

SAMUEL BAUD-BOVY

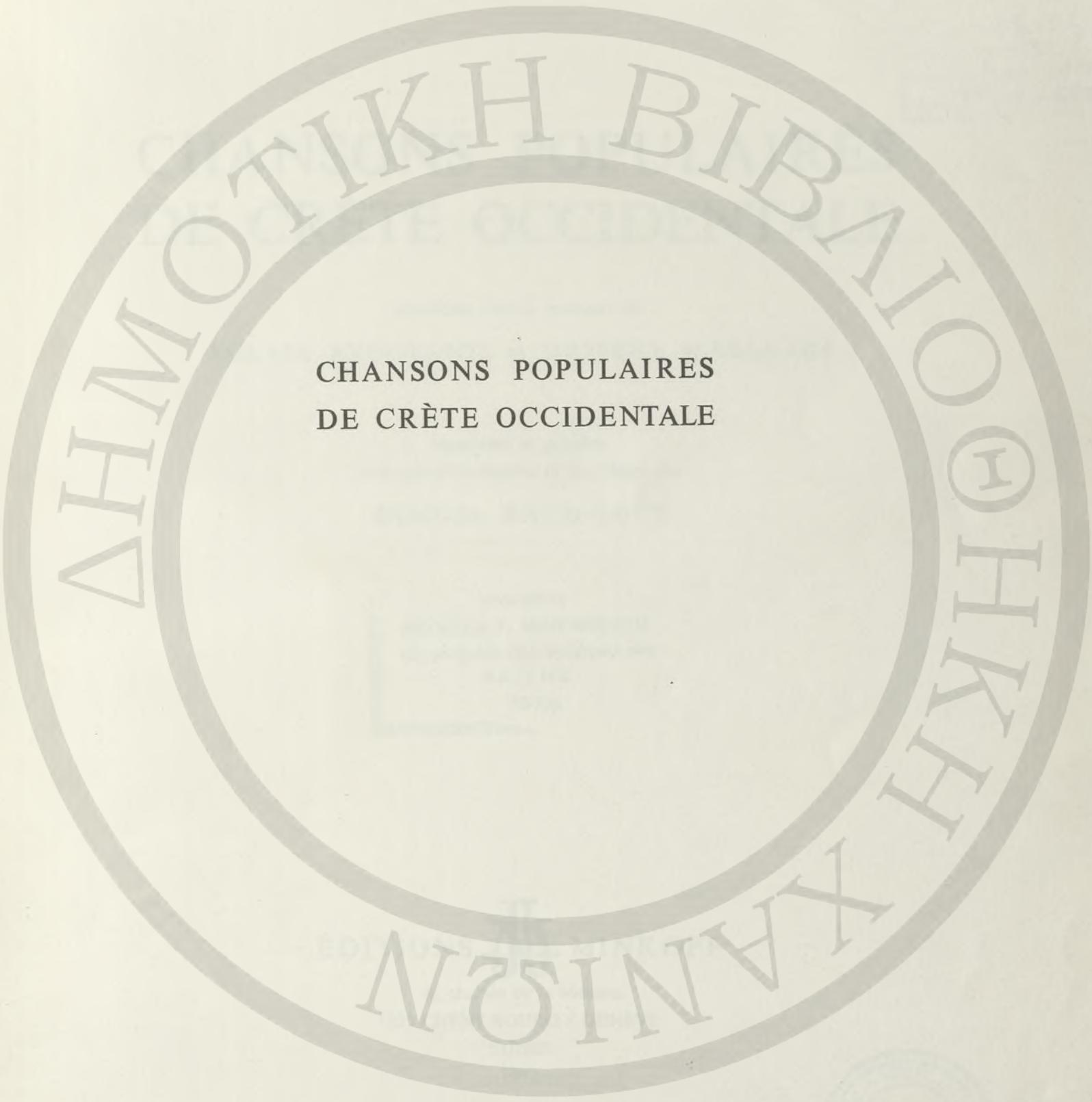
—
CHANSONS POPULAIRES
DE CRÈTE
OCCIDENTALE



© 1972 Editions Minkoff, Genève

ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

CHANSONS POPULAIRES
DE CRÈTE OCCIDENTALE



ΕΔΙΤΗΡΙΟΝ

ARCHIVES MUSICALES DE FOLKLORE DE MADAME MERLIER

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΕΡΕΥΝΑΣ
— ΧΑΥΤΙΣ —
Αρ. βιβλ. 42102
Χρονολ. Πρωτ. 30-8-70
Εξέδότης ΜΟΥΣ. ΚΡΗΤΗΣ
Αρ. 784.4 / ΒΑΥ

CHANSONS POPULAIRES DE CRÈTE OCCIDENTALE

recueillies avec le concours de

AGLAIA AYOUTANTI et DESPINA MAZARAKI

transcrites et publiées

avec une Introduction et des Notes par

SAMUEL BAUD-BOVY

ΠΡΟΣΦΟΡΑ
ΛΕΩΝΙΔΑ Γ. ΜΑΝΟΛΙΚΑΚΗ
εις μνήμην τῆς συζύγου του
ΚΑΙΤΗΣ
1974

ÉDITIONS  MINKOFF

46, chemin de la Mousse
1225 CHÊNE-BOURG / GENÈVE

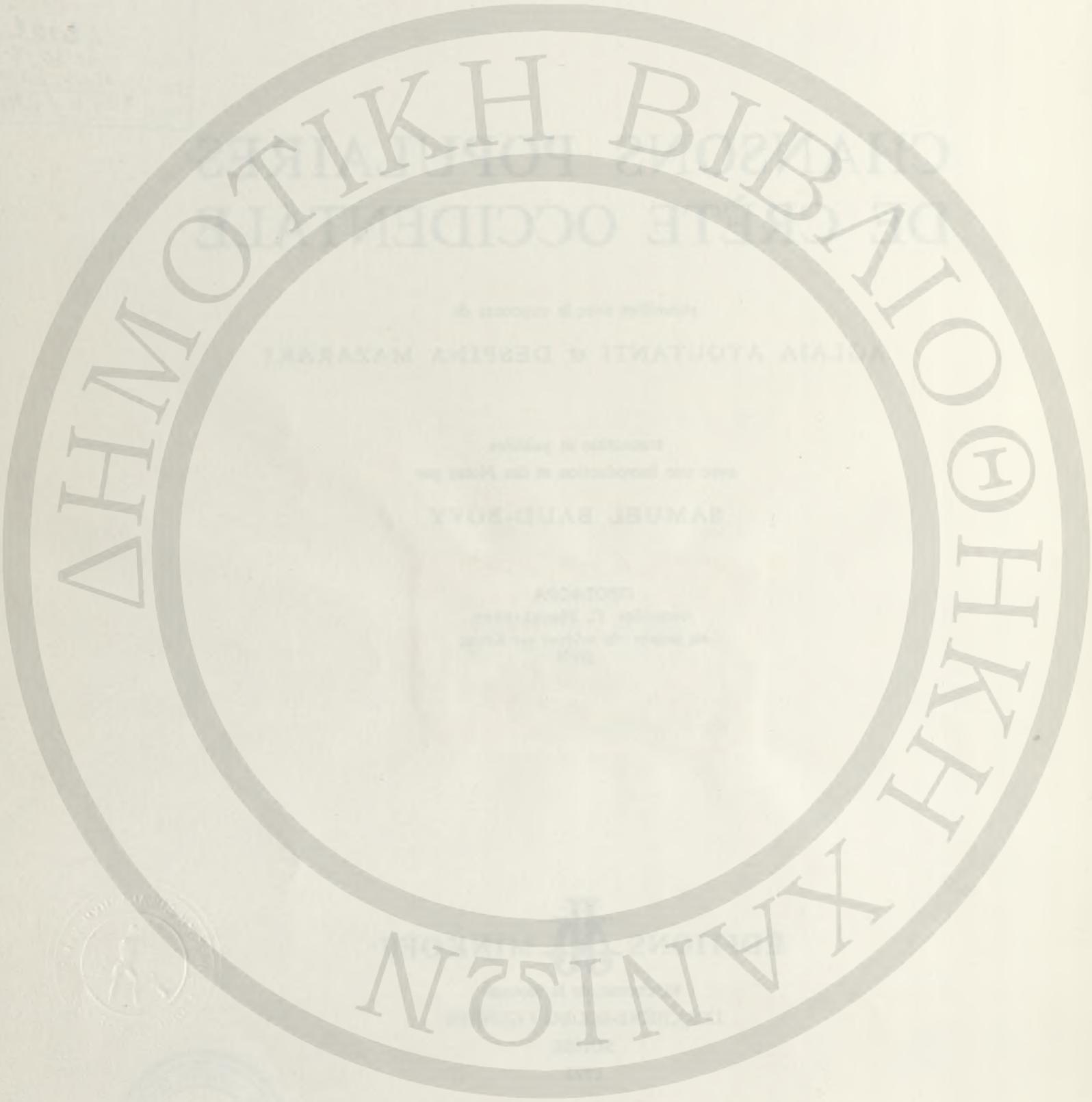
SUISSE

1972



784.4
BAU.

ARCHIVES MUSICALES DE FOLKLORE DE MADAME BERLIN



Издание 1925 г.
 Москва
 С. 1-2
 Печать в Москве
 Издательство "Музыка"



à la mémoire de
DOMINIQUE BRON
(1934-1956)

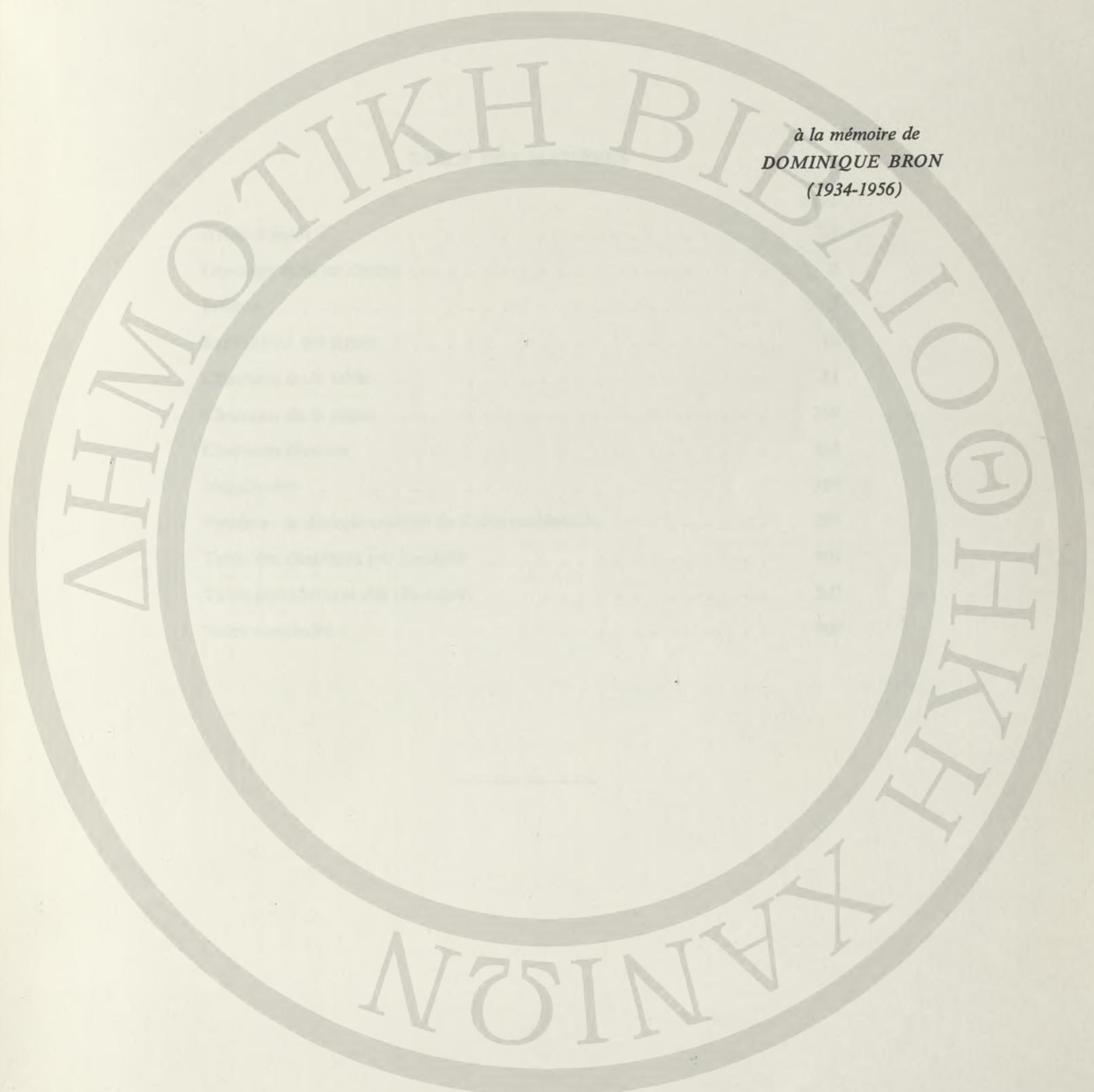


TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Avant-propos	XI
Ouvrages cités en abrégé	1
Préface	3
Explication des signes	10
Chansons de la table	11
Chansons de la route	219
Chansons diverses	235
Mantinades	259
Postface: le dialecte musical de Crète occidentale	291
Table des chanteurs par localités	303
Table alphabétique des chansons.	307
Index sommaire	309

AVANT-PROPOS

Bien qu'il porte un nom d'auteur, cet ouvrage est presque, comme la chanson populaire elle-même, l'aboutissement d'un effort collectif, tant sont nombreux et importants les concours dont il a bénéficié.

Les enregistrements sur lesquels il se base ont été réalisés par les Archives musicales de folklore de Madame Merlier à Athènes. Ils n'ont pu être effectués que grâce à la traditionnelle hospitalité des habitants de la grande île et au sentiment qu'ils avaient d'accomplir un devoir patriotique en secondant nos recherches.

Aussi bien les techniciens des studios de radiodiffusion d'Athènes que ceux du studio de Genève ont grandement facilité notre travail, et les imperfections que présente le disque annexé à cet ouvrage ne doivent pas leur être imputés, non plus qu'à la maison Boris Vancoff qui en a assuré l'exécution.

