

SAMUEL BAUD - BOVY

LA PLACE DES PIZITIKA ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ  
DANS LA CHANSON POPULAIRE DE LA GRÈCE MODERNE

Parmi les chansons de l'île de Crète, les *πιζιτικά* occupent une place à part. On désigne ainsi les chansons des villages qui s'élèvent sur les flancs des Monts Blancs, au point de résurgence des eaux, dans une zone que les gens du pays appellent *ή Πίζα*. Comme l'indique M. Idoménee Papagrigoarakis dans la préface de son utile «corpus» des *Πιζιτικά*<sup>1</sup>, si ces villages sont considérés comme le centre des *πιζιτικά*, on les chante dans tout le nome de Chania, alors que vers l'Est, leur limite extrême est Anoya, sur le versant nord du Psiloritis.

L'intérêt porté à ces chansons s'explique par la surprise qu'on éprouve à trouver là un répertoire qui se distingue à première audition du répertoire de la Crète orientale, et plus généralement des îles de l'Égée, et qui, par contre, n'est pas sans analogie avec celui de la Grèce continentale, avec la chanson dite cleftique en particulier<sup>2</sup>. Notons à ce propos qu'en Crète l'expression de *κλέφτικο τραγούδι* désigne des chansons dont le texte célèbre un vol de bétail<sup>3</sup>. Si l'on pense que dès l'antiquité les Spartiates faisaient de vols analogues un test de bravoure, on peut se demander si ce sens n'a pas précédé celui qui s'est développé, au XIXe surtout, à la suite de la guerre de l'Indépendance. Quoi qu'il en soit, faut-il conclure de cette analogie entre *πιζιτικά* et chanson cleftique à des échanges directs entre la Crète occidentale d'une part, la Roumélie et la Morée de l'autre? Sans les exclure dans certains cas déterminés, nous pensons plutôt que, pour des raisons analogues, ces deux régions de l'hellénisme ont préservé un répertoire plus archaïque et moins soumis à des influences étrangères que celui des Grecs des côtes et des îles.

Pas plus qu'ils n'ont occupé les contreforts du Pinde ou du Par-

<sup>1</sup>) Ἰδομενέως Ι. Παπαρηγοράκι, Τὰ Κρητικὰ πιζιτικά τραγούδια τ. Α', Τῆς Τάβλας καὶ Σιράτας, Χανιά, 1956 - 57, p. 13.

<sup>2</sup>) Sam. Baud - Bovy, Études sur la chanson cleftique, Athènes, 1958, pp. 19 et 81.

<sup>3</sup>) Information recueillie par Mme Despina Mazaraki.

nasse, les «Francs» ni les Turcs ne se sont aventurés sur les pentes des Monts Blancs ou dans les ravins de la côte de Sfakia. Cultivateurs, éleveurs, les habitants de ces districts montagnards n'ont adopté ni le distique rimé, ni la strophe d'un ou de deux vers qui lui correspond, mais sont restés fidèles à la strophe d'un vers et demi, dont nous avons, voici longtemps déjà, noté l'archaïsme<sup>4</sup> (on la retrouve 9 fois sur 13 dans les chansons populaires du manuscrit des Ibères du XVII<sup>e</sup> siècle)<sup>5</sup>.

La parenté qui unit les ριζίτικα et les chansons dites clefiques est plus facile à ressentir qu'à démontrer. On ne peut se borner à comparer deux versions, l'une continentale, l'autre insulaire, pour la faire apparaître: c'est de l'ensemble des versions recueillies dans chacune de ces régions, avec leurs variantes, de chanteur à chanteur, de strophe à strophe, que peut seule se dégager la certitude qu'en dépit des modifications subies il s'agit bien en dernière analyse d'une même chanson.

C'est le cas, par exemple, d'une des plus caractéristiques des chansons de table crétoises, dont des versions musicales ont été publiées par K. Psachos<sup>6</sup>, par G. Hadzidakis<sup>7</sup> et par M. Papagrigoarakis<sup>8</sup> dans une notation de M. El. Mavrommatis. Nous en avons nous-même transcrit deux versions, l'une de Chania, l'autre de Lakki, enregistrées la première en 1930, la seconde en 1954 au cours d'une campagne d'enregistrement organisée par les Archives musicales de folklore de Mme Merlier, en collaboration avec Mmes Aglaïa Ayoutanti et Despina Mazaraki.

