitôt répété par le chœur. Puis le soliste chante le vers en entier et le chœur reprend uniquement le second hémistiche du vers. Cette partie est assez brève car l'accélération du

tempo annonçant la troisième partie arrive peu de temps après. Il serait presque possible de considérer cette partie comme une transition entre la première partie en 6/8 et la troisième partie en 2/4 rapide.

Dans cette troisième partie rapide en rythme 2/4, le soliste chante le premier hémistiche d'un vers sur la phrase mélodique *c*, puis le chœur reprend. Le soliste chante ensuite le vers en entier, mais le chœur ne reprend que le second hémistiche, comme dans la partie précédente. La strophe ne comporte plus qu'un seul vers, comme dans la deuxième partie. Ainsi, en même temps que le changement de tempo entre les trois parties, la strophe se réduit en passant d'un vers et demi à un seul vers.

Il faut toutefois noter qu'il est possible d'avoir un deuxième, voire un troisième chanteur soliste, qui prennent alors le relais du premier chanteur. Cela permet également une variation, non pas dans le rythme cette fois, mais dans le timbre de la voix. En même temps, le premier chanteur soliste peut ainsi se reposer vocalement et, en passant le relais à un autre chanteur, il marque l'aspect social et communicatif.

Voici, par exemple, le chant qui s'intitule *O Konstantínos o mikrós* (Ο Κωνσταντίνος ο μικρός, « Constantin le jeune » ; écoute disque 1 plage 009) :

- (1) Ο Κωνσταντίνος ο μικρός ο νυχτογεννημένος
Constantin le jeune est né pendant la nuit
- (2) την νύχτα που γεννήθηκε, ντζητά ψωμί να φάει
la nuit où il est né, il réclame du pain à manger
- (3) και τρώει επτά φουρνιές ψωμιά κι επτά σικλάκια γάλα
il mange sept fournées de pain et sept seaux de lait
- (4) τρώει κι εννιά λαφόπουλλα και τω λαφιώ τη μάνα
il mange aussi neuf faons et leur mère
- (5) και πάλ' ήκλαι' κι εβρέχετο πώς ήτο πεινασμένος.
et il pleure encore parce qu'il est affamé.
- (6) Ερώτα και τη μάνα του γιατί φορούσε μαύρα.
Il demande aussi à sa mère pourquoi elle porte le noir.
- (7) –Υγιέ μου, το πατέρα σου Σαρακιανοί το πήρα,
– Mon fils, ton père a été enlevé par les Sarrasins,
- (8) Σαρακιανοί το πήρασι, στη φυλακή τον έχου.
les Sarrasins l'ont pris et ils le détiennent en prison.
- (9) –Δώσε μου, μάνα, την ευχή, να πάω να το φέρω.
– Donne-moi, mère, ta bénédiction, que j'aille le chercher
- (10) –Υγιέ μου γιάντα τη να δώ', είσαι μικρός ακόμα
– Mon fils pourquoi je la donnerai, tu es encore jeune

- (11) –Δώσε μου, μάνα, την ευχή, δως' τη απ' τη καρδιά σου,
– Donne-moi, mère, ta bénédiction, donne-la avec ton cœur
- (12) να φέρω 'γώ το κύρη μου να μείν' αργά κοντά σου!
que j'aie chercher mon père pour qu'il demeure près de toi !
- (13) –Θωρείς αυτή τη κάμαρη, στη μέσω καμαρούλλα
– Tu vois cette chambre, dans la petite chambre du milieu
- (14) κι εί' του κυρού σου τ' άρματα κι έπηε να τα πάρεις
se trouvent les armes de ton père, va les prendre
- (15) Πριχού τα ντζώσει ντζώννουνται, πριχού τα παίντζει παίντζου.
Avant qu'il ne les prenne, elles sont dans ses mains
- (16) Πάρε υγιέ μου τ' άρματα, πάρε και την ευχή μου
mon fils prends les armes et reçois aussi ma bénédiction
- (17) –Θωρείς το μαύρο ποταμό, που φαίνετ' από πέρα
– Tu vois le fleuve noir, qui apparaît au loin
- (18) ρίξε κοντάρι δυνατό για να περάσεις πέρα.
Jette ta lance très fort pour passer de l'autre côté.
- (19) Στο δρόμον απού 'γιάιιννε, στο δρόμον απού πάει
sur la route où il cheminait, sur la route où il allait
- (20) Σαρακιανός του πάντηξε κι ο Κωσταντής φοήθη.
Un Sarrasin l'attendait et Constantin prit peur.
- (21) Απάνω στις κουτάλες του τρα 'νεμομούλια ελέθα
sur ses épaules tournaient trois moulins à vent
- (22) κι απάνω στις δαχτύλους του τρ' αντρόννα κοιμούττο.
Et sur ses doigts trois couples dormaient.
- (23) Στέκει και γιαλοϊντζεται πώς να το χαιρετήσει:
Il s'arrête et se demande comment le saluer :
- (24) –Να τον ειπώ Σαρακιανό, φοούμαι μη με φάει,
Si je l'appelle Sarrasin, je crains qu'il ne me mange,
- (25) να τον ειπώ αφέντη μου, πάλι ντροπή 'ική μου.
si je l'appelle Seigneur, c'est encore une honte pour moi.
- (26) Ας τον ειπώ Σαρακιανό κι ό,τι κι αν θέλ' ας κάμει!
Je l'appellerai donc Sarrasin et qu'il fasse ce qu'il veut !
- (27) –Ωρα καλή, Σαρακιανέ! –Καλώς το παλλικάρι!
– Bonjour Sarrasin ! – Bienvenue, mon brave !
- (28) Πού 'σου κι απού θεν έρκεσαι και σε ποιο δρόμο πάεις;
Qui es-tu, d'où viens-tu et où te rends-tu ?
- (29) –Αφέντης μου 'ναι φυλακή και πάω να τον εβγάλω.
– Mon père est en prison et je vais le chercher.
- (30) –Αφέντης σου 'ναι φυλακή κι ο γιος μ' είναι πορτιάρης
– Ton père est en prison et mon fils est le gardien
- (31) και βίω σου την άδεια να πάεις να το πάρεις!
je te donne l'autorisation pour que tu puisses aller le chercher !

Cependant, il est très rare que tout ce texte, ou ses variantes, soit interprété en entier. Chaque chanteur soliste décide, à chaque performance, à quel moment il changera de tempo et, de ce fait, combien de vers il chantera. Dans la version de l'interprétation de ce texte que

j'ai enregistré en novembre 2016, avec papa-Giánnis Diakogeorgíou comme soliste, la première partie en rythme 6/8 comporte les vers 1 à 5, ainsi que le premier hémistiche du vers 6. La partie en rythme à 2/4 commence donc sur le vers 6, avec la reprise par le soliste du premier hémistiche. Ce changement de rythme est annoncé par le soliste qui se met à chanter un *tsákisma* sur la voyelle « a », et sur lequel il insiste. De la même façon, l'accélération de tempo, pour passer à la troisième partie en 2/4 plus rapide, se fait par un appel à l'aide d'un *tsákisma* sur la voyelle « e », avant la reprise du premier hémistiche du vers 9 qui marque le début de la troisième partie. Dans cette version, le chant est assez court finalement, car il s'arrête après l'interprétation du vers 12.

Il s'agit selon toute vraisemblance de chants de famille, c'est-à-dire des chants que l'on se transmettait entre hommes au sein d'une même famille et que l'on ne chantait du coup jamais en entier lors d'une fête afin de ne pas dévoiler la totalité du texte. Il s'agissait de conserver secrètement « la » version familiale. Manólis Makrís nous précise que quelqu'un qui connaissait un chant rare ne voulait pas, la plupart du temps, que les autres puissent l'apprendre. Il se souvient ainsi du cas de Giánnis M. Michaílidis :

« Είναι ευνόητο ότι κάθε καλός τραγουδιστής ήθελε να γνωρίζει κάτι το σχετικά σπάνιο, για να εντυπωσιάσει. Πολλώ μάλλον που, καθώς τραγουδάει ένα συρματικό ή γονατιστό κλπ., έχει δικαίωμα από το έθιμο οποιοσδήποτε άλλος από τους συνδιασκεδάζοντες να συνεχίσει το τραγούδι. Αν, λοιπόν, ήθελε ν' αποφύγει ένα τέτοιο ενδεχόμενο, έπρεπε το τραγούδι που θα έλεγε να μην το γνώριζε άλλος. Κι όσοι γνώριζαν σπάνια τραγούδια δεν ήθελαν συνήθως να τα μάθουν κι άλλοι. Θυμάμαι την χαρακτηριστική περίπτωση του αείμνηστου Γιάννη Μ. Μιχαηλίδη [...], ο οποίος όταν έπεφτε στην αντίληψή του ότι κάποιος από τους παρευρισκόμενους κατέγραφε το τραγούδι που έλεγε, το σταματούσε αμέσως ή συνέχιζε με κάποιο άλλο τραγούδι πασίγνωστο⁹². »

« Il va de soi que tout bon chanteur voulait connaître quelque chose de particulièrement rare, pour faire impression. À plus forte raison que, lorsqu'il chante un *syrmatikó* ou un *gonatistó*, etc., n'importe lequel des participants a le droit selon la coutume de poursuivre le chant. Donc, si quelqu'un veut échapper à une telle éventualité, il faut que personne ne connaisse le chant qu'il va chanter. Et ceux qui connaissaient des chants rares ne voulaient pas habituellement que d'autres les apprennent. Je me souviens du cas spécifique de l'inoubliable Giánnis M. Michaílidis [...], qui, lorsqu'il remarquait qu'une personne parmi les présents enregistrait le chant qu'il interprétait, l'arrêtait tout de suite ou continuait avec un autre chant connu de tous. »

⁹² Manolis Makris, *op. cit.*, p. 57.

De la même façon, Giórgios Chalkiás relate aussi l’histoire d’un jeune homme, telle qu’il la tient des anciens du village. Un certain Konstantís de Mastrolió, afin de montrer son talent, voulait apprendre une belle chanson, qu’il pourrait chanter sur la place du village pour le *glénti*. Il espérait dépasser les autres par son talent et faire impression. La chanson qu’il souhaitait apprendre, seul un vieil homme la connaissait. Cet homme vivait à Saría, l’îlot situé au nord de Kárpathos et que l’on ne peut rejoindre que par barque ou bateau. Un jour, le jeune homme se met en route avec son fusil et en chemin, comme il ne voulait pas arriver les mains vides, il tue quelques perdrix. Le soir, une fois qu’il eut mangé et bu en compagnie du vieil homme, il expliqua la raison de sa visite. Le vieil homme lui a alors appris la chanson⁹³. Tout comme Giórgios Chalkiás, Manólis Makrís explique justement :

« Η άμιλλα αυτή μεταξύ των τραγουδιστών, για το ποιος θα γνωρίζει κάτι το σπάνιο, το μοναδικό, ευνόησε αφάνταστα τη διάδοση και διάσωση των τραγουδιών⁹⁴. »

« Cette émulation entre les chanteurs, qui les pousse à être celui qui connaîtra quelque de rare, d’unique, a favorisé de manière incroyable la transmission et la conservation des chansons. »

Théoriquement, compte tenu du rythme et du tempo de la mélodie dans la première partie, les chants interprétés sur la mélodie du *syrmatikó* pourraient être accompagnés par la danse basse, appelée *káto chorós* (ο κάτω χορός), ou encore danse lente, le *sianós* (ο σιανός), terme dialectal pour *siganós*, dont je parlerai longuement plus loin. Cependant, il est très rare que le *syrmatikó* soit accompagné de danse car en réalité, ce type de chant est interprété au début du *glénti*, à un moment où la danse n’a pas encore commencé. Le musicien Giórgos Giorgákis m’a même précisé :

« Όχι όμως και να χορεύεται, αν και μουσικά δύναται. Δεν μου έχει τύχει ποτέ να υπάρχει χορός σε τραγούδι του Συρματικού⁹⁵. »

« Mais il ne se danse pas non plus, même si musicalement c’est possible. Je n’ai jamais eu l’occasion de voir le chant du *syrmatikó* accompagné de danse. »

C’est sans doute cet élément qui a entraîné la confusion que l’ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy fait lorsqu’il écrit :

⁹³ Cette histoire est racontée dans Giorgios A. Chalkias, *Μούσα Ολύμπου Καρπάθου* [Musique d’Olympos de Karpathos], *op. cit.*, p 23.

