

Kalliopi STIGA

La chanson-fleuve «Notre Sœur Athina» de Mikis Theodorakis: un point de jonction de la «musique savante» et de la «musique populaire»?

*Mikio Theodorakio daina tėkmė „Mūsų sesuo Atėnė“:
„profesionaliosios“ muzikos ir „populiariosios“ muzikos jungtis?*

Résumé

Lors des années soixante, le compositeur, homme politique et rénovateur grec Mikis Theodorakis, se place à la tête de la «révolution culturelle» en Grèce. Comme il croit que la musique ne peut être ni classée, ni limitée, qu'elle doit être destinée aussi bien au peuple qu'à l'élite, il tente de créer une «musique pour les masses». Celle-ci, fondée sur le «mouvement de la chanson savante-populaire», conduira selon la vision du compositeur au rapprochement de l'élite et du peuple. La *chanson-fleuve* est un des nouveaux genres musicaux inaugurés par Theodorakis pendant la création de la «musique pour les masses». L'objectif de cet article est de démontrer si la *chanson-fleuve* constitue ou non un point de jonction entre la «musique savante» et la «musique populaire».

Mots-clés: musique grecque ancienne, musique byzantine, «mouvement de la chanson savante-populaire», «musique pour les masses», chanson-fleuve.

Anotacija

XX a. 7-ąjį dešimtmetį graikų kompozitorius ir aktyvus politikos veikėjas Mikis Theodorakis ėmėsi vadovauti Graikijos „kultūrinei revoliucijai“. Būdamas įsitikinęs, kad muzika negali būti skirstoma į griežtai atribotas kategorijas, o turi būti skirta tiek liaudžiai, tiek elitui, jis imasi kurti „muziką masėms“. Pastaroji, pagrįsta „profesionaliosios“ ir „populiariosios“ muzikos deriniu, kompozitoriaus įsitikinimu, ves prie elito ir liaudies suartėjimo. Kurdamas „muziką masėms“, M. Theodorakis pradėjo naują muzikos žanrą – *dainą tėkmę*. Šio straipsnio tikslas – pasvarstyti, ar *dainai tėkmei* pavyko tapti „profesionaliosios“ ir „populiariosios“ muzikos jungtimi.

Reikšminiai žodžiai: senovinė graikų muzika, Bizantijos muzika, šiuolaikinė graikų poezija, „profesionaliosios“ ir „populiariosios“ muzikos jungtis, „muzika masėms“, *daina tėkmė*.

Lors des années '60, alors que la Grèce traverse une période d'instabilité politique, de transformations rapides et de modifications intenses dans tous les domaines de la vie sociale, un «mouvement politico-culturel de renaissance» vient secouer la vie du pays. À la tête de ce mouvement se place le compositeur, homme politique et rénovateur grec Mikis Theodorakis.

Influencé aussi bien par l'idéalisme de Solomos et de Hegel que par l'idéologie marxiste et léniniste selon laquelle «l'art appartient au peuple, il doit d'une part être compréhensible par les masses et de l'autre, être la composante des sentiments, de la pensée et de la volonté des masses (...)»¹, et inspiré par le modèle de la «révolution culturelle soviétique», Mikis Theodorakis rêve d'un «mouvement culturel massif de renaissance» qui «emmènera n'importe quel scientifique, savant, créateur, artiste, employé vers une relation créative avec les puissances les plus vives du peuple. (...)»².

Plus explicitement, il souhaite «communiquer avec la plus grande partie de la société»³ à travers la «musique pour les masses». Celle-ci naît du «mariage de la musique

traditionnelle et populaire grecque et de la poésie contemporaine néo-hellénique». Cette union donne naissance à son tour à des formes musicales nouvelles comme le cycle de chansons, l'oratorio populaire, la tragédie musicale populaire contemporaine qui appartient, selon Theodorakis, au théâtre politique mondial inauguré par Berthold Brecht, la *chanson-fleuve*.

Ces nouvelles formes «sont communiquées au peuple à travers un nouveau mode de communication, le Concert Populaire» et elles sont propres au «mouvement de la chanson savante-populaire». Celui-ci, initié par le compositeur, en 1958, à Paris, avec la mise en musique de «L'Építaphe» de Yannis Ritsos⁴, est défini par Mikis Theodorakis comme «une expression musicale digne de valeur, avec un caractère national et contemporain...»⁵. L'objectif de ce mouvement n'est autre que de rapprocher la «musique savante» et la «musique populaire», ce qui conduirait, selon la vision théodorakienne, au rapprochement de l'élite et du peuple.

La présente étude prouvera, à travers l'analyse poético-musicale de la première *chanson-fleuve* de

Mikis Theodorakis, intitulée «Notre Sœur Athina», que cette nouvelle forme musicale, inventée par le compositeur dans les années '60, constitue effectivement un des points de jonction de la «musique savante» et de la «musique populaire».

Définition de la «chanson-fleuve»

La «chanson-fleuve» est une forme originale dont les racines semblent remonter jusqu'aux longs chants plaintifs appelés «kommoi»⁶, interprétés lors d'une tragédie grecque antique. Les «kommoi» ont l'air d'avoir traversé les siècles sous la forme de longs mélismes du plain chant (chant grégorien) et des hymnes byzantins ou sous la forme de «la mélodie infinie» de Wagner; cette dernière élimine tout élément populaire et épouse la prosodie du texte⁷.

Selon le compositeur «dans la chanson-fleuve, qui est un genre de mélodie sans fin⁸, la ligne mélodique ne se recycle pas, mais elle se répète en recréant l'ambiance du texte poétique⁹; la forme s'éloigne de toute forme de musique populaire; le développement interne de la mélodie néo-hellénique se base sur l'exploitation et sur l'extension de tous ses éléments constitutifs. La mélodie suit de longs textes poétiques en vers libres. La durée de la chanson est beaucoup plus importante par rapport à celle d'une chanson populaire qui est de trois à quatre minutes¹⁰; elle peut aller – selon le modèle byzantin – de vingt à quarante minutes¹¹.»

Historique de l'oeuvre

«Notre Sœur Athina» est la première chanson-fleuve de Mikis Theodorakis, composée le 15-5-1968, à Vrachati en Grèce où le compositeur était en résidence surveillée sous le régime des Colonels. Le poète est l'instituteur Georges Kouloukis (pseudonyme de Georges Fotinos) qui est inspiré par l'exécution de sa codétenue Athina Bénékou-institutrice, membre de l'EPON à Tripolis, en 1947, lors de la guerre civile. Le poète, ami de Theodorakis, pendant la guerre est condamné à mort; les deux amis se sont retrouvés à Makronisos¹², lieu d'exil et de tortures pour un très grand nombre de communistes grecs¹³.