Les paroles avec lesquelles elle se chante le plus souvent sont:

*Εἶντά 'χετε γόρου γροῦ κ' εἶναι βαριά ἡ καρδιά σας;*

Pour certains informateurs, il s'agit de la chanson τῆς τάβλας par excellence; les autres chansons étant désignées comme des chansons τοῦ τραπεζιοῦ ou τοῦ σκαμνιοῦ ou encore τοῦ σπιθιοῦ.

Quant à la chanson de Grèce continentale, que nous considérons comme issue d'une même souche, elle se présente sous deux formes

<sup>4</sup>) S. Baud-Bovy, La Chanson populaire grecque du Dodécacanèse, Paris, 1936, p. 376.

<sup>5</sup>) Bertrand Bouvier, Δημοτικά τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς τῶν Ἰβήρων, Ἀθήνα, 1960, p. 75.

<sup>6</sup>) 50 Δημοῶδη ᾠσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης. Athènes, 1930, p. 65.

<sup>7</sup>) Κρητικὴ Μουσικὴ, Athènes, 1958, pp. 115 et 117.

<sup>8</sup>) op. cit., p. 415.

musicales, l'une diatonique, l'autre chromatique. Sous cette dernière forme, c'est l'air sur lequel se chantent entre autres la plupart des chansons sur Katsantonis, que ce soit *Ἀντώνη μου, τί σκέπτεσαι*<sup>9</sup>, *Διψάει Ἀντώνης για νερό*<sup>10</sup>, ou *Βαστάτε, Τοῦρκοι τ' ἄλογα*<sup>11</sup>. Sous sa forme diatonique, nous ne la connaissons qu'avec les paroles :

*Σὲ τούτ' τὴν τάβλα πού εἴμεστε καὶ στὸ λαμπρὸ τραπέζι*

soit en Acarnanie<sup>12</sup>, soit en Epire<sup>13</sup>.

Ce qui distingue les versions crétoises des versions continentales, ce sont les répétitions de syllabes, l'alternance des cadences. Ce qui les apparente, c'est leur ambitus<sup>14</sup>, leurs cadences<sup>15</sup>, l'enchaînement des quatre premières syllabes du deuxième vers au premier, sur un même motif mélodique<sup>16</sup>, enfin la présence, dans les chansons crétoises, essentiellement diatoniques, d'intervalles chromatiques dans la dernière phrase, juxtaposant ainsi les deux modes auxquels se rattachent séparément les deux classes de chansons de Grèce continentale.

Le fait qu'il s'agit en Crète de la chanson τῆς τάβλας par excellence, celle que l'on entonne de préférence la première aux banquets de noces, avec les paroles

*Εἰντά ἔχετε γύρον γυροῦ,  
Ἀφήστε τσι τσ' ἀθιβολές, ου  
Ἐγὼ θωροῦ τὴν τάβλα μας*<sup>17</sup>,

le fait que la chanson d'Acarnanie était réservée, dans les banquets, au doyen d'âge, c'est-à-dire sans doute au premier qui était invité

<sup>9</sup>) Μέλπω Ὁ. Μερλιέ, Τραγούδια τῆς Ρούμελης, Athènes, 1931, p. 23.

<sup>10</sup>) i b. p. 24.

<sup>11</sup>) 50 Δημῶδη Ἔσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης, Athènes, 1930, p. 15.

<sup>12</sup>) Παράρτημα »Φόρμιγγος» μουσικόν, περ. Β', ἔτους Γ', p. 48, no 8.

<sup>13</sup>) S. B a u d - B o v y, Etudes sur la chanson cleftique, p. 94, no 9.

<sup>14</sup>) , avec l'adjncction éventuelle, au début, du

 et, sous forme d'ornement, de  et 

<sup>15</sup>) sur  et 

<sup>16</sup>) 

<sup>17</sup>) Παύλου Γ. Βλαστοῦ, Ὁ γάμος ἐν Κρήτη, Athènes, 1893, p. 98 - 99.

à dire un chant, que c'est vraisemblablement le même air qui se chantait à Leucade, avant tout autre chant, lors des banquets de noces également<sup>18</sup>, tout nous incline à admettre qu'il s'agit là d'une chanson quasi rituelle, sans doute très ancienne, et dont l'aire de diffusion pourrait laisser supposer que c'est de Crète qu'elle a passé dans les îles Ioniennes et la Grèce continentale, sans qu'il faille exclure une évolution parallèle à partir d'une ancienne chanson panhellénique.