⁹⁴ Manolis Makris, *op. cit.*, p 59.

⁹⁵ Extrait de l’entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en mai 2016.

« Ο *Συρματικός* [...] είναι ο κύριος, ο επίσημος χορός στην Όλυμπο. Αρχίζει πολύ αργά, με τα βήματα του Κάτω χορού, ύστερα αλλάζει ο ρυθμός (από 6/8 γίνεται 2/4) τα βήματα δεν αλλάζουν, μα χορεύονται όχι πια συρτά παρά με γονατές, με απότομες κλίσεις των γονάτων, και στη φάση αυτή ο χορός λέγεται *γονατιστός*. Ύστερα γίνεται πιο γρήγορος ο ρυθμός και χορεύουν τον πάνω χορό, που έχει σχεδόν τα ίδια βήματα που έχει κι ο κρητικός *πηδηχτός* [...]⁹⁶. »

« Le *Syrmatikós* [...] est la principale danse officielle à Ólympos. Elle commence très lentement, avec les pas de la “danse basse”, ensuite le rythme change (de 6/8 il devient 2/4) ; les pas ne changent pas, mais ils se dansent non plus “en traînant” mais avec les “genoux”, avec des inflexions brusques des genoux, et dans cette phase-là, la danse s’appelle *gonatistós*. Ensuite le rythme s’accélère et ils dansent la “danse haute”, qui a presque les mêmes pas que le *pidichtós* crétois [...]. »

En effet, au niveau musical, le chant *syrmatikó* se divise en trois parties qui correspondent, tant au niveau du rythme qu’au niveau du tempo, à ce que l’on rencontre musicalement dans les trois danses les plus importantes d’Ólympos, à savoir le *káto chorós*, le *gonatistós* et le *páno chorós*. De plus, il s’avère qu’au cours d’un *glénti*, ces trois danses s’enchaînent comme une suite, puisque la musique est ininterrompue. Cependant, cet enchaînement des trois danses au cours du *glénti* n’a jamais porté le nom de *syrmatikó*, comme les musiciens ont pu me le confirmer :

« Το έχω ξανασυναντήσει το γραπτό αυτό του Μποντ-Μποβι κάπου και μου προκαλεί απορία. Δεν έχω κάποια τέτοια αναφορά ή εμπειρία. “Συρματικός” λέγεται ο σκοπός του τραγουδιού, και “Συρματικό” το τραγούδι με τους στίχους του⁹⁷. »

« J’ai déjà rencontré cet écrit de Baud-Bovy quelque part et il me laisse perplexe. Je n’ai aucune référence ou expérience semblables. On appelle “*Syrmatikós*” l’air de la chanson, et “*Syrmatikó*” le chant avec ses vers. »

Ce type de chant occupe donc une place primordiale dans le déroulement d’une fête à Ólympos. Toujours présent en début de *glénti*, il fonctionne un peu comme un marqueur spécifique de la communauté, qui peut s’enorgueillir d’avoir su conserver, par la transmission orale, des chants aussi longs. Il joue aussi un rôle social car il permet de voir qui sera le meneur de la fête, et donc celui qui lancera l’improvisation poétique.

Il existe également un autre air qui est appelé localement *palió syrmatikó* (παλιό συρματικό, « *syrmatikó* ancien »). Cette mélodie sert à chanter des longs textes en vers de

⁹⁶ Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δοδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 2, Athènes : Sideris, 1938, p. 327.

⁹⁷ Extrait de l’entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en novembre 2017.

quinze syllabes, selon une même structure en trois parties, mais qui n'a aucun rapport avec l'air du *syrmatikó* en tant que mélodie. Certains considèrent qu'il s'agit tout simplement d'une mélodie qui servait autrefois à chanter, sans accompagnement instrumental, des textes en vers de quinze syllabes, comme ceux qui sont chantés sur la mélodie du *syrmatikó*, mais qu'elle n'est plus interprétée aujourd'hui :

« Εκτός από τον συρματικό, όπως ακούεται σήμερα, υπάρχει κι ο λεγόμενος “παλιός συρματικός”, στον οποίον τραγουδούσαν –καθώς λένε– παλαιότερα, χωρίς όργανα, τα ίδια τραγούδια. Σήμερα ο παλιός συρματικός δεν τραγουδιέται πια. Αλλά κι όσες φορές τον άκουσα παλαιότερα, τον τραγουδούσαν σπανιότατα, κι όχι στην αρχή του γλεντιού, όπως τον γνωστό μας συρματικό, αλλά ως επιτραπέζιο ιδιόμελο τραγούδι⁹⁸. »

« À part le *syrmatikós*, tel qu'on l'entend aujourd'hui, il y a aussi celui qu'on appelle “*syrmatikós* ancien”, sur lequel on chantait – ainsi qu'on le dit – autrefois, sans instruments, les mêmes chants. Aujourd'hui le *syrmatikó* ancien ne se chante plus. Mais quelque que soit le nombre de fois où je l'ai entendu autrefois, il était très rarement chanté, et non pas au début du *glénti*, comme notre *syrmatikó* bien connu, mais comme un chant de table ayant sa propre mélodie. »

Cette mélodie n'a donc aucun rapport avec celle du chant *syrmatikó*, mais il semblerait que cette appellation provienne du fait que les mêmes textes poétiques, qui sont chantés sur la mélodie du *syrmatikó*, peuvent être également chantés sur celle-ci, puisqu'ils sont en vers de quinze syllabes, ce que suppose Manólis Makrís :

« Δεν έχει σχέση με το συρματικό ως μελωδία. Υποθέτω ότι το είπαν “παλιό συρματικό” επειδή μπορούσαν να τραγουδηθούν σ' αυτόν τα ίδια τραγούδια που τραγουδιούνται με το σκοπό του συρματικού (ιαμβικοί δεκαπεντασύλλαβοι)⁹⁹. »

« Il n'a aucun lien avec le *syrmatikós* en tant que mélodie. Je suppose qu'il a été appelé “ancien *syrmatikós*” parce qu'on pouvait chanter sur cet air les mêmes chants qui se chantaient sur l'air du *syrmatikós* (vers iambiques de quinze syllabes). »

Le musicien Giánnis Pavlídís le mentionne également comme une mélodie pour des chants de table, et il précise que les textes qui l'accompagnent sont soit narratifs, soit lyriques :

« Είναι σκοπός επιτραπέζιος στο οποίο μπορούν να τραγουδηθούν τα τραγούδια του πολιτικού δεκαπεντασύλλαβου αφηγηματικά και λυρικά¹⁰⁰. »

⁹⁸ Manolis Makris, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁹ *Ibid.*.

« C'est un air de table sur lequel on peut chanter les chants narratifs et lyriques en vers *politique* de quinze syllabes. »

En revanche, il est étonnant de voir Manólis Makrís préciser que cette mélodie n'est plus chantée, car j'ai eu l'occasion de l'entendre plusieurs fois, avec des textes différents. Toutefois, il n'était pas interprété *a cappella*, mais avec l'accompagnement de la *lýra* et du *laóuto*. Voici par exemple, le chant *Eklépsan oi Sarakinoí* (Εκλέψαν οι Σαρακηνοί, « Les Sarrasins ont enlevé »), interprété à la *lýra* et au chant par Giánnis Balaskás en avril 2014, lors de la fête de Pâques (écoute disque 1 plage 010) :

- (1) Εκλέψαν οι Σαρακηνοί δυο Καρπαθιές κοπέλλες,
Les Sarrasins ont enlevé deux jeunes filles de Kárpáthos,
- (2) τη μια τη λέου Μαριγώ την άλλη Κατερίνα.
L'une s'appelle Marigó, l'autre Katerína.
- (3) Κι η μια την άλλην ερωτά κι η μια της άλλης λέει:
Et l'une demande à l'autre et l'une dit à l'autre :
- (4) –ταν έχεις αξαέρφισσα και κλαις κι αναστενάζεις,
– qu'est-ce que tu as cousine à pleurer et à soupirer,
- (5) μήπως τα ρούχα σε βαρού μήπως κι η κολλαίνα;
est-ce que ce sont tes vêtements qui te pèsent ou ton collier de pièces ?
- (6) –μή βαρού τα ρούχα μου μή κι η κολλαίνα,
– ce ne sont ni mes vêtements qui me pèsent ni mon collier de pièces,
- (7) μα με βαραίνει το μωρό αφού 'φηκα στη κούνια.
mais c'est le bébé que j'ai laissé dans le berceau.
- (8) κούνια και κουνά το παιί, κούνια και κούνησέ το,
berceau berce l'enfant, berceau berce-le,
- (9) κι εσού καλή ειτόνισσα πήαινε ύντζασέ το.
et toi bonne voisine va lui donner le sein.
- (10) Κι αν μεαλώσει το παιί κι α' σου υρέψει μάνα,
Et si l'enfant grandit et qu'il cherche sa mère,
- (11) πες του πως την επήρασι σκλάβα στην Αλεξάντρια,
dis-lui qu'ils l'ont prise comme esclave à Alexandrie,
- (12) κι αν μεαλώσει το παιί κι α' σου υρέψει κύρη
et si l'enfant grandit et qu'il cherche son père,
- (13) πες του πως τον επήρασι σκλάβο εις το Μισίρι
dis-lui qu'ils l'ont pris comme esclave en Égypte.
- (1) Εκλέψαν οι Σαρακηνοί.
Les Sarrasins ont enlevé.

Ce chant narratif est un chant historique qui évoque la période où les pirates sarrasins faisaient prisonniers des habitants de Kárpáthos et les vendaient ensuite comme esclaves dans des contrées lointaines. Dans la version chantée ici à Ólympos, la jeune fille esclave se la-

¹⁰⁰ Giannis N. Pavlidis, *Ολυμπίτικα. Τραγούδια της Ολύμπου Καρπάθου* [Olympitika. Chants d'Olympos de Karpathos], *op. cit.*, page 7.

mente d'avoir laissé au pays un bébé. Elle demande, à distance, à la voisine de le bercer et de l'élever, et si jamais il lui demande où se trouvent ses parents, de lui expliquer la vérité.

Cette mélodie permet d'interpréter de la même façon différents textes, sur un modèle de strophe trihémistichique. En effet, chaque strophe comporte trois hémistiches qui sont chantés chacun sur une des phrases mélodiques qui compose l'air. Ainsi, l'hémistiche 1 du vers 1 est chanté sur la phrase *a*, l'hémistiche 2 du vers 1 sur la phrase *b*, et l'hémistiche 1 du vers 2 sur la phrase *c*. La strophe suivante reprend au début du vers 2, ce qui fait que l'hémistiche 1 de chaque vers est chanté une fois sur la phrase mélodique *a* et une fois sur la phrase mélodique *c*, et ce même pour le premier vers, puisque, à la fin du chant, le chanteur reprend l'hémistiche 1 du vers 1 afin que sa strophe soit complète. Dans cette version de Giánnis Balaskás au chant et à l'instrument, il n'y a pas de reprise par le chœur après chaque strophe de trois hémistiches, mais en revanche, la reprise s'effectue par la *lyra* qui joue ces trois phrases mélodiques.

Fig. 030 : Transcription du chant *Eklépsan oi Sarakinoi*

$\text{♩} = 84$

Soliste : strophe 1

lyra

7 hémistiche 1, vers 1

8 E - kle- psan oi Sa - ra - ki - noi

13 hémistiche 2, vers 1 hémistiche 1, vers 2

8 dyo Kar- pa- ties ko-pe - les ti mia ti le- ne Ma - ri -

20 go

27 Soliste : strophe 2

34 hémistiche 1, vers 2 hémistiche 2, vers 2

8 E ti mia ti le- ne Ma - ri - go tin a - lli Ka- te- ri -

41 hémistiche 1, vers 3

8 na ti mia tin a - llin e - ro - ta

47

53 etc.

Nittis Mélanie, janvier 2018

1.2.2.3. *Les chants choreftiká*

Il existe ensuite toute une catégorie de chants que l'on appelle de manière générique *choreftiká* (τα χορευτικά, « chants à danser »), c'est-à-dire qu'il s'agit de chants que l'on interprète pendant la danse et donc sur des mélodies de danse. Toutefois, il arrive que ces chants soient interprétés sans accompagnement de danse, notamment lors des *kathistá gléntia* dans les cafés. Malgré tout, chacun sait sur quelle mélodie de danse est interprété le chant. Ces chants sont dits *prosómoio* (προσόμοιο), puisque comme pour le tropaire qui porte ce nom là, la mélodie d'un des chants sert pour l'interprétation de textes différents.