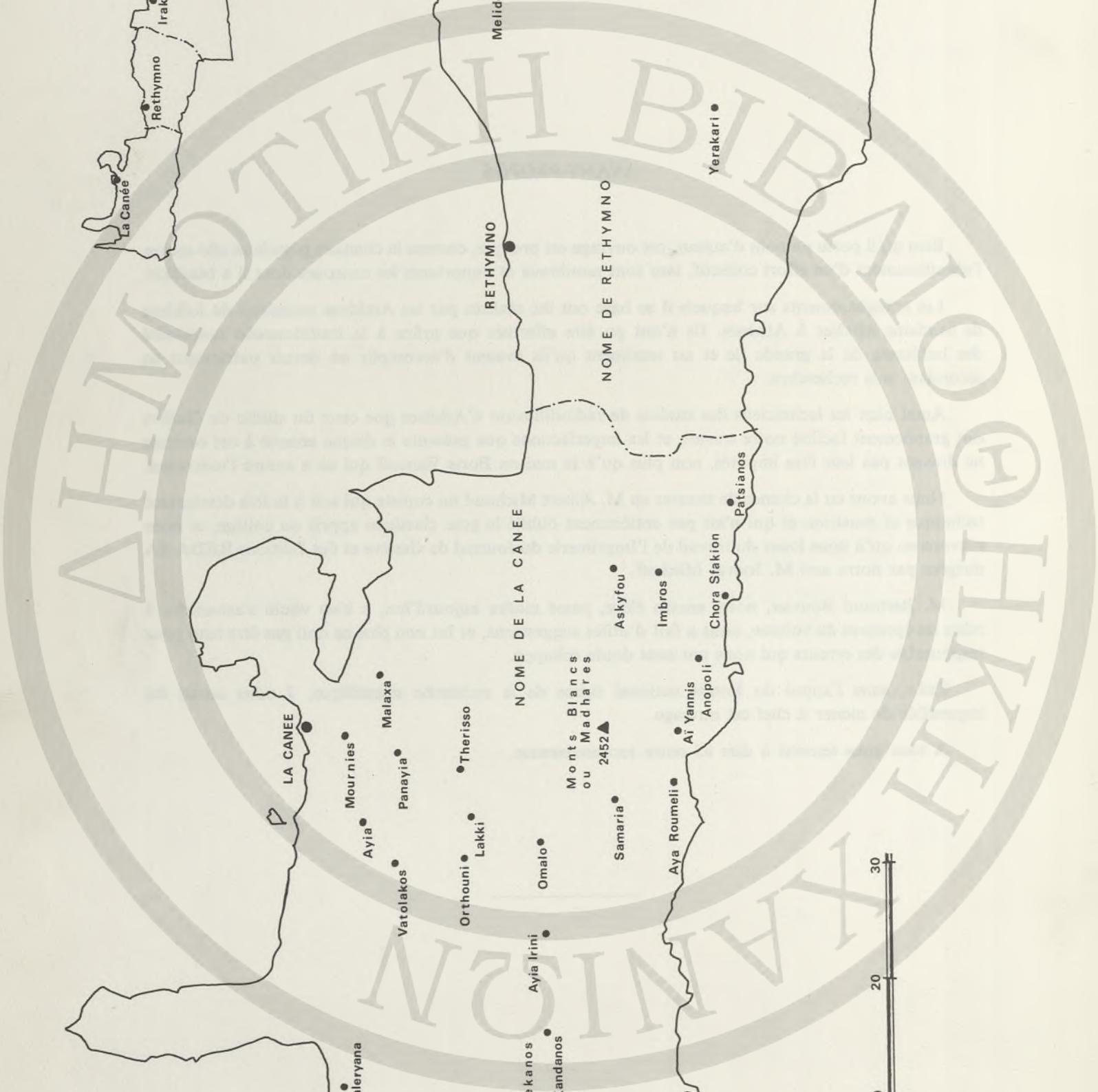
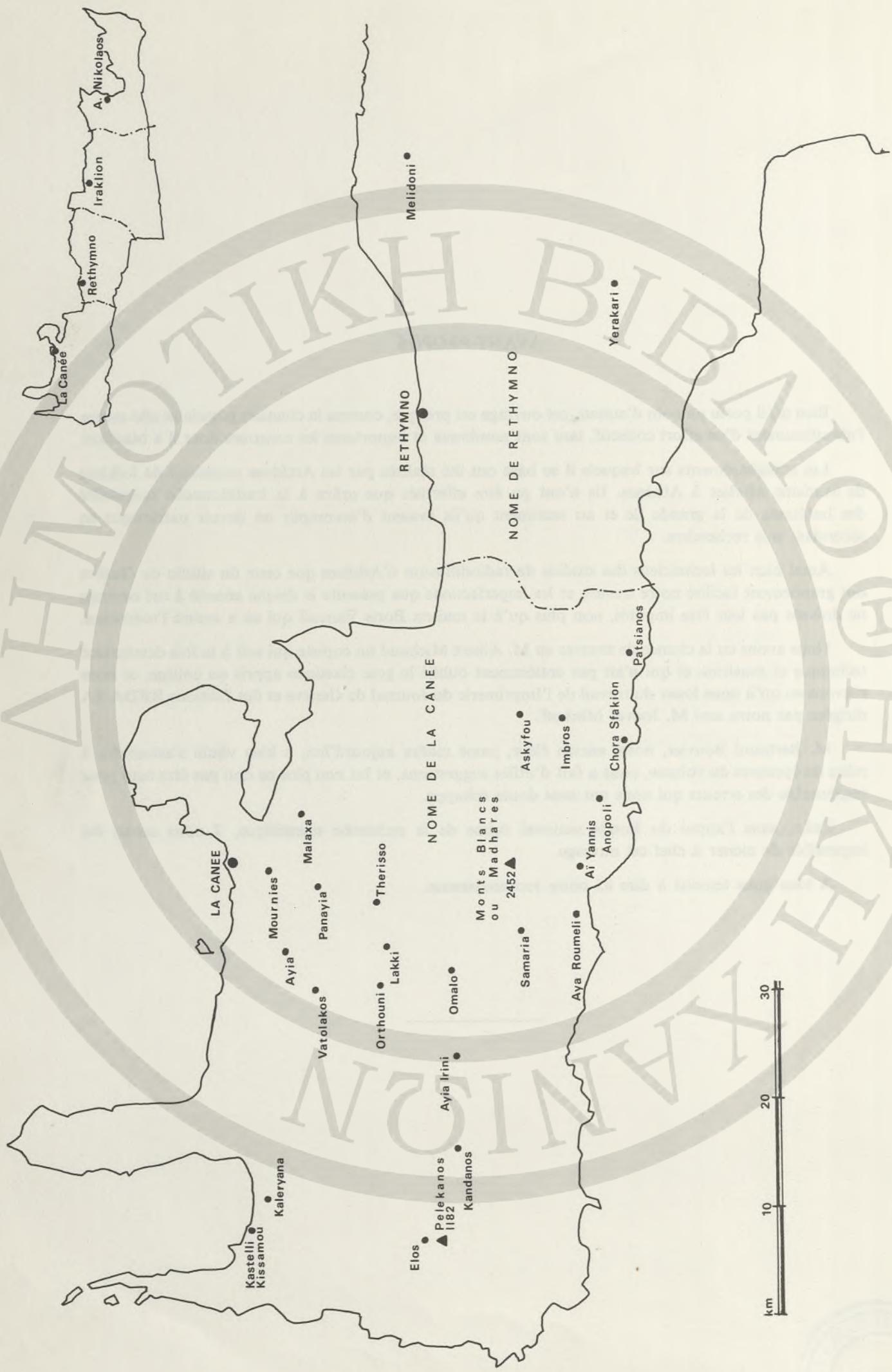
Nous avons eu la chance de trouver en M. Albert Michaud un copiste qui soit à la fois dessinateur technique et musicien et qui n'ait pas entièrement oublié le grec classique appris au collège, et nous n'avons eu qu'à nous louer du travail de l'Imprimerie du Journal de Genève et des Editions REDA SA dirigées par notre ami M. Jouval Minkoff.

M. Bertrand Bouvier, notre ancien élève, passé maître aujourd'hui, a bien voulu s'astreindre à relire les épreuves du volume, nous a fait d'utiles suggestions, et lui non plus ne doit pas être tenu pour responsable des erreurs qui nous ont sans doute échappé.

Enfin, sans l'appui du Fonds national suisse de la recherche scientifique, il nous aurait été impossible de mener à chef cet ouvrage.

A tous nous tenions à dire ici notre reconnaissance.





OUVRAGES CITÉS EN ABRÉGÉ

- ACADÉMIE. Γεωργ. Κ. Σπυριδάκη και Σπύρ. Δ. Περιστέρη, 'Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ' (Μουσική έκλογή), 'Ακαδημία 'Αθηνῶν, (Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρου ἐρεύνης τῆς ἐλληνικῆς λαογραφίας ἀρ. 10), Athènes, 1968.
- AMARGIANNAKIS. Γεωργίου Στυλ. 'Αμαργιαννάκη, Συμβολή εἰς τὴν μελέτην τῆς δημῶδους κρητικῆς μουσικῆς (Μελωδίαί τοῦ γάμου), Hiraklion, 1967.
- BARTOK-LORD. Béla Bartók and Albert B. Lord, *Serbo-croatian folk songs*, Columbia University Press, New-York, 1951.
- BAUD-BOVY, Chansons. Sam. Baud-Bovy, Τραγούδια τῶν Δωδεκάνησων (Chansons populaires du Dodécanèse) (Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 'Εκδόσεις Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ 'Αρχείου 1), 2 vol., Athènes, Sidéris, 1935-1938.
- BAUD-BOVY, Etudes. Sam. Baud-Bovy, *Etudes sur la chanson cleftique* (Collection de l'Institut français d'Athènes 53, Centre d'études d'Asie mineure, Archives musicales de folklore, dirigés par M^{me} Melpo Merlier 21), Athènes, 1958.
- BAUD-BOVY, La Chanson. Sam. Baud-Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse, I*, Les textes, Paris, Les Belles Lettres, 1936.
- BOUVIER. Bertrand Bouvier, Δημοτικά τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς μονῆς τῶν 'Ιβήρων ('Εκδόσεις τοῦ Γαλλικοῦ 'Ινστιτούτου 'Αθηνῶν 120, Μουσικὸ Λαογραφικὸ 'Αρχεῖο, διεύθυνση Μέλπωσ Μερλιέ 24), Athènes, 1960.
- CHATZIDAKIS. Γεωργίου 'Ι. Χατζιδάκι, Κρητικὴ μουσικὴ, 'Ιστορία, μουσικὰ συστήματα, τραγούδια καὶ χοροί, Athènes, s. d. (1958).
- COLLECTION ODÉON. 50 δημῶδη ᾄσματα Πελοποννήσου καὶ Κρήτης, Συλλογὴ 'Ωδείου 'Αθηνῶν (Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 'Ιστορικὴ καὶ λαογραφικὴ βιβλιοθήκη 9), Athènes, Sidéris, 1930.
- JEANNARAKI. Anton Jeannaraki, *Kretas Volkslieder*, Leipzig, Brockhaus, 1876.
- KAVAKOPOULOS. Π. Καβακοπούλου, Π. Παπαχριστοδούλου, Κ. Ρωμαίου, Μουσικὰ κείμενα δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς Θράκης, τ. Α', Athènes, 1956.
- LAOGR. Λαογραφία, Δελτίον τῆς 'Ελληνικῆς λαογραφικῆς ἐταιρείας, Athènes, années 1909 et suivantes.
- MANOUSSAKAS. Μ. 'Ι. Μανούσακα, 'Η Ρεθεμνιώτισσα σουλτάνα Εὐμενία Βεργίτση στὶς εὐρωπαϊκὰς χαλκογραφίαις καὶ στὰ ἐλληνικὰ δημοτικά τραγούδια (Κρητικὰ Χρονικά, 'Ηράκλειον, τ. Ε' (1951), σ. 349-384).
- MATHIOUDAKIS. 'Ιωάνν. Ε. Μαθιουδάκη, Δημοτικά τραγούδια Σελίνου (Κρητικά, περιοδικὸν σύγγραμμα ἐκδιδόμενον ὑπὸ τοῦ Κρητικοῦ φιλολογικοῦ συλλόγου ἐν Χανίοις, Τ. Α', Χανιά, 1930, σ. 242-284).
- MAZARAKI. Δέσποινας Β. Μαζαράκη, Μουσικὴ ἐρμηνεία τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς μονῆς τῶν 'Ιβήρων, πρόλογος Samuel Baud-Bovy, ἐπίλογος Bertrand Bouvier, Athènes, 1967.
- MERLIER. Μέλπω 'Ο. Μερλιέ, Τραγούδια τῆς Ρούμελης (Σύλλογος πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων, 'Ιστορικὴ καὶ λαογραφικὴ βιβλιοθήκη 12) Athènes, Sidéris, 1931.

- MICHAÏLIDIS. Μ. Γ. Μιχαηλίδου Νουάρου, Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου (Καρπαθιακά Μνημεία Α'), Athènes, 1928.
- PACHTIKOS. Γεωργίου Δ. Παχτίκου, 260 δημώδη ελληνικά ἄσματα (Βιβλιοθήκη Μαρασλή), Athènes, 1905.
- PANGALOS. Γεωργίου Έμμαν. Παγκάλου, Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος τῆς Κρήτης, 2 vol. Athènes, typ. Tsevdos, 1955-1960.
- PAPAGRIGORAKIS. Ἰδομενέως Ἰ. Παπαγρηγοράκι, Τὰ κρητικά ριζίτικα τραγούδια, τ. Α', Τῆς τάβλας καὶ στράτας, La Canée, typogr. Emm. Petraki, 1956-57 (sauf indication contraire, les chiffres renvoient au numéro d'ordre de la chanson, non à la page).
- PAR. PHORM. Παράρτημα Φόρμιγγος μουσικόν, 2^e période, années I-VI (1905-1910).
- PERISTERIS. Σπύρου Δ. Περιστέρη, Δημοτικά τραγούδια Ἠπείρου καὶ Μωρηᾶ, Athènes, 1950.
- PETROPOULOS. Δημητρίου Πετροπούλου, Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια (Βασική βιβλιοθήκη, ἀρ. 46-47), 2 vol., Athènes, Zacharopoulos, 1958-1959.
- POLITIS. Ν. Γ. Πολίτου, Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, Athènes, Hestia, 1914.
- RIGAS. Γεωργίου Ἀ. Ρήγα, Σκιαθοῦ λαϊκὸς πολιτισμὸς, τ. Α', Δημώδη ἄσματα (Ἑλληνικά, περιοδικὸν σύγγραμμα ἑταιρείας Μακεδονικῶν σπουδῶν, παράρτημα ΙΙ), Thessalonique, 1958.
- SIGALAS. Ἀ. Ν. Σιγάλα, Συλλογὴ ἐθνικῶν ἁσμάτων, Athènes, 1880.
- VLASTOS, Muse. Κρητικὴ Μοῦσα, ἦτοι Δημώδη ἄσματα Κρήτης καὶ χοροὶ, ἐκ τῆς ἀνεκδότου συλλογῆς τοῦ κ. Παύλου Βλαστοῦ, μουσικοῦ ἐκ Ρεθύμνης (Παράρτημα Φόρμιγγος μουσικόν). Sans date, a dû paraître en 1905.
- VLASTOS, Mariage. Παύλου Βλαστοῦ, Ὁ γάμος ἐν Κρήτῃ, Athènes, 1893.
- VLAZAKIS. Μιχαὴλ Γ. Βλαζάκη, Ριζίτικα τραγούδια Κρήτης, La Canée, 1961.

PRÉFACE

Les chansons qui composent ce recueil ont été enregistrées à deux époques différentes.

Enregistrements de 1930

Parmi les chansons populaires grecques gravées sur disques Pathé par le *Syllogue pour l'enregistrement des chansons populaires* sur l'initiative de notre maître Hubert Pernot figuraient 28 chansons de Crète occidentale¹. Une ancienne élève d'Hubert Pernot, Irini Spandonidi, à qui l'on doit d'ailleurs un recueil de *Chansons crétoises*², s'était chargée de trouver des chanteurs parmi les jeunes conscrits crétois, la plupart Sfakiotes, qui faisaient leur service à Athènes. D'autres chansons furent exécutées par un joueur de lyra de La Canée, et, last but not least, par Eleuthérios Venizélos.

Le *Syllogue*, sous la direction de M^{me} Melpo Merlier, confia la transcription de ces disques crétois au grand compositeur grec Nikos Skalkottas, qui devait y trouver le thème de l'une de ses *32 Danses grecques*³. Ces transcriptions sont conservées aux *Archives musicales de folklore* de M^{me} Merlier, qui ont repris la tâche du *Syllogue*. Nous n'avons pas utilisé les notations de Nikos Skalkottas, afin d'assurer l'unité de notre publication.

Enregistrements de 1954

Cette campagne d'enregistrement sur le terrain (4-28 avril), due à l'initiative des *Archives de M^{me} Merlier*, avait été magistralement préparée l'année précédente par deux collaboratrices des Archives, M^{mes} Aglaïa Ayoutanti et Despina Mazaraki. En un peu plus d'un mois (du 31 août au 9 octobre 1953), elles firent une récolte d'informations d'une surprenante richesse sur les chansons, les chanteurs, les instruments, les usages. Sans les contacts établis au cours de cette enquête préliminaire, sans les qualités complémentaires dont ces dames firent preuve au cours de la campagne de 1954, il aurait été exclu que nous puissions recueillir, en un temps si limité, une collection aussi complète de chansons et de danses de toutes les provinces de Crète. Elles ont joué dans l'élaboration de ce volume un rôle essentiel et nous ne saurions leur exprimer assez notre reconnaissance. Alors que les enregistrements de 1930 avaient bénéficié du concours des techniciens de la maison Pathé, nous disposions en 1954 d'un magnétophone Perfectone, rendu souvent inutilisable par défaut de courant électrique, et d'un petit Kudelski, qui n'avait pas encore la qualité exceptionnelle des NAGRA actuels. Les responsables de ces appareils étaient mon jeune fils et son ami Dominique Bron, à la mémoire duquel ce livre est dédié.

Des quelque 250 chansons enregistrées au cours de ce voyage, le présent volume ne contient que celles de Crète occidentale, et plus précisément celles du nome (province) de La Canée. Nous les qualifierons souvent de chansons des *Rizès* (*rizitika traghoudia*), en prenant cette expression dans un sens générique, le nom de *Rizès*, au sens strict, étant réservé aux villages situés sur le flanc nord des Monts Blancs, au point de résurgence des eaux de ce massif calcaire. Une seule exception: une chanson dont notre informateur, un homme de Mélidoni (nome de Réthymno), pleinement conscient qu'elle n'appar-

¹ Melpo Merlier, *Essai d'un tableau du folklore musical grec*, Athènes, Sidéris, 1935, p. 43.

² Ειρήνη Σπανδωνίδη, *Κρητικά τραγούδια*, Athènes, Govostis (1935).

³ M. Ph. Dragoumis, "Ένα πρωτοπόρο κέντρο έρεύνης τής δημοτικής μας μουσικής (περιοδικόν Τέχνη, Ρόδος, περ. Β', τ. Ι, τεύχος 4, 1970, σ.5-15) σ.7.

tenait pas au répertoire de sa province, nous avertissait que nous en recueillerions de meilleures versions dans l'aire propre des *rizitika* (n° 6 ε). L'air des chansons narratives historiques, celui de Rotocritos, figureront dans un second volume, consacré à la Crète orientale et centrale, où l'on en trouve de nombreuses variantes.

Bibliographie sommaire

Les chansons des *Rizès* ont depuis longtemps attiré l'attention des folkloristes grecs par leur originalité et leur archaïsme. En 1876, Ant. Yannaris, dit Jeannaraki, en publiait un grand nombre dans le recueil de *Kretas Volkslieder* qu'il édita à Leipzig. Mais il ne s'agissait encore que de textes. Par contre Ant. Sigalas, de Santorin, consacre à des chansons crétoises toute une subdivision de la grande collection de *Chants nationaux* en notation byzantine qu'il soumit en 1875 au jugement de la commission des 3^{es} Jeux olympiques⁴. On y trouve entre autres trois chansons « de table » (p. 291-294) et l'air des *rimes* historiques. Certaines de ces chansons étaient alors de composition récente⁵; d'autres provenaient de la collection de son ami Pavlos Vlastos, qui en était peut-être l'auteur⁶. Celui-ci (1836-1926), originaire de Vizariou dans le nome de Réthymno, avait été maître d'école, chantre et professeur de musique byzantine, avant de se consacrer au commerce et à la politique⁷. En 1890, il publiait une étude sur *le Mariage en Crète*, avec le texte de nombreuses chansons de Crète centrale et occidentale. Et en 1905, sauf erreur, il faisait paraître, en supplément à la revue *Phorminx* et sous le titre de *Muse crétoise*, une série de chansons extraites de sa collection (chansons de table, chansons historiques, chansons de danse, chant des noces, berceuse). De l'une d'elles, il dit l'avoir notée en 1863 dans le village de Yeryéri⁸. On peut en déduire que vraisemblablement c'est avant l'insurrection de 1866, où il se réfugia pour un temps à Athènes, qu'il constitua l'essentiel de sa collection. Mais c'est le principal collaborateur de cette revue *Phorminx*, Constantin Psachos, l'éminent spécialiste de la musique byzantine, qui devait faire paraître le premier recueil important de chansons crétoises en notation et byzantine et européenne. Il les avait notées d'oreille en 1911, pendant un bref séjour dans le grand village de Lakki⁹. Le regretté J. Notopoulos, lors de l'enquête qu'il mena en Crète avec l'assistance du professeur D. Petropoulos, enregistra lui aussi des chanteurs de Lakki, où, près d'un demi-siècle après Psachos, nous devons retrouver, fidèlement conservées, la plupart des chansons qu'il y avait notées.