Il ne faudrait d'ailleurs pas s'imaginer que la strophe d'un vers et demi soit l'apanage de la chanson de Grèce continentale. Pour une autre chanson de Crète occidentale où elle apparaît, c'est vers l'Orient, dans les îles du Dodécacanèse, que nous allons trouver des parallèles.

Il s'agit d'un air qui, à en juger d'après les documents dont nous disposons, ne se chante dans la région des ριζες proprement dites que sous une forme dérivée, avec l'adjonction d'un refrain. Ses paroles sont, dans ce cas :

*Στό Θέρισσο ψυχομαχεῖ ὄμορφος Ἀλιφιέρης.*

De sa forme sans refrain, nous avons divers enregistrements, trois du village d'Elos, sur les pentes nord du Pelekanos, à l'ouest des Monts Blancs, un du village de Malaxa, au S.E. de Chania. L'air est un air passe-partout, sur lequel se chante aussi bien: Ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ (Malaxa), que Ἐμῆνυσέ μου ὁ σύντεκνος, Ποιὸς εἶν' ἀπὸν τραγούδησε, qu'un texte récent sur la destruction de Kandanos par les Allemands (Elos).

Or cet air est étroitement apparenté à l'un des airs les plus fameux de l'île de Karpathos, le *σχοματικός*, qui se chante aussi bien à table qu'à la danse<sup>19</sup>, et auquel il faut aussi rattacher un air de table de la petite île de Chalki<sup>20</sup> et semble-t-il également un air non dansé de Kastellorizo, «chanté par les hommes lors des banquets de noces»<sup>21</sup>. Sur tous ces airs se chantent des ballades,

<sup>18</sup>) Λαογραφία, I 318. La mélodie n'est pas notée, mais les paroles sont les mêmes que celles des chansons d'Acarnanie et d'Épire :

*Σὲ τοῦτ' τὴν τὰβλα ποῦ εἶμαστε, σὲ τοῦτο τὸ τραπέζι,  
τὸν ἄγγελο καλέσαμε...* (Épire et Acarnanie: *φιλεύομε*)

<sup>19</sup>) S. Baud-Bovy, Τραγούδια τῶν Δωδεκάνησων, T. Β', p. 225.

<sup>20</sup>) i b. T. Α', p. 273, no 8.

<sup>21</sup>) i b. T. Α', p. 352, no 13, et Παράρτημα «Φόρμιγγος» μουσικόν, περ. Β', ἔτους Γ', p. 71, no 6.

à Olympos (Karpathos) toutes les chansons longues, à Chalki : "Αρχοντες τρώων και πίνοισι. à Kastellorizo : Τὸ Κωνσταντίνου τὸ μικρό.

Ces différentes chansons doivent plutôt être considérées d'ailleurs comme une famille d'airs que comme des aspects divers d'un seul et même air. Les ressemblances auxquelles ils doivent cet air de famille sont les suivantes :

1. le rythme ternaire de base.

Fidèlement conservé à Karpathos, grâce à la danse et aux instruments, à Chalki également (où, en 1930, nous avons noté deux versions, l'une ternaire, l'autre, binaire), il tend à s'oblitérer à Kastellorizo. En Crète, le ternaire prédomine encore nettement dans la version de Malaxa et dans deux des versions d'Elos. Dans la troisième, chantée par un tout jeune homme, il n'en reste plus que des vestiges, et il est complètement éliminé par le binaire dans la version de Lakki<sup>22</sup>.

2. l'ambitus et le mode.

A vrai dire, le mode de ré avec second degré instable, attiré qu'il est par la tonique, est si fréquent, dans les îles en particulier, qu'on ne peut lui attribuer une grande valeur démonstrative, non plus qu'à l'ambitus, très fréquent lui aussi<sup>23</sup>.

3. la forme strophique.

Nous l'avons déjà dit, la strophe est une strophe d'un vers et demi.

De plus, sauf dans la version de Chalki, légèrement aberrante, les deux premiers hémistiches sont chantés sans aucune répétition de syllabe. Par ailleurs, les premières syllabes du second vers sont soudées au premier, et des répétitions de syllabes viennent allonger le premier hémistiche de ce second vers, avec de petites divergences d'île en île:

Crète (toutes les versions, sauf celle de Lakki, qui, nous l'avons vu, introduit un refrain) :

1 - 4, 4 - 6, 1 - 8

<sup>22</sup>) M. Styl. Charitakis, cité par M. Papagrigoarakis (op. cit. p. 16) a déjà noté, à propos de la chanson 'Αγρίμια κι ἀγριμάκια μου la ré-pugnance du chanteur des ρίζες à s'astreindre longtemps à un rythme ternaire.