Par habitude, les musiciens les classent en fonction de la danse qu'ils peuvent accompagner, alors que dans les recueils de chants, le classement s'effectue généralement selon le thème évoqué dans le texte (chant historique, chant d'amour, etc). La plupart du temps, par ailleurs, il n'est pas indiqué dans le recueil sur quelle mélodie est chanté le texte poétique. Je me souviens ainsi d'une après-midi à Ólympos, où je me trouvais dans le café de feu Antónis Zografidis. Il me montrait le recueil de chants du village d'Ólympos, publié par Manólis Makrís. Dans ce recueil, Manólis Makrís livre tous les textes poétiques qu'il a pu collecter, avec de nombreuses variantes, mais il établit son classement en fonction du thème du texte. Antónis Zografidis tournait les pages du livre et s'arrêtait de temps à autre sur un chant. Il me disait alors : « Tu vois, cette chanson, c'est un *gonatistós*. Mais l'auteur ne le dit pas... » (« Για δεξ, αυτό το τραγούδι είναι γονατιστός. Αλλά ο συγγραφέας δε το λέει... »). Et il se mettait alors à fredonner la chanson pour me montrer sur quelle mélodie le texte se chante.

On le voit bien ici, avec cet exemple, le décalage qui existe entre la personne qui établit la collecte des textes poétiques, dans un but de sauvegarde d'un patrimoine qui risque de disparaître, et le musicien qui associe la musique à ce texte poétique et qui déplore que le chercheur ne fasse pas mention de la musique. Ces recueils de collectes de textes poétiques de chansons ne sont donc finalement pas à destination des musiciens, car ils ne peuvent pas leur servir s'ils ne connaissent pas déjà la mélodie sur laquelle le texte poétique se chante.

Il y a d'abord les chants sur la danse *gonatistós* (ο γονατιστός). Les textes poétiques qui se chantent sur les mélodies de cette danse sont en général composés en vers octosyllabes et/ou en vers heptasyllabes. Ces mélodies sont en rythme binaire à 2/4, et d'un tempo relativement rapide. Il s'agit d'une danse assez brève dans sa durée, et qui permet de faire le lien

entre la danse lente et la danse rapide au cours du *glénti*¹⁰¹. Instrumentalement, la mélodie connaît de nombreuses variations en fonction de l'ornementation et du style de chaque musicien. Les quelques mélodies qui existent servent à chanter un grand nombre de textes poétiques, qui pour la plupart sont des textes sur le thème de l'amour.

Voici par exemple le chant *Agapás mor' agapás* (Αγαπάς μωρ' αγαπάς, « Tu aimes, eh bien, tu aimes ») qui se chante sur l'air du *gonatistós*. Comme le texte est assez court, les musiciens et les chanteurs ont pour habitude de l'enchaîner avec un autre texte poétique, également sur le thème de l'amour, et qui s'intitule *I várka tis agápis* (Η βάρκα της αγάπης, « la barque de l'amour »). C'est le cas dans la version que j'ai enregistrée lors de la fête de Pâques en 2014, avec pour chanteurs solistes Michális Zografidis, puis Giánnis Balaskás (écoute disque 1 plage 011) :

(1) Αγαπάς μωρ' αγαπάς	Tu aimes, eh bien, tu aimes
(2) πού 'ναι τ' άσπρα που βαστάς	où sont les écus que tu possèdes
(3) κι απού θέλει ν' αγαπήσει	car celui qui veut aimer
(4) πρέπει να χασομερήσει	il doit musarder
(5) πρέπει κι άσπρα να ξογιάσει	il doit aussi dépenser ses sous
(6) και να μη τα λοαριάσει	et ne pas les compter
(7) αγαπάς με θέλεις με	tu m'aimes, tu me désires
(8) στείλε βάρκα κι έπαρ' με	envoie une barque pour me prendre
(9) βάρκα σου νά 'χει κουπιά	que ta barque ait des rames
(10) παλληκάρια γιαλεκτά	des jeunes hommes choisis
(11) πάρε με στη Καλαμάτα	emmène-moi à Kalamáta
(12)'κεί πού 'ναι τα μαύρα μάτια	là où sont les yeux noirs
(13) πάρε με στο Γαλατά	emmène-moi à Galatá
(14) στον Ραφτάκη τον οντά	dans l'échoppe du tailleur
(15) πάρε με και στη Βοσκίτσα	emmène-moi aussi à Voskítsa
(16)'κεί πού τά 'μορφα κορίτσια	où se trouvent les belles filles
(17) πάρε με κι εδώ κι αλλού	emmène-moi ici et là
(18) εις στη Πόλη και παντού	à Constantinople et partout

Il s'agit encore une fois d'un chant responsorial avec l'énoncé par un soliste qui est repris ensuite par le chœur. Le texte est chanté de manière strophique à l'aide de différentes phrases mélodiques, ou plus exactement de différents motifs mélodiques qui sont répétés. Ces motifs sont plus courts et généralement constitués de 2 mesures à 2/4. Dans ce procédé, on retrouve le principe même des mélodies de la danse *gonatistós*, puisque cette dernière se pré-

¹⁰¹ Je reviendrai en détail sur la question de la danse dans le chapitre VI.

sente sous la forme d'une suite composée de plusieurs petits motifs répétés et qui s'enchaînent les uns aux autres.

Chaque strophe est composée de deux vers chantés sur le même motif, mais avec la reprise du dernier vers énoncé, ce qui crée une sorte de tuilage dans le texte. En effet, le soliste énonce d'abord le premier vers sur un motif *a*, avec des répétitions car il chante « agapás – agapás – agapás mor' agapás », et le chœur reprend. Après cette sorte d'introduction, commence le principe strophique avec le tuilage des vers. D'abord, le vers 1 et le vers 2 sont chantés sur un motif mélodique *b*, par le soliste puis par le chœur. Ensuite, le vers 2 et le vers 3 sont interprétés sur le motif mélodique *c*, lequel est introduit par une mesure de transition, et toujours avec la réponse du chœur au soliste. Puis, sur le même mode responsorial, les vers 3 et 4 sont chantés sur le motif mélodique *d*. Ensuite, dans cette version, le soliste chante les vers 4 et 7, de nouveau sur le motif *c*, et toujours avec une reprise par le chœur. Les vers suivants sont chantés essentiellement sur une alternance des motifs *c* et *d*, et vers la fin du chant, les vers sont chantés sur des variantes des motifs *a* et *c*.

Fig. 0131 : Transcription du chant *Agapás mor' agapás*

♩ = 88

Soliste, mélodie a Reprise du chœur

A — A-ga-pas — a-ga-pas a-ga-pas mor' a-ga-pas A-ga-pas — a-ga-pas

9 Soliste, mélodie b

a-ga-pas mor' a-ga-pas a-ga-pas mor' a - ga - pas pou 'ne t'as-pra pou vas-tas

15 Reprise du chœur Soliste, mélodie c

a-ga-pas mor' a - ga - pas pou 'ne t'as-pra pou vas-tas e — pou 'ne t'as -

21 Reprise du chœur

pra — pou vas - tas ki'a-pou the - li — n'a-ga-pi-si pou 'ne t'as - pra — pou vas -

27 Soliste, mélodie d

tas ki'a-pou the - li — n'a-ga-pi-si ki'a-pou the - li — n'a-ga - pi-si the-li na cha -

34 Reprise du chœur Soliste,

so-me-ri-si ki'a-pou the - li — n'a-ga - pi-si the-li na cha - so-me-ri-si e —

41 mélodie c Reprise du chœur

the-li na — cha - so-me-ri-si a-ga-pas — me — the-lis me the-li na — cha - so-me-

48 Soliste, mélodie d

ri-si a-ga - pas — me — the-lis me a-ga-pas me — the-lis me sti-le var - ka —

55 Reprise du chœur etc.

k'e-par' me a - ga-pas me — the-lis me sti-le var - ka — k'e-par' me

Nittis Mélanie, juin 2019

Même s'il s'agit d'un chant interprété sur une mélodie de danse, il n'est pas toujours accompagné de cette danse. En effet, dans les fêtes qui se déroulent dans un café, et donc sans danse, ce type de chant est souvent joué pour mobiliser les chanteurs et pour relancer leur disponibilité mentale, leur présence et leur énergie. Il est également un moment de partage agréable.

Ensuite, il y a les chants sur la danse *zervós* (ο ζερβός), et dont les textes poétiques sont généralement en vers de 13 syllabes, avec une césure après la septième syllabe, mais on rencontre aussi parfois le vers de 12 syllabes et celui de 11 syllabes.

Cette danse n'est pas exécutée dans tous les *gléntia* à Ólympos. En effet, elle est réservée principalement au *glénti* qui se déroule dans le cadre d'un mariage. Dans ce cas, elle prend la place du *syrmatikó* en début de fête, juste après l'exécution des tropaires et des chants de table interprétés *a cappella*, et précède donc le moment de l'improvisation poétique. Toutefois, la danse *zervós* peut être exécutée à la fin des autres *gléntia*, mais cela arrive très rarement. Contrairement à toutes les autres danses que l'on rencontre à Ólympos, elle est la seule danse à aller dans un sens senestogyre, de la droite vers la gauche, autrement dit à tourner dans le sens des aiguilles d'une montre. Le déplacement du cercle de danse s'effectue donc vers la gauche et c'est la raison pour laquelle la danse s'appelle *zervós*. En effet, le mot *zervós* signifie tout simplement, en dialecte, *aristerá* (αριστερά), autrement dit « gauche ». Musicalement, la danse se divise en deux parties : l'une est lente, tandis que l'autre est rapide. Comme pour le chant *syrmatikó* que cette danse remplace dans les fêtes de mariage, la présence de la *tsampoúna* est essentielle dans l'exécution musicale.

Les thèmes représentés dans les chants sur la danse *zervós* sont divers : chants akriques, chants historiques ou encore d'amour. Par exemple, parmi ceux qui sont souvent interprétés, le chant intitulé *Tou Lámprou Katsóni* (Του Λάμπρου Κατσώνη) est un chant dit historique, qui relate une bataille navale, celle qui a eu lieu au large d'Ándros en mai 1790.

Le protagoniste de la chanson, Lámpros Katsónis, est né en 1752 à Livádia et mort en 1804 en Crimée. Il a été colonel dans l'armée navale impériale russe où il est, au début, sous les ordres d'Alexis Orloff pendant les guerres russo-turques. Il a participé aux insurrections des Grecs contre les Ottomans et est considéré comme un héros de la révolution grecque. Il a ensuite dirigé sa propre flotte et lutté en mer Égée contre les Ottomans. Il a vaincu l'armée ottomane à Kárpathos en août 1788. En 1790, lors de la bataille d'Ándros, il est vaincu par la flotte ottomane et perd de nombreux bateaux. C'est ce dernier épisode qui est relaté dans le texte du chant qui suit. Selon Manólis Makrís, il semblerait que la version chantée à Ólympos, parmi tous les chants populaires qui mentionnent Lámpros Katsónis, soit la seule à faire référence avec précision à cette bataille d'Ándros. Toutefois, il suppose que, au départ, le texte

chanté à Ólympos racontait la bataille qui s'est déroulée au large de Kárpathos en 1788, et que, par la suite, le texte aurait été transformé pour mentionner la bataille d'Ándros, qui, elle, n'a pas été victorieuse :

« Στην Όλυμπο σώθηκε και το ηρωικό τραγούδι του Λάμπρου, μοναδικό, απ' όσο γνωρίζω, σ' ολόκληρο τον ελληνικό χώρο. Το πιθανότερο είναι το τραγούδι ν' αναφερόταν αρχικά στη ναυμαχία που έγινε στην Κάρπαθο (31.8.1788), της οποίας οι Ολυμπίτες είχαν άμεση αντίληψη, μια και τα γεγονότα διαδραματίστηκαν στον τόπο τους, και στη συνέχεια να προσαρμόστηκε στα γεγονότα της γνωστότερης ναυμαχίας της Άνδρου (17.5.1790)¹⁰². »

« À Ólympos a été préservé le chant héroïque de Lámpros, et il est le seul, de ce que j'en sais, sur tout le territoire grec. Le plus probable est que le chant se référerait au début à la bataille qui a eu lieu à Kárpathos (31.8.1788), dont les Olympiotes ont eu une perception immédiate, du moment que les événements se sont déroulés dans leur région, et le chant a fait référence, par la suite, aux événements de la très célèbre bataille d'Ándros (17.5.1790). »

Quoi qu'il en soit, il existe donc une trace de l'histoire de cette bataille dans le répertoire des chants d'Ólympos (écoute disque 1 plage 012) :

- (1) Σουφράνο από την Άντρο, σταβέντ' από τη Τζια
Entre l'île d'Ándros et celle de Kéa,
- (2) εβρέθησαν ο Λάμπρος κι ο Καπετά πασιάς.
Lámpros et le capitaine Pachá se sont rencontrés.
- (3) Τρεις μέρες πολεμούσαν όλο με τη φωτιά
Ils ont combattu pendant trois jours durant avec rage
- (4) πάνω στις τρεις ημέρες επιάσα τα σπαθιά.
Pendant trois jours les coups ont plu.
- (5) 'πό το πολύ κανόνι κι από το ταραμό
À cause des coups de canon et de la secousse
- (6) του Λάμπρου το καράβιν εκάλαρε νερό.
le bateau de Lámpros a pris l'eau.
- (7) 'πό το πολύ κανόνι κι από τη ταραχή
Avec tous ces coups de canon et ce tumulte
- (8) επέφτασι τα βόλια σα χιόνι, σα βροχή.
les balles sont tombées comme de la neige ou de la pluie.
- (9) –Μάινα, σκύλλε Λάμπρο, τις παντέρες σου
– Arrête, chien de Lámpros, tes signaux flottants
- (10) να μη σε πιάσω σκλάβο με τους λεβέντες σου!
sinon je te fais esclave avec tes hommes !

