

X^e Congrès
de l'Association internationale du Sud-Est européen
(A I E S E E)
Paris, 24-26 septembre 2009

ACTES

L'HOMME ET SON ENVIRONNEMENT
DANS LE SUD-EST EUROPÉEN



Éditions de l'Association Pierre Belon

Georges Kokkonis, «La sérialité dans les traditions musicales orales» Πρακτικά του 10ου Διεθνούς Συνεδρίου της Association internationale d'études du Sud-Est européen (AIESEE), Παρίσι (24-26/09/2009), με τίτλο: *L'homme et son environnement dans le Sud-Est européen*, Éditions de l'Association Pierre Belon, Παρίσι 2011, σ. 378-384.

Cette communication s'interroge sur le principe des séries de chants, danses, morceaux instrumentaux du répertoire musical de transmission orale, qui s'alternent au moment de l'exécution musicale en formant des formes beaucoup plus larges et complexes par rapport aux formes simples dont la recherche ethnologique rend compte d'habitude¹.

En réalité, l'approche ethnologique, muée par la priorité méthodologique de classer et d'éditer des collections des chants dits folkloriques ou traditionnels, les a très souvent extraits de leur vie naturelle et de leur contexte esthétique et social et y projeta un idéal de simplicité qui devait rimer avec une esthétique romantique de « pureté » et de litote du populaire et de l'oral, elle-même liée à l'ethnocentrisme d'une culture urbaine lettrée².

Les musiques dites traditionnelles furent ainsi très longtemps entendues à travers une longue suite de stéréotypes que la musicologie est en train de revoir aujourd'hui³. La question de la forme en fait également partie ; le sujet est trop grand et ne peut être abordé dans le cadre restreint de cette

¹ Pour une nouvelle approche du sujet voir à titre d'exemple, S. Arom, F. Alvarez-Péreyre, *Précis d'ethnomusicologie*, CNRS, Paris 2007, B. Nettl, «Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts», *Ethnomusicology*, Vol. 22, No 1 (Jan. 1978), pp. 123-136, et G. F. Barz, T. J. Cooley (éds.), *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford University Press, 2008 (deuxième édition).

² Voir à ce sujet M. Terzopoulou, H. Psychoyoyou, « ' Άσματα ' και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών (' Asmata ' et ' tragoudia '. Problèmes d'édition des chants populaires grecs) », in *Ethnologia*, 1, Athènes 1992, p. 143-165.

³ À propos de stéréotypes liées à l'ethnocentrisme musical voir, G. Kokkonis, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*, De Boccard, Paris 2008, le chapitre XI (En construisant la grécité en musique : les stéréotypes), pp. 223-234.

communication⁴ ; nous voudrions attirer l'attention sur la question de la sérialité qui constitue à notre avis une de ses caractéristiques essentielles. L'exemple ethnographique dont nous partons est celui de la région de l'Épire, en Grèce⁵ ; mais nous sommes persuadés que les principes que nous décrivons par la suite sont présents dans toutes les traditions vivantes des Balkans.

Nous entendons une série musicale comme une suite de chants, de pièces instrumentales et d'improvisations, qui s'organisent avec une flexibilité plus ou moins grande quant au choix de ses composants et quant à la place relative de ceux-ci dans l'ensemble. Le mode d'organisation, sans être unique ou inaltérable, reste généralement typique pour une région : en Épire, les séries comportent d'habitude une longue improvisation de la clarinette, une suite de chants plus au moins sur le même tempo (même vitesse