Le poète écrit cette oeuvre en 1954 alors qu'il écoutait à la radio, la «Symphonie n. 1» de Theodorakis qui, à cette époque-là, complétait ses études musicales à Paris. Inspiré par cette musique, il décide d'appeler son oeuvre poétique – en cinq parties – «Première Symphonie ou L'exécution de Notre Soeur Athina» et par la suite, il l'envoie à Theodorakis qui a été touché par la «réalisation de sa musique»¹⁴. Quatorze ans plus tard, en 1968, Theodorakis met en musique la cinquième partie de cette oeuvre poétique, sous forme d'une chanson-fleuve.

La première et dernière interprétation de «Notre Sœur Athina» – opus 62, AST 185¹⁵ – en tant que chanson-fleuve, a eu lieu à Athènes au Stade de Panathinaïkos, en 1976, deux ans après la chute de la Dictature, par Maria Farantouri¹⁶, lors d'un concert pour le soutien de Chypre. Un seul enregistrement de l'oeuvre en tant que chanson-fleuve existe également: il s'agit d'un enregistrement où le compositeur lui-même chante et joue au piano¹⁷. Quelques années plus tard, en 1982, après avoir fait une nouvelle élaboration, Theodorakis intègre «Notre Sœur Athina» [à côté des textes poétiques de Yannis Ritsos: «Symphonie du Printemps», «La Marche de l'Océan», «La Maîtresse des Vignobles»], dans sa «Symphonie n. 7», appelée «Du Printemps», pour soprano, alto, ténor, basse, double choral mixte et orchestre symphonique. De cette manière, un cercle se fermait:

«...j'ai mis en poésie la musique de mon ami Mikis, qui par la suite a mis en musique la poésie qui a illustré sa musique», écrit le poète¹⁸.

Analyse Poétique

Le poème est composé de neuf strophes hétérométriques en vers libres; le nombre de vers par strophe varie entre deux et neuf et le nombre de syllabes par vers varie de six à vingt-cinq:

NUMÉRO DE STROPHE	Nombre de vers/ STROPHE	Nombre de syllabes / VERS
1	6	13-14-17-25-13-12
2	5	14-17-8-10-7
3	4	15-14-15-10
4	4	8-18-16-5
5	2	8-13
6	4	15-5-10-14
7	2	10-12
8	7	8-16-6-8-13-13-19
9	9	10-10-15-14-14-11-6-6-8

La métrique des vers de ce poème est irrégulière; on peut y trouver des vers de tout type métrique mais sans analogie évidente.

Le sujet du poème est l'exécution de la prisonnière Athina pendant la guerre civile. Le thème dominant est «la mort» qui est présentée par le poète sous deux aspects: d'une part, elle est tragique car elle est injuste – il s'agit d'une exécution pour des raisons idéologiques et politiques – et d'autre part, elle est souhaitée car elle est porteuse de sens – on meurt pour une idéologie qui

promettait un monde meilleur, une société fondée sur l'égalité, la paix, la justice-; donc, l'héroïne Athina, femme brave, se montre calme et digne devant la mort, prête à mourir pour un avenir meilleur:

«Dans un coin de sa cellule
la mort se recroquevillait comme un chien effrayé.
Et, elle, elle lui criait:
"Viens Tigre, Nègre, Jacques..."
cherchant à trouver son nom de chien.
«Viens, que je te montre les traces de la Vérité,
Viens sentir les oranges que j'ai contre ma poitrine.»
(v. 28–34)

Ce thème ne pouvait que toucher et sensibiliser Theodorakis qui, en 1968, était exilé par le régime des Colonels et cherchait tout moyen pour pousser le peuple à la révolte.

Plus précisément, nous pouvons considérer que le poème est divisé sémantiquement en deux parties: la première comprend les vers 1 à 19 et la seconde les vers 20 à 43¹⁹.

Dans la première partie, le temps utilisé est le futur de l'indicatif, exprimant avec une grande certitude, malgré les circonstances difficiles que tout ce qui suivra sera positif. Pour exprimer sa certitude, il se réfère à des événements quotidiens inéluctables comme le lever du soleil et ce n'est pas par hasard que le poème commence par la phrase:

«Le soleil sortira» (v. 1)

Il continue dans le même esprit:

«Des gaillards sortiront» (v. 7)
«Des violons sortiront» (v. 12)

Pour renforcer ces certitudes il utilise d'une part, des contradictions, des événements impossibles:

«Le soleil sortira ≠ des poitrines qui soupirent» (v.1)
«Le soleil sortira ≠ des prisons et des ravins» (v. 2)
«Des gaillards sortiront ≠ des plis de notre souffrance» (v. 7)
«Des violons sortiront ≠ de nos poitrines tyrannisées» (v. 12)

D'autre part, il utilise des métaphores:

«ils vont viser la faucille de son sourcil» (v. 5)
«des gaillards avec des grosses paumes graveront les leviers» (v. 8)
«les cordes des violons deviendront des fils de fer barbelés» (v. 14)
«les os percés deviendront des flûtes» (v. 15)
«Nous marions la Vérité» (v. 16)
«Nous marions la Terre méprisée, l'unique» (v. 17)

Certains des vers, comme:

«et nos rêves lourds
en rayant le front du jour:
"Nous voulons vivre"» (v. 9–11)

nous font penser à la poésie d'Odysseus Elytis²⁰ qui prône «l'affrontement de la vie avec optimisme²¹»; Elytis devient ainsi, grâce à «des vers d'une pureté inhabituelle, vierges, dans lesquels se concentre la qualité pure de la nature grecque (...), l'heureux apôtre de la joie²²»:

«De l'autre côté de la malchance
Nous jouerons notre soleil entre nos doigts...²³»

Cette énergie positive, cette force intérieure est en accord avec l'idéologie et les pensées de tous ceux qui ont participé à la Seconde Guerre Mondiale, à la Résistance Grecque (1940–1944), à la Guerre Civile Grecque (1945–1949), car ils étaient convaincus qu'ils luttaient pour une raison sacrée:

«Nous marions la Vérité» (v. 16)

La plupart d'eux, combattants de gauche, malgré leur défaite lors de la guerre civile, n'ont pas perdu leur espoir; ils croyaient toujours à la force de l'homme résistant, ils aspiraient à un monde meilleur, une vie meilleure qui arriverait tôt ou tard et appelaient leurs frères afin «d'hisser le soleil au dessus de la Grèce^{24,25}».