Comme pour de nombreux chants interprétés à Ólympos, l'exécution du chant est rhapsodique, avec l'alternance entre un soliste et un chœur. Le texte est découpé en strophes de

¹⁰² Manolis Makris, *op. cit.*, p. 833-834.

deux vers, avec un tuilage puisque chaque strophe reprend le dernier vers chanté et en ajoute un autre. Concrètement, pour la première strophe, le soliste chante d'abord le vers 1 deux fois sur une phrase mélodique *a*, et le chœur répète ce qu'il a chanté. Puis le soliste chante le vers 1 et le vers 2 sur une phrase mélodique *b*, et de nouveau le chœur reprend. Ensuite, pour la deuxième strophe, le soliste chante d'abord sur la phrase mélodique *a* le vers 2 et le vers 3, avec une reprise du chœur ; puis il chante sur la phrase mélodique *b* le vers 3 et le vers 4, avec de nouveau une reprise du chœur. Les strophes s'enchaînent donc selon le schéma suivant :

Strophe 1 : vers 1, deux fois, sur la phrase mélodique *a*
 reprise du chœur
 vers 1 et vers 2, sur la phrase mélodique *b*
 reprise du chœur

Strophe 2 : vers 2 et vers 3, sur la phrase mélodique *a*
 reprise du chœur
 vers 3 et vers 4, sur la phrase mélodique *b*
 reprise du chœur

Strophe 3 : vers 4 et vers 5, sur la phrase mélodique *a*
 reprise du chœur
 vers 5 et vers 6, sur la phrase mélodique *b*
 reprise du chœur, etc.

Fig. 032 : Transcription du chant *zervós*

$\text{♩} = 88$

tsampouna

7 Soliste : *tsakisma* et
A - chi _____ sou-

12 vers 1
fran a-po tin An - dro sou - fran a - po_ tin A sou - fran a - po tin

17 Reprise du chœur
An - dro sta - ven-to a-po_ ti_ Zia sou - fran a-po tin An - dro sou-

22
fran a-po_ tin_ A sou - fran a-po tin An - dro sta - ven-to a-po_ ti_

27 Soliste : *tsakisma* et vers 1, puis hémistiche 1 du vers 2
Zia E - chi _____ sou - fran a - po_ tin An-dro sta -

32
ven - to a-po ti_ Zia e - vre - thi-san_ o Lam - pros_ ki'o

37 Reprise du chœur
ka - pe-tan Pa - sia sou - fran a-po_ tin An-dro sta-ven-to a - po ti_

42
Zia e - vre - thi-san_ o Lam - pros ki'o ka - pe-tan Pa - sia

Nittis Mélanie, juin 2019

Au cours de l'exécution du *zervós*, il est fréquent que les instrumentistes, et en particulier la *tsampoúna* qui interprète la mélodie, se mettent à jouer un passage instrumental rapide, appelé *vórta*, comme le passage de transition que l'on rencontre dans le chant *syrmatikó*. Cette transition rapide permet de varier musicalement l'exécution de ce chant long, qui ne comporte pas plusieurs parties comme le chant *syrmatikó*, mais elle permet aussi au chanteur soliste de se reposer un peu, car l'interprétation de ce chant avec la *tsampoúna* qui accompagne requiert une grande tension vocale. Dans certains cas, cette transition permet aussi de donner éventuellement l'opportunité de changer de chanteur soliste. Dans la version que j'ai enregistrée en novembre 2016, le chanteur soliste, Kóstas Antimisiáris, fait une pause après avoir chanté le sixième vers. Après l'interlude rapide de la *tsampoúna*, le soliste se remet à

chanter sur le tempo du début, en reprenant les vers 5 et 6 avant de continuer sur le principe strophique que j'ai énoncé plus haut.

Enfin, il y a les chants sur la danse *kalamatianós*, qui ont été importés très récemment dans le répertoire musical d'Ólympos. En effet, ces danses n'étaient pas exécutées autrefois, et elles ne sont pas mentionnées dans les premiers recueils de chants d'Ólympos, comme celui de Geórgios Chalkiás¹⁰³ publié en 1930, ou celui de Michaíl Michaílidis-Nouáros¹⁰⁴ édité en 1928. Dans le recueil de Manólis Makris¹⁰⁵, qui date de 2007, la danse *kalamatianós* est évoquée, mais il ne donne aucun texte de chant pour cette danse.

La danse s'exécute avec les pas connus sur tout le territoire grec, en se tenant par les mains, bras écartés. Il s'agit d'une danse à 7/8, découpée en 2+2+3, qui est souvent de tempo rapide. À Ólympos, la danse *kalamatianós* s'exécute à la fin du *glénti*, en général à l'aube, une fois que le déroulement canonique du *glénti* avec le répertoire local est achevé. À ce moment-là, il ne reste en général que les plus jeunes qui dansent, et qui chantent également. Ce type de danse, qui a été intégré au répertoire local, a quand même son rôle à jouer aujourd'hui. En effet, il apparaît que cette danse, où la position croisée des mains et celle, serrée, des corps des danseurs, se relâche, puisqu'ils ne se tiennent plus que par les mains en une sorte de farandole, est un moment de repos et de délassément, qui survient après toutes ces heures où ils ont dansé la danse rapide. Même dans le chant, la voix se libère et il arrive que les chanteurs se trompent dans les paroles ou bien reprennent de nouveau des vers qu'ils ont déjà chantés, sans que cela ne pose problème.

La plupart du temps, afin de faire durer le moment de la danse *kalamatianós*, les musiciens et les chanteurs ont pour habitude d'enchaîner différents chants qui n'ont pas la même mélodie, en créant ainsi une suite. Voici, par exemple, une partie de la suite chantée en avril 2015 par Níkos Chapsís, Andréas Chirákis, Manólis Zoúloufos, Filíppas Filippákis, Ilías Lentís, Kóstas Lentís et Giánnis Balaskás, qui jouait également de la *lyra* : *I agápi sou m'arései* (Η αγάπη σου μ' αρέσει, « Ton amour me plaît »), *Samiótisa* (« Jeune fille de Samos »),

¹⁰³ Georgios Chalkias, *op. cit.*

¹⁰⁴ Michaíl Michaílidis-Nouaros, *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου* [Chansons populaires de Karpathos], Athènes : s. n., 1928.

¹⁰⁵ Manolis Makris, *op. cit.*, p. 67.

Mou pariggeile t'aïdóni (Μου παρήγγειλε τ'αηδόني, « Le rossignol m'a demandé »), *Sigá, kalé mou, sigá amaxá tin ámaxa* (Σιγά καλέ μου σιγά αμαξά την άμαξα, « Doucement mon brave, doucement cocher avec la voiture » ; écoute disque 1 plage 013) :

Η αγάπη σου μ' αρέσει κι η καρδιά μου ας πονέσει.
Ton amour me plaît même si mon cœur souffre.
Έλα να 'μαστε τα δυο μας να περνούμε τον καιρό μας.
Viens que nous soyons tous les deux, que nous passions du bon temps.
Σ' αγαπώ και υποφέρω και ίντα θα γενώ δεν ξέρω.
Je t'aime et je souffre et ce que je vais devenir, je ne sais pas.
Έλα, να 'σαι, να 'μαι, να 'σαι, να σου στρώνω να κοιμάσαι.
Viens, qu'on soit toi et moi, je te ferai un lit pour que tu dormes.

[...]

Σαμιώτισσα, Σαμιώτισσα, πότε θα πας στη Σάμο
Jeune fille de Samos, quand viendras-tu à Samos ?
Ρόδα θα ρίξω στο γιολό, για να 'ρθω να σε πάρω
Je mettrai un gouvernail à la mer, pour venir te chercher
Σαμιώτισσα, ο έρωτας δε θέλει παρακάλια
Jeune fille de Samos, l'amour ne se fait pas prier
έχει κι άλλου πορτοκαλιές που κάνουν πορτοκάλια
il y a ailleurs des orangers qui donnent des oranges
Και με τη βάρκα που θα πας, χρυσά πανιά θα βάλω
Et dans la barque où tu viendras, je mettrai des voiles dorées
μαλαματένια τα κουπιά, για να 'ρθω να σε πάρω
des rames en or pour venir te chercher
Και με τα μαύρα σ' αγαπώ, και με τα λερωμένα
Avec les vêtements noirs, et avec les vêtements salis
και με τα ρούχα της δουλειάς, τρελαίνομαι για σένα
et avec les vêtements de travail, je suis fou de toi
Σαμιώτισσα με τις ελιές και με τα μαύρα μάτια,
Jeune fille de Samos avec tes grains de beauté et tes yeux noirs,
μου 'κανες τη καρδούλα μου σαράντα δυο κομμάτια
tu a brisé mon cœur en quarante-deux morceaux

Μου παρήγγειλε τ' αηδόني με το πετροχελιδόνι
Le rossignol avec le martinet m'a commandé
Να του πλέξω τη φωλιά του με τα χρυσοπούπουλά του
de lui fabriquer son nid avec ses plumes dorées

Σιγά καλέ μου σιγά αμαξά την άμαξα
Doucement mon brave doucement cocher avec la voiture
σιγά αμαξά την άμαξα
doucement cocher avec la voiture
γιατ' είναι μέσα η βλάμισσα
parce qu'il y a une amie à l'intérieur
Σιγά καλέ μου σιγά, και σιγά και ταπεινά
Doucement mon brave doucement et humblement

σιγά, σιγά και ταπεινά
douxement et humblement
να μη πάρουν τ' άρματα φωτιά [...]]
que les chevaux ne s'emballent pas [...]

Il est possible de remarquer également que le texte poétique de ces chansons est plus léger, et qu'il concerne essentiellement le thème de l'amour. Concernant la durée de ces suites de danse qui sont créées à chaque fois, l'interprétation, par exemple, de ces quatre chants différents a duré environ une dizaine de minutes, sachant que la durée totale de cette suite de *kalamatianós*, dont je n'ai donné qu'un extrait, a duré à peu près vingt-cinq minutes.

Chacun peut, à tout moment, qu'il soit l'instrumentiste en train de jouer ou bien un des chanteurs présents, proposer une autre chanson à ajouter à la suite, en fonction de ce qui lui revient en mémoire. Lorsque l'initiative est prise par l'instrumentiste, en l'occurrence le joueur de *lýra* puisque la *tsampoúna* ne joue pas le *kalamatianós*, il lui suffit de jouer un passage de transition qui lui permet d'enchaîner avec une autre mélodie. Le chanteur, lui, au moment où il a envie que l'on chante un autre texte, entonne alors d'une voix forte les paroles d'un autre chant et le joueur de *lýra* s'adapte en le suivant aussitôt.