⁴ Voir B. Lortat-Jacob, « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale » in J.-J. Nattiez (éd.), *Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. V, Actes Sud/Cité de la musique, Paris 2007, pp. 669-689 ; l'auteur parle de systèmes plurimodulaires, où « les espaces modulaires sont de plusieurs espèces, nettement différenciés, selon des principes complémentaires ou au contraire fondamentalement antagonistes ». Il en distingue (p. 682-683) trois types : a) type « kaléidoscopique » (sans cycle fixe, à seuils, sans parcours obligé), b) type « Meccano » (à cycle, à seuils, à parcours obligé), c) type « Lego » (sans cycle, à seuils diffus, à parcours obligé). Voir aussi R. Middleton, "Forme", in B. Horner and Th. Swiss (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Blackwell Publishers Inc., Malden, Oxford 1999, pp. 141-155 ; B. Lortat-Jacob « Genre et forme: un champ mal partagé », *Etnomusicologica*, (Atti del VI European Seminar in Ethnomusicology, Siena, Accademia musicale Chigiana) 1993, pp. 15-27 ; *Idem*, « Genre et forme, problématique et choix de critères », *Le folklore macédonien*, Institut de folklore "Marko K. Cepenkov", (T. 32), Skopje 1989, pp. 25-31 ; Gilbert Rouget, « A propos de la forme dans les musiques de tradition orale », in Paull Collaer (éd.), *Les Colloques de Wégimont...*, Elsevier, Bruxelles 1956, pp. 132-144.

⁵ Pour la tradition musicale de l'Épire c.f., G. Kokkonis (éd.), *Μουσική από την Ήπειρο (Musique de l'Épire)*, Éditions du Parlement Hellénique, Athènes 2008, et aussi H. Delaporte, « Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Épire », in G. Kokkonis (éd.), *Création musicale et nationalismes dans le Sud-Est européen, Études balkaniques*, (v. 13), 2006, pp. 281-295.

d'interprétation), puis une accélération du tempo par une alternance de danses rapides nommées *hora* ou *sirba*⁶, d'origine ou d'influence roumaine.

La composition de l'ensemble dépend de la commande passée aux musiciens par le premier danseur⁷. Dans la région épirote de Zagori, on peut toujours observer ce rituel fascinant dans les fêtes publiques, où les danseurs, hommes et femmes, engagent un dialogue improvisé avec le clarinettiste qui est considéré comme le leader de l'orchestre. Les gestes et les regards échangés suffisent non seulement pour commander ses pièces préférées, mais pour déterminer toute une structure formelle dans laquelle celles-ci doivent s'inscrire. Selon les termes de Grigoris Kapsalis (un vénérable clarinettiste de la région), « à Zagori on honorait l'ordre, la série: première pièce, puis tournure musicale (*gyrisma*), enfin cadence »⁸. La première pièce peut être un *tsamiko* (en 3/4 sur un tempo lent), dans la seconde obligatoirement des tournures (*gyrismata*) typiques de Zagori, et comme partie finale une *hora*. Une telle série peut avoir une durée des 15 minutes jusqu'à ce que la performance « personnelle » du danseur soit accomplie. Le danseur, en plus de la forme, aura déterminé la vitesse et le style d'exécution, en dirigeant l'orchestre par des mouvements de sa main droite. Mais il arrive aussi que le répertoire et la structure de la performance soient confiés à l'inspiration des

⁶ La *hora* (probablement du grec *horos* = danse) est une danse populaire roumaine très rapide tout comme la *sirba*, toutes les deux en deux temps (2/4). De ce couple est née la *longa* turque qui est devenue une forme musicale tant dans le répertoire classique que dans le répertoire populaire de la musique ottomane, c. f. W. Z. Feldman, «Ottoman music», in S. Sadie (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 18, London, Macmillan 2001, pp. 809-814. Dans les suites orchestrales du genre *gazino fasil*, la *longa* occupait toujours la partie finale tout comme la *hora* en Grèce. Dans le vingtième siècle, ces deux formes musicales ce sont autonomisées et étaient présentées parfois comme des compositions autonomes.

⁷ Sur l'organisation des séries de danses voir, E. Adzaka-Véi, «Το κλαρίνο και το τραγούδι. Παρατηρήσεις στη χορευτική μουσική στο Πωγώνι» (La clarinette et le chant. Remarques sur la musique de danse de Pogoni), *Αρχαιολογία και Τέχνες (Archéologie et Arts)*, v. 92 (Septembre 2004), pp. 40-46.