La deuxième partie du poème est signalée d'une part, par le changement du temps de la narration: on passe du futur de l'indicatif au passé:

«Il faisait déjà jour» (v. 20)

et d'autre part, par la modification de l'ambiance: au-delà des visions et des rêves, il y a la réalité dure:

«ils ont emmené notre sœur Athina pour l'exécution» (v. 21)

Personne n'est surpris de ce fait:

«La veille au soir nous lui avons donné en cachette deux oranges
mais elle ne les a pas mangées» (v. 22–23)

La mort peut être devant eux la seule perspective, mais pour eux les oranges sont des symboles de Vie:

«Elle les a embrassées si passionnément
comme si elles cachaiet dans leur jus tout le Printemps!»
(v. 24–25)

La contradiction entre les strophes 6–7 et la strophe 8 nous montrent avec intensité l’ambiance de la prison, les sentiments des prisonniers futurs condamnés et met en évidence le caractère d’Athina: d’une part, les oranges, leur jus qui cache tout le Printemps:

«la jeunesse juteuse de la Terre» (v. 26)

et de l’autre, la mort qui:

«dans un coin de sa cellule
(la mort) se recroquevillait comme un chien effrayé»
(v. 28–29)

et qu’Athina appelait au lieu de la fuir:

«Viens Tigre, Nègre, Jacques...» (v. 31)
«Viens que je te montre les traces de la Vérité...» (v. 33)

Par ses paroles la conviction des prisonniers qu’ils luttent pour la vérité, évoquée dans la première partie, est renforcée. Mais, juste après dans la strophe 9, les armes sont sans pitié, le jus se mêle au sang:

«Il faisait déjà jour. Avec dix coups de fusil
ils ont cloué une grande poitrine
sans faire attention aux oranges qui brillaient comme de l’or
et leur jus s’est mêlé au sang»
(v. 35–36–37–38)

Cependant ce poème n’est pas une lamentation, on n’a pas le temps de pleurer, la force, la certitude, la dignité, la beauté réapparaissent car:

«leur jus s’est mêlé au sang
et leurs pépins ont trouvé une terre honorée
et des orangers ont poussé partout
pour qu’on cueille, pour qu’on cueille
et qu’il en reste encore
pour la Première Symphonie!»
(v. 38–39–40–41–42–43)

L’oranger et ses fruits, dans ce poème qui parle des luttes du Peuple, des combats et des morts de jeunes gens, sont des symboles de la Vie, de la Vie qui continuera d’une manière ou d’une autre. Dans la poésie contemporaine on trouve souvent le même thème: le bigaradier, le citronnier, l’oranger symbolisent la beauté et la Vie; de la même façon que dans la vie des grecs le fait de planter un de ces arbres dans la petite cour ou dans le jardin de la maison est signe de Vie, de fécondité et de prospérité. D’ailleurs, dans les chansons de Theodorakis, «l’arbre» en tant que symbole de vie et de

bonheur apparaît souvent; par exemple, dans les trois chansons suivantes qui sont parmi les plus aimées et les plus connues du compositeur:

– «Le Myrte», sur la poésie de Nikos Gatsos, qui appartient au cycle de chansons «L’Archipel»:

«Devant les fenêtres larges
un myrte souriait²⁶»

– «Margarita-fille de Mai», sur la poésie de Iakovos Kampanellis, qui appartient à la musique pour la pièce de théâtre contemporain «La ville magique»:

«J’avais planté un oranger
que tout le quartier enviait²⁷»

– «Feuille verte endorée», sur la poésie de Leonidas Malenis, qui fait partie de la musique du film «L’île d’Aphrodite»:

«Terre du citronnier, de l’olivier
terre des enlacements, de la joie
terre du pin, du cyprès²⁸»

En revanche, dans la poésie démotique²⁹ grecque l’orange est le symbole de la mort; on donne au défunt une orange pour l’apporter aux membres de la famille décédés auparavant, comme cadeau de la part des vivants. En même temps, la Vie et la fécondité sont symbolisées, dans la poésie démotique, par «la vigne» ou «le pommier»: par exemple, d’une part, pendant le mariage on offre des pommes et de l’autre, les drapeaux de mariage sont décorés avec des pommes³⁰.

Le ton de ce poème est lyrique et héroïque en même temps: car les combats et la mort de jeunes gens y sont évoqués; cependant, nous avons l’impression qu’un tel héroïsme est à l’heure actuelle anachronique, car les certitudes et les visions que ce poème évoque ont disparu et ce qui caractérise notre époque est une violence sous-jacente et l’apothéose de l’anti-héroïsme.

Analyse Musicale

Il s’agit d’une œuvre tonale en **Fa M** avec des tournures mélodiques modales. Sa forme est en trois parties (**ABA'**). L’ensemble de l’œuvre est à quatre temps (4/4) mais les parties **A** et **A'** sont modérées et la partie **B** est lente.

La partie **A** (m. 1–36) commence par une introduction (m. 1–2) fondée sur une répétition constante de l’accord parfait de la tonique de **Fa M**. Cet accord qui par la suite servira de pédale – *isokratis*³¹ – il se répète

dans chacune de ces deux mesures, quatre fois de manière identique. Cette répétition en *f* de la tonique sonne comme des coups de fouet, nous mettant dès le début dans l'ambiance de stagnation et de terreur qui domine dans la prison.

Ensuite, un long récitatif, inspiré de la musique byzantine, domine la partie **A**: il est basé sur des variations rythmiques sur le *la* (m. 3–8, m. 10–24 et m. 29–35) et sur le *do* (m. 24–29) en fonction de la métrique des vers. Grâce à cette technique, le compositeur attire l'attention de l'auditeur au contenu sémantique du poème: ainsi, si dans les m. 3–8, les tortures subies par les exilés sont décrites, dans les m. 10–24 l'écriture musicale devient plus dense illustrant l'angoisse quotidien des prisonniers face à une exécution probable et leur désespoir qui se renforce en voyant leur vie s'écouler sans pouvoir ni agir ni réagir. Cependant l'intervalle de tierce majeur *fa-la* qui se forme entre la mélodie de l'accompagnement et le récitatif, aussi bien dans les deux cas précédents (m. 3–8, m. 10–24) qu'à partir de la dernière croche de la m. 29 et jusqu'à la fin de la partie **A** à la m. 35, adoucit la douleur du désespoir, créant une ambiance optimiste. Cette même ambiance émane également dans les m. 24–29 où se forment des quintes parallèles entre le *do* du récitatif et le *fa* de la mélodie de l'accompagnement.

Par ailleurs, afin que la partie **A**, ne soit pas monotone, le compositeur interrompt régulièrement le récitatif par une cadence rompue (IV–V–VI) en *Mi M* avec le VI^e degré emprunté par la *fa m*; juste après la tonique de *Fa M* réapparaît. Cette cadence apparaît à la fin des vers auxquels le compositeur veut donner une emphase supplémentaire; ainsi, apparaît-elle pour la première fois à la m. 9 et puis aux m. 12, 15, 23, 30–31. Son rôle est d'exprimer l'effort constant des prisonniers pour se libérer de l'ennui destructif et de la détresse de la prison mais comme leurs tentatives se révèlent vaines, l'accord répétitif de la tonique de *Fa M* désignant l'ambiance de la prison revient brusquement et fatalement.

Enfin, un *ritenuto* sur l'accord parfait de la tonique de *Fa M* (m. 36), annonce la partie **B**.

La partie **B** (m. 37–90) qui se divise en quatre sous-parties selon le contenu mélodique: **I** (m. 39–57) – **II** (m. 57–68) – **III** (m. 68–72) – **IV** (m. 72–90), commence par un motif instrumental (m. 37–38) composé sur la tonique de *Fa M*, afin d'imposer le schéma rythmique des triolets (♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪) qui dominera toute cette partie.