Finalement, même avec des chants dont le texte n'est pas improvisé, il existe une part d'improvisation, puisque l'on ne sait jamais à l'avance quels chants vont être interprétés pour former la suite, et que l'on ne sait pas non plus combien de temps cette suite de danse va durer.

Le répertoire d'Ólympos, outre tous ces chants à longs textes non improvisés et interprétés soit *a cappella*, soit avec un accompagnement instrumental, comporte aussi des airs joués instrumentalement et qui servent de support à l'improvisation poétique.

Fig. 33 : Tableau récapitulatif des différents types de chants

Chants <i>a cappella</i>	Chants avec accompagnement instrumental					
<i>epitrapezia</i> (de table) ou <i>kathistika</i> (assis)	<i>epitrapezia</i> (de table) ou <i>kathistika</i> (assis)		tantôt <i>epitrapezia</i> (de table) et tantôt <i>choreftika</i> (dansés)	<i>Choreftika</i> (dansés)		
exécution libre	rythme binaire		rythme binaire	rythme binaire		rythme impair
	<i>syrmatikos</i>	chants divers	<i>skopos</i>	<i>gonatistos</i>	<i>zervos</i>	<i>kalamatianos</i>
-chants narratifs, ballades -chants historiques (klephtiques, akritiques) -chants d'amour	-chants narratifs, ballades -chants historiques (klephtiques, akritiques) -chants d'amour	sur la même mélodie ou à mélodie unique -chants d'amour -chants satiriques	airs pour l'improvisation poétique chantée	-chants d'amour -chants satiriques	-chants narratifs, ballades -chants historiques (klephtiques, akritiques) -chants d'amour	chants importés d'autres îles -chants d'amour

Nittis Mélanie, juin 2019

1.3. Les airs pour support d'improvisation poétique

Il existe à Ólympos des mélodies particulières sur lesquelles le chanteur improvise le texte poétique dans l'instant, pour créer ce qu'on appelle des *mantinádes*. De manière générique, ces mélodies sont appelées *skopós* (ο σκοπός) au singulier et *skopói* (οι σκοποί) au pluriel, ce qui signifie littéralement « air ». Compte tenu de la fonction de ces airs, qui servent de support pour l'improvisation poétique chantée, il est possible de proposer en français le terme de « timbre » pour qualifier ces mélodies. Dans ce cas, le « timbre » est défini comme « tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire morceau de chant ou former une chanson¹⁰⁶. »

Par ailleurs, il faut mentionner qu'à Ólympos, le terme de *skopós*, « air », est réservé aux seules mélodies qui servent de support pour l'improvisation poétique chantée, tandis que les autres mélodies, celles des chants à texte non improvisé, sont appelées simplement *melodia* (μελωδία, « mélodie »), et les motifs mélodiques, plus brefs, qui composent les musiques instrumentales de danse sont désignés quant à eux sous le terme de *piavlá* (πιαυλά), terme dérivé du nom local donné au tuyau mélodique de la *tsampoúina*. Cette terminologie

¹⁰⁶ Définition de Patrice Coirault citée par Denis Laborde, *La Mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertulari basque*, Bayonne : Éditions Elkar, 2005, p. 26.

spécifique rejoint également la distinction qui est faite entre chant (*tragouídi*) et distique (*mantináda*) à Ólympos, ainsi que je l'ai expliqué dans l'introduction du I.2, et qui concerne l'improvisation.

Cette improvisation se fait dans un certain contexte et, de ce fait, l'utilisation de ces airs servant à improviser dépend de ce contexte.

I.3.1. Le contexte de l'improvisation

Cette improvisation poétique chantée survient lors des fêtes où elle est indispensable. Il existe différents types de fêtes à Ólympos au cours desquelles il est obligatoire d'improviser en chantant. En effet, il y a d'une part les fêtes privées, comme celles qui ont lieu entre un groupe d'amis ou bien pour fêter le nom de baptême, et les fêtes de famille concernant le cycle de la vie, dont font partie les baptêmes, les fiançailles ou les mariages. Ces fêtes ont un caractère privé dans le sens où toute la communauté n'y participe pas, mais seulement les personnes qui ont été invitées pour l'occasion. Et d'autre part, il y a les fêtes communautaires où tout le monde peut participer, comme les fêtes patronales ou *panigýria*, qui permettent de célébrer le saint Patron d'un village, ou bien les fêtes religieuses, nationales comme Pâques ou le 15 août, ou les fêtes religieuses locales qui célèbrent différents saints.

Outre le caractère privé ou public de la fête, il faut tenir compte du fait qu'elle soit réservée aux seuls hommes, ou bien que les femmes puissent y participer, ce qui est le cas lorsqu'il s'agit d'une fête dansée, et ensuite, il faut considérer le lieu où la fête se déroule, à savoir d'une part, la place du village ou la salle communale et, d'autre part, le café ou une maison particulière. Enfin, il peut s'agir d'une fête au caractère impromptu et qui est donc improvisée en quelque sorte, ou bien d'une fête qui est programmée à l'avance dans le calendrier.

Tous ces éléments se conjuguent donc pour donner naissance à différentes sortes de fêtes, mais il y a toutefois des invariants. Par exemple, une fête où participent à la fois les hommes et les femmes ne pourra pas avoir lieu dans un café, lieu réservé aux hommes, et sera presque toujours accompagnée de danse. Par ailleurs, il s'agit de fêtes programmées à l'avance, qu'elle soit fête privée de mariage ou de baptême, ou bien fête religieuse annuelle

liée au calendrier comme celle de la Vierge ou Pâques. Le tableau suivant permet de voir quelles sont les possibilités existantes :

Fig. 034 : Tableau des différents types de fêtes

	fêtes entre amis	fêtes privées de famille (cycle de la vie)	fêtes communautaires (religieuses, patronales)
masculin	X		
mixte		X	X
café	X		
place			X
maison		X	
fête formelle (programmée)		X	X
fête informelle (imprévue)	X		

Nittis Mélanie, juillet 2019

À travers ce tableau, il est possible de constater que les fêtes formelles, c'est-à-dire prévues à l'avance, sont toujours mixtes, et qu'elles peuvent être soit privées (mariage ou baptême), soit publiques (fêtes patronales ou fêtes religieuses), alors que les fêtes informelles sont toujours masculines et qu'elles se déroulent la plupart du temps dans un café.

Par ailleurs, toute situation peut donner naissance à un *glénti*, du moment que les hommes présents, qui forment un groupe d'amis, en ont l'envie, car cette forme brève est le premier moyen d'expression utilisé, notamment pour marquer le plaisir d'être ensemble et de passer du bon temps, mais de manière ritualisée. Le musicien Giórgos Giorgákis m'expliquait que :

« Η μαντινάδα είναι το πρώτο πράγμα που σκέφτεται κανείς όταν βρίσκεται σε ευαίσθητη στιγμή, χαρά, λύπη, ενθουσιασμό, βουβό θυμό, περίγελο, κοροϊδία ή αστεϊσμό κάποιου γεγονότος, κατάστασης, ή ατόμου¹⁰⁷. »

« La *mantináda* est la première chose à laquelle on pense lorsque l'on se retrouve dans un moment sensible, de joie, de tristesse, d'enthousiasme, de colère muette, de risée, de moquerie ou de drôlerie d'un fait, d'une situation ou d'une personne. »

¹⁰⁷ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en juin 2016.

Il existe donc de nombreuses situations où le contexte est propice à l'improvisation, et ce, même s'ils ne sont pas dans leur village. En effet, j'ai eu l'occasion, lorsque j'ai accueilli à Paris une dizaine de musiciens qui venaient présenter leur musique au public parisien, de voir combien il leur était à la fois facile et indispensable de jouer et de chanter lorsqu'ils en ressentaient l'envie ou le besoin. Il y a eu ainsi des moments musicaux dans les rues ou sur des places, ce qui leur rappelait leur village, mais également dans le métro où ils se plaisaient à partager une ambiance festive avec les usagers parisiens.

D'ailleurs, certains musiciens ou chanteurs d'Ólympos expliquent qu'ils ont des airs réservés pour certaines occasions spécifiques, en fonction des sentiments que l'on veut exprimer, comme par exemple Antónios Pavlidis :

« Έχουμε διάφορες κατηγορίες σκοπών στην Όλυμπο οι οποίοι τραγουδιούνται (από τους γνωρίζοντες τους κανόνες του γλεντιού και της διασκέδασης) ανάλογα με την περίπτωση. Στη χαρά τραγουδιούνται “χαρμόσυνοι” σκοποί (συνήθως διατονικού και εναρμόνιου γένους) ενώ σε θέματα “λυπητερά” της ξενιτιάς ή ανθρώπων πεθαμένων, τραγουδιούνται “πένθιμοι” σκοποί (συνήθως χρωματικού γένους). Όταν η παρέα των γλεντιστάδων φεύγει από κάποιο σπίτι και πάει κάπου αλλού, οι τραγουδιστάδες τραγουδάνε μαντινάδες με ένα από τους τέσσερες “φευγάτους” σκοπούς που έχουμε και όταν γίνεται “πατινάδα” (πάντα τη νύχτα) μέσα στα σοκάκια του χωριού, τότε (περνώντας έξω από το σπίτι φίλου, συγγενή ή αγαπητικής) τραγουδάνε με το “σκοπό της νύχτας” μαντινάδες για να στείλουν χαιρετίσματα στον ξενιτεμένο φίλο ή συγγενή τους, για να καλωσορίσουν αυτόν που πρόσφατα ήρθε από την ξενιτιά ή για να στείλουν την αγάπη τους στην εκλεκτή της καρδιάς τους¹⁰⁸. »

« Nous avons à Ólympos plusieurs catégories différentes d'airs, qui se chantent (d'après les règles connus du *glénti* et des divertissements) selon la circonstance. Dans les moments de joie on chante des airs “joyeux” (souvent dans le mode diatonique et enharmonique) alors que dans les thèmes “tristes” de l'exil ou des hommes morts, on chante des airs “de deuil” (souvent dans le mode chromatique). Lorsque le groupe de ceux qui participent au *glénti* quitte une maison pour aller ailleurs, les chanteurs chantent alors des *mantinádes* sur l'un des quatre airs “de départ” que nous avons et lorsqu'il y a une “promenade” (toujours la nuit) dans les ruelles du village, alors (en passant devant la maison d'un ami, d'un parent ou d'une bien-aimée) ils chantent des *mantinádes* sur l'“air de la nuit” pour envoyer des salutations à l'ami qui a émigré ou à des parents, pour saluer celui qui est revenu récemment de l'étranger ou pour adresser son amour à l'élue de leur cœur. »

D'autre part, les textes poétiques improvisés lors de ces fêtes sont chantés généralement de manière *kathistá*, surtout lorsqu'il s'agit d'une fête qui se déroule dans un café et sans

¹⁰⁸ Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 216-217.

accompagnement de danse, mais ils peuvent s'accompagner de danse et être ainsi *choreftiká*. Ainsi, lors d'un *glénti* pour une fête patronale où il y aura une partie dansée, les distiques commencent à être improvisé *kathistá*, puis à un moment donné, ils deviennent *choreftiká*, à partir du moment où la danse commence. Il s'agit dans ce cas de la danse lente appelée *káto chorós* (ο κάτω χορός), c'est-à-dire « danse basse », ou encore *sianós* (ο σιανός), prononciation dialectale de l'adjectif *siganós* (σιγανός), lequel signifie simplement « lent »¹⁰⁹.

De manière générale en Grèce, l'improvisation poétique chantée s'exécute sur des mélodies de tempo lent. Cependant, il existe quelques exceptions et notamment, à Ólympos. Il n'est pas rare, en effet, que des chanteurs improvisent sur la musique de la danse rapide appelée *páno chorós* (ο πάνω χορός), autrement dit « danse haute »¹¹⁰. Dans ce cas, il existe un air spécifique qui sert à l'improvisation et le processus diffère par rapport au schéma de l'improvisation sur tempo lent¹¹¹ (pour entendre l'air, il faut écouter la plage 074 du disque 1).

Fig. 035 : Air spécifique pour l'improvisation sur la danse rapide



Nittis Mélanie, mai 2019

L'improvisation poétique se pratique donc dans un contexte et un cadre très précis, mais qui peut revêtir une grande variété de nuances. Les airs présents dans le répertoire sont la base de cette improvisation, et ils présentent différentes caractéristiques.