Elos: *Καὶ μῆνυσά...α του το, Καὶ μῆνυσά του το κ'έγώ.  
 Κι ἄλλες πολλὲ...ες παιχτή...ι, Κι ἄλλες πολλὲς παιχτήκανε.  
 Κι οἶλα τὰ δέ...εντρ' ἐμά..., Κι οἶλα τὰ δέντρ' ἐμάρανε.*

Malaxa: *Κ' ἦ πλάκα τό...ον ἀνα..., Κ' ἦ πλάκα τὸν ἀνατριχιά.*

Karpathos: 1-2, 3-5, 1-8  
*Κ' ἦτο - τ' ἀγέρι, Κ' ἦτο τ' ἀγέρι δροσερό.*

Kastellorizo: 1-2, 2-4, 1-8  
*Τὸ Μᾶ...α μηλιά, Τὸ Μᾶ μηλιὰν ἐφύτευε.*

Si les versions crétoises sont ici un peu plus longues, c'est qu'elles soudent les quatre premières syllabes du second vers au premier, et non les deux premières seulement comme les versions dodécanésiennes.

#### 4. le contour mélodique.

La superposition des airs de Crète et de Karpathos en particulier ne laisse aucun doute sur leur commune origine.

On montrerait de même que c'est au monde égéen que se rattache l'un des plus caractéristiques des ριζίτικα, l'air des chansons de route (τῆς στράτας).

Et ainsi, pour tout le répertoire musical de ces villages montagnards, nous trouverions des correspondances tantôt avec la Grèce continentale, tantôt avec celle des îles.

A quoi donc est due l'impression d'originalité, d'homogénéité qu'il donne à l'auditeur?

Il s'agit là d'une question de style, ce style étant dû lui-même aux conditions de l'exécution.

Ces conditions, assez exceptionnelles, sont les suivantes :

a) les ριζίτικα sont des chants masculins. Les femmes, même si elles les connaissent, ne se permettent pas de les chanter.

b) les ριζίτικα ne sont pas une chanson de soliste, ce sont des chants de société. Même si une phrase est chantée par une voix seule, elle est aussitôt reprise par un choeur de chanteurs. Et, dans beaucoup de cas, dans les chansons τῆς στράτας et dans les chants de noces en particulier, ce sont deux groupes de chanteurs qui font entendre, alternativement, chacune des rases musicales.

c) Les villages de la Ρίζα n'ont pas d'instrumentistes. Comme le note M. Papagrigoarakis<sup>24</sup>, à part l'air τῆς στράτας, les

<sup>24</sup>) op. cit. p. 15.

ριζίτικα se chantent toujours sans accompagnement. Lorsqu'on entend des instrumentistes dans les ριζες, on peut être certain qu'ils ne sont pas autochtones. Si K. Psachos a noté à Lakki des airs de danse où la «lyra» intervient, il a heureusement pris soin de préciser que le joueur de lyra venait de Chania. Au mariage auquel nous avons assisté dans le même village en 1954, les instrumentistes venaient de l'éparchie de Kissamos.

Une conséquence de ce dernier point est que les ριζίτικα ne sont pas chantés par des professionnels. Lorsqu'ils sont exécutés par un joueur de lyra, comme ce fut le cas pour certains des enregistrements faits à Athènes en 1930 lors de la mission d'Hubert Pernot, ils perdent leur caractère propre. N'ayant pas eu, comme les chansons cleftiques, l'occasion de subir l'influence tzigane — la seconde augmentée orientale y est extrêmement rare—ils représentent, croyons-nous, une forme remarquablement pure de la chanson grecque.

Les conditions particulières de l'exécution des ριζίτικα motivent leur originalité musicale.

Indépendants de la danse, non soumis à l'influence toujours normative des instrumentistes professionnels, ils gardent une grande liberté rythmique; mais exécutés par plusieurs chanteurs à la fois, on y décèle toujours la présence d'une pulsation régulière, qui seule peut assurer un minimum de coïncidence des voix.

Les mêmes causes conditionnent leur ornementation. Ce sont des chants ornés, aucun instrument ne venant les enrober de guirlandes décoratives, mais leurs ornements n'ont pas la luxuriance que présentent certains chants de Grèce continentale, où le soliste exécute, à la fin des phrases en particulier, de véritables cadences.

