

PROBLEMES DE COMPOSITION MUSICALE GRECQUE

Iannis Xenakis

Traduction et édition critique par Makis Solomos

Traduction publiée dans : Makis Solomos (éd.), *Présences de Iannis Xenakis*, Paris, CDMC, 2001, p. 11-14.

Traduction de « Προβλήματα ελληνικής μουσικής σύνθεσης » *Επιθεώρηση Τέχνης* n°9, Athènes, 1955, pp. 185-189. La traduction a respecté le ton souvent simple et direct du texte original. Elle a aussi respecté —à de rares exceptions près— le découpage originel en paragraphes brefs ; par contre, elle a ajouté les sous-titres.

Toutes les notes de bas de page sont de l'édition critique sauf autre précision.

Makis Solomos

L'EVOLUTION DE LA MUSIQUE EUROPEENNE

Le mode majeur, qui s'est affirmé principalement avec Bach, a atteint son apogée avec Beethoven et est mort avec Wagner, est fondé sur les intervalles de quarte et quinte justes ainsi que sur la sensible.

Entre-temps et principalement en France, avec la lutte pour élargir le champ musical, on a retrouvé les modes et les caractères d'expression anciens qu'avait détruits la Renaissance avec le mode majeur. On a ressuscité des gammes anciennes, oubliées, qui survivaient dans la tradition populaire. On a emprunté des modes ecclésiastiques proches, on a introduit, en les déformant, des gammes arabes ou asiatiques et l'on a simplifié aussi bien la grammaire que la syntaxe de la musique, par réaction aux surcharges de Wagner, Chopin, Franck, Bruckner, etc., par besoin de lier à nouveau la musique à un public plus large, par passion pour créer de nouveaux ensembles inouïs de sons, pour réjouir et pour canaliser de nouvelles conceptions sentimentales et esthétiques.

Ainsi, dans la patrie même du mode majeur, l'Europe, des musiciens clairvoyants le rejettent et retournent à des climats musicaux mineurs, très proches de notre musique démotique¹.

La recherche transpose continuellement son centre de gravité, de la Russie avec les Cinq de l'École nationale, à la France avec Debussy comme représentant principal, à l'Europe centrale avec Bartók, Kodály et Janáček, à l'Autriche enfin avec les dodécaphonistes qui ont haussé au niveau d'un système philosophique et esthétique l'extension de la gamme en question de *do* majeur.

En outre, dans les dernières années, la musique électronique approfondit encore plus le contrôle mathématique du monde des sons.

Conséquence importante : avec ces découvertes impétueuses, le grand public s'est complètement détaché de la musique « sérieuse ».

Jadis, les œuvres de Bach, bien que difficiles, denses, étaient écoutées par le peuple dans les églises ; les œuvres de Mozart, dans les théâtres et les concerts. Et toute l'Allemagne écoutait avec dévotion et admiration la tétralogie de Wagner, les symphonies de Brahms ou de Mahler. Même Debussy était connu et aimé par beaucoup de monde.

La musique la plus simple, celle dite « légère », écrite pour la danse ou les chansons d'actualité, était proche de la musique sérieuse —ainsi de la musique de Strauss, de Lehár, de Massenet, etc.

Même l'hymne national français était jadis très proche des recherches de Beethoven.

Aujourd'hui par contre, les mélodies dodécaphoniques notamment en sont infiniment éloignées.

Le jazz a fait son entrée triomphale avec un *éthos* mélodique et rythmique qui a balayé toute expression ancienne, toute esthétique, bien qu'il est souvent comique de voir un Allemand ou un Français jouir avec des chants à caractère africain ou avec des rythmes forts, inconnus il y a trente ou quarante ans.

¹ L'expression « musique démotique » (de δῆμος, peuple, village, commune) englobe toute la tradition musicale populaire de la Grèce rurale. On n'insistera jamais assez sur le fait que cette expression constitue une invention moderne, qui compte parmi les mythes fondateurs de l'État grec moderne (cf. l'étude approfondie d'Alexis Politis, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Athènes, Thémelio, 1984). Par extension, Xenakis emploie cette expression comme synonyme de musique populaire.

Ainsi, l'éloignement des avant-gardistes de la recherche musicale de l'esthétique conventionnelle du XIXe siècle et, parallèlement, le tourbillon du jazz qui a satisfait d'une manière fougueuse les besoins insatisfaits du large public —car plus simple, plus étrange, plus fort—, ont parachevé le chaos aussi bien dans les tendances que dans le contenu esthétique et philosophique de la musique.