La sous-partie **I** comprend le thème A et le thème B qui sont séparés par un passage de transition instrumental (m. 44–48) fondé sur une réexposition du thème A dans l'accompagnement pianistique (m. 45–48). Le thème A (m. 39–44) composé en *quatrième mode plagal sur*

*fa*³², nous fait penser au motif de l'antistrophe du premier stasimon «*Katolofyromai*» d'«*Oreste*» (*Orestis*) d'Euripide (Exemple 1) qui, écrit au 5^e siècle avant J.C., est un des rares exemples de la musique grecque ancienne qui nous est parvenu³³. Le thème B (m. 49–52) composé en *quatrième mode plagal chromatique*, nous renvoie à la chanson démotique grecque, intitulée: «*Comment broie-t-on le poivre?*»³⁴ (Exemple 2), qui est une chanson vocale-dansante mimétique, interprétée lors du Carnaval rituel grec. Une nouvelle répétition du thème A dans l'accompagnement (m. 53–57) conduit à la sous-partie **II** qui comprend le thème C. Celui-ci (m. 57–64) est composé en *Fa M* et est caractérisé par le mélisme (I–II–I–VII–VI–VII–I) des m. 61–62, propre à la musique byzantine, comme dans la psalme «*Mégalynarion*» de la Prière Paraclétique. Ensuite, le thème A réapparaît dans l'accompagnement et mène à la sous-partie **III**. Elle comprend le thème D (m. 68–71) qui est composé en *troisième mode plagal varié sur Si*^{35, 36}. Les quatre premières notes du thème A réapparaissent dans l'accompagnement et lient la sous-partie **III** à la sous-partie **IV**. Celle-ci comprend une variation B' du thème B (m. 72–75) composée également en *quatrième mode plagal chromatique*; les thèmes E (m. 75–77) et F (m. 82–86) composés en gamme chromatique de couleur orientale³⁷; une variation A' du thème A (m. 78–82) composée en *quatrième mode plagal sur fa* qui intervient entre les thèmes E et F et qui s'achève avec la cadence souvent utilisée dans les psalms byzantines (m. 80–82); et une dernière répétition du thème A (m. 87–90) dans l'accompagnement qui comme un *leitmotiv* associé au personnage d'Athina³⁸ annonce son exécution imminente.

Il nous faut noter que l'accompagnement pianistique tout au long de la partie **B**, aussi bien dans les passages solo (m. 44–48, m. 65–68, 87–90) que dans le reste, se distingue par l'abondance des triolets à la main gauche, à l'exception des (m. 57–58) où une syncope et quelques accords nous renvoient à l'accompagnement de la partie **A**. L'accompagnement – quand il ne s'agit pas de passages purement instrumentaux – suit la mélodie du chant, soit en la doublant à l'unisson (m. 59–62, 68–71), soit en la suivant en sixtes parallèles formées entre la mélodie de la main gauche de l'accompagnement pianistique et celle du chant (m. 80–81); avec l'utilisation des sixtes parallèles le compositeur «évit» une structure harmonique occidentale et reste plus près du modèle byzantin.

La partie **A'** (m. 91–108) commence par une nouvelle répétition continue de l'accord parfait de la tonique de *Fa M* (m. 91–92) qui recrée le climat imposant et lourd de la partie **A**. Ensuite, le compositeur insiste sur l'accord parfait de la tonique de *Fa M* dans l'accompagne-

8. ΠΩΣ ΤΟ ΤΡΙΒΟΥΝ ΤΟ ΠΙΠΕΡΙ

Λ.Α. όφ. 2746, σ. 664. (Ε.Μ.Σ. όφ. 8788, ταιν. 625,Ας)
 Εξέλιξη (Διγέλι). – Άννα Πακαριχαήλ, 1968.

Τρόκ γό. Τον. μίβ² = γέ²

Τραγ.: Γεώργ. Γκολαμής (68)

Πώς τó τρί - , κι ό - μόν ό - μόν, πώς τó
 τρί - βουν τó πι - πέ - ρι, πώς τó - τρί - βουν τó πι -
 πέ - ρι - του δια - βό - λου κα - λο - γέ - ροι. Με τή
 μύ - , κι ό - μόν, ό - μόν - με τή μύ - τη
 τρί - σα - νε, με τή μύ - τη τρί - σα -
 νε, σκορ - δο - στου - μπα - νί - ζα - νε

Τον.

Πώς τó τρί-, κι όμón όμón, πώς τó τρέβουν τó πιπέρι
 πώς τó τρέβουν τó πιπέρι του διαβόλου καλογέροι. "
 Με τή μύ-, κι όμón όμón, με τή μό-τη τρίβανε,
 με τή μότη τρίβανε, σκορδοστουμπανίζανε.

- 5 Πώς τó τρί-, κι όμón όμón, πώς τó τρέβουν τó πιπέρι,
 πώς τó τρέβουν τó πιπέρι οι διαβολουκαλογέροι.
 Με τó γό-, κι όμón όμón, με τó γό-να τρίβανε,
 με τó γόνα τρίβανε, σκορδοστουμπανίζανε.
- 10 Πώς τó τρί-, κι όμón όμón, πώς τó τρέβουν τó πιπέρι,
 πώς τó τρέβουν τó πιπέρι του διαβόλου οι καλογέροι.
 Με τόν κώ-, κι όμón όμón, με τόν κώ-λο τρίβανε,
 με τόν κώλο τρίβανε, σκορδοστουμπανίζανε.

Example 2. «Comment broie-t-on le poivre?»

ment et joue avec des variations rythmiques sur la note *la* et la note *do* en fonction de la métrique des vers (m. 93–104). Le saut de tierce majeure de la mélodie à la mesure (m. 102) et les variations rythmiques sur la note *do* apportent de nouveau un message d'espoir, c'est-à-dire, que seule la lutte continue des prisonniers peut aboutir à la libération et à un avenir meilleur. La cadence rompue caractéristique de la partie *A* réapparaît très tôt cette fois, juste après le premier hémistiche (m. 93–94) pour marquer l'événement crucial qui suivra: l'exécution d'Athina par dix coups de fusil représentés par les variations rythmiques sur la note *la* (m. 94–95). Cette

cadence intervient comme dans la partie *A*, chaque fois où le compositeur veut insister sur le sens des vers précédents (m. 96–97, 98–99, 101) et elle représente de nouveau les efforts désespérés des exilés pour se libérer, mais en vain, le retour à la monotonie de la prison est inévitable et est illustré par l'accord parfait de la tonique de *Fa M* qui réapparaît. L'oeuvre s'achève avec la répétition simplifiée – sans les octaves – du thème *A*, qui joue le rôle d'une coda (m. 104–108). Le schéma rythmique des triolets réapparaît dans l'accompagnement et de cette manière un lien se crée entre les parties *A*, *B* et *A'*.