Depuis lors ont paru successivement l'étude, de valeur inégale, du vénérable G. Chatzidakis sur la *Musique crétoise* dans son ensemble, où l'on trouve quelques chansons de Crète occidentale en notation européenne, le précieux *corpus* des textes des *Rizitika Traghoudia* compilé par Idom. Papagrigrorakis, avec une préface très intéressante, et, en annexe, les mélodies de 11 groupes de chansons, notées par El. A. Mavrommatis, et enfin le recueil exhaustif de G. Vlazakis, où l'on trouve déjà toutes les chansons qui figurent dans le présent volume.

Raison d'être et caractéristiques de notre recueil

Les travaux que nous venons de citer ne rendent-ils pas superflu celui que nous publions aujourd'hui? Nous pensons qu'au contraire ils ne font qu'en augmenter l'intérêt. Celui-ci est de rendre pour

⁴ SIGALAS, Préface, p. 6.

⁵ *Ibid.* p. 320: Τὰ παρόντα νεώτερα, τονισθέντα κατὰ τὸ ἔτος 1870.

⁶ L'expression grecque est ambiguë: Τὰ παρόντα ἐκ τῶν τοῦ κ. Παύλου Γ. Βλαστοῦ Κρητὸς εἰς ἀνάμνησιν τῆς συνοδευούσης ἡμᾶς παλαιᾶς φιλας (*ibid.* p. 330).

⁷ Encyclopédie Pirsos, *s.n.*

⁸ VLASTOS, *Muse*, p. 6.

⁹ COLL. ODÉON, p. 2 de la Préface.

la première fois possible une étude sérieuse de la chanson populaire grecque par la comparaison de plusieurs versions musicales de la même chanson. Plus le nombre de ces variantes augmente, mieux est assurée la valeur des enseignements que l'on en peut retirer. Pour la première fois aussi, si l'on excepte quelques transcriptions de Sp. D. Peristeris¹⁰, ce n'est plus une strophe seulement de chaque chanson qui est transcrite mais presque toujours trois strophes, celles auxquelles se limite le plus souvent le chanteur des *Rizès*. Ainsi peut-on apprécier la manière dont le schéma se modifie suivant la texture des paroles.

Enfin, alors que jusqu'ici toutes les chansons crétoises publiées n'en présentaient que le schéma, tel qu'il se dégage de l'audition des différentes strophes, nous nous sommes efforcé de donner une image fidèle de toutes les modifications que la fantaisie de l'interprète apporte à ce canevas. En forçant un peu les termes pour retrouver ceux qu'employait Constantin Psachos dans son étude sur la notation de la musique byzantine¹¹, nous avons tenté de dépasser une notation *sténographique* des mélodies et de respecter les *interprétations* diverses qu'en donnent les chanteurs, suivant leur âge, leur goût personnel, leur conformation vocale. Bien entendu, le timbre, cet élément essentiel de la chanson populaire, n'est pas susceptible d'être noté. Mais les inflexions du rythme, la subtilité des intervalles, la richesse de l'ornementation, cela au moins nous avons essayé de le fixer sur la portée.

Notation musicale

On trouvera, à la fin de cette Préface, le tableau des signes conventionnels que nous avons adoptés avec le sens que nous leur attribuons. Nous ne voulons ici qu'exposer les principes sur lesquels se basent nos transcriptions. Dans l'ensemble nous nous sommes rallié aux directives élaborées par les conférences convoquées par les Archives internationales de musique populaire de Genève sous les auspices du Conseil international de la musique. Sur un point cependant, nous avons abandonné une règle que Constantin Brailoiu avait défendue avec opiniâtreté, celle de ne pas transposer la mélodie enregistrée de plus d'un demi-ton. Nous avons estimé que, dans un ouvrage qui se voulait avant tout «comparatiste»¹², il importait que toutes les variantes d'une même chanson soient ramenées à une même échelle, la tessiture originale étant cependant donnée par une clé de transposition et une armature appropriées. Pour faciliter davantage encore cet examen comparatif, plus délicat qu'il pourrait sembler au premier abord, nous n'avons pas adopté non plus le principe bartokien de la finale arbitraire et immuable; nous avons ramené les chansons à la tessiture qui présentait l'armure la moins chargée, et le mode étant, dans l'immense majorité des chansons le mode de *ré* et celui — qui souvent ne s'en distingue guère — de *la*, c'est donc le *ré* et le *la* que l'on trouvera comme toniques de la plupart de nos chansons, notre choix entre eux étant motivé par le souci d'inscrire l'ambitus le plus aisément dans une portée en clé de *sol*¹³.

Notre incapacité à maîtriser un appareillage électro-acoustique nous a fait renoncer à mesurer les intervalles à l'oscillographe, les durées au chronoscope. Par contre, nous nous sommes efforcé, en nous basant sur les variantes d'une même chanson, que nos notations n'aient pas un caractère machinal et abstrait, mais reflètent une réalité musicale. Quel que soit le nombre exact de vibrations d'un son, ce qui importe avant tout c'est son rôle dans l'échelle modale. Une note peut bien, par exemple, être notablement plus près d'un *fa* que d'un *mi*, si dans d'autres strophes ou dans d'autres versions, c'est le degré *mi* qui est attesté, nous noterons un *mi* haussé, non un *fa* légèrement abaissé. Semblable-

¹⁰ ACADEMIE, *passim*.

¹¹ K. A. Ψάχου, 'Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής, Athènes, Sakellarios, 1917.

¹² Ce cas particulier avait d'ailleurs été prévu par le Comité d'experts qui rédigea les Recommandations sur la *Notation de la Musique folklorique*, publiées en 1952 par le Conseil international de la Musique avec le concours de l'UNESCO, p. 8.

¹³ Nos textes musicaux avaient déjà été recopiés en vue de la publication lorsque nous nous sommes rendu compte qu'il aurait été possible, dans certains cas, d'unifier davantage encore le choix de la finale.

ment, lorsque une note présente une durée intermédiaire entre une *noire* et une *croche*, c'est la comparaison avec d'autres strophes ou d'autres versions qui nous fera opter, suivant les cas, pour une *noire* écourtée ou une *croche* allongée¹⁴.

C'est obéissant à la même tendance que nous avons tenté d'explicitier le rythme latent que présentent presque toutes les chansons des *Rizès*. L'indication qu'une chanson est de *rythme libre* est insuffisante pour permettre au lecteur musicien, qui ignore la langue du texte, de se faire une idée de sa pulsation. Nous nous sommes donc appliqué à la suggérer par des barres de mesure pointillées, tout en notant le plus exactement possible la durée que le *rubato* du chanteur attribue à chaque note¹⁵. Peut-être même, à force de vouloir être précis, avons-nous abusé de l'écoute en double-lenteur; elle permet, il est vrai, d'analyser très exactement un ornement, en ce qui concerne tant la hauteur que la durée des notes qui le composent et nous avons conservé quelques exemples de ces notations hyper-analytiques. Mais le plus souvent, nous avons eu recours aux signes d'ornementation traditionnels, qui donnent de la mélodie une image plus conforme à l'impression acoustique.

Enfin, toujours avec le but de faciliter la lecture et l'étude de ces chansons, nous avons pris soin de traduire visuellement la structure des strophes, en attribuant à chacune des articulations essentielles de la mélodie une portée distincte, quitte à provoquer ainsi des portées inégalement longues et compactes.

Notation du texte

Sans recourir à l'alphabet phonétique, il n'est pas possible de noter exactement la prononciation d'un texte, surtout chanté. Nous nous sommes borné à rendre de notre mieux l'impression de l'auditeur des enregistrements.

Voyelles. En ce qui concerne le timbre des voyelles, le phénomène le plus frappant est la tendance du *ou* à passer au son *o* (p. ex. Chansons 12 α et 16 α). En particulier on notera la prononciation του Μώρο<υ> τή γυναίκα (Ch. 31) et Ἀρχοντες τὸ<υ> Σαλονικιό<υ> (Ch. 23 β)¹⁶. A l'inverse, le son *i* tend parfois vers *e* (Ch. 21 δ, ε et 35) et le *a* vers *o* (Ch. 3). S'agit-il là d'un phénomène du dialecte parlé ou d'une licence vocale, c'est ce que nous ne saurions décider. On notera encore que nos chanteurs, alors qu'ils entonnent souvent un couplet au moyen de la voyelle *e*, préposent volontiers un *m*, voire un *ma* à une initiale vocalique. Le plus souvent ce *m* ou *ma* ne doit pas être interprété comme la conjonction *μά* (mais); nous pensons qu'il s'agit d'un trait de technique vocale. (Pour entonner le très aigu *Über Sternen muss Er wohnen* de la IX^e de Beethoven, Kurt Thomas¹⁷ recommande d'attaquer le *ü* par un *n*). Des deux graphies Μ'ὰν ἀστοχήση et (μ)'Αν ἀστοχήση (Chanson 6), il est difficile de trancher laquelle est la plus conforme au sentiment du chanteur. C'est également un *m* euphonique qui intervient habituellement pour éviter un hiatus. Le *ki* joue parfois le même rôle. Signalons enfin que, comme dans notre musique savante où *eleison* est compté tantôt pour 3, tantôt pour 4 syllabes, nous avons donné tantôt une valeur indépendante, tantôt une valeur globale aux deux voyelles d'une diphtongue, conformément à l'impression ressentie à l'écoute de l'enregistrement.

¹⁴ Nous nous sommes efforcé ainsi de distinguer les différences «signifiantes» des différences fortuites. Comme le préconise Bruno Nettl (*Some linguistic approaches to musical analysis*, Journal of the Int. Folk Music Council X (1958), p. 37-41, p. 38): Needless to say, transcription and analysis here must go hand-in-hand for identifying the significant features is already a large step towards defining and describing a musical style.

¹⁵ Dans l'introduction à la chanson 12, nous exposons pour quelle raison le rythme tel que nous l'avons noté ne paraît pas en exprimer la véritable nature.

¹⁶ Il se pourrait que la graphie courante: στη στρατα τῶ Μουσούρω (Ch. 22 α) et στῶ Μπαρμπαρέζω τις αὐλές (PAPAGRIGORAKIS 132) dissimule un même phénomène, et que, dans le second cas tout au moins, il soit plus exact de noter: στὸ<υ> Μπαρμπαρέζο<υ> τις αὐλές. D'ailleurs Papagrigorakis cite, empruntée au recueil de Kriaras, la variante: στοῦ Μπαρμπαρέζο τὴν αὐλή. Faut-il voir dans ce phénomène une influence des chantres d'église? Dans ses *Μελωδικὰ ἀσκήσεις βυζαντινῆς μουσικῆς*, Athènes, Sakellarios, 1928, notre professeur de musique byzantine, Const. D. Papadimitriou, recommande de rapprocher le *ou* du *o* pour les sons élevés (p. 35).

¹⁷ Lehrbuch der Chorleitung, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1936, p. 64.

Consonnes. Il est un trait constant du dialecte de Crète occidentale que ne respectent pas nos transcriptions : le fait que dans le phonème nasale + explosive la nasale n'est pas prononcée mais sonorise l'explosive qui suit. Δὲν τρώτε καὶ δὲν πίνετε se prononce donc : Δὲ δρώτε καὶ δὲ βίνετε, τὸν κλαί', τὸ γλαί'. On comprendra que nous n'ayons pas voulu compliquer encore la lecture de ces chansons en adoptant cette graphie. Il suffit que le phénomène soit constamment présent à l'esprit du lecteur. Parfois même une explosive sourde est sonorisée sans être précédée d'une nasale : πέψε > βέψε (ch. 12 δ), τὰ μοναστήρια δου (17 η). Suivant les chanteurs, le *t* tend plus ou moins vers *th* dans les mots en —ια (μάθια, ἐρωθιές), le *s* est plus ou moins chuinté; il est plus ou moins sonorisé lorsque le *τσι* est enclitique, plus ou moins supprimé dans certains cas (ἕνα <ς> νιός, μιᾶ <ς> ξανθῆς (Ch. 2 β), τσι κουρίσκου <ς> μας (Ch. 21 ε)¹⁸.

Le répertoire

Le répertoire des Rizès est un répertoire *masculin*¹⁹. Bien qu'une informatrice d'Aya Roumeli ait affirmé à M^{me} Mazaraki que les femmes chantaient souvent avec les hommes, il est hors de doute qu'il s'agit là d'une évolution récente²⁰; d'ailleurs la seule chanson qu'elle ait exécutée n'est pas à proprement parler un *rizitiko traghoudi* (Ch. 29 β). Ce répertoire est purement *vocal*; les villageois des Monts Blancs ne jouent d'aucun instrument et font venir des instrumentistes de l'extérieur (de La Canée, de Kastelli Kissamou) pour leurs noces et leurs fêtes. Il ne comprend que des *chansons non dansées*, les danses étant l'affaire des ménétriers. Enfin, bien qu'il ne présente aucune trace de polyphonie, il est rarement pratiqué en solo. Presque toujours le chanteur est «secondé» par un compagnon au moins, et, dans les grands banquets, ce sont deux équipes de chanteurs qui, l'une après l'autre, entonnent chacune des strophes de la chanson²¹. Dans le meilleur des cas, celui de deux hommes habitués à chanter ensemble, il en résulte une mâle intensité due aux battements entre deux voix bien accordées; dans le pire, celui de chanteurs avinés dont la seule ambition paraît être de chanter plus fort l'un que l'autre, une assez barbare hétérophonie. Nous avons noté le plus exactement possible la mélodie chantée par chacune des voix. La plupart du temps cependant, l'une l'emporte trop nettement pour que l'autre puisse être perçue intégralement. Et parfois, c'était le cas pour Charidimos Manarolis et Michail Biblidakis à Lakki, la communion des chanteurs est telle que même leurs ornements arrivent à coïncider²².

Le chant en Crète occidentale est essentiellement une manifestation collective. Réunis devant un verre de vin, les parents, les amis, chanteront des chansons τοῦ σπιτιοῦ (de la maison), ou, ce qui revient au même, τοῦ σκαμνιοῦ, une table ronde à trois pieds²³. Qu'une circonstance solennelle — en particulier un mariage — multiplie les convives, c'est autour d'une ou de plusieurs tables improvisées

¹⁸ Qu'il ne s'agisse que de tendances, c'est ce qu'a bien noté M. D. Petropoulos: Συχνὸ ἐπίσης εἶναι τὸ φαινόμενο ὁ ἴδιος τραγουδιστὴς ἄλλες λέξεις νὰ προφέρῃ σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τοῦ ἰδιώματος καὶ ἄλλες μὲ τὴν κοινὴ προφορὰ ἢ τὴν ἴδια λέξι νὰ προφέρῃ διαφορετικὰ ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμὴ στὴν ἄλλη (PETROPOULOS, A', σ.λ').

Ce même caractère de tendance, on peut en faire état pour la musique comme pour le texte. Aussi, lorsque dans une strophe on trouvera un *si* naturel, dans la strophe suivante un *si* bémol dans la même position, ou encore un *si* abaissé dans un cas, un *si* bémol haussé dans un autre, on en conclura qu'il s'agit d'un degré instable, sans attacher une importance exagérée à la valeur absolue de ces inflexions. De même lorsque diverses versions donnent pour le même groupe rythmique tantôt la formule , tantôt , tantôt , on en déduira que le chanteur a tendance à allonger la première de deux valeurs, et que ces diverses graphies sont en quelque sorte interchangeables.

¹⁹ Comme étaient masculins les répertoires d'autres sociétés essentiellement pastorales, bergers des Alpes ou de l'Espagne méridionale (Marius Schneider, Das gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino, Acta musicologica I (1963) 2-14, p. 5).

²⁰ Robert Pashley, qui parcourut la Crète en 1834, affirme qu'aucune femme de l'île ne chante; son muletier, le capitaine Manias, un Sfakiote, était «horrifié» à l'idée qu'une femme honnête puisse chanter (Rob. Pashley, Travels in Crete, London, John Murray, 1837, v. I, p. 255).

²¹ D'après MATHIOUDAKIS (Introduction), dans chaque groupe prédomine la voix d'un ou deux chanteurs; les autres ne font que renforcer le chant de leur mieux; dans l'éparchie (canton) de Selino, on les appelle τσιροπάδες (acolytes).

²² Voir par ex. la chanson 21 β.

²³ Information donnée à M^{me} Mazaraki par Sifis Manoussou Tsitsiridis d'Askyfou.

en plaçant des planches sur des chevalets, les τάβλες, que s'assièrent les chanteurs. D'où la dénomination générale de « chansons de la tavla » pour cette catégorie de chansons. En principe, chaque strophe est chantée par un groupe de chanteurs puis aussitôt reprise par celui qui lui fait face. Pour permettre à tous les participants d'entonner à tour de rôle une chanson, l'usage s'est instauré de ne chanter, à la *tavla*, que trois strophes de chaque chanson. Les textes de ces chants sont en vers non rimés de 15 syllabes, et dans la majorité d'entre eux la strophe englobe trois hémistiches (strophe trihémistichique). Le nombre de ces textes est de beaucoup supérieur à celui des mélodies sur lesquelles ils se chantent. C'est dire que plusieurs textes sont susceptibles d'être chantés sur la même mélodie. Nous les désignerons du nom de *prosomoia*, emprunté à la terminologie de la musique byzantine par M^{me} M. Merlier²⁴, tandis que nous appellerons *idiomèles* les quelques chansons qui ont une mélodie (*melos*) qui leur est propre (*idion*)²⁵.

A cette grande catégorie de chansons de la *tavla* s'oppose celle des chants de la *strata* (la route). Les hommes les chantent en se rendant par bandes d'un village à l'autre ou en déambulant dans les ruelles du village pour se rendre chez ceux auxquels la tradition fait un devoir de les régaler. Les textes sont également en vers de 15 syllabes non rimés, mais ils se chantent tous sur le même air. Il comporte deux phrases, correspondant aux deux hémistiches du vers, dont chacun est chanté par une moitié puis repris par l'autre moitié des chanteurs.