I.3.2. Les airs

Il existerait à Ólympos environ soixante-dix airs différents sur lesquels il est possible d'improviser, mais seulement une quarantaine d'entre eux seraient utilisés aujourd'hui. Plu-

¹⁰⁹ Pour les détails concernant l'exécution de cette danse, je renvoie au chapitre VI.

¹¹⁰ Pour les détails concernant l'exécution de cette danse, je renvoie au chapitre VI.

¹¹¹ J'y reviendrai par la suite dans le chapitre II.

sieurs sources écrites mentionnent ce chiffre. Par exemple, l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy écrit à ce sujet :

« Οι Ολυμπίτες φημίζονται για τους χορούς και τα τραγούδια τους. Οι ίδιοι καυχιούνται πως έχουν παραπάνω από 60 σκοπούς δικούς τους¹¹². »

« Les Olympiotes sont réputés pour leurs danses et leurs chants. Eux-mêmes se vantent d'avoir plus de soixante airs spécifiques à leur village. »

Par ailleurs, plusieurs personnes, que j'ai interrogées à ce sujet, m'ont en effet confirmé l'existence d'un nombre d'airs aussi important. Parmi elles, le pope, papa-Giánnis Diakogeorgίου¹¹³, m'a expliqué que ce nombre de soixante-dix était important et, en même temps, symbolique pour le village. En effet, il m'a précisé que, d'une part, le village d'Ólympos a été créé par soixante-dix familles, qui ont chacune un siège réservé à l'église et, d'autre part, le village comptait soixante-dix moulins à vent pour la production du blé, puisque chaque famille importante avait son moulin. Il a ajouté également qu'il y a eu soixante-dix morts dans le séisme qui a détruit une partie du village en 1848 et enfin, il existe soixante-dix airs pour l'improvisation poétique chantée. La mention de ce nombre soixante-dix apparaît également dans le livre de Geórgios Chalkiás qui écrit :

« Εντύπωση μας προξενεί η επανάληψη του αριθμού 70: Εβδομήντα οικογένειες γλύτωσαν από τη Βρουκούντα, εβδομήντα νομάτοι χτίσαν την εκκλησία του Χωριού, εβδομήντα ήταν οι σκοτωμένοι από το σεισμό, εβδομήντα και οι σκοποί που τραγουδούσαν¹¹⁴. »

« La répétition du nombre 70 nous fait impression : Soixante-dix familles ont été sauvées à Vroukounta, soixante-dix personnes ont construit l'église du Village, soixante-dix étaient le nombre des morts du séisme, soixante-dix est aussi le nombre d'airs qui se chantaient. »

De ce fait, qu'il s'agisse d'une simple coïncidence ou bien d'une légende, il est possible de retenir simplement l'idée d'une quantité importante de mélodies.

Il est également important de noter que lors d'une fête au cours de laquelle les hommes improviseront leur distique poétique en chantant sur ces airs, il ne sera donné à entendre qu'un certain nombre de ces airs, qui varie en fonction des musiciens, mais surtout des chan-

¹¹² Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων* [Chansons du Dodécanèse], t. 2, *op. cit.*, p. 225.

¹¹³ Au cours d'une discussion que j'ai eue avec lui en avril 2014.

¹¹⁴ Georgios A. Chalkias, *op. cit.*, p. 21.

teurs présents, car ces derniers ne connaissent pas tous les airs existants et par ailleurs, chacun a ses airs de prédilection. Dans un article, Stávros Stavrianós précise ainsi :

« Στην Κάρπαθο υπήρχαν πάνω από 70 ή 100 διαφορετικοί σκοποί, αλλά τώρα, με τον καιρό, σε ένα γλέντι αν ακουστούν πάνω από δέκα είναι επιτυχία¹¹⁵. »

« À Kárpathos il y avait plus de 70 ou 100 airs différents, mais maintenant, avec le temps, si au cours d'une fête on entend plus de dix airs différents c'est un succès. »

Il est vrai que, au cours des différents *gléntia* auxquels j'ai pu assister, le nombre d'airs différents entendus n'est pas si élevé que cela, puisque plusieurs personnes improvisent sur le même air au cours de la soirée. De plus, après l'enchaînement avec un ou deux autres airs différents, il arrive que l'on revienne souvent à l'un des airs déjà entendus au début. En revanche, il m'est arrivé d'entendre, lors de *gléntia* à la période de Pâques en 2015, des airs que je n'avais jamais entendus auparavant, et qui étaient chantés par des personnes que je voyais participer pour la première fois.

Par ailleurs, j'ai pu constater, dans plusieurs écrits locaux sur la musique ou à travers différents entretiens avec des musiciens, que certains airs portent un nom spécifique alors que d'autres n'ont pas d'appellation particulière.

Lorsqu'il en porte un, le nom donné à un *skopós* peut avoir diverses origines. L'air peut ainsi être qualifié par le moment spécifique où il est chanté généralement. Par exemple, le *skopós tou fevgouí* (ο σκοπός του φευγού), littéralement « air de celui qui part », sert essentiellement à improviser lorsque une personne s'en va, notamment lorsqu'elle émigre. La coutume veut que dans ce cas, on accompagne la personne jusqu'au port où elle doit prendre le bateau, et le long du chemin qu'il faut parcourir entre le village et le port, on improvise donc sur cet air-là. Mais il arrive qu'il soit également interprété pour évoquer, de manière métaphorique, un autre départ, celui d'une personne qui est décédée et donc qui est partie pour l'autre monde, l'Hadès.

Sur cet air, par exemple, durant la fête de Pâques en avril 2015, le jeune Manólis Zoúloufos a improvisé un distique en hommage à Antónis Zografidis, ce grand joueur de *tsampoúna* qui venait de mourir deux mois plus tôt (écoute disque 1 plage 125) :

¹¹⁵ Stavros Stavrianos, art. cité, [En ligne].

« Όμορφη ήταν η βραδιά 'πόψε στου Φιλιππίδη
Μα την αφιερώσαμε όλοι στο Ζωγραφίδη »

« La soirée a été belle ce soir chez Filippidis¹¹⁶
Mais nous l'avons tous dédiée à Zografidis »

Dans de très nombreux cas, le *skopós* porte tout simplement le nom du *tsákisma* (το τσάκισμα) qui est chanté avec le distique. Le *tsákisma*, au pluriel *tsakísmata*, est une sorte d'interjection, dont la taille varie d'un seul mot souvent intraduisible, par exemple *áchi* (άχι), à une expression entière, comme *dvo mou mátia dvo* (δυο μου μάτια δυο, « mes deux yeux »), et qui accompagne l'improvisation du chanteur¹¹⁷. Il existe ainsi le *skopós Kyrá mou Panagiá* (ο σκοπός Κυρά μου Παναγιά, air « ma Sainte Vierge »), sur lequel le jeune Filippas Filippákis a chanté ces vers en avril 2014, durant la fête de Pâques (écoute disque 1 plage 066) :

« Ε Κυρά μου Παναγιά
Πέντε φορές 'ποσχέθηκες πως θεννα μας κεράσεις
Ε Κυρά μου Παναγιά
Μα το μπαλάκι φαίνεται πως σε μέ' να πετάξεις »

« Éh ma sainte Vierge
Cinq fois tu as promis que tu allais nous offrir à boire
Éh ma sainte Vierge
Mais il semble que tu me renvoies la balle »

Le *skopós* peut porter également le nom de la personne soit qui l'affectionnait tout particulièrement et le préférait aux autres pour chanter, soit qui excellait dans l'interprétation de cet air. On rencontre, par exemple, le *skopós de Konstandárou* (ο σκοπός του Κωνσταντάρου), le *skopós de Nikolís* (ο σκοπός του Νικολή), ou bien encore le *skopós de Filippís* (ο σκοπός του Φιλιππή), ainsi que me l'a expliqué le musicien Giórgos Giorgákis.

Le *skopós* peut aussi avoir le nom du lieu géographique d'où il est originaire : par exemple *othitikós scopós* (ο οθιτικός σκοπός), l'air d'Óthos (village à quelques kilomètres au sud d'Ólympos), ou bien ou encore des sentiments qu'il éveille (par exemple *to páthos* (το πάθος, la passion).

¹¹⁶ Nom de celui qui tient le café.

¹¹⁷ Concernant le rôle de ces interjections dans l'improvisation poétique, je renvoie au chapitre suivant.

Toutefois, j'ai pu remarquer que la plupart des airs employés à Ólympos n'ont pas de noms spécifiques même s'ils sont très nombreux. Le musicien Giórgos Giorgákis m'a expliqué pourquoi, selon lui :

« Ο λόγος που δεν χρησιμοποιούμε τα ονόματα είναι ο τρόπος που γλεντάμε. Δηλαδή, ο λυριστής ακούει κάθε φορά με ποια νότα θα ξεκινήσει ο τραγουδιστής και πού κατευθύνεται μουσικά τη στιγμή που ξεκινάει να τραγουδιέται ο σκοπός χωρίς καμία προσυννενόηση¹¹⁸. »

« La raison pour laquelle nous n'utilisons pas de noms est due à la manière dont nous faisons la fête. C'est-à-dire que le joueur de *lýra* entend à chaque fois sur quelle note le chanteur va commencer et où l'on se dirige musicalement au moment où l'air commence à être chanté sans aucune entente préalable. »

Il ajoute par ailleurs que la pratique est différente dans le sud de l'île :

« Στα κάτω χωριά, [...] πολλοί παραγγέλνουν στον λυριστή το σκοπό που θέλουν να παίξει πριν τραγουδήσουν¹¹⁹. »

« Dans les villages du sud de l'île, [...] beaucoup de personnes commandent auprès du joueur de *lýra* l'air sur lequel ils désirent chanter. »

Ainsi, à Ólympos, le chanteur peut décider de se mettre à chanter sur un air différent de celui que le musicien est en train de jouer, quelque soit la raison – il s'agit d'un air qu'il ne connaît pas, ou bien il ne se sent pas d'improviser sur cet air-là car ce n'est pas son air préféré par exemple – sans que cela pose problème, car le musicien le suit instantanément, dès qu'il a compris de quel air il s'agissait. Il y a donc une part d'imprévu et d'improvisation également sur l'air qui va être chanté, d'autant que cela permet de varier musicalement les heures d'improvisation. Il n'est donc pas utile de nommer les airs puisque l'on ne les joue pas à la demande.

Chaque air est composé de différentes phrases mélodiques. Ces phrases mélodiques présentes dans les *skopoi* sont appelées localement *γυρίσματα* (*gyrismata*), autrement dit « ritournelles » en langage musical, et ce mot employé en grec provient du verbe *gyrízo* (γυρίζω) qui signifie « tourner ». Ce nom vient du fait que chaque nouvelle phrase mélodique qui constitue la mélodie apporte un changement ou une variation par rapport à la phrase mélo-

¹¹⁸ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en novembre 2015.

¹¹⁹ *Ibid.*.

dique qui précède, au moment où elle est interprétée. Les airs sont en rythme binaire et ils comportent généralement une à trois phrases mélodiques de quatre mesures à rythme 2/4¹²⁰ chacune, mais il existe malgré tout une grande liberté dans la composition formelle obtenue lorsqu'un *skopós* est interprété. En effet, une phrase mélodique, qu'elle soit chantée ou jouée instrumentalement, peut être répétée autant de fois que cela est nécessaire, soit que l'instrumentiste attende que quelque chanteur prenne la parole, soit que le chanteur décide de répéter une fois de plus ce qu'il vient de chanter. Les phrases mélodiques forment donc un cycle musical qui se réitère.