Conclusions

À travers cette analyse poético-musicale nous constatons (que):

- pour des raisons fonctionnelles et expressives, le compositeur néglige parfois certains points de la forme du texte poétique: par exemple, la séparation des strophes – comme dans la (m. 29) où il unit sous la même ligne mélodique les vers 15 et 16 – ou la séparation des vers d’une strophe – comme dans la (m. 95): sous le même triolet il unit deux vers successifs, v. 36–37 – ou la ponctuation – comme dans la (m. 8): v. 4: il y a une virgule qu’il transforme en point et coupe en deux le vers en y introduisant une mesure cadentielle qui pourrait à notre avis se poser qu’à la fin du vers (m. 12). Nous ne pouvons pas d’ailleurs oublier le cas de la chanson «*Le Refus*» du cycle de chanson «*Épiphanie*» sur la poésie de G. Seféris³⁹, où c’est l’interprète Grigoris Bithikotsis qui change complètement le sens du vers, en transformant le point d’exclamation du v. 11 en virgule:

«*Avec quel cœur, avec quel souffle,
avec quels désirs, avec quelle passion
nous avons mené notre vie; erreur!
et nous avons changé de vie.*»⁴⁰ (v. 9–12)

- pour souligner l’énoncé important du v. 11 et l’existence des deux points (“:”) le compositeur utilise une noire à la fin de la (m. 21); par contre il ne le fait pas à la (m. 73) pour les deux points (“:”) à la fin du v. 30 car il considère peut-être moins important l’énoncé du v. 31 qui passe rapidement sur des croches;

- l’influence de la musique grecque ancienne, byzantine et démotique sur le compositeur est évidente dans cette composition et se manifeste: a) par le thème A qui renvoie au motif antique de «*Katolofyromai*» d’«*Oreste*» d’Euripide, b) par les variations rythmiques sur les notes *la* et *do* dans les parties A et A’ qui nous font penser à une sorte de “récitatif” que le chantre principal utilise quand il récite les textes des Apôtres lors de la liturgie orthodoxe, c) par le mélisme caractéristique de la musique byzantine (m. 62), d) par le thème B qui nous renvoie à la mélodie de la chanson démotique «*Comment broie-t-on le poivre?*»;

- la répétition de l’accord de la tonique et le manque total d’accompagnement – on pourrait s’attendre au moins à un accompagnement homophone – donne la même sensation qu’un récitatif, crée un climat imposant et incite l’auditeur à accorder plus d’attention aux paroles qu’à la musique;

- le compositeur fait concorder habilement la partie du *canto*, la partie B, avec la partie centrale du poème où l’héroïne Athina est présente (v. 20–34) et en action.

Dans les deux autres parties (v. 1–33) et (v. 35–43) qui décrivent les circonstances avant et après l’exécution d’Athina, il accorde les variations rythmiques sur l’accord de la tonique et les notes *la* et *do*, en gardant tout au long de cette chanson une ambiance majestueuse et grandiose, bien représentative de son style en général;

- l’absence de changement de dynamiques – comme nous pouvons également le voir sur le tableau des indications dynamiques:

Indications dynamiques	<i>Η ΑΔΕΡΦΗ ΜΑΣ ΑΘΗΝΑ = NOTRE SŒUR ATHINA</i>
<i>ppp</i>	-
<i>Pp</i>	-
<i>P</i>	-
<i>mp</i>	-
<i>mf</i>	-
<i>F</i>	1
<i>Ff</i>	2
<i>fff</i>	-
<i>cresc.</i>	-
<i>dim.</i>	1
<i>Sf</i>	-
<i>Fp</i>	-
<i>sfp</i>	-

La chanson commence en *f* pour passer à *ff* (m. 64) et y rester (avec un rappel du *ff* à la m. 87) jusqu’à la fin, pourrait expliquer le désir du compositeur de mettre en évidence le sujet du poème qui est “la mort”, événement très fort en soi et de créer tout au long de la chanson un climat imposant et lourd;

- dans la partie B, il y a des mélodies intéressantes – comme les thèmes A ou D – qui pourraient être développées davantage. Nous avons l’impression que le compositeur y expose juste des fragments mélodiques qu’il réutilisera plus tard dans une autre œuvre – comme il l’a fait d’ailleurs dans sa «*Symphonie n. 7*» où les parties B et A’ de la chanson-fleuve forment le deuxième mouvement de la symphonie intitulé «*L’exécution d’Athina*»: le texte de la partie B est interprété par une *contralto* et celui de la partie A’ par les basses et les ténors du chœur mixte. Ce manque d’élaboration des mélodies provoque un sentiment d’incertitude, d’attente, et c’est pourquoi la réapparition de l’accord de la tonique *Fa* dans la partie A’ apparaît comme un soulagement pour l’auditeur, comme un aboutissement, comme un cycle qui se complète.

En conséquence, il est évident que cette chanson-fleuve est dans les normes de la forme, définies par le compositeur: «*les mélodies ne se recyclent pas mais elles se répètent pour recréer l'ambiance du texte poétique*». Mais le choix de cette forme a-t-il été fait au hasard? Nous sommes convaincue que le fait que le texte poétique est hétérométrique et composé par des vers libres et mixtes, a imposé en quelque sorte au compositeur de choisir la forme musicale de chanson-fleuve et vice-versa, c'est-à-dire, que le compositeur a, peut-être, volontairement choisi ce texte pour «servir» cette forme musicale nouvelle qu'il avait inventée et qu'il voulait présenter au public. Cette forme qui renvoie au chant byzantin mélismatique ressemble plutôt à une lecture musicale du texte qu'à une chanson populaire de masse et elle oblige le compositeur de l'intégrer dans une forme savante – telle qu'une symphonie – par la suite. À cause de la complexité de sa forme, cette chanson-fleuve perd la fonctionnalité désirée lors de sa conception qui était de toucher le grand public et d'initier l'auditeur qui n'a pas de formation musicale avancée à une forme savante nouvelle et par conséquent, elle n'est pas chantée lors de grandes manifestations durant la Dictature des Colonels (1967–1974), malgré le message révolutionnaire et optimiste qu'elle véhicule.

Cependant, si nous reprenons les propos de Marie-Claire Beltrando-Patier: «*le lied est plus sensible à l'esprit, plus loin de l'expression poétique et plus musical, alors que la mélodie s'attache davantage à la lettre et aux schémas poétiques, qu'elle sert avec sensibilité et rigueur*⁴¹» et si nous songeons aux caractéristiques formelles et stylistiques du *lied* et de la *mélodie*, nous ne pouvons que situer «*Notre Sœur Athina*» entre ces deux genres. L'évocation du thème de la «mort» qui est un des thèmes dominants aussi bien du «*lied*» que de «*la mélodie*»⁴², la présence du *leitmotiv* selon la tradition wagnérienne⁴³, la «*forme tripartite (A–B–A')*» dans le style de la *mélodie* faurénne⁴⁴, le figuralisme rythmique et mélodique – souvent utilisé par le compositeur – qui nous renvoie aux œuvres schubertiennes⁴⁵, «*le chromatisme et les harmonies sur pédale, caractéristiques des œuvres schumannniennes*⁴⁶» ne peuvent que renforcer l'idée que «*Notre Sœur Athina*» présente aussi bien certaines caractéristiques du «*lied*» que de «*la mélodie*».