Enfin depuis un certain nombre d'années — que nous tenterons de préciser — les *mantinades* (airs à distiques) se mêlent aux chants traditionnels des Rizès, dont ils diffèrent radicalement.

Classement

Ces quelques généralités étaient nécessaires pour rendre compte du classement que nous avons adopté dans ce recueil. Il comprend d'abord les airs de la *tavla*, en commençant par ceux dont le caractère rituel est le plus marqué (1-3), en groupant ceux qui nous ont paru remonter à des ballades dansées (15-18), et en terminant par ceux où apparaissent d'autres modes que ceux de *ré* ou de *la* (22-27). Nous rattachons à ces airs de la *tavla* un petit nombre de chansons, presque toutes *idiomèles*, qui ne sont connues que de quelques chanteurs (28-32).

Suivent plusieurs versions de l'air de la *strata* (33), et, pour en finir avec les textes en vers de 15 syllabes, une berceuse (34) et une chanson de quête (35). Les textes des chansons 36-39 représentent chacun un type de vers différent. Enfin nous avons groupé les divers *airs à distiques* que nous avons enregistrés (40-48). Pour ceux-ci nous n'avons pas ramené les variantes d'un même air à un même diapason; nous les avons laissées dans la tonalité correspondant à celle des chansons de la *tavla* auxquelles ils servaient de prélude ou de postlude. Comme en appendice, nous avons ajouté un air de danse (49) et une chanson de noces (50).

Chaque groupe de chansons est précédé d'une introduction, destinée à le replacer dans le cadre général de la chanson grecque et à esquisser son évolution.

Les vers des chansons

La lecture de ces introductions implique la connaissance de quelques données sur les vers de la chanson populaire grecque. Le plus répandu est le vers dit *politique* de 15 syllabes. Il est divisé en deux hémistiches, de 8 et de 7 syllabes, dont le premier peut être encore scindé en deux tronçons de 4 syllabes.

²⁴ MERLIER, p. xθ'.

²⁵ PAPAGRIGORAKIS (p. 393-408) s'est efforcé de dresser la liste de tous les *prosomoia* d'un « timbre » donné. Les notes prises par M^{me} Mazaraki, nos propres observations, témoignent que, d'un village à l'autre, l'attribution d'une mélodie à un texte donné est susceptible de variations.

Les accents toniques n'affectent que les syllabes paires et les initiales de chaque hémistiche ou demi-hémistiche. Le mouvement général du vers peut donc être qualifié de « iambique ». Dans les tableaux synoptiques qui illustrent nos introductions, chaque syllabe du vers est désignée par un chiffre arabe, les chiffres romains correspondant aux vers eux-mêmes. Une notation telle que :

(I) 9 10 9 10 11 12 9 10 11 12 13 14 15 (II) 1 2 3 4

signifiera donc que, dans le premier vers, le chanteur répète les deux, puis les quatre premières syllabes du second hémistiche avant de le chanter intégralement et de l'enchaîner aux quatre premières syllabes du second vers. Les refrains intérieurs sont notés en toutes lettres. Un chiffre répété traduit la reprise, après coupure, de la voyelle de la syllabe correspondant à ce chiffre.

Les seuls autres vers rencontrés dans le recueil sont les deux types de vers de 12 syllabes, l'un « iambique », avec césure après la septième syllabe (36), l'autre « trochaïque », avec césure après la cinquième (37 et 38), l'octosyllabe « iambique », acéphale ou non (39), l'heptasyllabe « iambique » (50) et l'octosyllabe « trochaïque » (49).

Textes grecs et traductions françaises

Le lecteur attentif remarquera sans doute un défaut d'homogénéité dans la graphie et l'accentuation des textes grecs. Les matériaux que nous avons sous les yeux obéissaient à des règles orthographiques si disparates que, malgré nos efforts, nous ne sommes pas parvenu à leur donner une unité absolue; on notera même parfois des discordances dans le texte d'une même chanson, suivant qu'il est noté indépendamment ou adapté à la mélodie: une unification totale aurait épuisé la patience du copiste et de l'imprimeur.

Quant aux traductions françaises, sans aucune prétention littéraire, elles sont destinées à permettre au lecteur qui ignore le grec moderne de saisir le rapport de concordance ou de discordance qui existe entre le texte et la mélodie d'une chanson. Pour les mots dialectaux, nous avons eu recours aux lexiques de nos devanciers, mais certaines des interprétations que nous avons admises sont sans doute discutables.

EXPLICATION DES SIGNES

- ↑ note légèrement haussée
- ↓ note légèrement abaissée
- ∞ note ou silence légèrement allongés
- ∪ note ou silence légèrement écourtés
- ∞ (la durée exacte est notée entre parenthèses au-dessus de la portée)
- ∪ (la durée exacte est notée entre parenthèses au-dessus de la portée).

Lorsque ces différents signes sont suivis d'une barre horizontale, leur effet porte sur toutes les notes sous la barre.

Lorsqu'un temps présente une inégalité (p. ex. une durée de 3 croches dans une chanson à temps binaires), sa durée est notée au-dessus de la portée.

Un trait oblique entre deux notes indique un *glissando* rapide. Lorsque ce *glissando* est plus lent, les obliques sont ondulées et la durée du *portamento* précisée entre parenthèses au-dessus de la portée. Au début et à la fin d'une phrase, la note initiale et la note finale du *glissando* ne sont notées que lorsque leur hauteur est appréciable.

Pour les sons émis *quasi parlando*, les têtes des notes sont remplacées par une croix (\downarrow , \downarrow). Les sons difficilement audibles sont parfois indiqués en notes à petite tête ou placés entre parenthèses.



Comme il s'agit dans tous ces cas d'ornements très brefs, on n'a pas précisé dans quelle mesure les notes ornantes sont attirées par la note ornée.

La clé et l'armure notées au bas de chaque chanson indiquent, par transposition, le ton original de l'enregistrement.

Les lettres, syllabes et refrains adventices sont soit soulignés, soit notés entre parenthèses.

Dans les textes une || marque la fin de l'enregistrement.

Les enregistrements de 1930 portent le n° de la maison Pathé (D. P.); ceux de 1954 le n° de la bande soit du Perfectone (P.) soit du Kudelski (K.).

1. EINTA 'XETE ΓΥΡΟΥ ΓΥΡΟΥ

Cette chanson est, d'après G. I. Chatzidakis ¹ « la principale chanson de la *tavla*, qui se chante au début de tout banquet crétois ». Bien que son air puisse être employé pour différents textes ², qui presque tous d'ailleurs mentionnent la *tavla*, toutes les versions musicales qui en ont été publiées ont pour paroles: Εἴντα 'χετε γυροῦ γυροῦ. Le caractère quasi rituel de la chanson explique leur remarquable homogénéité; en particulier la version que Psachos a notée à Lakki en 1911 et celle que nous y avons enregistrée 43 ans plus tard sont presque identiques.

Comme nous l'avons exposé naguère ³, la chanson nous paraît remonter à une chanson narrative de strophe trihémistichique, dont des variantes ont été recueillies sur les rives de la mer Noire et de la mer de Marmara ⁴ et dans les îles du Dodécanèse ⁵. Une évolution parallèle, en Grèce continentale et en Crète, a fait de cette chanson, d'une diction quasi syllabique à l'origine et où le texte était l'élément essentiel, une chanson très amplifiée par le développement de ses motifs mélodiques et la répétition de fragments de son texte.

Alors qu'en Grèce continentale, la chanson qui en est résultée est surchargée de mélismes ⁶, en Crète, elle est restée beaucoup plus proche de la forme primitive. On s'en rendra compte en comparant ci-dessous: a) la version crétoise 1 α, b) une version rhodienne ⁷, et c) l'air sur lequel se chantent à Kos toutes les chansons longues, les *stichoplakès* ⁸:

a) I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 9 10 11 12
9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4
4 5 6 1 2 3 4 4 5 6 7 8

b) I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

c) I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

¹ CHATZIDAKIS, p. 114.

² PAPAIGORAKIS, p. 397.

³ *La chanson crétoise de la « tavla »* (Πεπραγμένα του Β' διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου, vol. IV, Athènes, 1969, p. 114-120).

⁴ PACHTIKOS 112, 79 et 377, 254.

⁵ BAUD-BOVY, Chansons I 98, 33 et II 126, 9, et ACADÉMIE p. 109, 2 B'.

⁶ BAUD-BOVY, Etudes, 97, 10. Cf. disque Ethnic Folkways P 454 A, Side 1, Band 6.

⁷ BAUD-BOVY, Chansons I 98, 33.

⁸ ACADÉMIE p. 109, 2 B'.

Comme on le voit, en combinant les versions de Rhodes et de Kos, on trouve tous les éléments constitutifs de la chanson crétoise: la récitation sur la sous-tonique des cinq premières syllabes, la cadence du 1^{er} hémistiche, et, très semblable, la dernière incise. On voit aussi que les reprises des syllabes 9-10, 9-12, 9-15 et 1-6, 1-8, ont pour support la répétition variée des motifs caractéristiques de la mélodie. La principale innovation crétoise est de feindre une cadence sur la tonique à la fin du vers (syllabe 15), cadence d'ailleurs aussitôt estompée par un enjambement — qu'on note aussi dans la chanson de Grèce continentale —, la coupure après les 4 premières syllabes du vers suivant rétablissant la cadence sur la sous-tonique.

La version 1 β transpose d'une quarte au grave ces 4 syllabes. Il semble que ce soit là une particularité de la Crète centrale, car on la retrouve dans la version publiée par G. Chatzidakis comme étant chantée au pied de l'Ida (Psiloritis)⁹. D'après cet auteur¹⁰, les versions de Crète centrale n'introduisent pas l'intervalle chromatique de seconde augmentée dans le deuxième segment de la mélodie, comme ont tendance à le faire les chanteurs de Crète occidentale. La version 1 α témoigne que cette tendance n'est pas contraignante même à Lakki; elle est cependant attestée dans les notations de Psachos et de Mavrommatis, tandis que Vlazakis se borne à abaisser le second degré. L'air de *stichoplaki* que nous avons recueilli à Kos était de même nettement « chromatisé », alors que celui qu'a transcrit Sp. Peristeris demeure diatonique.

Les textes appliqués soit à la chanson narrative, soit à ses dérivés « cleftiques », ayant presque tous un caractère funèbre (Chansons du frère mort, de Caron et de la jeune mariée, de la Fille injustement tuée, de Caron conduisant les morts, de la capture de Katsantonis, de la mort de Diakos ou de Markos Botsaris), ce chromatisme n'est pas pour surprendre. Tout comme Bach, le chantre byzantin y recourt pour souligner des mots exprimant la souffrance ou le péché. Dans la chanson crétoise, l'ambiguïté modale qui résulte de l'alternance du diatonisme et du chromatisme est singulièrement en place. Pour inviter les convives à jouir de l'instant présent, n'évoque-t-elle pas l'idée de la mort? Ainsi, au rapport d'Hérodote, les Egyptiens faisaient circuler dans les banquets un cadavre de bois peint en disant aux festoyeurs: « Regarde cet homme; une fois mort, tu seras tel que lui: bois donc et réjouis-toi! ».

⁹ CHATZIDAKIS, p. 115-116.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

1 α. ΕΙΝΤΑ ΞΕΤΕ ΓΥΡΟΥ ΓΥΡΟΥ

Solo: Christos Tzanakis

Duo: Spyros Zouridis et Michaël Bibliidakis
(Lakki)

Κ.ΧΧΙ 5

Εἶντά 'χετε γυροῦ γυροῦ κ' εἶναι βαριά ἡ καρδιά σας;
 Δὲν τρῶτε καὶ δὲν πίνετε καὶ δὲ χαροκοπᾶτε,
 πρὶν νὰ ῥθῆ ὁ Χάρος νὰ μᾶς βρῆ, νὰ μᾶς-ε διαγουμίση,
 νὰ διαγουμίση τὰ γενές...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 98

Qu'avez-vous donc en cercle ici qui vous fait le cœur lourd?
 Mangez, buvez et festoyez
 avant que Caron ne vienne nous trouver, nous décimer,
 décimer les familles...

Disque ΜΛΑ 1, face 1, plage 1.

Var. mus. COLL. ODÉON 65
 CHATZIDAKIS 117
 ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ p. 415
 ΒΛΑΖΑΚΙΣ 11, 18

1 β. ΕΙΝΤΑ ΞΕΤΕ ΓΥΡΟΥ ΓΥΡΟΥ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
 Sandouri: Loukas Bertos
 (La Canée)

D.P. 3260

Texte analogue

Var. mus. CHATZIDAKIS 115

1 α.

MODERATO (♩=72)
Solo

1. Εἶν---τά ᾿χε-τε γυ-ρού γυ---ρού κ'εἶ-----ναι...ῆαι, κ'εἶ--ναι βα---ριά κ'εἶ--ναι βα-ριά ἢ καρ--διά -----σας; Δέν
τρῶ---τε καὶ... ..ῆαι δέν πί....., Δέν τρῶ-τε καὶ...αι δέν πί-----νε-----τε.

Duo (♩=66)
1bis.

1bis. Εἶν---τά ᾿χε-τε γυ-ρού γυ---ρού κ'εἶ-----ναι, κ'εἶ--ναι βα---ριά, κ'εἶ--ναι βα-ριά ἢ καρ--διά -----σας; Δέν
τρῶ---τε καὶ... ..αι δέν πί....., Δέν τρῶ-τε καὶ...ῆαι δέν πί-----νε-----τε.

Solo

2. Δέν τρῶ-τε καὶ δέν πί--νε--τε, καὶ δέ, καὶ δέ χα--ρο..., καὶ δέ χα-ρο-κο---πά...α---τε, Πρὶ
νά ᾿ρθῆ ὁ Χά...α-----ρος νά, Πρὶ νά ᾿ρθῆ ὁ Χά...α---ρος νά μᾶς βρῆ.

Duo (♩=66)
2bis.

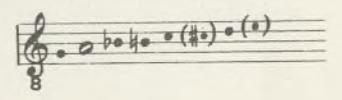
2bis. Δέν τρῶ-τε καὶ δέν πί--νε--τε, καὶ δέ, καὶ δέ χα--ρο..., καὶ δέ χα-ρο-κο---πά-----τε Πρὶ
νά ᾿ρθῆ ὁ Χά... } α-----ρος νά, Πρὶ νά ᾿ρθῆ ὁ Χά...α---ρος νά μᾶς βρῆ.
νά ᾿ρθῆ ὁ Χά... }

Solo

3. Πρὶ νά ᾿ρθῆ ὁ Χά-ρος νά μᾶς βρῆ, νά μᾶς, νά μᾶς-ε δια..., νά μᾶς-ε δια-γου---μί-----ση, Νὰ
δια--γου--μί... ..-ση τσί, Νὰ δια-γου... ..μί... ..-ση τσί γε---νές.

Duo (♩=66)
3bis.

3bis. Πρὶ νά ᾿ρθῆ ὁ Χά-ρος νά μᾶς βρῆ, νά μᾶς, νά μᾶς-ε δια..., νά μᾶς-ε δια-γου---μί-----ση, Νὰ
δια--γου--μί... ..-ση τσί, Νὰ δια-γου---μί... ..-ση τσί γε---νές.



MOSSO (J.96)

Lyra

1. Εἶν--τά 'χε--τε γυ--ροῦ γυ--ροῦ κ'εἶ--ναι, κ'εἶ--ναι βα--ρά, κ'εἶ-ναι βα-ράῃ καρ--διά--σας;

(J=100)

Δέν τρῶ--τε καί... αἱ δέν πί....., Δέν τρῶ--τε καί δέν πί-----νε--τε.

Lyra

Sandouri

Lyra

2. Δέν τρῶ--τε καί δέν πί--νε--τε, καί δέ, καί δέ χα--ρο..., καί δέ χα-ρο-κο--πά--τε

Πρι νά'ρθ'ό Χά... α--ρος νά, Πρι νά'ρθ'ό Χά-ρος νά μᾶς βρῆ--

Lyra (J.104)

Sandouri

Lyra

3. Πρι νά'ρθ'ό Χά-ρος νά μᾶς βρῆ-- νά μᾶς, νά μᾶς-ε δια..., νά μᾶς-ε δια-γου--μί--Ξη,

Νά δια--γου--μί... Ξη τεί, Νά δια-γου--μί--Ξη τεί γε--νιές.

Lyra

Sandouri

2. ΧΙΛΙΩΣ ΚΑΛΩΣ ΤΟ ΒΡΗΚΑΜΕ

Si, selon G. Chatzidakis, la chanson qui ouvre les banquets crétois est *Εἶντά 'χετε γυροῦ γυροῦ*, Papagrigorakis attribue ce rôle à *Χίλιως καλῶς τὸ βρήκαμε*. Voici, littéralement traduit, son commentaire: « C'est la toute première chanson qui se dit à la *tavla*, et ce sont les hôtes qui sont reçus qui l'entonnent. C'est aussi la seule chanson, avec une ou deux des chansons de la *strata*, où le deuxième groupe de chanteurs ne reprend pas les paroles, chaque groupe chantant ses propres paroles, alternativement bien entendu. C'est certainement la plus difficile des chansons des Rizès, quant à son air, ses interruptions (*τσακίσματα*), ses variations, et avec un refrain »¹.

A Egine en tout cas, ailleurs aussi sans doute, la politesse voulait que lors d'un banquet, invités et invitants échangent les compliments d'usage: *Soyez les mille fois bien venus*, chantaient les uns, *Soyez les mille fois bien trouvés*, répondaient les autres². Il est donc normal que lorsque ces paroles étaient chantées ce fût au début de la réjouissance. Quant aux opinions divergentes de Chatzidakis et de Papagrigorakis, elles nous semblent pouvoir être conciliées; nous pensons en effet que, contrairement à l'apparence, il s'agit à l'origine d'une seule et même chanson. Mais nous avons bien conscience que, de toutes les hypothèses émises dans ces pages, c'est peut-être celle qui semblera la plus hasardeuse. Elle repose sur la constatation que les reprises de paroles correspondent à une prolifération parallèle de la mélodie. On peut en conclure que là où les hémistiches sont chantés sans reprise de syllabes on se rapproche de la forme originale de la chanson.