Chants d'hommes, et chants non dansés, ils tendent à éliminer le mol balancement du ternaire; par quoi il faut entendre que leur unité de temps se présente rarement décomposée en triolets (comme dans une barcarolle), non que les unités de temps se présentent toujours par groupes binaires. Au contraire, les groupes de 3 unités se mêlent librement aux groupes de 2 (en termes de solfège classique: libre alternance de 2/4 et de 3/4).

Exécutés presque toujours par deux groupes, souvent antagonistes (amis de noces du marié et amis de noces de la mariée, chanteurs du village où a lieu la fête et chanteurs de l'un des villages voisins par exemple), l'esprit de rivalité et le goût de l'emporter sur l'autre qui sont des traits caractéristiques du Crétois des montagnes ont pour effet qu'ils sont généralement chantés à pleine voix, dans

une tessiture tendue, et que les chanteurs ont la tendance à attaquer chaque phrase dans l'aigu de l'ambitus, comme pour, d'emblée, affirmer leur supériorité.

Enfin, le fait qu'ils soient une manifestation collective, communautaire, le fait aussi qu'ils échappent au besoin de renouvellement propre au musicien professionnel, leur ont assuré une remarquable pérennité. Entre les chansons notées à Lakki par Psachos en 1910 et celles que nous y avons recueillies en 1954, il n'y a que la différence qui sépare une version notée d'oreille, qui a forcément un caractère un peu schématique, et une transcription d'après l'enregistrement, qui s'efforce de rendre compte des particularités individuelles de l'exécution.

Mais au cours de notre campagne d'enregistrement, nous avons vu poindre leur décadence.

Comme le note M. Papagrigorakis<sup>25</sup>, «quelques chanteurs, avant d'entonner la chanson proprement dite, chantent un petit vers (en fait, généralement un distique rimé) sur un autre air, rapide, en guise de prélude».

Ce besoin de changement est caractéristique des époques de déclin de la chanson populaire. Il s'est manifesté en Hongrie, dans l'alternance du vif et du lent des rhapsodies tziganes; dans la chanson cleftique de basse époque, les chansons d'Ali Pacha par exemple, par l'insertion de distiques rimés, d'un mètre plus court et d'un rythme dansant.

En 1910, Psachos n'a pas signalé ce phénomène. Et les paroles de certains des distiques que nous a chantés l'un des meilleurs chanteurs d'Aya Roumeli (Sfakia) nous laisseraient supposer que cette mode s'est introduite peu après la catastrophe d'Asie mineure et l'arrivée en Crète de nombreux réfugiés du vilayet de Smyrne :

*Σμόρνη, δὲν ἦσαν Τουρκικιά, δὲν ἦσαν τοῦ Κεμάλη,  
μόνο σὲ παραδώκανε Γονναρικοὶ καὶ Γάλλοι.*

*Σμόρνη, πού 'σον Ἑλληνικιά κ' εἶχες πολλοὺς παραδες,  
τώρα σὲ παραδώκανε στὶ παλιοτουρκαλάδες.*

Le rythme de ces distiques (que certains chanteurs glissent également entre les strophes et à la fin de la chanson proprement dite) est lui aussi totalement étranger à la musique des ριζίτικα. Il pré-

<sup>25</sup>) op. cit., p. 15.



sente généralement, détériorés mais encore reconnaissables, les temps inégaux si fréquents dans la musique des Balkans et du Proche Orient.

De plus, les ριζίτικα sont aujourd'hui exécutés par des professionnels pour les besoins de la radiodiffusion; à Aya Roumeli, une femme qui a chanté pour nous — fort bien d'ailleurs — un ριζίτικο, nous a affirmé qu'aujourd'hui les femmes chantaient souvent à table avec les hommes.

Et de même que les jeunes danseurs que nous avons vus danser à Lákki préféraient aux danses d'allure guerrière qui frappaient les voyageurs des siècles passés la grâce ondoyante du syrtos et du kalamatianos, certains chanteurs nous ont donné des ριζίτικα des versions dont un sentimentalisme de mauvais goût déparait l'austère rudesse.

Comme tout art populaire, la musique populaire est intimement liée à des conditions de vie, à des usages, à des modes de penser définis. Ni l'intérêt des folkloristes, ni la bonne volonté des maîtres d'école ou des syllogues patriotiques, ni les besoins de la propagande touristique ne peuvent prolonger son existence lorsque se transforme la société qu' elle exprimait.

Du moins, les enregistrements des Archives de Mme Merlier, ceux de M. Notopoulos, aideront-ils nos descendants à évoquer l'âme fière, le viril vouloir-vivre des bergers et des chasseurs des Monts Blancs et de Sfakia.