Nous croyons par conséquent que Mikis Theodorakis, guidé par sa vision de créer une «*musique pour les masses*», s'est inspiré de ces deux genres de la musique occidentale – du «*lied*» plus populaire grâce à son énorme développement à la fin du XVIII^e siècle et à son détachement de l'esprit de *l'aria*⁴⁷ et de «*la mélodie*» plus sophistiquée qu'il a enrichis par des éléments issus de son inné musical – tradition poético-musicale antique, byzantine, démotique – et par son acquis musical –

musique populaire grecque, musique contemporaine occidentale et a, ainsi, inventé la chanson-fleuve, ce nouveau genre qui représente un des points de jonction de la «*musique savante*» et de la «*musique populaire*».

Renvois

¹ MILAS Spyros, (O Sosialistikos realismos kai i sxesi tou me tin strateusi stin techni) = Le Réalisme Socialiste et son rapport avec l'art engagé, Athènes, 1989, Ed. Karanasis, p. 161.

² THEODORAKIS Mikis, (Dimokratiki kai Syngentrotiki Aristera) = La Gauche Démocratique et Centralisatrice, Athènes, 1976, Ed. Papazissi, p. 257–259.

³ HOLST Gail, (Mikis Theodorakis: Mythos kai Politiki sti synchroni elliniki mousiki) = Mikis Theodorakis: Légende et politique de la musique grecque contemporaine, Athènes, Ed. Androméda, 1980, p. 17–18.

⁴ RITSOS Yannis (1909–1990): grand poète grec, qui au début de sa carrière est resté fidèle à la versification traditionnelle et a vécu la décadence de la «bourgeoisie», décrite par Marx. Dès l'âge de 20 ans et tout au long de sa vie, il fut membre actif du Parti Communiste. Souvent les limites entre sa poésie et la propagande politique sont subtiles, c'est pourquoi d'ailleurs il est considéré comme le principal poète grec «engagé politiquement». Son chef d'oeuvre est «*La Grécité*», écrit entre 1945 et 1947 et publié en 1954 pour des raisons politiques. L'oeuvre poétique de Yannis Ritsos est riche, complexe et variée; l'influence aussi bien de la tradition grecque que de la poésie de Karyotakis, de Varnalis et des surréalistes est évidente et fait que sa poésie évolue constamment. Les sentiments personnels du poète sont exprimés à travers les événements sociaux et il essaie à travers sa poésie de communiquer sa vision d'un monde meilleur. Ritsos a participé à la Résistance Grecque et à cause de son idéologie communiste a été exilé de 1947 à 1952 ainsi que par la dictature des colonels en 1967. Il a obtenu, entre autres, le Prix Lénine pour la Paix en 1977. (dans THEODORAKIS Mikis, (Melopoiimeni Poiisi) = *Poésie mise en musique*, Athènes, 1997, Ed. Ypsilon, vol. 1, p. 433–434).

⁵ Entretien de Kalliopi Stiga avec Mikis Theodorakis, Athènes, Janvier 1997 (dans STIGA Kalliopi, «*Mikis Theodorakis: le chant du rapprochement de la "musique savante" et de la "musique populaire"*», Thèse de Doctorat, Université Lyon 2- Lumière, Novembre 2006).

⁶ Selon Aristote, le «*kommos*» («*kommoi*») est un chant de lamentation commun, au chœur et aux acteurs sur scène; (dans ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Ed. Les Belles Lettres et Librairie Générale Française, coll. Le livre de poche- classique, 1990, p. 102).

⁷ BELTRANDO-PATIER Marie-Claire (dir.), *Histoire de la Musique*, Paris, Ed. In Extenso, 1998, p. 771.

⁸ WAGNER Guy, *Mikis Theodorakis: Une vie pour la Grèce*, Paris, Ed. PHI, 2000, p. 171.

⁹ FLESSAS Iannis, *Mikis Theodorakis*, Athènes, Ed. Aigokeros, 1994.

¹⁰ THEODORAKIS Mikis, (I mousiki gia tis mazes) = Musique pour les masses, Athènes, Ed. Olkos, 1972, p. 107–108.

¹¹ THEODORAKIS Mikis, (Melopoiimeni Poiisi) = La Poésie mise en Musique, Athènes, Ed. Ypsilon, 1988, vol. 3, p. 127.

¹² THEODORAKIS Mikis, (Melopoiimeni Poiisi) = La Poésie mise en Musique, Athènes, Ed. Ypsilon, 1998, vol. 2, p. 140

¹³ THEODORAKIS Mikis, (Oi Dromoi tou Archangelou) = Les Chemins de l'Archange, Athènes, Ed. Kedros, 1986, vol. 2, p. 206.

¹⁴ THEODORAKIS Mikis (Melopoiimeni Poiisi) = La Poésie mise en Musique, Athènes, Ed. Ypsilon, 1998, vol. 2, p. 140.

¹⁵ Référence de l'œuvre dans le catalogue officiel des œuvres de Mikis Theodorakis, publié dans le livre d'Asteris Koutoulas: (O Mousikos Theodorakis) = Theodorakis: le musicien, Athènes, Ed. Livanis, 1998.

¹⁶ KOUTOULAS Asteris (O Mousikos Theodorakis) = Theodorakis: le Musicien, Athènes, Ed. Livani, 1998, p. 198.

¹⁷ Cet enregistrement est incorporé dans le cd = Arcadie II et III, Lyra 3298.

¹⁸ THEODORAKIS Mikis (Melopoiimeni Poiisi) = La Poésie mise en Musique, Athènes, Ed. Ypsilon, 1998, vol. 2, p. 140.

¹⁹ Cf. texte poétique.

²⁰ ELYTIS Odysseus (1911–1996): Un des plus importants poètes de la Grèce contemporaine. Il a été très influencé par le courant du surréalisme, bien qu'il ne suive pas à la lettre les règles proposées par le Manifeste du Surréalisme d'André Breton. Sa poésie habitée d'un grand nombre d'images imprévues, unies entre elles par des enchaînements et d'un lyrisme intense, est un hymne à la liberté et à la communion directe avec la nature. La poésie d'Elytis exprime l'interaction inévitable selon lui entre le corps, l'âme et les îles de la mer Égée. L'influence de la tradition est présente aussi dans l'œuvre d'Elytis. Son œuvre la plus importante est; dans cette œuvre cohabitent aussi bien l'influence d'Homère, d'Héraclite, de Pythagore, de Sappho que la chanson folklorique, la poésie de Kalvos, de Solomos et l'hymnographie religieuse orthodoxe. Elytis a renouvelé la poésie néohellénique mieux que tout autre poète. Il a été honoré par le Prix Nobel de Littérature en 1979.