Si nous élaguons de la version 2 α les syllabes répétées et les exclamations, nous obtenons un texte (ligne a) qui peut être mis en parallèle avec les chansons de Rhodes (b) et de Kos (c), auxquelles nous avons comparé la chanson précédente:

a) I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

b) I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

c) I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

¹ PAPAIGRIGORAKIS, p. 339, note 406.

² LAOGR. IV 141, 20.

Comme on le voit, les analogies sont tout aussi frappantes. Mais il faut reconnaître que l'élagage auquel nous avons procédé rend la chanson crétoise méconnaissable. En éliminant les répétitions, nous avons supprimé du même coup les attaques des phrases dans l'aigu, réduit l'ambitus de son degré le plus marquant (le mi aigu), supprimé le curieux enjambement qui sépare la dernière syllabe du vers de la pénultième pour lui faire porter l'attaque de la phrase suivante. Tous ces traits sont précisément ceux qui font l'originalité des chants de Crète occidentale. C'est d'ailleurs pourquoi, quelle que soit son origine première, cette chanson nous semble l'une des plus typiques de tout le répertoire des Rizès.

Elle présente une forme strophique assez compliquée, du fait que l'hémistiche initial du second vers se chante d'abord sur la même mélodie que celui du premier avant d'être repris sur la mélodie qui lui est propre. On obtient ainsi une forme

A B A' C

qui est assez exceptionnelle. Ce qui nous paraît digne d'être noté, c'est la remarquable concordance de la version chantée par des recrues en 1930 et de celle enregistrée en 1954 à Askyfou. Il y faut admirer la sûreté des chanteurs. Le texte en effet présentant dans deux hémistiches qui se suivent les mots τοῦ φίλου : τοῦ φίλου μας τὸ σπῆτι, Τοῦ φίλου τοῦ κουμπάρου μας, ils se trouvent repris huit fois dans la strophe, ce qui risquait d'introduire bien des confusions.

On remarquera que la version de La Canée (2 δ) omet la répétition des syllabes du deuxième hémistiche. Notre informateur étant un citoyen déjà âgé, nous ne pouvons décider s'il s'agit d'une forme antérieure de la chanson, ce qui confirmerait notre hypothèse sur sa genèse, ou d'une erreur individuelle.

Quant au refrain signalé par Papagrigorakis dans la note citée, refrain que nous n'avons pas eu l'occasion de recueillir mais dont il donne les différents textes ³, la version Vlazakis ⁴ témoigne qu'il s'adaptait tant bien que mal à divers motifs de la chanson. Nous avons jadis noté le même fait dans la chanson qui à Elymbos (Karpathos) se chantait avant toute autre à la table du banquet des noces ⁵. Ce refrain n'apparaît que dans la chanson « rituelle » des banquets, et non dans celles qui se chantent sur le même air, en particulier celle que Papagrigorakis considère comme le *timbre* de ce groupe, la chanson du prince-mendiant, dont on pourra comparer notre version (2 γ) avec celles de Papagrigorakis ⁶ et de Vlazakis ⁷, tandis que celle de Chatzidakis ⁸ pourrait être invoquée comme une preuve de la parenté et de l'interaction de Χίλιως καλῶς et de Εἶντά 'χετε, si la notation fort imprécise de l'auteur permettait d'en déterminer la forme avec certitude.

³ p. 211, n° 406.

⁴ VLZAKIS 7, 10.

⁵ BAUD-BOVY, Chansons II 229, 1.

⁶ p. 417, n° 8.

⁷ 33,44.

⁸ p. 108.

2 α. ΧΙΛΙΩΣ ΚΑΛΩΣ ΤΟ ΒΡΗΚΑΜΕ

Soldats de l'éparchie de Sfakia

D.P. 3323

Χίλιως καλῶς τὸ βρήκαμε τοῦ φίλου μας τὸ σπίτι,
 τοῦ φίλου τοῦ κουμπάρου μας καὶ τοῦ καλλιὰ μας φίλου.
 Καὶ τοῦ καιροῦ νὰ ᾿ναι καλὰ, τ'ἀντίκαιρου καὶ πάντα,
 νὰ ᾿ρκουνται οἱ καλεσμένοι του.

PAPAGRIGORAKIS 406

Nous l'avons mille fois bien trouvée¹, la maison de notre ami,
 de notre cher compère, de notre meilleur ami.
 Puisse-t-il être en santé l'an prochain, dans deux ans, et toujours,
 que viennent ses invités...

Var. mus. CHATZIDAKIS 108

PAPAGRIGORAKIS, p. 417

VLAZAKIS 7, 10 et 33, 44

2 β. ΧΑΙΡΕΤΑΙ Ο ΠΕΥΚΟΣ ΣΤΑ ΒΟΥΝΑ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P. VII 10

Χαίρεται ὁ πεῦκος στὰ βουνὰ κι ὁ ἔλατος στὰ χιόνια.
 Χαίρεται κ'ἐνα<ς> νιὸς καλὸς σὲ μιᾷ<ς> ξανθῆς ἀγκάλες.
 Σέρνει σφιχταγκαλιάζει τη καὶ τὰ μαλλιὰ² τῆς πιάνει,
 τὰ δυὸ τῆς μάγουλα φιλεῖ.

PAPAGRIGORAKIS 400

Le pin se plaît sur les montagnes, le sapin, dans les neiges.
 Un brave jeune homme se plaît dans les bras d'une blonde,
 il l'attire, il l'étreint, il lui prend les cheveux²,
 il lui baise les deux joues...

¹ « Nous vous avons bien trouvés », est la phrase consacrée par laquelle les invités répondent au « Vous êtes les bienvenus » de leurs hôtes.

² pour: τὰ βυζιά, les seins.

ANDANTE (♩=72)

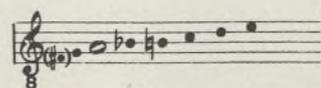
1. βE Χί-λιωσ κα-λῶσ να Χί-λιω... ηωσ κα-λῶσ, Χί-λιωσ κα-λῶσ τὸ βρή-κα-με, να
 βE τοῦ φί... τοῦ φί-λου μας, τοῦ φί-λου μας τὸ σπί...
 ...τι τοῦ φί-λου τοῦ να τοῦ φί... λου τοῦ, τοῦ φί-λου τοῦ κου... μπά-ρου μας, να
 βE - - - - να-ρε τοῦ φί-λου τοῦ, τοῦ φί-λου τοῦ κου... μπά-ρου μας.

2. βE τοῦ φί-λου τοῦ να τοῦ φί... λου τοῦ, τοῦ φί-λου τοῦ κου... μπά-ρου μας, να
 βE καὶ τοῦ, καὶ τοῦ καλ-λιά, καὶ τοῦ καλ-λιά μας φί...
 ...λου καὶ τοῦ και-ροῦ να καὶ τοῦ... ου και-ροῦ, καὶ τοῦ και-ροῦ νά... ναι κα-λά να
 βE - - - να καὶ δυό καὶ τοῦ και-ροῦ, καὶ τοῦ και-ροῦ νά... ναι κα-λά.

3. βE καὶ τοῦ και-ροῦ να καὶ τοῦ... ου και-ροῦ, καὶ τοῦ και-ροῦ νά... ναι κα-λά, να
 βE τ'ἄ... ντί..., τ'ἄ... ντί-και-ρου, τ'ἄ... ντί-και-ρου καὶ πά...
 ...ντα, Νά'ρκου-ντ'οῖ κα... να Νά'ρκου... ου... νται οἱ κα..., Νά'ρκου-νται οἱ κα-λε... σμέ-νοι του, να
 βE να-ρε Νά'ρκου-ντ'οῖ κα..., Νά'ρκου-νται οἱ κα-λε... σμέ-νοι του.

Le «si» est toujours bas.

Le «fa#» broderie est souvent bas aussi.

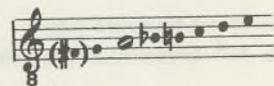


ANDANTINO (♩ ≈ 80)

1. Ε Χαί-ρε-ται ὁ πέ... να Χαί-ρετ' ὁ πέ..., Χαί-ρε-ται ὁ πεῦ-κος στα βου-νά-... να
 ἡε κιο ε... ἡε, κιο ε-λα-τος κιο ε-λα-το... ἡος στα χιό...
 ...νια, Χαί-ρε-ται κ'ε... να, Χαί-ρε... ἡε-...-ται κ'ε..., Χαί-ρε-ται κ'ε... να... κ'ε-να νιός κα-λός... να
 ἡε-...-νε-... ἡε Χαί-ρε-ται κ'ε..., Χαί-ρε-...-ται κ'ε-...-να νιός κα-λός

2. ἡΕ Χαί-ρε-ται κ'ε..., να, Χαί-ρε... ἡε-...-ται καί, Χαί-...-ρε-ται κ'ε-...-να νιός κα-λός... να
 ἡε σε κα ἡε σε μα ξαν-θῆς σε μα ξαν-θῆ... ἡης ἀγ-κά...
 ...λες Σέρ-νει σφι-...χτα... να Σέρ-νει... ἡει σφι-χτα Σέρ-νει σφι-χτα...χκα-...-λιά-ζει τη να
 ἡε-...-να καὶ δύο Σέρ-νει σφι-χτα..., Σέρ-νει σφι-...χτα-...χκα-...-λιά-ζει τη.

3. ἡΕ Σέρ-νει σφι-...χτα..., να Σέρ-νει... ἡει σφι-χτα, Σέρ-...-νει σφι-χτα...χκα-...-λιά-ζει τη να
 ε καὶ τὰ ἡε καὶ τὰ μαλ-...λιά, καὶ τὰ μαλ-...λια... ἡα τζη πιά...
 ...νει, τὰ δύο τζη μα... ε τὰ δύο... ἡο τζη μα..., τὰ δύο τζη μά... γου-...-λα φι-...-λεῖ να
 ἡε-...-καὶ δύο τὰ δύο τζη μά..., τὰ δύο τζη μά-...-γου-...-λα φι-...-λεῖ.



2 γ. ONTEN ΕΔΙΚΟΝΙΖΕΤΟ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Antonios Solidakis2^e groupe: Spyros Zouridis et Michaïl Biblidakis
(Lakki)

K. XXII 3

“Οντεν ἐδικονίζετο ὁ Κωσταντῆς στὰ ξένα
τὰ ροῦγες ροῦγες πορπατεῖ καὶ τὰ στενὰ γυρίζει.
Βάζει τὰ ράσα κούντουρα ||¹ κ' ἐφάνη τὸ σπαθὶ του,
κ' ἐφάνη τ' ἀλαφρὸ σπαθὶ ἀπ' τ' ἀργυρὸ φουκάρι.

5. — Δὲν εἶν' αὐτὸς καλόγερος οὔτε καὶ διακονάρης,
μόν' εἶναι βασιλιόπουλο, ψηλοῦ δεντροῦ κλωνάρι.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 252

Au temps où Constantin quêtait à l'étranger,
il va de rue en rue, il parcourt les venelles.
Il retrouve son froc ||¹ et son épée apparut,
son épée légère apparut hors du fourreau d'argent.

5. — Ce n'est pas là un moine, ni un frère mendiant,
mais c'est un fils de roi, rejeton d'un grand arbre.

2 δ. ΦΙΛΙΟΤΣΟ ΜΟΥ, ΣΤΟ ΓΑΜΟ ΣΟΥ
(Chanson de baptême)

Ioannis K. Chatzidakis (La Canée)

K. XXIII 3

Φιλιότσο μου εἰς τὸ γάμο σου καὶ στὴν ξεφάντωσή σου,
τὰ χιόνι' ἀλεύρια νὰ γενοῦ καὶ τὰ βουνὰ κριάρια,
κ' ἡ θάλασσα γλυκὸ κρασί καὶ τὰ καράβια κοῦπες
νὰ πιοῦν οἱ καλεσμένοι σου.

Mon filleul, à ton mariage, à ta réjouissance,
que les neiges deviennent de la farine, les montagnes, des béliers,
la mer, du vin doux, et les bateaux, des coupes
pour que boivent tes invités.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 392.

¹ La || marque la fin de l'enregistrement.

Coro 1°

ANDANTE (J.72)

2 γ.

1. 1. 0-ταν ε-δι.....να μ'Ο-τα...χαν ε-δι...μ'Ο-ταν ε-δι...κο-...-νι-ζε-το να,

ε μ'ο Κω... μ'ο Κω-σαν-τής, μ'ο Κω-σαν-τή... ης στα ξέ... ε-...να

Τει ρου-γες ρου..... να Τει ρου... ου-...γες ρου., Τει ρου-γες ρου-...γες περ-πα-τει να,

ε-νε-...ε Τει ρου-γες ρου....., Τει ρου-γες ρου-γες περ-πα-τει

Coro 2°

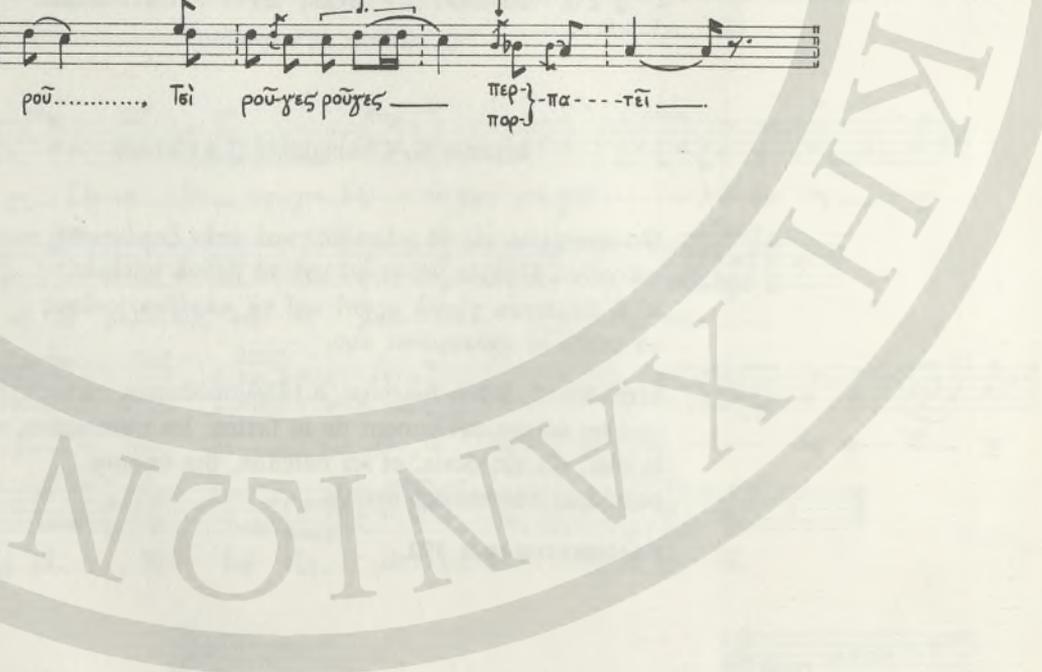
POCO MENO MOSSO (J.69)

1 bis 2. 0-...ντεν ε-δι..... να μ'Ο-ντε...εν ε-δι...μ'Ο-ντεν ε-δι...κο-...νι-ζε-το να

ε ο Κω-...μ'ο Κω-σαν-τής μ'ο Κω-σαν-τής στα } ξέ... ε-...να

...να, Τει ρου-γες ρου-...να Τει ρου... ου-...γες ρου., Τει ρου-γες ρου-...γες παρ-πα-τει να

ε-νε-...ε Τει ρου-γες ρου....., Τει ρου-γες ρου-γες περ-πα-τει



Coro 1°

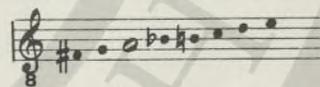
2 *T. I.*

1. Τσι ρου-γες ρου...να Τσι ρου...ου...γες ρου., Τσι ρου-γες ρου...γες περ-πα-τεί να
 ε και τά, και τα στε--νά, και τα στε-- {να...ha} γυ-ρί... ..-ζει,
 Βά--ζει τα ρά....., να Βά--ζει... ..ει τα ρά..., Βά--νει τα ρά-σα κούν-του-ρα να,
 ε--νε--ρε Βά-ζει τα ρά....., Βά--ζει τα ρά-σα κούν-του--ρα

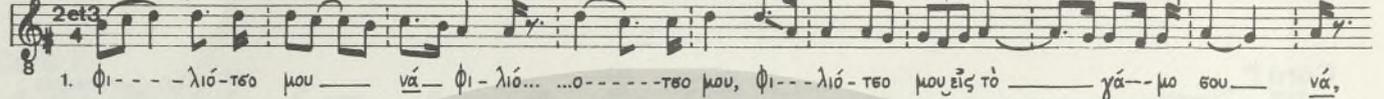
Coro 2°
POCO MENO
MOSSO

2 bis

2. Τσι ρου-γες ρου...να Τσι ρου...ου...γες ρου., Τσι ρου-γες ρου...γες πορ-πα-τεί να,
 ε και τά, και τα στε--νά, και τα στε--νά γυ--ρί..... ..-ζει,
 Βά--νει τα ρά-----να Βά--νει... ..ει τα ρά..., Βά--νει τα ρά--σα κούν-του-ρα να
 ε ε Βά-νει τα ρά....., Βά-----νει τα ρά-σα κούν-του--ρα



MOSSO (♩ = 80)



1. Φι- - - λιο-τσο μου — νά- φι- λιο... ..ο- - - τσο μου, φι- - - λιο- τσο μουεις τό — γά- - μο σου — νά,



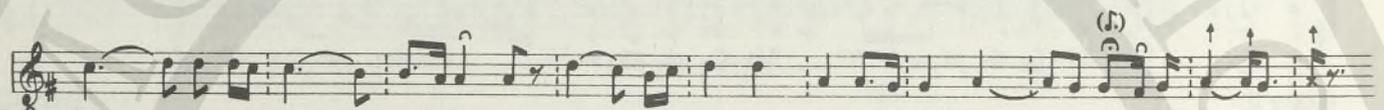
και ετην ξε- - φαν-τω... ..ση — σου —



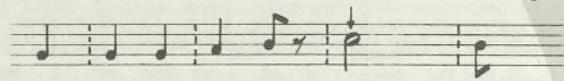
Τα χιο-νι'α- - λε..... νά- Τα χιο... ..ο- - - νι'α- - λε... Τα χιο-νι'α- - λε... βρια — να- γε νοῦ — νά,



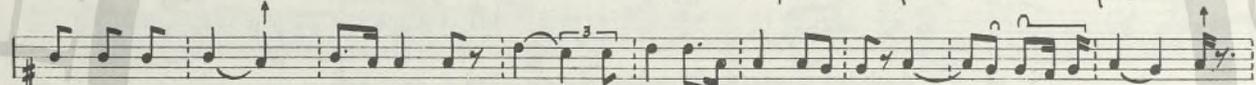
βε- να- ε - ε, Τα χιο-νι'α- - λε....., Τα χιο-νι'α- - λε... βρια — να γε- - νοῦ.