⁸ G. Kokkonis, livret du CD, *Grigoris Kapsalis rencontre Yannis Papakostas et Christos Zotos*, Association Culturelle de Zagori, Ioannina 2004, pp. 31-35.

musiciens, qui improvisent toujours selon l'évolution de la danse et de l'ambiance. Dans tous le cas, le fait est que la forme définitive est muable et ne se restreint jamais dans les limites d'une chanson⁹.

Autrement dit, les chants ne s'autonomisent jamais dans le contexte de la fête et de la performance musicale. Ils se coagulent pour former des pièces beaucoup plus larges qui finissent par conditionner l'esthétique de leurs composantes. Donc l'idée que nous nous faisons de cette musique par la discographie est tout à fait faussée : la forme autonome de la chanson n'existe pas en dehors des limites imposées par la technologie de la reproduction sonore. La durée habituelle de ce genre de morceaux par exemple est entre 3 et 4 minutes, ce qui relève du dispositif du disque de 78 tours. On parle souvent de la révolution des pratiques de transmission et de diffusion introduits par la discographie¹⁰, et beaucoup moins de cette homologation de la forme, qui eut de très sérieuses implications sur l'entendement des traditions musicales orales.

Mais ce qui rend plus intéressant le principe de la série n'est pas sa durée en soi ; c'est surtout qu'une série se présente comme l'exploration d'un vaste champ de possibilités, qui engagent la mélodie, le rythme et le tempo, mais aussi le mode utilisé, la tonalité, l'harmonie et par-dessus tout l'esthétique de

⁹ Évagélia Adzaka-Véi constate quatre parties dans la suite de danses de la tradition musicale de la région de Pogoni, au Nord- Ouest de la ville d'Ioannina, dont chacune comporte une chanson de caractère et de rythme différents, c. f. E. Adzaka-Véi, *op.cit.*, pp. 41-43.

¹⁰ Pour une analyse détaillée du rôle de l'industrie musicale quant à la transmission de la musique, voir le chapitre « répéter » dans J. Attali, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Presses universitaires de France, Paris 1977, pp. 173-263. Voir aussi R. Garofalo "From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century", *American Music*, Vol. 17, No. 3. (Autumn, 1999), pp. 318-354. Pour le cas de la Grèce voir G. Kokkonis, «Οι δίσκοι 78 στροφών: ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο» (Les disques de 78 tours : une source de grand intérêt musicologique), in N. Dionysopoulos (éd.), *Η Σάμος στις 78 στροφές. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958* (L'île de Samos aux 78 tours : Enregistrements historiques 1918-1958), Éditions de l'Université de Crète, Athènes 2009, pp. 103-106.

la performance. Ces paramètres spécifiques de l'approche sérielle ne sont pas infinis, mais sont d'une ampleur généralement surprenante. Ce n'est pas l'effet d'une pure liberté du créateur-performer ou d'une simple mécanique combinatoire, mais plutôt la conséquence du caractère hétérogène des parties qui constituent la série. Le dialogue entre celui qui commande et celui qui performe définit la forme finale de manière personnalisée, voire même identitaire. La variation des pièces contribue à la mise en œuvre de la variation de l'ensemble ; ce qui n'empêche pas toutefois certaines structures de devenir des prototypes.

La gamme sérielle est le champ expérimental qui met à l'épreuve la régularité la variabilité et la durée de chaque pièce. Dans cette gamme les pièces constituent les degrés dont l'hierarchie architecturale et la position varient. Certaines pièces sont des cas plus radicaux, comme seule l'analyse sérielle peut le démontrer : ils s'inscrivent aux points extrêmes d'une gamme de variations, ils révèlent leur dynamique particulière au sein de l'ensemble. Ainsi, certaines pièces peuvent devenir introductives ou finales et d'autres peuvent servir à la prolongation de la forme selon le cours de la performance. D'autres cas singuliers se placent plutôt en marge des séries, révélant une tension, ou une mutation décisive. Dans ce cas, elles peuvent servir comme évocation d'un état d'âme, ou comme des ponts pour une transformation radicale de la série à travers un enchaînement vers un caractère esthétique différent.