²¹ VITTI Mario, (H genia tou trianta) = La génération des années'30, Athènes, Ed. Ermis, 1995, p. 149.

²² THASITIS Panos (Epta dokimia gia tin poiisi) = Sept essais sur la poésie: (dans l'article de Malafanti Eleni (O erotas kai i fysi stin poiisi tou Odyssea Elyti) = L'amour et la nature dans la poésie d'Odysseus Elytis in (Erevna – Afieroma ston Odyssea Elyti) = Recherche – Hommage à Odysseus Elytis, Athènes, Printemps 1998, p. 6.

²³ Extrait du poème (Gennisi tis meras) = La naissance du jour (dans VITTI Mario, (H genia tou trianta) = La génération des années'30, Athènes, Ed. Ermis, 1995, p. 150).

²⁴ Ce vers est extrait du poème d'Angelos Sikélianos «La Marche de l'Esprit» qui a été mis en musique par Theodorakis alors qu'il était exilé à Zatouna en Arcadie (1968–1969), par la Dictature des Colonels.

²⁵ ZORBALAS Stavros (Techni kai Koinonia) = Art et Société, Athènes, Ed. Sygchroni Epochi, 1988, p. 70.

²⁶ THEODORAKIS Mikis, (Melopoiimeni Poiisi) = La Poésie mise en musique, (3 vol.), Athènes, Ed. Ypsilon, 1997, vol. I, p. 47.

²⁷ *Ibid.*, p. 117.

²⁸ *Ibid.*, p. 98.

²⁹ Poésie démotique: avec ce terme on désigne la poésie des gens qui vivent dans un milieu rural. Il est difficile de préciser chronologiquement les débuts de la poésie démotique. Selon certains chercheurs, les racines historiques de la poésie démotique remontent à l'Antiquité grecque. Ce qui est certain, c'est qu'à partir du VIII^e (ou du IX^e siècle) on trouve des poèmes héroïques, appelées «akritika», qui sont probablement les plus vieux poèmes démotiques. Quant à la diffusion des poèmes démotiques d'une génération à l'autre, elle était orale et généralement on ne connaît pas leur versificateur.

³⁰ MEGAS Georgios (Giortes kai ethima tis ellinikis laikis

latreias) = Célébrations et Mœurs de la culture populaire grecque, Athènes, Ed. Odysseas, 1988.

³¹ «Isokratis»: ce terme désigne la note pour la tenue dans les hymnes byzantins.

³² La singularité se situe au fait que «la note si est naturelle quand le chant la dépasse à l'aigu» (dans GIANNELOS Dimitris, «La Musique Byzantine», Paris, Ed. L'Harmattan, 1996, p. 143–145), ce qui est le cas de ce thème.

³³ WEST M.L., (Archaia Elliniki Mousiki) = La Musique Grecque Ancienne, Athènes, Ed. Papadimas, 1999, p. 390–391.

³⁴ REMANTAS A., P.D.ZACHARIAS (Arion: I Mousiki ton Ellinon os diesothi apo ton archaiotaton chronon mechri simeron) = Arion: La Musique des Grecs telle qu'elle a été sauvée depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, Athènes, Ed. Epam. Zagkourlou, 1917, p. 39.

³⁵ GIANNELOS Dimitris, «La Musique Byzantine», Paris, Ed. L'Harmattan, 1996, p. 139.

³⁶ MAVROLDIS Marios (Oi Mousiki tropoi stin Anatoliki Messogio) = Les modes musicaux de la Méditerranée Orientale, Athènes, Ed. Fagotto, 1999, p. 144.

³⁷ HOLST Gail, *op. cit.*, p. 209.

³⁸ *Ibid.*, p. 210.

³⁹ SEFÉRIS Georges (1900–1971): est né à Smyrne et est arrivé en Grèce en 1914. Il a fait des études de Droit à Paris et est devenu diplomate. Il fait ses débuts littéraires en 1931 avec le recueil poétique «Strophe»; l'influence du symbolisme est évidente dans cette œuvre. En même temps, dans ce recueil il y a aussi des poèmes qui montrent l'originalité de son écriture poétique, son refus de la versification traditionnelle. Le renouvellement total de son écriture poétique a commencé avec son œuvre «Le Roman» (1935) et a continué jusqu'à la fin de sa carrière. La poésie de Seféris qui est caractérisée par la simplicité des moyens d'expression et par un ton bas et tranquille, marque l'inquiétude du poète pour le destin tragique du peuple grec (Seféris a vécu le drame des deux guerres mondiales et de la catastrophe de Smyrne). La catastrophe de Smyrne et de l'hellénisme de l'Asie Mineure, le déracinement des réfugiés, le destin tragique de l'être humain ont touché l'âme de Seféris et ont été cristallisés dans sa poésie, composée sous l'influence pesante d'un passé accablant et d'un présent plein d'inquiétudes. Il est considéré comme un des poètes grecs qui ont ouvert de nouveaux horizons à la poésie néohellénique et ont contribué au renouvellement de la poésie d'une façon décisive. Il a obtenu le Prix Palamas en 1947, le Prix Foyle à Londres en 1961 et le Prix Nobel de Littérature en 1963. En 1969, il a fait une déclaration de dénonciation de la dictature des colonels. Le jour de son enterrement a été transformé en une manifestation massive contre la dictature, au cours de laquelle son poème «Le refus» du recueil «Épiphanie», mis en musique par Mikis Theodorakis, a été chanté par des milliers de personnes et est devenu l'hymne contre la dictature.

⁴⁰ Extrait de la chanson «Le refus».

⁴¹ BELTRANDO-PATIER Marie-Claire (dir.), *op. cit.*, p. 671.

⁴² *Ibid.*, p. 656, 662, 673, 677, 681, 682.

⁴³ *Ibid.*, p. 663.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 679.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 664.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 664.

⁴⁷ (Engyklopaideia Papyros Larousse Britannica) = Encyclopédie Papyros Larousse Britannica, Athènes, Edition collective: Papyros – Grande Encyclopédie Larousse – Encyclopaedia Britannica, 1981, vol. 38, p. 268.

Summary

The cultural, social and political life of Greece during the 20th century is marked by the dual activity – artistic and political – of the Greek composer, politician and innovator Mikis Theodorakis.

His activity, started during World War II, extends through the Civil War, the organization “*Democratic Youth Lamprakis*” and the Dictatorship of Colonels into the inner life of the country. Music and politics are the two complementary elements which define the life of Mikis Theodorakis, reflecting the power of his dynamic personality and creating his “aura” which rapidly breaks through the borders of the country, taking on an international dimension and becoming “*the Voice of Greece*”.