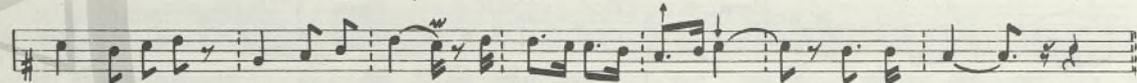
2. Τα — χιο-νι'α- - λε..... νά- Τα χιο... ..ο- - - νι'α- - λε..., Τα χιο-νι'α- - λε- βρια — να- γε- νοῦ — νά,



και τα βου- - να κρι... ..α- - - - - ρια,



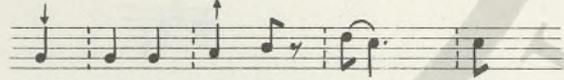
Κ'η θα- λασ- - σα — νά Κ'η θα... ..α- - - - λασ-σα, Κ'η θα- λασ-σα γλυ- - - - κò- κρα-εί — νά,



βε- να- ε - ε, Κ'η θα- λασ-σα —, Κ'η θα- λασ-σα — γλυ..... ..κò κρα-εί —.



3. Κ'η — θα- λασ-σα — νά- Κ'η θα... ..α- - - - λασ-σα, Κ'η θα- λασ-σα γλυ- - - - κò- κρα-εί — νά,



και τα κα- - ρά- βια κοῦ- - - - - πες



Να πιῶν οἱ κα....., νά- Να πιῶ... ..ουν — οἱ κα., Να πιῶν οἱ — κα... λε- - - - σμέ- νοι σου — νά,



βε- - να- ε - ε, Να πιῶν οἱ κα....., Να πιῶν οἱ κα- - - - - σμέ- νοι σου.



3. ΑΠΟΥ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΩΝ ΑΚΡΙΩΝ

C'est à juste titre que Papagrigrorakis¹ rattache cette chanson à *Εἰντά 'χετε γυροῦ γυροῦ*, tout en précisant que la seconde partie de la strophe a une mélodie qui lui est propre. Effectivement, seule la phrase musicale qui porte le premier vers est commune aux deux chansons. Ensuite, par une mutation dont nous trouverons d'autres exemples mais dont la cause nous demeure obscure, la nouvelle chanson, au lieu de n'inclure dans sa strophe qu'un hémistiche du vers suivant, l'englobe tout entier. Le support musical de ce deuxième vers est un centon de motifs empruntés soit à la première phrase soit à d'autres chansons.

Ainsi le premier hémistiche du second vers n'est autre que celui de la Chanson n° 2. Ci-dessous, les passages correspondants *a)* de la version de Lakki (2 γ) et *b)* de la strophe 1 bis de *'Αποὺ τὴν ἄκρη*, où apparaît — exceptionnellement — à la fin de l'hémistiche un *ma* superfétatoire, là où un *na* est de règle dans l'autre chanson²:

a) 1 2 3 4 5 6 7 8 να

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 μα

Le motif qui porte les premières syllabes du second hémistiche et leur reprise reproduit le motif correspondant du premier vers. Quant à la clausule, il s'agit d'un lieu commun du répertoire des Rizès, que nous retrouverons dans les chansons 5 et 6. Ci-dessous, en *a)* la chanson 5 (str. 2), en *b)* la chanson 6 δ et en *c)* notre chanson 3:

a) 9 10 11 12 13 14 15 11 12 13 14 15

b) ...12 13 14 15 11 12 13 14 15

c) ...12 13 14 15 11 12 13 14 15

¹ p. 397.

² On voit par là l'importance du détail, même insignifiant à première vue, dans l'étude du mécanisme de transmission et d'évolution de la chanson populaire.

La présence de ce motif dans la Chanson 6 δ (*Mangez et buvez, mes seigneurs*) explique son apparition dans notre chanson: il s'agit de chansons qui font expressément allusion à la *tavla* ou à ceux qui y sont assis pour boire et chanter; il est donc naturel que des contaminations s'opèrent d'un texte à l'autre et que le même phénomène se produise pour la musique. Du point de vue esthétique, cette contamination n'a pas eu un effet plus heureux pour la musique qu'elle ne l'a habituellement pour le texte. En particulier, le fait de conclure la strophe sur le degré qui, dans la chanson originale, aussi bien que dans la Chanson 5, est une sous-tonique, crée un sentiment d'incertitude modale peu satisfaisant.

3. ΑΠΟΥ ΤΗΝ ΑΚΡΗ ΤΩΝ ΑΚΡΙΩΝ

Solo: Christos Tzanakis

Duo: Antonios Solidakis et Michaël Biblidakis
(Lakki)

K.XXI 1

- Ἄποὺ τὴν ἀκρὴ τῶν ἀκριῶν ὥστε νὰ πάη στὴν ἄλλη
ἔχουσι τὰβλες ἀργυρές, στρωμιὰ μαλαματένια,
ποτήρια μὲ τὶς ἐρωθιές, κι ὅποιος τὰ ἰδῆ πλανᾶται.
Μὰ ἡπέρασ' ἓνας βασιλιάς, κ' εἶδεν τα καὶ πλανέθη. ||
5. — Χριστέ, μὴν ἤμουν βασιλιάς, Χριστέ, μὴν ἤμουν ρήγας,
νὰ πέζευγα νὰ κάθιζα μὲ τὴν παπαδοπούλα.

PAPAGRIGORAKIS 27

- D'une extrémité jusqu'à l'autre extrémité,
on a dressé des tables d'argent, de la vaisselle d'or,
des verres inspirant l'amour¹, et quiconque les voit est envoûté.
Un empereur² a passé, les a vus, et a été envoûté. ||
5. — Christ, si seulement je n'étais pas empereur, si je n'étais pas roi,
je mettrais pied à terre pour rester auprès de la fille du pope.

Var. mus. VLAZAKIS 37, 49

N.B. Le *la* est souvent légèrement haussé, le *do* parfois aussi.

¹ Le sens est peu clair. Papagrigorakis (p. 376) admet qu'il s'agit de motifs érotiques représentés à la surface des verres.

² Les mots βασιλιάς et ρήγας se traduisent normalement par *roi*; mais l'empereur de Byzance portait le titre de βασιλεὺς plus couramment que celui d'αὐτοκράτωρ.

MODERATO (♩ ≈ 72)

Solo

1. μ'Α-----πού την ἄ- κρη τῶν ἄ-----κριῶ ----- μῶ-----στε.....θε ῶ-----στε νὰ πάη, μῶ-στε νὰ πάη στὴν ἄ.....ἡαλ---λη, μ'Ε-

--χου-σι τά--βλες ----- ἡἄρ-γυ--ρέες, στρω-----μνιά, στρω-μνιά μα-λα... α-----μα-τέ-νια, μα-λα-μα--τέ-----νια.

Duo

1. bis μ'Α-----πού την ἄ- κρη τῶν ἄ-----κριῶ ----- μῶ-----στε ----- μῶ-----στε νὰ πάη, μῶ-στε νὰ πάη στὴν ἄ.....ἡαλ---λη, μ'Ε-

--χου-σι τά--βλες ----- ἄρ-γυ-----ρέες ----- μα στρω-----μνιά, στρω-μνιά μα-λα... ἡα...ἡα-μα-τέ-νια, μα-λα-μα--τέ-----νια.

Solo

2. μ'Ε-----χου-σι τά-βλες ἄρ-γυ--ρέες -----, στρω-----μνιά -----, στρω-μνιά μα-λα., στρω-μνιά μα-λα-μα--τέ-...ε-----νια, Πο--

--τή-ρια μέ --- τίς ----- ἡἔ-ρω--θιές -----, κι ὅ-----ποιο....., κι ὅ-----ποιος τὰ ἰ-δῆ... ..η -----, πλα-νᾶ-ται, ὁ νιός, πλα-νᾶ-----ται.

Duo

2. bis μ'Ε-----χου-σι τά-βλες ἄρ-γυ--ρέες -----, στρω-----μνιά -----, στρω-μνιά μα-λα., στρω-μνιά μα-λα-μα--τέ-...ε-----νια, Πο--

--τή-ρια μέ --- τίς ----- ἔ-ρω--τιές -----, κι ὅ-----ποιο....., κι ὅ-----ποιος τὰ ἰ-δῆ... ..η -----, πλα-νᾶ-ται, ὁ νιός, πλα-νᾶ-----ται.

coll' 8a. bassa.

Solo

3. Πο-----τή-ρια μέ τίς ἔ-ρω--θιές -----, κι ὅ-----ποιος -----, κι ὅ-----ποιος τὰ ἰ-δῆ, κι ὅ-ποιος τὰ ἰ-δῆ πλα-νᾶ... α-----ται. Μὰ ἡ--

--πέ--ρας' εἴ... ..νας ----- βα-σι---λιάς -----, κ' εἴ-----δε -----, κ' εἴ-----δεν τα καὶ... ..αι ----- πλα-νέ-θη, ὁ νιός, πλα-νέ-----θη.

Duo coll' 8a. bassa.

3. bis Πο-----τή-ρια μέ τίς ἔ-ρω--τιές -----, κι ὅ-----ποιο....., κι ὅ-----ποιος τὰ ἰ-δῆ, κι ὅ-ποιος τὰ ἰ-δῆ πλα-νᾶ... ἡα-----ται. Μὰ

--πέ--ρας' εἴ-----νας ----- βα-σι---λιάς -----, κ' εἴ-----δε -----, κ' εἴ-----δεν τα καὶ... ..αι ----- πλα-νέ-θη, ὁ νιός, πλα-νέ-----θη.

unisono, ma all' 8a. bassa.

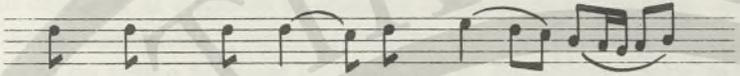
8^a alta

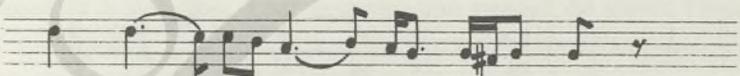
TABLEAU I

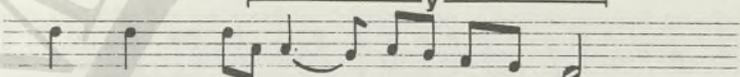
The image displays a musical score for 'TABLEAU I', consisting of ten staves labeled a) through k). Each staff is written in treble clef and includes guitar fingering numbers (1-5) and chord symbols (I, E) positioned below the notes. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks such as accents and breath marks.

- a)** I 1 2 3 4 3 4 5 6 7 8
- b)** I 1 2 3 4 5 6 7 8
- c)** I E 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8
- d)** I 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8
- e)** I 1 2 1 2 3 4 4 5 6 7 8
- f)** I E 1 2 3 4 3 4 5 6 7 8
- g)** I 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8
- h)** I 1 2 3 4 5 6 7 8
- i)** I 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8
- k)** I 1 2 3 4 5 6 7 8

a) 
 9 10 11 12 13 14 15

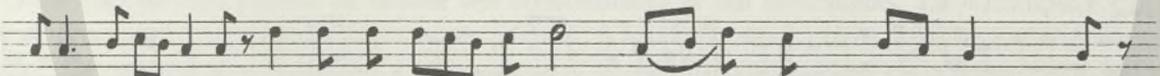
b) 
 9 10 11 12 13 14 15

c) 
 9 10 11 12 13 14 15

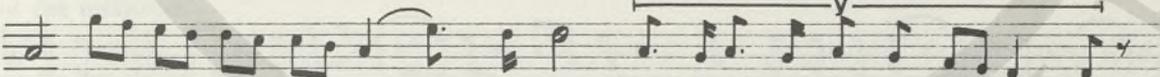
d) 
 9 10 11 12 13 14 15

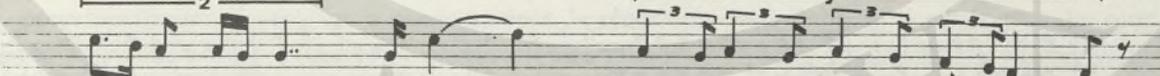
e) 
 ε 9 10 11 12 13 14 15

f) 
 ε 9 10 11 12 9 10 11 12 13 14 15 ὁ υἱός 13 14 15

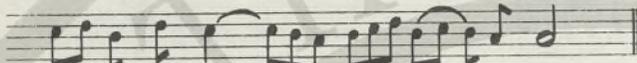
g) 
 9 10 9 10 11 12 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4

h) 
 9 10 11 12 v4 12 13 14 15 ὦ χυ-εόν, ὦ χυ-εόν που-λί.

i) 
 ε ε 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 1 2 3 4

k) 
 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 1 2 3 4

a) 
II 1 2 3 4 5 6 7 8

b) 
II 1 2 3 4 5 6 7 8

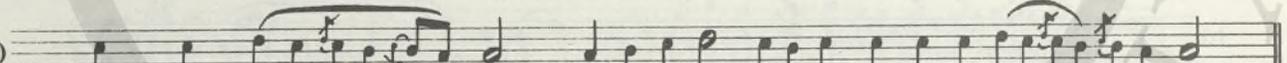
c) 
ε II 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

d) 
ε II 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

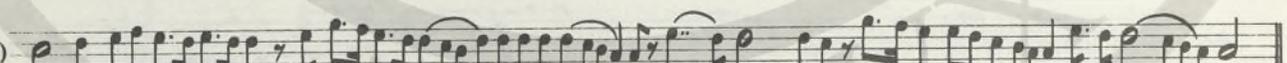
e) 
ε II 1 2 3 4 1 2 3 4 4 5 6 7 8 *Η εκύ-λα ἡ βα-εί-λις-σα.

f) 
ε 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 ε 1 2 3 4 5 6 7 8

g) 
4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 ἄν--τρεις 4 5 6 7 8

h) 
II 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 3 4 5 6 7 8

i) 
1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

k) 
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 ε 9 10 11 12 13 14 15

4. ΒΑΣΙΛΙΟΠΟΥΛΑ ΚΑΘΕΤΟ

Etudiant naguère la chanson « cleftique », nous avons suivi l'évolution d'une chanson de table ¹ dont le texte était de caractère narratif, voire historique, et dont le *timbre* semble avoir été lié dans la mémoire des chanteurs avec la présence à la fin du premier hémistiche du verbe *κάθεται* ou *κάθετο* (*est assis* ou *était assis*). Alors déjà nous avons signalé dans le répertoire crétois une ramification de cette chanson. Il s'agit de la chanson fameuse dont l'héroïne, selon l'hypothèse solidement étayée de M. M. Manoussakas ², serait la sulfane crétoise Evmenia Vergitsi, de Rethymno (1643 env. — 1715), l'épouse du sultan Mehmet IV (1642-1692). En plus des deux versions crétoises que nous avons alors sous les yeux, nous disposons aujourd'hui de celle qu'a notée M. Vlazakis et de celle que nous avons enregistrée à Askyfou. Leur comparaison permet de suivre l'évolution de la chanson.

Le tableau I offre successivement la chanson constantinopolitaine publiée par Pachtikos et les quatre versions crétoises de la Βασιλοπούλα ³. Comme on le voit, la version *b*) est extrêmement semblable à la version *a*): elle est comme elle essentiellement syllabique, et ne présente même pas de reprise de syllabes au premier hémistiche. Conformément au style vocal de Crète occidentale, la version *c*) attaque la mélodie dans l'aigu et, dans la 3^e phrase, qu'elle scinde en deux segments par la répétition de syllabes, ajoute deux degrés à l'aigu de l'ambitus. La version *d*) transfère la cadence de la 1^{re} phrase de la sous-tonique au 4^e degré, et, dans la seconde phrase, élargit l'ambitus vers le grave avec cadence sur le degré IV; en multipliant les reprises, elle développe davantage encore la troisième phrase, qui devient tripartite. Enfin la version *e*) est très semblable; mais l'extension de l'ambitus dans l'aigu se produit au début de la 2^e phrase, et le 3^e segment de la 3^e phrase, au lieu de porter une reprise de l'hémistiche, introduit un refrain, métriquement équivalent: 'Η σκύλα ἡ βασίλισσα (*cette chienne de reine*).

C'est sans doute une simple coïncidence si l'ordre de publication de ces différentes versions correspond si bien à l'extension progressive de la mélodie. La comparaison avec l'évolution de la chanson en Grèce continentale permet de déceler des concordances et des divergences. La « branche » continentale nous avait suggéré les observations suivantes: « Diatonique à l'origine, avec un ambitus normal de sixte, sa mélodie se voit réduite à trois, à quatre degrés principaux, dans les régions reculées dont l'évolution musicale n'avait pas dépassé le pentatonisme. En même temps, livrée à la fantaisie de l'exécution en solo, elle se charge d'ornements toujours plus développés. Un jour vient enfin où, à force de multiplier les ornements, telle une vigne vierge qui ne sait plus où accrocher ses pampres, la voix ne trouve plus assez de syllabes pour y enrouler ses guirlandes. Alors, comme les *séquences* sont venues étayer les vocalises de l'Alleluia, un refrain s'introduit, qui permet de limiter le foisonnement des mélismes. »

Sur l'évolution « crétoise » de la chanson, on pourrait dire: « L'ambitus de la mélodie tend à s'élargir; à la sixte primitive peuvent s'ajouter deux degrés dans l'aigu et trois degrés dans le grave. Pour satisfaire à la fois le besoin de développer la ligne musicale et celui d'éviter de trop longs mélismes qui compromettraient l'exécution à plusieurs voix, la répétition des syllabes et la réitération des motifs mélodiques vont de pair. Lorsque la répétition des syllabes s'étend à un hémistiche entier, celui-ci peut être remplacé par un refrain ».