Mais tout cela appartient à l'évolution de l'art musical en Europe.

LA MUSIQUE DÉMOTIQUE

Nous les Grecs, nous avons, outre les problèmes de la musique européenne, le problème national particulier de la musique démotique.

Quel sens prend la musique démotique ?

Nous savons jusqu'à présent qu'elle appartient à un héritage pétri par les malheurs, les destructions, les renaissances et les immenses efforts d'un peuple qui a sans cesse combattu pour réémerger.

Musicalement, peut-elle faire face aux réussites, par exemple mélodiques, de Mozart, Bach, Wagner ?

Sur ce point, une nouvelle question est introduite dans la recherche. Quelle est la différence entre la création collective anonyme et la création consciemment personnelle ? Nous la mentionnons sans autre discussion et retournons à la mélodie.

Nous savons par expérience qu'une mélodie a un caractère indépendant des paroles qu'on peut lui mettre —triste, joyeuse, forte, légère...

Qui lui donne ce caractère ?

Voilà un chapitre de recherche pour les scientifiques de la musicologie.

Si nous retirons les paroles et le sens historique de l'hymne national grec, il reste une molle mélodie italienne à l'intention héroïque. Son compositeur², en appliquant d'une manière figée les règles définies avec la passion de la recherche par des personnalités comme Mozart, Beethoven, etc., n'a pas pu répondre aux exigences de la poésie de Solomos³ et atteindre à une création véritable. Il n'a fait que livrer un exercice scolaire. La mélodie de l'hymne est une erreur historique pour une époque où ressuscitait, dans la poésie consciemment personnelle, la langue démotique.

Bien sûr, l'*Appassionata*, la *Pathétique* ou la *Sonate op.106* de Beethoven constituent des monuments de mélodies héroïques avec une vibration intérieure et obéissent aux équations locales de la gamme de *do* majeur.

Mais l'héroïsme ne s'exprime pas exclusivement dans la gamme de *do* majeur. Il est certain que, dans des époques oubliées et dans des civilisations variées, l'héroïsme trouvait des expressions totalement différentes.

La preuve la plus inébranlable est fournie par les chansons kleftes de la Grèce⁴ avec leur caractère mineur. Aucune chanson populaire héroïque, au moins en ce qui concerne les Balkans, n'est écrite dans le ton majeur de *do*.

Cette simple comparaison nous conduit à la conclusion que les rapprochements entre la musique démotique grecque et la musique européenne nécessitent des maniements difficiles et une attention inépuisable. On ne peut passer sans conséquences d'un système à l'autre. Ils constituent des mondes parallèles, souvent en confrontation.

LE LIEN ENTRE TOUTES LES MUSIQUES

Quelle est alors la bonne voie ? Quelle est la vraie musique ?

La musique européenne traditionnelle, celle dodécaphonique, l'électronique, le jazz, la musique démotique ?

Existe-t-il un lien entre elles, ou bien, sont-elles incompatibles de sorte que certaines devraient être condamnées comme dépassées ou comme créations monstrueuses d'époques anormales ?

Le lien existe. C'est le fond même, le contenu du son et de l'art musical qui l'utilise. La musique est constituée de messages sonores, de signaux sonores.

² Nikolaos Halikiopoulos-Mantzaros (Corfou, 1795-1872). Un des compositeurs les plus représentatifs de « l'École des îles ioniennes », à l'influence italienne très prononcée. Ami de Dionysios Solomos (cf. note suivante), il a mis en musique son *Hymne à la liberté*, devenu l'hymne national grec. Il existe trois formes de cette composition : a) forme simple pour chœur d'hommes à deux voix avec accompagnement de piano ; b) forme contrapuntique pour chœur d'hommes à quatre voix avec accompagnement de piano ; c) marche destinée à l'armée (sources : Aléka Syméonidou, *Λεξικό ελληνικών συνθετών* Athènes, Filippou Nakas, 1995).

³ Dionysios Solomos (Zante, 1798-1857). Poète fondateur de la poésie grecque moderne.

⁴ Chansons des *Kleftes*, qui faisaient la guérilla sous l'occupation ottomane de la Grèce. L'expression « chanson klefte » a sans doute été proposée par Claude Fauriel (1772-1844, l'helléniste français à qui l'on doit la première collection de chansons populaires grecques). Selon les ethnomusicologues du XXe siècle, elle regroupe un corpus plutôt hétérogène. Cf. l'excellente étude de Samuel Baud-Bovy, *Études sur la chanson cleftique*, Athènes, Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1958.