More precisely, during the sixties, the time when Theodorakis returns to Greece, the country is traversing a new period of political instability due to the intensity of social and public reconstitutions and reforms wherein the people of Greece suffer from the almost extreme nationalism of the dominant social class. Convinced that “*one of the elements of the freeing of the masses is the education of the masses*”^[3] and inspired by the “*social cultural revolution*”, Mikis Theodorakis is made head of the “*political cultural renaissance movement*” and creates “*a music for the masses*”.

This music is born out of the marriage of traditional popular Greek music with modern Greek poetry and applies the musical forms of the art-song such as “*the cycle of songs*”, “*the popular oratorio*”, “*the flow-song*”...

At the same time the “*music of the masses*” reflects the soul of the people and is communicated to them through a new mode, the *Popular Concert* which has its roots in the “*mysteries of Elefsis*”. In this way, Mikis Theodorakis hopes to break down the barriers between the elite and the simple people and establish the foundations for a classless musical culture which will “*elevate the people and transform them into an intellectual force able to make history*”^[4].

But what were his tools at the time of the creation of the music for the masses? Did his tools remain always the same ones or did they change? If so, according to which factors?

The principal tools to which Mikis Theodorakis had always recourse, according to his own declarations, are: on the one hand, the Poetry and the Music, which form an inseparable unit and, on the other hand, the direct and intense contact which he has always had with the public. However, only a detailed study of his musical work and his repercussion on the public can reveal to us his real image and prove his intentions and declarations to us.

Inspired by the “*Initial Linguistic Theory*” of Roman Jakobson, as it is presented in the article “*Linguistics and Poetry*” included in his work “*Essays of General Linguistics*”, we try to clarify the manner by which the context, the contact and the common code intervene in the transmission to the recipient of the message transmitted by the sender.

The poetic-musical analysis of the flow-song “*Our Sister Athina*” which was realised within the framework of our research for the PhD, on the one hand revealed to us the creative process of the composer at the time of the invention of this new musical form and, on the other, established the essential points of the “common code” between the composer and its public.

Notes

^[3] STIGA Kalliopi, «*Mikis Theodorakis: the cantor of the link between “learned music” and “popular music”*», PhD, Université Lumière – Lyon 2, France, November 2006, vol. 3: «*Interview given by Mikis Theodorakis to Kalliopi Stiga, Athens, 9-6-2001*», p. 1113.

^[4] *Ibid.*, p. 1097.

Santrauka

Graikijos kultūrinis, socialinis ir politinis gyvenimas XX amžiuje yra paženklintas dviguba – menine ir politine – Graikijos kompozitoriaus, politiko ir novatoriaus Mikio Theodorakio veikla.

Mikio Theodorakio veikla, prasidėjusi Antrojo pasaulinio karo metais, nenutrūko ir Graikijos pilietinio karo metu. Muzika ir politika – tai du svarbiausi vienas kitą papildantys Mikio Theodorakio gyvenimo elementai, rodantys jo dinamiškos asmenybės galią ir padėję įgyti aurą, suteikusių jam galimybę išsiveržti už šalies ribų, pasiekti tarptautinį mastą ir tapti „Graikijos balsu“.

Tiksliau sakant, 7-ąjį dešimtmetį, kai Theodorakis grįžo į Graikiją, šalyje dėl socialinių ir visuomeninių pertvarkų ir reformų prasidėjo naujas politinio nestabilumo laikotarpis, kurio metu Graikijos žmonės kentėjo nuo kone ekstremalaus dominuojančios socialinės klasės nacionalizmo. Būdamas įsitikinęs, kad „vienas iš masių išlaisvinimo elementų yra jų švietimas“^[3], „socialinės-kultūrinės revoliucijos“ skatinamas, Mikis Theodorakis pasinėrė į „politinio-kultūrinio renesanso sąjūdį“ ir ėmė kurti „muziką masėms“. Ši muzika gimė tradicinei populiariajai graikų muzikai susijungus su moderniąja graikų poezija ir suteikus tam deriniui dainuojamojo meno formas, tokias kaip „dainų ciklas“, „populiarioji oratorija“, „daina tėkmė“... Ta „masių muzika“ atspindėjo žmonių dvasią ir buvo perduodama jiems nauju būdu – per *populiariosios muzikos koncertą*, kurio šaknys glūdi „Elefsio misterijose“.

Tokiu būdu Mikis Theodorakis tikėjosi pralaužti užtvarą tarp elito ir paprastų žmonių ir sukurti neklasikinę muzikos kultūros pamatus, kultūros, kuri „išaukštins žmones ir pavers juos intelektualia jėga, galinčia kurti istoriją“^{2[4]}.

Bet kokie gi buvo jo „muzikos masėms“ kūrimo įrankiai? Ar visada jie buvo tokie pat, ar kito? Jeigu kito, tai kas tai lėmė?

Anot paties Mikio Theodorakio, pagrindiniai įrankiai, kuriais jis visada naudojėsis, yra pirmiausia nedalomą vienetą sudarančios Poezija ir Muzika, o paskui – intensyvus tiesioginis ryšys, visada jį siejęs su plačiąja visuomene. Tačiau tik išsami M. Theodorakio muzikinių darbų bei jų atgarsio plačiuosiuose gyventojų sluoksniuose studija gali atskleisti tikrąjį vaizdą ir patvirtinti šios asmenybės intencijas ir deklaracijas.

Inspiruoti Romano Jakobsono „Initial Linguistic Theory“, pateiktos jo „Essays of General Linguistics“

straipsnyje „Linguistics and Poetry“, mes mėginame išsiaiškinti būdą, kaip siuntėjo kontekstas, kontaktas ir bendrasis kodas įsiterpia į gavėjui siunčiamą pranešimą.

Dainos tėkmės „Mūsų sesuo Atėnė“ poetinė ir muzikinė analizė, atlikta doktorantūros studijų kontekste, viena vertus, atskleidė mums kompozitoriaus kūrybinį procesą jo naujosios muzikinės formos atradimo metu, kita vertus, sudėliojo esminius „bendrojo kodo“, kuriuo remdamasis kompozitorius bendrauja su publika, taškus ir ženklus.

Nuorodos

^{1[3]} Kalliopi Stiga. „Mikis Theodorakis: the cantor of the link between „learned music“ and „popular music“, PhD, Université Lumière – Lyon 2, Prancūzija, 2006 m. lapkritis, t. 3: „Interview given by Mikis Theodorakis to Kalliopi Stiga, Athens, 9-6-2001“, p. 1113.

^{2[4]} Ten pat, p. 1097.

Pavyzdys. Mikis Theodorakis. „Mūsų sesuo Atėnė“

MIKIS THEODORAKIS
Η ΑΔΕΛΦΗ ΜΑΣ ΑΘΗΝΑ
NOTRE SŒUR ATHINA

The musical score is presented in two columns. The left column contains the piano introduction and the first vocal line. The right column contains the piano accompaniment and the subsequent vocal lines. The lyrics are written in both Greek and French. The tempo is marked 'Andante' and the key signature is one sharp (G major). The piano part is credited to Giorgos Kouloukis.

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406</