L'enjeu est d'arriver à articuler de façon satisfaisante les régularités sérielles et les cas extrêmes, sans risquer de faire parler une pièce singulière pour toutes les autres, en prêtant à la série une homogénéité qu'elle n'a pas. À ce niveau, la discographie nous donne encore une fois un contre-exemple, en privilégiant trop souvent des pièces vocales de haute virtuosité, comme *l'amanes*¹¹ et les chansons *cleftiques*¹², qui en viennent à dicter l'esthétique de

¹¹ L'Amanes ou manes est une forme musicale vocale à haute virtuosité. Il peut être chanté sans accompagnement, ou introduit et suivi d'improvisations (taksim) instrumentales dans le même mode (makam), c.f. S. Baud-Bovy, *Essai sur la chanson populaire grecque*, Fondation ethnographique du Péloponnèse, Nauplie 1983, pp. 51-52. Voir aussi, G. Holst-Warhaft,

séries relevant de contextes tout à fait étrangers à ces pièces-maîtresses. Mais l'inverse est tout aussi vrai : en soulignant qu'une pièce extrême s'inscrit dans un moment précis et exprime les tensions d'un contexte singulier, on pourrait en venir à lui dénier toute portée générale.

Seule l'intégration des pièces extrêmes dans des séries permet de surmonter ces difficultés : selon les cas, elles apparaîtront davantage comme des cas tout à fait singuliers, voire des anomalies, ou plutôt comme la radicalisation des tendances présentes plus discrètement dans le reste de la série. Dévoilant les contradictions que les morceaux plus courants tiennent généralement masquées, les pièces extrêmes peuvent alors être considérées comme révélatrices des dynamiques au moment de la création de la gamme sérielle. Elles constituent comme un horizon de la série, contribuant ainsi à son intelligibilité et à sa particularité. Elles peuvent nous expliquer le rôle fonctionnel d'un lament au moment de l'ouverture d'une fête nuptiale non seulement en termes psycho-sociaux, mais aussi en ce qu'un tel assemblage de genres musicaux antithétiques peut introduire comme éthos musical original.

La compréhension conjointe des gammes sérielles et des pièces exceptionnelles permet un pas méthodologique décisif dans l'approche des traditions musicales orales : elle laisse voir l'articulation entre le local et le général, le singulier et le régulier, la radicalité des coups d'éclat et la tranquillité des modestes variantes. Elle permet de déceler l'interaction des agents qui conditionnent la fluidité et la spontanéité de ces musiques au moment de leur mise en place vivante, et non *in vitro*.

“Amanes: The Legacy of the Oriental Mother” *Music & Anthropology*, v. 5 (2000), Journal de musicologie publié en ligne à l'adresse :

http://www.umbc.edu/MA/index/number5/holst/holst_2.htm, R. P. Pennanen, “The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece”, *Ethnomusicology*, Vol. 48, No. 1 (Winter, 2004), p. 10.

¹² Ce sont des chansons « assises », ou « de table » liées aux exploits des cleftes, les bandits de montagne, pendant les 17^{ème}, 18^{ème} et 19^{ème} siècles, c.f. S. Baud-Bovy, *Études sur la chanson cleftique*, Centre d'études d'Asie-Mineure, Archives musicales de folklore, Athènes 1958, pp. 11-13.

Pour ce faire, les données de l'analyse doivent s'inscrire dans 3 étapes, dont les paramètres peuvent être tout à fait autonomes, mais ne sont jamais rigides :

- l'ambiance introduite par les éléments musicaux comme le rythme, tempo, mode, tonalité etc.
- le choix des pièces instrumentales et chansons et leur agencement au sein d'une suite précise
- la formation d'hyper-pièces dont la performance n'est jamais exactement la même, mais qui ne manquent pas de sauvegarder les traits esthétiques principaux de l'ensemble

A travers ce processus, la sérialité peut ainsi nous conduire à l'étude des réseaux formés par ces « hyper-pièces » dont la diffusion peut nous permettre de cartographier les attitudes et les filiations esthétiques de région en région, puisque le public participe activement à leur constitution.