Le son en acoustique s'analyse en équations physico-mathématiques (il est une vibration élastique de la matière) qui se mesurent : intensité, couleur, temps. Dans la couleur entrent la hauteur, les harmoniques, les sons additifs et soustractifs, les ondulations, etc. Par conséquent, le son est une grandeur quantitative.

Mais dès qu'il franchit le seuil de l'oreille, il devient impression, sens, grandeur qualitative par conséquent. La psychophysologie de la musique n'est pas encore une science. Le bon compositeur pourra exprimer les sens qu'il désire exprimer.

Nous allons voir grâce à un petit exemple que les sons peuvent exprimer des notions et des propositions mathématiques.

Une simple pulsation rythmique possède une énergie psychophysologique, mais elle effectue aussi une mise en relation temporelle quantitative. Elle agit à la fois sur le corps (elle le convoque à un balancement mimétique) et sur l'esprit (avec ses enchaînements temporels). Elle a donc deux natures, psychophysologique et intellectuelle. Avec la pulsation, je peux transmettre une relation mathématique simple telle que $1+1=2$ ou $2+3=5$; il suffit de choisir une unité temporelle perceptible et de taper successivement trois fois, afin de distinguer les deux unités de durée des silences, et une quatrième fois pour définir le 2 —de même pour la deuxième égalité.

Des relations quantitatives complexes peuvent être exprimées aussi bien par les valeurs temporelles que par les couleurs ou les intensités des sons.

Grâce à cette conclusion, nous comprenons combien le champ d'action de la musique peut être inépuisable.

Le fossé entre le jazz et la musique la plus strictement quantitative est donc superficiel ; il est seulement une question de graduation.

La polymorphie de la musique d'aujourd'hui démontre peut-être pour la première fois dans l'histoire de l'homme (bien que certaines civilisations l'aient déjà manifesté, mais d'une manière à peine esquissée), qu'elle peut embrasser et faire vibrer plusieurs caractéristiques de l'homme.

Elle vise des réactions psychophysologiques, mais elle s'adresse aussi à la pure pensée grâce à ses propriétés quantitatives. La musique peut être et est le médium matériel aussi bien de l'intellect que de la sensibilité de l'homme.

La vraie musique existe partout où existe un message, qu'il soit esthétique, sentimental ou spirituel. Ce message doit être travaillé, aussi bien dans le jazz, la musique dodécaphonique, l'électronique, la musique démotique.

Tout tempérament peut trouver sa nourriture. De même que quelqu'un de peu développé se satisfait des feuilletons tandis que quelqu'un de plus développé préfère les romans au contenu profond, la philosophie, l'histoire ou les sciences naturelles, avec la musique, le développement qualitatif devra avoir des domaines et des graduations pour tous. En outre, une même personne choisit la musique adéquate en fonction de ses besoins. D'habitude, quand je danse, je préfère ne pas penser. Et quand je pense, je préfère ne pas danser.

LES CARACTERISTIQUES DE LA MUSIQUE DEMOTIQUE

Revenons au sens que la musique démotique possède chez nous.

Dans chaque lieu notamment qui n'a pas suivi l'évolution de la musique occidentale, se pose le problème suivant : il existe une tradition de musique démotique sortie, comme nous l'avons dit, des entrailles du peuple ; mais elle est plus ou moins dépassée, car les nouvelles conditions de vie l'ont laissée se déperir.

D'ailleurs, dans sa lutte d'aujourd'hui pour survivre, l'homme oublie souvent de chanter. Mais, soudain, il veut un spectacle, une musique. Il va bien entendu préférer la nouveauté, ce qui vient de l'étranger, qui a été vanté ailleurs, par des peuples et des hommes renommés. Le produit artistique étranger lui retirera peu à peu le contact, l'amour et la familiarité qu'il avait avec sa propre tradition.

Il en va ainsi dans les temps actuels.

À d'autres époques, les Grecs ont oublié de chanter pour Apollon et ils ont délaissé la lyre pour se mettre à la psalmodie de Judée qui est arrivée avec le christianisme. Les chrétiens ont lutté avec le chant pour déraciner de leur propre culture l'ancienne religion et diffuser la nouvelle. Mais ils n'ont pas complètement oublié le chant antique, car celui-ci a subsisté et survécu à côté de la sobre psalmodie. Par la suite, ils se sont mélangés et ont fini par donner deux formes d'art : la musique ecclésiastique byzantine et la musique démotique, que chantent encore les Grecs ainsi que les peuples balkaniques.