De façon générale, chaque air est constitué d'une à trois phrases mélodiques, mais les plus courants restent les airs qui comportent deux phrases mélodiques. Ces deux phrases mélodiques peuvent être bien distinctes, comme par exemple dans l'air *dyo mou mátia dyo* (σκοπός δυο μου μάτια δυο), ou encore l'air *to chaïdeméno mou* (το χαϊδεμένο μου), où l'on constate la présence d'une phrase mélodique A de quatre mesures et d'une phrase mélodique B, de quatre mesures également :

Fig. 036 : Phrases mélodiques dans l'air *dyo mou mátia dyo*



Nittis Mélanie, janvier 2016

Fig. 037 : Phrases mélodiques dans l'air *to chaïdeméno mou*



Nittis Mélanie, janvier 2016

Dans certains cas, les deux phrases mélodiques peuvent être apparentées et fonctionnent alors comme une variante l'une de l'autre. C'est le cas par exemple de l'air suivant,

¹²⁰ Il est d'usage de transcrire les mélodies – lorsque cela arrive – en rythme 2/4.

qui n'a pas de nom spécifique, et qui est constitué d'une phrase mélodique A et d'une phrase mélodique A' :

Fig. 038 : Phrases mélodiques dans un air sans nom spécifique



Nittis Mélanie, janvier 2016

Dans les airs composés de trois phrases mélodiques, celles-ci peuvent également présenter des ressemblances, comme dans l'exemple suivant, où les trois phrases mélodiques ont essentiellement une fin similaire, même si l'on peut considérer pour le début des phrases qu'il s'agit de variantes autour des notes principales. Il faut noter que la première phrase mélodique fonctionne seule et est répétée deux fois afin de conserver un caractère binaire, du fait de la présence de trois phrases mélodiques. Les phrases 2 et 3, quant à elles, fonctionnent ensemble et s'enchaînent l'une à l'autre, avec un silence (à la voix) caractéristique d'une mesure entre elles :

Fig. 039 : Phrases mélodiques dans un autre air sans nom spécifique



Nittis Mélanie, janvier 2016

Par ailleurs, il faut noter que l'on rencontre très souvent quelques mesures – en règle générale, de une à deux mesures à 2/4 – qui servent de transition mélodique entre deux airs différents, voire au milieu d'un même *skopós*.

Ce principe de reprise indéfinie de plusieurs airs, que l'on enchaîne pour former une suite, et de transition mélodique, est entièrement lié au fait que la musique est jouée de façon ininterrompue pendant des heures entières. Les instruments, présents pour être au service de la

voix du chanteur qu'ils accompagnent, ont pour rôle non seulement de suivre note à note ce que chante chaque personne, mais également d'assurer le tapis sonore et continu sur lequel les voix, qui sont alors l'instrument premier, vont se faire entendre.

En règle générale, chaque phrase mélodique est chantée et/ou jouée avec de nombreuses micro-variations à chaque itération, ce qui permet d'éviter notamment la monotonie. Chaque instrumentiste ou chanteur apporte ainsi sa touche personnelle à l'exécution d'un *skopós* à l'aide de petits motifs mélodiques de variation que l'on appelle localement *doxariés* (δοξαριές). Même si le terme *doxariés* désigne plus généralement les coups d'archet de l'instrumentiste, ici, en tant que « figures » solistiques improvisées, ces motifs sont présents tant dans l'interprétation instrumentale que l'interprétation vocale des airs. En guise d'exemple, je donne ici sous forme de présentation paradigmatique les différentes variations créées, soit vocalement soit instrumentalement, pour chacune des trois phrases mélodiques de cet air sans nom spécifique, le second dont j'ai parlé plus haut :

Fig. 040 : Variations relevées pour la première phrase mélodique

The musical score for Fig. 040 consists of 12 staves. The top two staves are labeled 'lyra'. The next four staves are labeled 'voix'. The following six staves are labeled 'voix-refrain'. The bottom staff is labeled 'lyra'. The music is written in a single system with four measures. The first measure shows the initial melodic phrase. The second measure contains a triplet in the first voice part. The subsequent measures show various variations of the melodic phrase across the different parts.

Nittis Mélanie, janvier 2016

Fig. 041 : Variations relevées pour la deuxième phrase mélodique

The musical score for Fig. 041 consists of four staves. The top two staves are labeled 'voix' and the bottom two are labeled 'lyra'. The music is written in a single system with four measures. The first measure shows the initial melodic phrase. The subsequent measures show variations of the melodic phrase across the different parts.

Nittis Mélanie, janvier 2016

Fig. 042 : Variations relevées pour la troisième phrase mélodique

Nittis Mélanie, janvier 2016

Ces airs sont également sujets à des micro-variations en fonction de la personne qui chante ou qui joue, puisque chacun aura ses propres variantes, mais aussi en fonction de la disposition de cette même personne, qui ne proposera pas forcément la même version à chaque fois. En effet, le chanteur ou l'instrumentiste n'interprètera pas un air de la même façon selon les sentiments qu'il ressent, sa disposition mentale ou bien encore la présence et la participation d'amis plus ou moins proches. Cela est lié aussi au principe même de la musique traditionnelle qui se transmet oralement et qui repose sur la mémoire, ainsi que l'explique Giórgos Giorgákis :

« Στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική ο κάθε οργανοπαίχτης αναπόφευκτα αφήνει το προσωπικό του στίγμα, έτσι είναι από τη φύση επειδή παίζει μέσα από τη μνήμη ή γνώση του. Έτσι, αν ακούω τον ίδιο σκοπό παιγμένο από 10 λυριστάδες, ο κάθε ένας θα παίζει με το δικό του τρόπο, με διαφορετικό ύφος. Όπως ο καθένας άνθρωπος έχει τη μοναδικότητά του σε όλες τις άλλες πλευρές της ζωής, το ίδιο ισχύει και με το μουσικό όργανο. Περαιτέρω, ο ίδιος οργανοπαίχτης μπορεί να παίζει με διαφορετικό ύφος ανάλογα με τη στιγμή και τη δική του σωματική ή ψυχική κατάσταση. Παίζουμε διαφορετικά ανάλογα με το μυαλό, τη καρδιά, τα αισθήματα, τη ζωντανιά, τη κόπωση, το κλίμα, τη θερμοκρασία, τη παρέα μας και το κέφι της, το όργανο, κλπ¹²¹. »

« Dans la musique traditionnelle ou populaire, chaque instrumentiste laisse inévitablement sa marque personnelle, c'est naturel puisqu'il joue selon sa mémoire ou sa connaissance. Ainsi, si j'entends le même air joué par 10 joueurs de *lyra*, chacun va jouer à sa manière, avec un style différent. Tout comme chaque être humain a sa singularité dans tous les autres domaines de la vie, la même chose est valable avec l'instrument de musique. Ultérieurement, le même instrumentiste peut jouer avec un style différent selon le moment et sa propre disposition mentale et corporelle. Nous jouons différemment en fonction de l'esprit, du cœur, des sentiments, de l'entrain, de la fatigue, du climat, de la température, de notre groupe d'amis et de sa disposition, de l'instrument, etc. »

¹²¹ Extrait de l'entretien avec Giórgos Giorgákis réalisé en juin 2016.

Chaque chanteur ou instrumentiste interprète donc un air à sa manière, qu'il est possible de reconnaître, et Antónios Pavlídís ajoute même que les instrumentistes cherchent à imiter la voix du chanteur lorsqu'ils jouent :

« Κάθε τραγουδιστής διαμορφώνει τους σκοπούς κατά το κέφι του, προσπαθώντας να “στολίσει” κάθε σκοπό πιο όμορφα από τους άλλους γλεντιστάδες για να εντυπωσιάσει. Άλλωστε η εκτέλεση ενός σκοπού από ένα τραγουδιστή είναι ξεχωριστή και δεν ταυτίζεται με την εκτέλεση κανενός άλλου, όπως είναι μοναδικά και τα δαχτυλικά αποτυπώματα για κάθε άνθρωπο. Ο οργανοπαίχτης όταν ερμηνεύει, μιμείται τη φωνή του τραγουδιστή ή πλέκει διαφορετικές φωνές γύρω από τη βασική φωνητική μελωδική γραμμή προσπαθώντας να την πλουτίσει και να την καλλωπίσει ανάλογα με τις καλλιτεχνικές και δεξιότητες του ικανότητες οι οποίες καθιερώνουν τον οργανοπαίχτη σε “χαρισματικό” ή όχι¹²². »

« Chaque chanteur arrange les airs selon sa disposition du moment, en essayant de “décorer” chaque air plus joliment que les autres chanteurs pour faire impression. D'ailleurs, l'exécution d'un air par un chanteur est distincte et elle n'est pas identique à celle d'un autre chanteur, comme sont uniques les empreintes digitales de chaque homme. L'instrumentiste, lorsqu'il interprète les airs, imite la voix du chanteur ou développe différentes voix sur la mélodie de base chantée, en essayant de l'enrichir et de l'embellir selon ses possibilités techniques et artistiques, lesquelles établissent ou non le “charisme” de l'instrumentiste. »

Il se peut que l'instrumentiste imite la voix du chanteur en jouant, ou bien qu'il joue ce que lui-même chanterait, étant donné qu'il est extrêmement rare de rencontrer un instrumentiste qui ne soit pas chanteur. En revanche, j'ai pu constater qu'un chanteur qui était également musicien, et en particulier joueur de *tsampoúna*, avait tendance à chanter les airs avec plus d'ornementations que les chanteurs qui ne jouent pas d'un instrument, un peu comme si le fait de jouer d'un instrument, et d'avoir l'habitude de varier et d'orner les mélodies que l'on joue, donnait une plus grande aisance dans l'ornementation du chant.

Les échelles utilisées dans les airs sont issues des modes de la musique religieuse byzantine¹²³. Celle-ci fonctionne avec huit modes, quatre modes principaux (ο κύριος ήχος, *o kýrios íchos*, « mode principal »), souvent appelés modes authentiques en français, et quatre modes plagaux (ο πλάγιος ήχος, *o plágios íchos*, « mode plagal ») qui leur correspondent, lesquels se

¹²² Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 214-215.

¹²³ Pour de plus amples détails concernant les modes byzantins, je renvoie à l'ouvrage de Dimitri Giannelos, *La musique byzantine. Le chant ecclésiastique grec, sa notation et sa pratique actuelle*, Paris : L'Harmattan, 1996, ainsi qu'à celui de Zacharias Paschalides, *Abrégé de théorie et de pratique de la musique byzantine ecclésiastique*, traduit du grec par Andréa Atlanti en 2004, et disponible en ligne à l'URL suivante : http://graeca.mrezha.net/upload/MontrealPsaltiki/GKM_Paedagogical/Paschalides_07bis.pdf.

répartissent en trois genres : diatonique (premier et quatrième modes authentiques et plagaux), chromatique (deuxième mode authentique et plagal) et enharmonique (troisième mode authentique et plagal). Il faut ajouter que l'octave est divisée en 72 parties égales, appelées *mória* (τά μόρια, que l'on traduira ici par « unités ») qui servent à définir les différents intervalles. Les échelles qui découlent de ces modes sont composées avec une série d'intervalles dont les principaux – et ceux qui nous intéressent essentiellement – sont le ton majeur (12 unités, grand ton de l'échelle naturelle), le ton mineur (10 unités, petit ton de l'échelle naturelle), le ton mineur (8 unités, demi-ton de l'échelle naturelle), le demi-ton (6 unités, proche du demi-ton de l'échelle tempérée) et des tons augmentés (de 14, 16, 18 ou 20 unités). Les différentes échelles de ces modes sont constituées sur la base de tétracordes, lesquels contiennent toujours 30 unités, et de pentacordes, lesquels ont 42 unités, qui se succèdent en ayant une note commune, ou bien en étant séparés par un ton disjonctif. Il faut ajouter que la première et la dernière note du tétracorde sont stables et que seules les notes situées à l'intérieur de ce tétracorde peuvent être altérées au cours de l'exécution.

C'est donc également ce principe que l'on retrouve dans les différents *skopoi* qui servent pour l'improvisation musicale, à la différence que l'échelle utilisée est souvent d'un ambitus plus restreint que dans la musique religieuse, car il tient de façon générale dans une sixte, laquelle correspond aux notes que les instruments sont capables de produire. Cela est valable spécifiquement pour la cornemuse *tsampoúna*, qui ne peut jouer que six notes du fait de sa facture et, dans une moindre mesure, de la vièle *lýra*. Cette dernière, comme je l'ai expliqué au début de ce chapitre, a connu quelques transformations minimales dans sa facture instrumentale, ce qui permet à l'instrumentiste d'augmenter son ambitus de jeu de quelques notes graves.