Dans cette procédure, il ne faut pas surestimer toutefois la systématique de l'objet d'étude : il y a bel et bien du systématique dans la sérialité des traditions musicales orales, mais il n'y a pas un seul système ; il y a des relations structurales au sein d'une hyper-pièce, mais celle-ci ne doit pas être comprise comme une structure fixe ; elle est plutôt un réseau de relations plus ou moins complexes, dont chacune doit être pensée dans sa singularité expressive.

Autrement dit, l'approche musicologique de ces formations sérielles se doit d'articuler l'inventivité et la sérialité ; la redistribution articulée des différentes pièces témoigne les environnements complexes et mouvants dont elles sont issues. C'est qui nous donne la possibilité d'examiner les rapports entre des cultures musicales différentes et de mieux comprendre les conditions d'osmose culturelles dans l'espace et le temps. De dévoiler la nature des liens entre l'œuvre et son environnement, puisque celle-ci assume des fonctions multiformes et participent à une dynamique des rapports sociaux.

Appendice : Les séries ne sont pas des pots-pourris

Afin d'éviter les confusions, nous devons en appendice mettre au clair la différence entre ce que nous avons nommé « série » et ce que nous appelons un « pot-pourri »¹³. Le pot-pourri en musique populaire naît après la deuxième guerre mondiale, et il est fortement présent aux représentations de musiques traditionnelles qui ont lieu dans les salles de spectacle des grands centres urbains, ainsi qu'aux festivals folkloriques, organisés quasiment partout, notamment après les années '80 en Grèce. Dans ces contextes, on introduit une attitude de danse rare dans les contextes traditionnels, la « danse libre ». Il s'agit de l'accès gratuit à la danse, qui est ouverte à tout le monde, sans hiérarchie aucune et surtout sans l'interaction personnelle entre le premier danseur et les musiciens qui était la pierre angulaire de la fonctionnalité formelle et finalement de l'esthétique des musiques traditionnelles dans leur milieu d'origine. Sans la possibilité de commande qui se faisait autrefois moyennant un échange complexe d'argent, mais aussi de gestes et d'attitudes fortement symboliques, le public se trouve exclu de la constitution du répertoire, mais aussi de la gestion de la virtuosité musicale et de l'interprétation adaptée à un code local. Les musiciens doivent ainsi jouer pour un grand public sans arrêt, enchaînant une suite de chants et d'airs qui s'alternent sur la base d'affinités formelles de premier niveau, comme la mesure. La répétition et l'homologation qui en résulte est exactement le contraire de la recherche et de la sophistication qui dicte la constitution de ce que nous appelons une série.

Un cas particulier de pot pourri est les suites de danses, telles qu'elles furent conçues pour les besoins de représentation des grands ensembles

¹³ Le terme a été utilisé par l'éditeur français de musique Christophe Ballard (1641-1715) pour l'édition d'une collection de pièces en 1711. Au XVIIIème siècle, il désigne en France des collections de chansons qui sont présentées sur scène sous une même thématique. Plus tard, le terme a été utilisé aussi pour les collections instrumentales, comme la collection de pièces de danse de l'éditeur Bouin. Le pot-pourri devient particulièrement populaire au XIXème siècle, et gagne même le monde de l'opéra, où l'on applique son principe dans les ouvertures ; Richard Strauss a appelé « pot-pourri » l'ouverture de son *Die Frau Schweigsame*. Les ouvertures des opérettes ou comédies musicales sont presque toujours écrites sous forme de pot-pourri.

folkloriques, toujours dans un milieu urbain. Elles restent également distinctes de la logique des séries, en ce qu'elles manquent de la dynamique interne qui dicte la formation et le caractère fluide de ces dernières, qui tirent toute raison d'être d'une interaction très vive entre les musiciens et le public, très fortement teintée de connotations culturelles locales, voire même personnelles.