Aujourd'hui, avec les petits peuples, quelque chose de pire risque d'arriver : qu'ils soient totalement assimilés s'ils ne possèdent pas de civilisation riche ou si, dans des périodiques critiques de l'histoire, ils délaissent des branches fondamentales de leur civilisation.

Si nous faisons l'hypothèse que les grands pays étrangers méprisaient Périclès, Platon ou Homère, les étudierions-nous autant que nous le faisons aujourd'hui, ou bien, aurions-en-nous honte et dirions-nous que nous n'avons aucun lien historique avec eux ? En outre, en ce qui concerne la langue, ne nous efforcerions-nous pas de parler le français, le russe ou l'anglais ?

C'est plus ou moins ce qui est arrivé avec Byzance. Nous oublions son apport à la Renaissance occidentale de même que l'oublie l'Occident. Or, jusqu'au Xe siècle, dans les temples de la vallée du Rhône et de la France méridionale, la liturgie se déroulait en langue grecque.

Cependant, pour nous, la tradition byzantine et celle démotique, dans la musique comme dans les autres manifestations de la civilisation, constituent notre seul héritage véritablement national ; c'est avec ce capital que nous pourrions entrer sans perdre notre existence particulière dans la grande coopérative de la civilisation d'aujourd'hui. Aussi, nous allons examiner de ce point de vue le sens de la musique démotique grecque. Quelles sont ses caractéristiques principales ?

Nous avons d'abord les mélodies incomparables, des mélodies pétries avec les fluctuations de la langue.

On croit souvent que la musique populaire est exclusivement monophonique. Cependant, plusieurs chants épirotes⁵ ont un caractère polyphonique, à deux ou à trois voix.

Ceux à deux voix se composent de la mélodie confiée à une voix, tandis que l'autre chante la sous-tonique avec des cadences inférieures à la quarte juste ou avec des montées conclusives sur la tonique. Dans la mesure où il s'agit habituellement de mélodies en mode de *ré*, la seconde voix forme une dissonance d'un ton avec la première.

Fait remarquable : exactement le même système de chants à deux voix existe dans le Dodécane.

Les chants à trois voix se composent de la mélodie à la première voix, de la sous-tonique avec les mouvements que j'ai mentionnés à la seconde et, enfin, de la tonique sous forme d'*ison*⁶ à la troisième. Dans ces chants à trois voix, la dissonance est encore plus intense, car la tonique est sans cesse présente.

Ce genre de polyphonie n'a pas de rapports, me semble-t-il, avec l'*organum* des Occidentaux, où la seconde voix possède une autonomie plutôt incontrôlable et indépendante de la base de la mélodie ; ni avec l'*ison* « mobile » de la musique byzantine ecclésiastique.

Dans les chants à deux voix de l'Épire et du Dodécane, la friction de la sous-tonique avec la tonique possède un caractère mélodique dynamique qui renforce la base de la mélodie. Elle constitue un mouvement contraire qui découle de la mélodie même. Ici, l'*ison* choisit la sous-tonique pour soumettre à une situation intense la mélodie et la conclusion, où les deux voix s'identifient à la base.

Cette analyse montre à nouveau que les théories qui cherchent à fonder la tyrannie du mode majeur de *do*, ainsi que la tyrannie de l'harmonie modale qui est un produit du mode majeur, sont sans fondements, et que la polyphonie et l'harmonie peuvent se développer en dehors de la « consonance naturelle » des accords en tierces.

Une autre constatation montrerait que les conséquences des recherches d'un Debussy ou d'un Schönberg, qui furent considérées comme révolutionnaires à leur époque, seraient moins impressionnantes si nos propres compositeurs ne sous-estimaient pas la tradition populaire et l'étudiaient d'une manière systématique. Ils découvriraient alors que les joueurs de lyre du Pont⁷ jouent à deux voix : la mélodie et la quarte juste inférieure à la tonique ; en d'autres termes, ils jouent des quarts ou quintes parallèles sous la mélodie. Ici, en généralisant, ils chercheraient à construire des accords en quarts, à trois voix ou plus.

La musique démotique nous enseigne aussi la morphologie.

Les chansons kleftes sont des chants rapides et virils, qui sont interrompus par des *tsakismata*⁸ vifs et intenses. Leur forme est à base de juxtaposition, c'est-à-dire qu'une monodie avec des mélismes se répète jusqu'à l'épuisement des vers. Le *tsakisma* est chanté par un chœur et il s'intercale symétriquement ; il a une ligne plus simple et brève et possède un caractère contrasté.