¹ BAUD-BOVY, *Etudes*, p. 45-83.

² MANOUSSAKAS, p. 381-384.

³ a) PACHTIKOS 258,169. b) VLASTOS, *Muse* 4, 6. c) COLL. ODÉON 80-81. d) VLAZAKIS 1, 1. e) ci-après, chanson 4.

Ancienneté de la chanson.

Par son texte, si l'on admet l'hypothèse de M. Manoussakas, la chanson de la Βασιλιπούλα pourrait remonter à la deuxième moitié du XVII^e siècle. Or le manuscrit des Ibères, édité par M. B. Bouvier et transcrit par M^{me} D. Mazaraki, manuscrit que l'on date du milieu du même siècle, contient une chanson dont la parenté avec celle que nous étudions est frappante. Nous l'avons incluse dans le Tableau I (ligne *h*)⁴, après les chansons 5 et 6, car elle a en commun avec elles une amplification de la deuxième phrase, qui se scinde en deux segments. On remarquera que dans le manuscrit des Ibères, le second segment introduit un refrain (octosyllabe iambique), comme l'une des versions de la Βασιλιπούλα le faisait pour le second segment de la troisième phrase (ligne *e* du Tableau I).

Les reprises de syllabes, les mélismes, l'extension de l'ambitus dans l'aigu, tous ces traits caractéristiques des chansons crétoises les plus développées, se trouvent déjà dans la chanson des Ibères. Ainsi, malgré toutes les transformations politiques et sociales qu'a connues la Crète au cours de son histoire, pendant trois siècles au moins les montagnards des Rizès se sont transmis fidèlement une chanson qui est certainement l'un des sommets de la chanson populaire grecque.

4. ΒΑΣΙΛΙΟΠΟΥΛΑ ΚΑΘΕΤΟ

Theodoros Psaros (Askyfou)

K.XV 3

Βασιλιπούλα κάθετο εις-ε ψηλὸ παλάτι.
 Τσῆ Κρήτης ἐθυμήθηκε πὼς ἦτον τοῦ κυροῦ τζι.
 Ἐννιά πασάδες ἔκραζε καὶ κουσουλτάριζέ τζι.
 —Πασάδες, κι ἂν τὴν πάρετε || τὴν ξακουσμένη Κρήτη,
 θὰ σᾶς-ε ντύσω ὀλόχρουσα.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 52

Une princesse était assise dans un haut palais.
 Elle se souvint que la Crète appartenait à son père.
 Elle fit venir neuf pachas et tint conseil avec eux.
 — Pachas, si vous la prenez, || la Crète fameuse,
 je vous vêtirai d'habits tout en or...

Var. mus. VLASTOS, Muse 4, 6
 COLL. ODÉON 81
 VLZAKIS 1, 1

Précédé de la *mantinade* 41 δ.

⁴ MAZARAKI, Ibères 82, 10. Nous avons supprimé une vocalise sur la dernière syllabe, sa transcription restant sujette à caution.

MOLTO MODERATO (♩ = 55)

1. Βα---σι....., Βα---σι---λιο---πού...ου-λα κά-θε---το

ἡ εἰ---σέ ψη---λό πα---λά---τι,

ε Τῆς Κρή-της (1) ε... Τῆς Κρή---της (2) ε... ε---θυ-μή-θη-κε (1),

Ἡ σκύ-λα ἡ βα-σί-λις---σα.

2. Τῆς Κρή....., Τῆς Κρή---της ε... ε---θυ-μή-θη-κε

ἡ πὺς ἡ---τον τοῦ κυ---ρου τῆς,

ε Μὰ ἐν-νιά πα---σά....., Μὰ ἐν---νιά, ἐν---νιά πα---σά..... ἡα-δε...ς ἐ-κρα-ξε,

Ἡ σκύ-λα ἡ βα-σί-λις---σα.

3. Ἐν---νιά, Ἐν---νιά πα---σά...α-δες ἐ-κρα-ξε

ἡε καὶ «κου---σουλ---τά---ρι---ζέ τῆς,

ε «Πα-σά-δες, κι ἄ, Πα---σά....., Πα---σά-δες κι ἄ..... ἂν τὴν πά-ρε---τε,»

τῶν ἡ-λε---γε ἡ βα-σί-λις---σα.

Sur l'enregistrement, on entend: τοσουλμάριζε

5. ΟΜΟΡΦΟΝΙΟΣ ΕΚΑΘΕΤΟ

Cette chanson, que nous avons enregistrée à Lakki, ne figure pas avec cet incipit dans le *corpus* de M. Papagrigorakis: normalement, elle débute par le troisième vers de notre version¹. Les deux premiers sont dus incontestablement à une contamination par la chanson précédente. Dans celle-ci, « une fille de roi *était assise* dans un *haut* palais »; dans celle que nous examinons maintenant, « un beau jeune homme *était assis* sur une *haute* roche ». Selon M. Papagrigorakis, ce groupe de chansons a pour *timbre*: Σὲ σμερουλάκι ἐκάθουμουν κ' ἤλεγα ἕναν τραγούδι² (Sur une terrasse j'étais assis et je disais une chanson), et c'est effectivement avec ce texte que l'a notée Psachos en 1911³. Le passage d'un texte historique à un texte lyrique a entraîné le remplacement de la 3^e personne par la première, mais, quoique dans le sentiment des chanteurs il s'agisse d'une chanson différente de la précédente, il est hors de doute pour nous qu'elles sont étroitement apparentées.

On s'en convaincra en comparant le texte musical de notre version (Tableau I, ligne *f*) avec les différentes versions de la Βασιλιπούλα. Si l'on fait abstraction de son incipit (x), répété au début de la 2^e phrase, et qui lui donne sa physionomie propre, on voit que la 1^{re} phrase est très proche de la version *d*), la 2^e de la version *b*) et plus encore de la chanson *a*), avec cependant réitération de syllabes et du motif musical qui les porte, la 3^e phrase des versions *d*) et *e*) quant à la forme tripartite, le dernier segment rappelant plutôt la conclusion de la version *c*).

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Stamatis Malindretas

2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michail Bibliidakis
(Lakki)

P.X 2

- Ὁμορφονιὸς ἐκάθετο σ' ἕνα ψηλὸ χαράκι.
Τὸν κόσμο ἀποκαμάρωνε ὁ νιὸς κι ἀναστενάζει.
—Θωρῶ τὸν κόσμο καὶ δειλιῶ, || τὴ γῆς κι ἀναστενάζω.
Λυποῦμαι ὁ νιὸς τὴ νιότη μου καὶ τὴν παλικάριά μου,
5. πὼς θὰ μὲ βάλουνε στὴ γῆς, στὸ μαυρισμένον Ἄδη,
κι ἐκεῖ θὲ νὰ πρεμαζευτοῦν τοῦ Ἄδη τὰ σκουλήκια
νὰ φᾶνε πόδια γρήγορα, χέρια καμαρωμένα,
νὰ φᾶνε καὶ λιγνὸ κορμί.

PAPAGRIGORAKIS 145

- Un beau jeune homme était assis sur une haute roche.
Il admirait le monde, le jeune homme, et il soupire:
— Je regarde le monde et je frémis, || la terre, et je soupire.
Je m'apitoie sur ma jeunesse et sur mon ardeur,
5. (à l'idée) qu'on me mettra en terre, dans le sombre Hadès,
et que là se réuniront les vers de l'Hadès
pour manger des jambes rapides, des bras fiers,
pour manger un corps svelte.

Var. mus. COLL. ODÉON 83

¹ PAPAGRIGORAKIS 145.

² *ibid.* 331, et p. 402.

³ COLL. ODÉON 83.

MODERATO (♩=60)

Duo I

1. Ε μ^ο - μορ - - - φο - νιός - - - ο νιός, ε - κά - θε - - το

ε β' ε' - - να { ψη - - - } - λό, ε' ε' - - να ψη - - λο χα - - ρά - - κι ο νιός, χα - - ρά - - - κι,

ε β' ε' - - να { ψη - - - } - λό, ε' ε' - - να ψη - - λο χα - - ρά - - κι ο νιός, χα - - ρά - - - κι.

ε Τὸν κό - - σμο ἄ - - πο....., Τὸν κό - - σμο ἄ - - πο... ..κα - - - - - μά - - ρω - - - νε,

ε Τὸν κό - - σμο ἄ - - πο..... { κα - - } - μά - - ρω - - - νε

Duo II (♩=54)

1 bis. Ε μ^ο - μορ - - - φο - νιός - - - ο νιός, ε - κά - θε - - το

ε β' ε' - - να ψη - - - - - λό, ε' ε' - - να ψη - - λο χα - - ρά - - κι, ο νιός, χα - - ρά - - - - - κι,

ε β' ε' - - να ψη - - - - - λό, ε' ε' - - να ψη - - λο χα - - ρά - - κι, ο νιός, χα - - ρά - - - - - κι.

ε Τὸν κό - - σμο ἄ - - πο....., Τὸν κό - - σμο ἄ - - πο... ..κα - - - - - μά - - ρω - - - νε,

ε Τὸν κό - - σμο ἄ - - πο - - - - - κα - - μά - - ρω - - - νε

Duo I

2. ἦΕ Τὸν κό...-εμο ἄ...-πο....., μ ἄ...-πο...-κα-μά-ρω...-νε

ε μ ὁ νιὸς κι ἄ...-να..., μ ὁ νιὸς κι ἄ...-να...-στε...-νά...-ζει, κι ἄ...-να...-στε...-νά...-ζει:

ε «Θω...-ρῶ τὸν κό..., Θω...-ρῶ τὸν κό...-εμο και δει...-λιῶ

ε Θω...-ρῶ τὸν κό...-εμο και δει...-λιῶ.»

Duo II

2 bis. Ε Τὸν κό...-εμο ἄ...-πο....., ἄ...-πο...-κα-μά-ρω-νε,

ε ὁ νιὸς κι ἄ...-να..., ὁ νιὸς κι ἄ...-να...-στε...-νά...-ζει, κι ἄ...-να...-στε...-νά...-ζει,

ε ὁ νιὸς κι ἄ...-να..., ὁ νιὸς κι ἄ...-να...-στε...-νά...-ζει, κι ἄ...-να...-στε...-νά...-ζει:

ἦε «Θω...-ρῶ τὸν κό..., Θω...-ρῶ τὸν κό...-εμο και δει...-λιῶ,

ἦε Θω...-ρῶ τὸν κό...-εμο και δει...-λιῶ.»

6. ΤΟΝ ΑΝΤΡΕΙΩΜΕΝΟ ΜΗΝ ΤΟΝ ΚΛΑΙΣ

Encore une chanson cousine des précédentes, mais qui présente assez de traits spécifiques pour lui conférer une indéniable originalité. Nous en avons transcrit (Tableau I, ligne *g*) la version publiée par M. Vlazakis¹. On remarquera les points suivants:

- a) l'extension de l'ambitus dans l'aigu intervient dès la première phrase;
- b) la deuxième phrase rappelle la chanson 5 (ligne *f*), mais au lieu de répéter les dernières syllabes du premier vers, amorce le vers suivant avec demi-cadence sur la sous-tonique;
- c) la troisième phrase ne comporte que des motifs déjà utilisés dans les chansons précédentes, mais en varie la disposition.

Quant à la version jouée et chantée par un professionnel de La Canée (6 γ), elle est tout à fait aberrante. Son intérêt est d'être une sorte d'interprétation en style de chanson dansée d'une chanson de table, par la répétition constante d'un même motif, inspiré des deux derniers segments de la chanson. On retrouvera cette technique dans l'élaboration des *mantinades* (nos 40-48).

Ainsi que l'indique M. Papagrigoarakis², c'est sur l'air de Τὸν ἀντρειωμένο ou de Κάστρο καὶ ποῦ 'ν' οἱ πύργοι σου (texte de la version Vlazakis) que se chante aussi: Τρῶτε καὶ πίνετε ἄρχοντες, mais « avec quelque petite différence ». Les deux versions que nous publions avec ce texte (6 δ et 6 ε) (dont l'une nous a été chantée en dehors de l'aire proprement dite des *rizitika* et présente, dans les 2 premières strophes, une reprise que devrait chanter un autre groupe de chanteurs) suppriment en effet l'enjambement du second vers et font coïncider la cadence de la deuxième phrase avec la fin du premier.

¹ VLZAKIS 4, 6.

² PAPAGRIGORAKIS, p. 398.

6 α. ΤΟΝ ΑΝΤΡΕΙΩΜΕΝΟ ΜΗΝ ΤΟΝ ΚΛΑΙΣ

Ioannis Spyrou Votzis (Aī Yannis)

K.XIV 1

Τὸν ἀντρειωμένο μὴν τὸν κλαῖς, ὅντεν κι ἂν ἀστοχήση.
 Ἄν ἀστοχήση μιὰ και δυό, πάλ' ἀντρειωμένος εἶναι.
 Πάντα 'ναι οἱ πόρτες του ἀνοιχτὲς κ' οἱ τὰβλες του στρωμένες,
 και τ' ἀργυρόν του τὸ σκαμνὶ || ὁμορφα στολισμένο.
 Μπαίνου και βγαίνου, οἱ φίλοι του.

PAPAGRIGORAKIS 364

L'homme de valeur, ne pleure pas sur lui, quand même il aurait des échecs.
 Echouerait-il une fois, deux fois, il n'en reste pas moins un homme de valeur.
 Ses portes sont toujours ouvertes, ses tables de banquet dressées,
 et sa table d'argent || bellement décorée.
 Ses amis entrent librement...

Var. mus. PAPAGRIGORAKIS p. 418
 VLAZAKIS 4, 6

6 β. ΤΟΝ ΑΝΤΡΕΙΩΜΕΝΟ ΜΗΝ ΤΟΝ ΚΛΑΙΣ

Antonios Bertakis (Elos)

P.VIII 4

Τὸν ἀντρειωμένο μὴν τὸν κλαῖς, ὅταν κι ἂν ἀστοχήση.
 Ἄν ἀστοχήση μιὰ και δυό, πάλ' ἀντρειωμένος εἶναι.
 Πάντα 'ναι οἱ πόρτες τ' ἀνοιχτὲς κ' ἡ τὰβλα του στρωμένη,
 και τ' ἀργυρό του τὸ σπαθί...

Même texte, sauf: sa table de banquet dressée et son épée d'argent...

6 γ. ΤΟΝ ΑΝΤΡΕΙΩΜΕΝΟ ΜΗΝ ΤΟΝ ΚΛΑΙΣ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
 (La Canée)

D.P. 3276

Texte analogue.

LENTO RUBATO

(♩=80) (f) (f)

6 α.

1. Τὸν ἀν-τριω-μέ..... Τὸν ἀν-τριω... ω-μέ---νο μὴν τὸν κλαῖς
 μόν-τε μόν-τε κι ἂν ἄ..., μόν-τε κι ἂν ἄ---στο-χή-ση, μ' ἂν ἄ---στο-χή...
 ...η---ση μιά, μ' ἂν ἄ---στο-χή-ση μιά και δύο,
 μ' ἂν ἄ---στο-χή..., ἄ---στο-χή-ση μιά και δύο.

2. μ' ἂν ἄ---στο-χή..... μ' ἂν ἄ---στο-χή-ση... η μιά και δύο,
 πάλ' ἄ....., πάλ' ἀν-τριω-μέ..., πάλ-λι ἀν-τριω-μέ-νος εἶ-ναι, Πάν-τα ναι οἱ πό...
 ...ορ-τες του ἄ....., Πάν-τα ναι οἱ πόρ-τες του ἄ-νοι-χτές,
 Πάν-τα ναι οἱ πό..., εἶ-ναι οἱ πόρ-τες του ἄ-νοι-χτές.

1. Τὸν ἀν-τρεω-μέ....., ἀν-τρεω-μέ--νο..... ἄ-βο μὴν τὸν κλαῖς —
 ε νε μ ὄ--ταν κι ἂν ἄ--στο--χή...-ση Μ'ἂν ἄ....., ε Μ'ἂν ἄ--στο--χή....
 ...ἡ-ση μιά, Μ'ἂν ἄ--στο--χή-----ση μιά και δύο —
 Μ'ἂν ἄ--στο--χή..., ἄ--στο--χή-----ση μιά και δύο.