Plusieurs musiciens olympiotes, qui ont une connaissance plus ou moins approfondie de la liturgie byzantine et de ses modes, affirment que les modes utilisés dans les *skopoi* sont très proches, voire identiques dans certains cas, des modes byzantins. Par exemple, lors d'une discussion informelle que j'ai eu avec le pape papa-Giánnis alors qu'il me faisait visiter l'église pour m'expliquer son histoire, il m'a précisé que pour lui, les modes utilisés dans les *skopoi* des *mantinádes* étaient vraiment très proches des modes byzantins avec lesquels il est en contact permanent lors de la liturgie. Un autre Olympiote, Antónios Pavlídís, a une opinion

similaire à celle du pope et, dans son article, il explique que la plupart des modes employés correspondent à des modes byzantins :

« Οι περισσότεροι σκοποί της Ολύμπου και πολλά τραγούδια της από απόψεως μουσικής κατατάσσονται στον πρώτο ήχο της βυζαντινής μουσικής, που ανήκει στο διατονικό γένος και ο οποίος παλιά ονομάζετο “Δώριος” αφού αυτός ήταν ο μουσικός τρόπος έκφρασης των Δωριέων, πράγμα που επιβεβαιώνει την δωρική καταγωγή των κατοίκων της Ολύμπου. Ο δώριος τρόπος μουσικής έκφρασης είναι λιτός, μεγαλόπρεπος και ανδροπρεπής και αυτό δικαιολογεί το γεγονός ότι στο Ολυμπίτικο τραγούδι συμμετέχουν μόνο άνδρες και σπανιότατα γυναίκες [...]»¹²⁴. »

« La plupart des airs et de nombreuses chansons d’Olympos, d’un point de vue musical, appartiennent au premier mode de la musique byzantine, qui fait partie du genre diatonique et qui autrefois était appelé “dorien” puisqu’il était le mode d’expression musical des Doriens, élément qui confirme l’origine dorienne des habitants d’Olympos. Le mode d’expression musical dorien est sobre, majestueux et viril et cela justifie le fait que dans le chant olympiote seulement les hommes participent et très rarement les femmes [...]. »

Dans cette citation, Antónios Pavlídís justifie même le fait que les femmes ne participent qu’exceptionnellement au chant lors des *gléntia*, en expliquant que le principal mode employé correspond à ce mode ancien appelé dorien, lequel a un caractère viril qui ne convient donc pas aux femmes.

Parmi les modes de la musique byzantine utilisés dans les airs servant de support à l’improvisation poétique, on rencontre fréquemment le I^{er} et le IV^e modes diatoniques, ainsi que, dans une moindre mesure, le III^e mode enharmonique, et plus rarement, le II^e mode chromatique. De manière plus précise, il est possible de dire que les airs joués et chantés à Olympos utilisent certaines échelles qui existent pour ces différents modes. Ces échelles peuvent utiliser les mêmes notes et les mêmes agencements de tétracordes et pentacordes, mais ce qui importe pour chaque échelle, ce sont les notes importantes, et elles ne sont pas toujours identiques en fonction des modes. Parmi ces notes importantes figurent la note fondamentale (ou tonique) qui correspond toujours à la note finale, mais pas nécessairement à la première note de l’échelle ; les notes de repos provisoires – qui correspondraient aux différents types de cadences de l’harmonie classique (parfaites, imparfaites ou demi-cadence, rompues, plagales) ; et les sons dominants, autrement dit, les notes sur lesquelles s’appuie la mélodie – que l’on pourrait voir comme les degrés importants de l’échelle.

¹²⁴ Antonios N. Pavlidis, art. cité, p. 213.

Par exemple, plusieurs airs utilisent une des échelles possibles du I^{er} mode authentique diatonique. C'est le cas de l'air *dyo mou mátia dyo* (σκοπός δυο μου μάτια δυο) qui utilise l'échelle suivante, basée sur la succession de deux tétracordes séparés par un ton disjonctif :

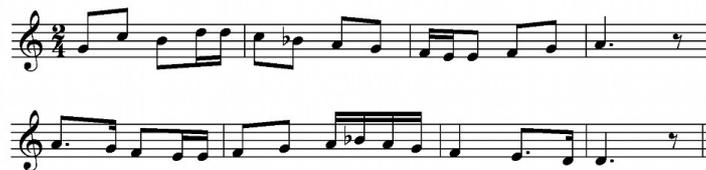
Fig. 043 : Échelle du premier mode authentique



Nittis Mélanie, juin 2016

La note fondamentale et finale est le Ré, et les sons dominants sont les notes Ré, Fa, Sol et La. Dans l'utilisation de cette échelle, il arrive fréquemment que la note Si soit abaissée par attraction vers la note La et devienne donc Sib, lorsque l'on a des formules mélodiques descendantes ou bien lorsque la mélodie monte jusqu'au Si et redescend ensuite, et c'est ce qui se passe dans ce *skopós* :

Fig. 044 : Air *dyo mou mátia dyo* dans le premier mode authentique



Nittis Mélanie, juin 2016

Par ailleurs, il faut préciser que lorsque la mélodie évolue dans le tétracorde aigu, ce qui est le cas pour la première phrase mélodique de cet air, la note La devient généralement la note fondamentale. Enfin, en ce qui concerne cet air en particulier, il se situe dans une échelle grave, en dehors de l'ambitus canonique de la *tsampoúna*, laquelle ne peut donc pas l'interpréter, d'autant que par rapport à la plupart des airs qui ont pour fondamentale la note La, celui-ci a le Ré pour fondamentale.

En revanche, certains airs utilisent une échelle dérivée de ce premier mode authentique, celle du mode appelé *tetráphonos*, car il évolue essentiellement dans le tétracorde aigu de ce premier mode authentique, à savoir La-Si-Do-Ré. Sa note fondamentale et finale est le La, et la mélodie qui se chante dans cette échelle ne descend pas plus bas que le Sol qui précède le La. Par exemple, dans l'air dont j'ai présenté plus haut les différentes variantes mélodiques (voir p. 124-125), l'échelle employée est la suivante :

Fig. 045 : Échelle du premier mode *tetráphonos*



Nittis Mélanie, juin 2016

La note fondamentale et finale est donc le La, tandis que les sons dominants sont les notes La, Sol, Do et Ré :

Fig. 046 : Air sans nom spécifique dans le premier mode *tetráphonos*



Nittis Mélanie, juin 2016

D'autres airs utilisent le mode *varýs* diatonique, un mode dérivé du III^e mode authentique enharmonique et qui utilise une échelle issue du IV^e mode diatonique :

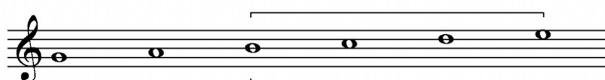
Fig. 047 : Échelle du mode *varýs* diatonique



Nittis Mélanie, juin 2016

Cette échelle se caractérise par son développement vers le grave, d'où son nom de *varýs*, et elle se compose de la superposition d'un tétracorde et d'un pentacorde. Dans les exemples d'air que j'ai relevés et qui utilisent ce mode, j'ai pu constater que les phrases mélodiques se développaient dans le haut du mode, avec le déplacement dans l'aigu du tétracorde grave. L'échelle utilisée est donc plus restreinte, même avec l'ajout de notes dans l'aigu, car l'air n'utilise pas toutes les notes du pentacorde :

Fig. 048 : Échelle du mode *varýs* diatonique utilisée à Ólympos



Nittis Mélanie, juin 2016

Les airs qui utilisent cette échelle particulière ont comme note fondamentale et finale le Si, et comme sons dominants les notes Si, Ré et Sol. Il arrive souvent que la note La soit attirée par la note Si et qu'elle se retrouve alors diésée. Voici, par exemple, les phrases mélodiques qui composent deux airs différents et qui utilisent cette échelle modale :

Fig. 049 : Premier air sans nom spécifique dans le mode *varýs* diatonique



Nittis Mélanie, juin 2016

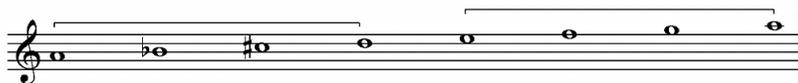
Fig. 050 : Second air sans nom spécifique dans le mode *varýs* diatonique



Nittis Mélanie, juin 2016

Par ailleurs, il faut noter ici que les airs joués sur une des échelles du IIe mode chromatique ne sont pas interprétables par la *tsampoúna*, car celle-ci ne peut pas jouer le ton augmenté qui est caractéristique de ce mode. En effet, la *tsampoúna* ne peut jouer que les notes naturelles suivantes Sol-La-Si (entre un Si et un Sib de l'échelle tempérée)-Do-Ré-Mi, alors que l'échelle de ce mode, employée à Ólympos, est l'une de celles du IIe mode plagal qui est Sol-La-Sib-Do#-Ré-Mi, avec le tétracorde de base La-Ré et l'intervalle de ton augmenté Sib-Do#, qui correspond dans la musique byzantine à 20 divisions, sachant que l'intervalle Do#-Ré correspond à 4 divisions et qu'il est plus petit que l'intervalle La-Sib, qui est de 6 divisions :

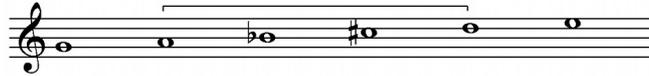
Fig. 051 : Échelle du deuxième mode chromatique



Nittis Mélanie, juin 2016

Un des airs joués dans ce mode-là est, par exemple, l'air *to chaïdeméno mou*, qui se développe sur une échelle un peu moins étendue, puisqu'elle reste dans l'ambitus de sixte, même si la *tsampoúna* ne joue pas ces airs-là :

Fig. 052 : Échelle du deuxième mode chromatique employée à Ólympos



Nittis Mélanie, juin 2016

Dans l'échelle de ce mode, la note fondamentale (ou tonique) et la note finale sont identiques, à savoir la note Ré, tandis que la note La fonctionne comme un repos provisoire et les sons dominants sont La, Ré et Sol :

Fig. 053 : Air *to chaïdeméno mou* dans le deuxième mode chromatique



Nittis Mélanie, juin 2016

Tous ces airs servent donc de manière spécifique pour l'improvisation poétique chantée de distiques que l'on appelle à Ólympos *mantinádes* (οι μαντινάδες) au pluriel et *mantiná-da* (η μαντινάδα) au singulier.

Cette improvisation occupe par ailleurs une très grande place proportionnellement à l'exécution des chants à texte non improvisé. En effet, au cours d'un *glénti* où les hommes chantent en s'accompagnant instrumentalement, il y aura quelques chants à texte non improvisé qui seront exécutés, parmi le grand nombre qui constitue le répertoire d'Ólympos, essentiellement au début et à la fin de la fête, alors que l'improvisation poétique occupera la part la plus importante de la fête, tant en quantité de *mantinádes* improvisées qu'en durée. Et malgré le peu de présence des chants à textes non improvisés, ces derniers ont été préservés dans la tradition orale du village, car ils jouent aussi un rôle important au sein du *glénti*. Manólis Markís évoque la répartition des chants au cours du *glénti* en ces termes :

« Η Όλυμπος διέξωσε (τουλάχιστον μέχρι και πριν από λίγες δεκαετίες) το μέγα πλήθος των τραγουδιών της, παρά το γεγονός ότι το μη επώνυμο μέρος της παραδοσιακής διασκέδασης (το τραγούδι της τάβλας, ο *συρματικός*, ο *γονατιστός* κλπ.) δεν αποτελεί ούτε το 2%, θα έλεγα, του συνόλου των όσων παίζονται από τα μουσικά όργανα και τραγουδιούνται ή χορεύονται¹²⁵. »

« Όλυμπος a sauvé (au moins jusqu'à il y a quelques années) la majeure partie de ses chants, malgré le fait que la partie du divertissement traditionnel consacrée aux chants (le chant de table, le *syrmatikós*, le *gonatistós*, etc.) ne constitue même pas 2%, je dirais, de l'ensemble des chants qui sont joués par les instruments de musique et qui sont chantés ou dansés. »

À travers l'explication que nous fournit Manólis Makrís dans cette citation, il est possible également d'éclairer une remarque que l'ethnomusicologue Samuel Baud-Bovy faisait dans les années 1930. Ce dernier écrivait ainsi, à propos des chansons longues et des ballades :

« Leur place est prise par le distique rimé, improvisé, qui est dans ces îles le seul genre poétique réellement vivant, c'est-à-dire productif¹²⁶. »

En réalité, dans ces régions-là, la chanson longue n'a pas disparu et elle n'est pas remplacée totalement par le distique improvisé. Elle continue d'être transmise et chantée lors des fêtes ; simplement, elle représente une moindre part dans la durée de la fête où l'impression qui reste, à la fin, est que le distique est omniprésent.

Cette improvisation des *mantinádes* est tout un art dont il faut connaître les principes et les caractéristiques afin de le pratiquer, mais aussi de le comprendre.

¹²⁵ Manolis Makrís, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁶ Samuel Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, t. 1, « Les textes », Paris : Les Belles Lettres, 1936, p. 19.