Au niveau structurel, il existe des pièces de danse ou des chants de table. Ceux-ci possèdent un thème mélodique avec des développements qui passent d'un instrument à l'autre, habituellement entre la clarinette et le violon, et qui constituent des ensembles fermés avec un début et une fin.

Nous ferons la même critique à propos de la morphologie. Beethoven a haussé la variation au rang d'un sommet artistique. Quant aux dodécaphonistes actuels, ils la considèrent comme un élément morphologique fondamental. Ici aussi, si nous étudions la structure des œuvres populaires, nous éviterions peut-être d'écrire des menuets ou des gavottes sous l'Acropole.

Je n'insisterai pas sur les problèmes rythmiques, car ils sont plus difficiles et que, sur ce sujet, on a écrit à la fois suffisamment et très peu. Je considère comme acquise la rupture du rythme symétrique, comme généralisée l'acceptation des mesures composées (à sept temps, etc.) et comme connues les recherches rythmiques de Stravinsky, Bartók, Messiaen. Je voudrais cependant évoquer une impression que m'a suscitée le *simantro*⁹ du monastère de Sainte Lavra dans le Péloponnèse.

⁵ De l'Épire, province du Nord-Ouest de la Grèce, dont les traditions musicales sont très proches de celles de l'Albanie du Sud.

⁶ *Ison* au sens généralisé de *pédale* [en français dans le texte] [note de l'auteur]. Le terme d'*ison* provient de la musique byzantine : il désigne un son tenu (sur les premier, quatrième ou cinquième degrés) sous le déroulement de la mélodie.

⁷ Des littoraux Sud de la mer Noire (appelée Pont-Euxin en grec) dont la population était principalement composée, jusqu'à la fondation de l'État turc moderne, de descendants de colons grecs antiques.

⁸ (Singulier : *tsakisma*). Refrains. Le terme désigne aussi un pas de danse.

⁹ Plaque en bois ou en métal qui sert de cloche (Xenakis demandera des *simantras* aux percussionnistes de *Persephassa*, en en fournissant une description matérielle détaillée).

Il sonnait les matines. Au début, les coups proposaient une cellule rythmique lente. Peu à peu, le rythme s'accélérait et la cellule rythmique s'étendait, devenait gigantesque, remplissait avec ses variations et ses évolutions le monastère tout entier. Lorsque le soleil a fini par atteindre son zénith, le rythme a progressivement décliné et s'est finalement clairsemé pour s'enfoncer dans le silence.

Toutes ces études sont importantes non pas pour que les compositeurs cultivés fassent la même musique, avec les mêmes instruments —bien que cela serait très intéressant, au moins pour une étape expérimentale—, mais pour qu'ils posent à nouveau les problèmes de la musique en Grèce, et pour qu'ils ne commettent pas les mêmes erreurs que certains compositeurs, un Kalomiris ou un Petridis¹⁰, qui, certes, ont pris des mélodies grecques, mais les ont habillées avec les vêtements harmoniques, polyphoniques et instrumentaux de l'Allemagne du XIX^e siècle, de sorte que tout caractère grec en fut détruit.

Le jeune compositeur grec doit oublier le contrepoint qu'il a appris et replonger dans le questionnement de sa technique en explorant les chefs-d'œuvre populaires.

La conscience critique l'obligera à rechercher des moyens expressifs et structurels dans la musique démotique et ecclésiastique d'une part, et dans les découvertes d'avant-garde de la musique européenne d'autre part.

L'une de ses oreilles écouterait la voix de la Grèce et l'autre la voix de l'Europe.

Il pourra ainsi peu à peu s'approprier, d'une manière synthétique et parachevée, les deux forces parallèles et opposées.

Il créera un langage musical qui lui sera spécifique, qui partira des terres grecques et qui rencontrera la production européenne de la pensée musicale scientifique.

C'est seulement ainsi qu'il défera, d'une manière énergique, consciente, le nœud des multiples confrontations musicales.

Il dominera la fragmentation du corps jadis monolithique de la musique lorsque, d'une façon consciente et critique, il prendra toutes les positions où ont lieu des batailles idéologiques autour de la musique.

Le compositeur doit être présent dans tous les événements de son pays. Autrement, son isolement sera aussi l'isolement de toute la musique, chose qui conduira à la mort de cette dernière. C'est seulement ainsi qu'il comblera le fossé qui le sépare du grand public.

¹⁰ Manolis Kalomiris (1883-1962) est considéré comme le chef de file de l'école « nationale grecque », en fait de « l'Ecole d'Athènes ». Petros Petridis (1892-1977) est un autre compositeur de la même tendance.