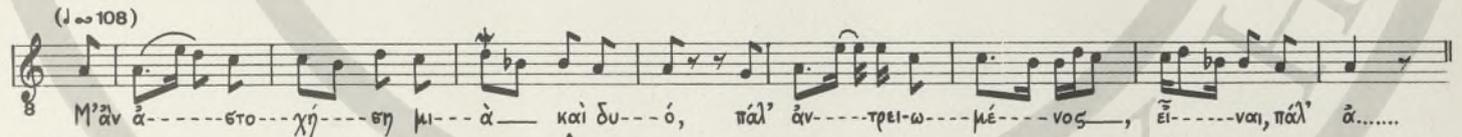
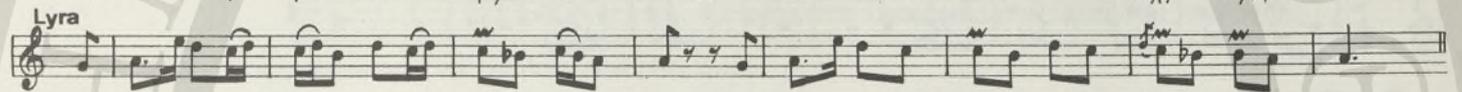
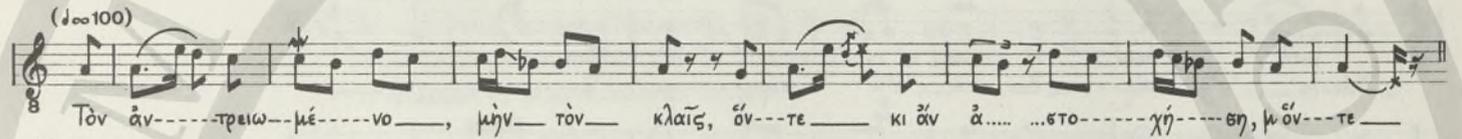
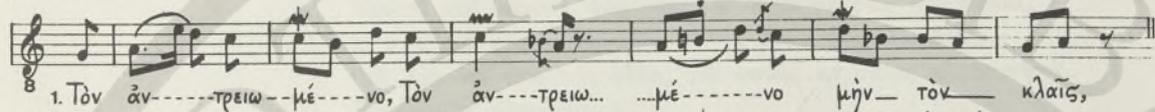
2. Μ'ἂν ἄ--στο--χή....., ἄ--στο--χή--ση..... ἡ η μιά και δύο,
 πάλ' ἄ....., πάλ' ἀν-τρεω-μέ..., πάλ' ἀν-τρεω-μέ-θε-νος εἶ--ναι . Πάν-τα 'ν'οἱ πό...,
 ...ορ--τες τ'ἄ..., Πάν-τα 'ναι οἱ πό..... ἡορ--τες τ'ἄ-νοι--χτές,
 Πάν--τα 'ν'οἱ πό..., εἶ--ναι οἱ πό..... ἡορ--τες τ'ἄ-νοι--χτές.

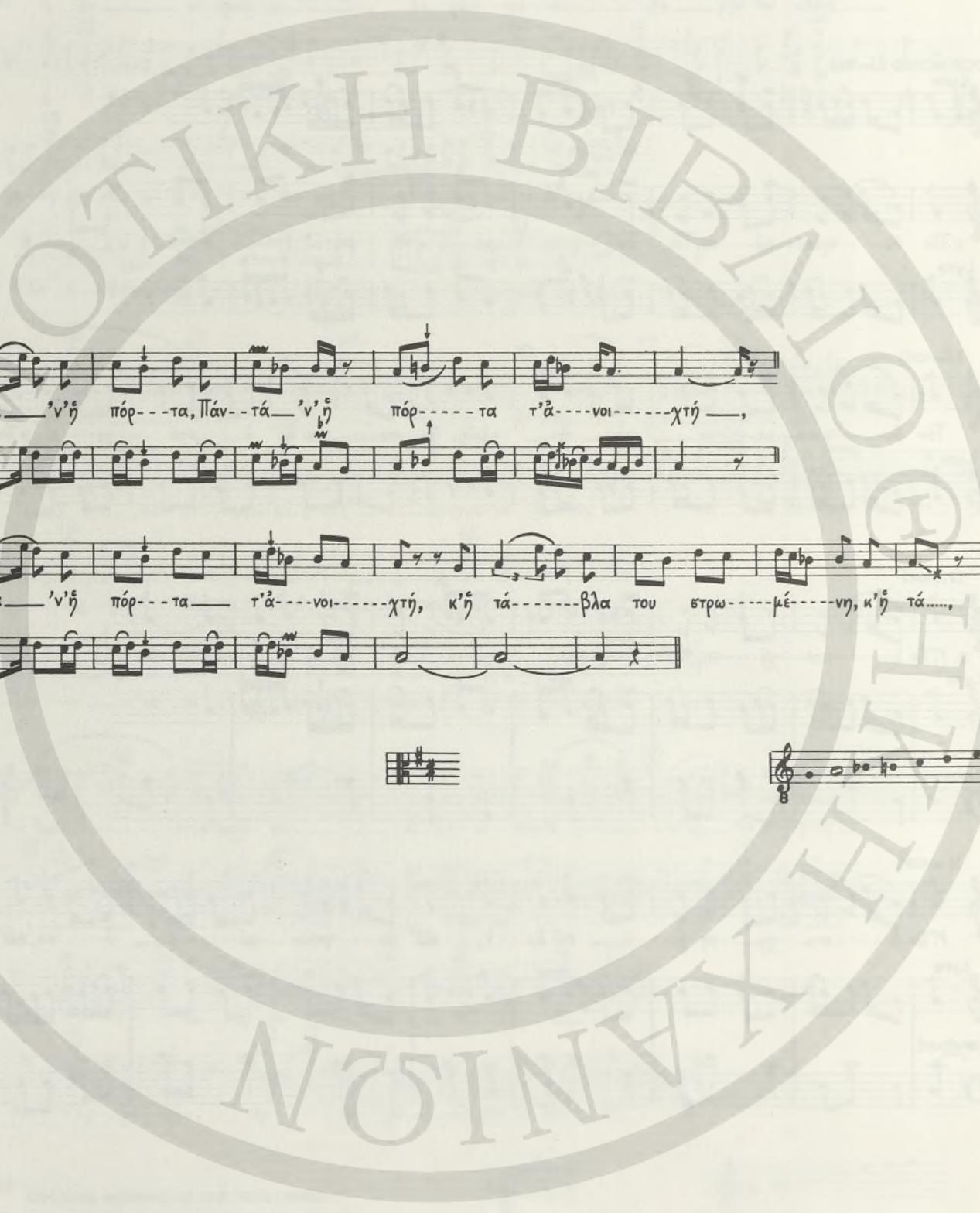
3. Πάν--τα 'ναι οἱ πό....., εἶ... ἡ εἰν' οἱ πόρ-τε..... ες τ'ἄ-νοι--χτές —,
 ε κ'ἡ τά--βλα του... ου ερω-μέ-----νη. Καὶ —
 τ'ἄρ-γυ--ρό, Καὶ τ'ἄρ-γυ--ρό... ἡο του τὸ επα--θί,
 Καὶ τ'ἄρ-γυ--ρό, ἄρ-γυ--ρό του τὸ επα--θί.

Ⓢ Ces trois syllabes et ces trois notes ont été omises par le chanteur.



POCO MOSSO (♩=96)





(J=112)

3. Πάν-τα — 'ν'ῆ πόρ--τα, Πάν--τά — 'ν'ῆ πόρ----τα τ'ἄ----νοι-----χτή —,

(J=116)

Πάν-τα — 'ν'ῆ πόρ--τα — τ'ἄ----νοι-----χτή, κ'ῆ τά-----βλα του ετρω-----μέ-----νη, κ'ῆ τά.....

6 δ. ΤΡΩΤΕ ΚΑΙ ΠΙΝΕΤ', ΑΡΧΟΝΤΕΣ

Solo: Christos Tzanakis
 Duo: Spyros Zouridis et Michaïl Biblidakis
 (Lakki)

Κ.XXI 7

Τρῶτε καὶ πίνετ', ἄρχοντες, κ' ἐγὼ νὰ σᾶς διηγούμαι,
 κ' ἐγὼ νὰ σᾶς-ε διηγηθῶ || γιὰ ἓναν ἀντρειωμένο,
 γιὰ ἓνα νιὸ ποὺ τὸν εἶδα 'γὼ στοὺς κάμπους κ' ἐκυνήγα.
 Κυνήγα κ' ἐλαγόνευγε...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 387

Mangez et buvez, messeigneurs, et moi je vous ferai des récits.
 Je vais vous conter l'histoire || d'un brave,
 d'un jeune homme que j'ai vu chasser dans la plaine.
 Il chassait et poursuivait le lièvre...

(Il rencontre Caron et lutte vainement contre lui).

N.B. L'enregistrement est un demi-ton plus haut.

6 ε. ΤΡΩΤΕ ΚΑΙ ΠΙΝΕΤ', ΑΡΧΟΝΤΕΣ

Antonios I. Ladianos (Melidoni)

Κ.X 9 et XI 1

Texte analogue

Suivi de la *mantinade* 42 β.

ΕΠΙΧΡΟΝΙΑ ΒΙΡ

68.

TEMPO RUBATO (♩ ∞ 72)

Solo

1. Ε Τρω--τε και πι....., Τρω--τε και πι---νετ', αρ--χον--τες ,
 ε Κ'ε--γώ να εᾶ..... ας διη--γού--μαι, να εᾶς διη--γού--μαι,
 ε Κ'ε--γώ να εᾶς, Κ'ε--γώ να εᾶς-----ε διη..., εᾶς-ε διη-γη--θῶ

(♩ ∞ 60)

Duo

1bis Ε Τρω--τε και πι....., Τρω--τε και πι---νε-----τε, αρ--χον--τες,
 ε Κ'ε--γώ να εᾶ..... ας διη--γού--μαι, να εᾶς διη--γού--μαι,
Ε Κ'ε--γώ να εᾶς, Κ'ε--γώ να εᾶς-----ε διη..., εᾶς-ε διη-γη--θῶ

Ton original: 1/2 ton plus haut.

ΝΟΥΤΙΝΑ

MODERATO (♩ = 78)

1. Τρῶ-τε καὶ πί....., Τρῶ-τε καὶ πί-νετ', ἄρ-χον-τες,

Κ'ἔ-γώ, Κ'ἔ-γώ, Κ'ἔ-γώ θὰ σᾶς διη-γοῦ-μαι, θὰ σᾶς διη-γοῦ-μαι,

Κ'ἔ-γώ νὰ σᾶς, Κ'ἔ-γώ νὰ σᾶς-ε διη-γη-θῶ,

Κ'ἔ-γώ νὰ σᾶς, Κ'ἔ-γώ νὰ σᾶς-ε διη-γη-θῶ.

2. Κ'ἔ-γώ νὰ σᾶς, Κ'ἔ-γώ νὰ σᾶς-ε διη-γη-θῶ,

εἰ γιὰ εἰ....., γιὰ εἰ....., γιὰ εἰ-ναν ἄν-τριω-μέ-νο, καλ' ἄν-τριω-μέ-νο,

Γιὰ εἰ-να νιό, Γιὰ εἰ-να νιό πού τὸν εἰ-δα ἔ-γώ,

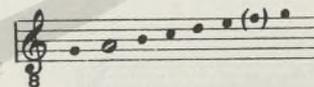
Γιὰ εἰ-να νιό, Γιὰ εἰ-να νιό πού τὸν εἰ-δα ἔ-γώ

3. Γιὰ εἰ-να νιό, Γιὰ εἰ-να νιό πού τὸν εἰ-δα ἔ-γώ,

εἰ στοὺς κά....., στοὺς κά....., στοὺς κάμ-πους καὶ κυ-νή-γα, ὁ νιός, κυ-νή-γα,

Κυ-νή-γα ὁ νιός, Κυ-νή-γα ὁ νιός καὶ λα-γό-νευ-ε.

Après la 2^e phrase de la 3^e strophe,
changement de bande;
le chanteur a repris un ton plus bas.



7. ΝΑ 'ΜΟΥΝ ΠΟΥΛΙ ΤΣΗ ΓΕΝΟΥΒΑΣ

Comme on le voit en comparant la version Vlazakis ¹ (ligne *i* du Tableau I) avec les chansons précédentes, il s'agit d'un nouvel avatar du même type de chansons. On notera ici:

- a) le développement inusité donné au premier hémistiche, et, conséquemment, à la première phrase.
- b) l'extension dans le grave de la deuxième phrase (motif *γ*), comme dans les versions *d*) et *e*) de la Βασιλιπούλα, mais avec l'enjambement au vers suivant comme dans Τὸν ἀντρειωμένο (ligne *g*).
- c) la grande analogie de la troisième phrase avec celle de Τὸν ἀντρειωμένο (*ibid.*).

Vangelis G. Viglis (Samaria)

Κ.ΧΙΙ 2

Νά 'μουν πουλι τσῆ Γένουβας, νά 'μουνα χελιδόνι,
νά 'μουν σγουρός βασιλικός σ' ἀρχοντικό περβόλι,
νά 'ρχονται οἱ (γι)ἀρχόντισσες μὲ τσι βασιλιπούλες
νά κόβγουν νά μυρίζονται.

PAPAGRIGORAKIS 222

Je voudrais être un oiseau de Gênes, je voudrais être hirondelle,
je voudrais être basilic frisé dans un noble jardin,
où viendraient les nobles dames avec les princesses
pour en cueillir des brins et les respirer.

Var. mus. VLAZAKIS 16, 25

Précédé de la *mantinade* 40 δ.

¹ VLAZAKIS 16, 25.

MOLTO MODERATO

(♩=56)

1. Νά 'μουν που---λί, Νά 'μουν που---λί, Νά 'μουν που---λί
 τση Γε--νου--βας, θε να 'μου--νε γε...ε---λι--δό-----vi,

Νά 'μουν εγου--ρός, Νά 'μουν εγου--ρός, Νά 'μουν εγου--ρός βα--σι....., Νά 'μουν εγου--ρός βα-σι-λι-κός,
 Νά 'μουν εγου--ρός, Νά 'μουν εγου--ρός βα-σι--λι--κός.

2. Νά 'μουν εγου--ρός, Νά 'μουν εγου--ρός, Νά 'μουν εγου--ρός,
 βα-----σι--λι--κός, θε ε'αρ--χον--τι--κό...ο περ-βό-----λι,

Νά 'ρχουν-ται οι, Νά 'ρχουν--ται οι, Νά 'ρχουν-ται οι γιαρ-χό....., Νά 'ρχουν-ται γιαρ-χόν-τις-ες,
 Νά 'ρχουν--ται οι, Νά 'ρχουν-ται οι γιαρ-χόν-τις--ες.

3. Νά 'ρχουν-ται οι, Νά 'ρχουν-ται οι, Νά 'ρχουν-ται οι
 γιαρ-χόν-τις-ες, θε...ε...μέ τει βα-----σι...ι--λιο-ποϋ-----λες

Νά κό--βγουν νά, Νά κό--βγουν νά, Νά κό--βγουν νά μου-ρί....., Νά κό--βγουν νά μου-ρί--ζουν-ται,
 Νά κό--βγουν νά, Νά κό--βγουν νά μου-ρί--ζουν--ται.

8. ΕΞΟΡΙΣΕ ΜΕ Η ΜΟΙΡΑ ΜΟΥ

La chanson 3 ('Από τὴν ἄκρη τῶν ἀκριῶν) a déjà illustré le passage de la strophe de 1½ vers à la strophe de 2 vers. Nous en trouvons ici un nouvel exemple. La ligne *k*) du Tableau I offre la synthèse, quelque peu schématisée, des différentes strophes de la version que nous avons recueillie à Lakki (ci-après n° 8 α). Les constatations qui s'imposent sont ici:

- a) la première phrase est semblable à celle de la ligne *f*) (Chanson 5) mais sans aucune reprise de syllabe;
- b) la 2^e phrase, mis à part son début, qui reprend l'*incipit* (*z*) de la première, est quasi identique à celle de la Chanson 7 (ligne *i*);
- c) la 3^e phrase développe les éléments de cette même chanson, mais, ayant dédoublé son premier segment, remplace les autres reprises du 1^{er} hémistiche du deuxième vers par son second hémistiche (syllabes 9-15).

8 α.

Charidimos Manarolis et Michaïl Biblidakis
(Lakki)

K.XIX 2

- Ἐξόρισέ με ἡ μοίρα μου σὲ δάση δασωμένα,
κάτω στὴ Μαύρη θάλασσα, στὸν ὄριον¹ καλαμιώνα,
ἐκεῖα ποὺ διάγουν τὰ θερῖα κ' εἶναι κατοικημένα,
κ' εἶναι τ' ἀρκούδια μαλλιαρά, τὰ φίδια φωλεμένα, ||
5. κ' ἔχουν τρεῖς κεφαλές διπλές, τὰ μάτια δυὸ ζευγάρια,
τὰ ντόδια πυκνοφύτευτα καὶ πυκνοφυτεμένα.

PAPAGRIGORAKIS 124

- Mon destin m'a exilé dans des forêts fourrées,
au bord de la mer Noire, dans la belle¹ roselière,
où les bêtes sauvages vivent et font leur demeure,
où il y a des ours velus, où des dragons ont leurs tanières, ||
5. qui ont double tête, deux paires d'yeux,
les dents plantées serrées.

Disque MΛΑ 1, face 1, page 2

Var. mus. VLAZAKIS 14, 22

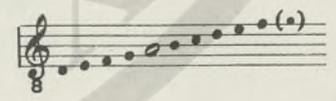
¹ pour ἄγριον, sauvage.

MODERATO RUBATO (♩=56)

1. ²Εξόρισε με τη μοίρα μου εσέ δάση δασώμενα
 Κάτω στη Μά., Κάτω στη Μά., Κάτω στη Μαύρη Θά., Κάτω στη Μαύρη Θάλασσα στο...
 ...ν ὠριον κα..., ενα, στον ὠριον καλαμώνα

2. Κάτω στη Μαύρη Θάλασσα, { στον ὠριον } καλαμώνα
 μ'εκειά που διά, μ'εκειά που διά, ²εκειά που διάγουν τά, μ'εκειά που διάουν τα θεριά κ'εί...
 ...ναι κατοι..., Ε { ^{ve} κ'εί } ναι κατοι κημένα.

3. ²εκειά που διάουν τα θεριά, κ'είναι κατοι κημένα
 Κ'είναι τ'άρκού, Κ'είναι τ'άρκού, Κ'είναι τ'άρκού-δια μα, Κ'είναι τ'άρκού-δια μαλ-λια-ρά, τὰ
 φί-δια φω..., Ε { ^{ve} τὰ } φί-δια φω...ω-λεμένα.



8 β. ΕΞΟΡΙΣΕ ΜΕ Η ΜΟΙΡΑ ΜΟΥ

Konstantinos Fiotakis (Ayia Irini)

K.XIX 1

Texte analogue

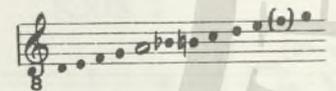
N.B. Le chanteur détonnait. Aussi n'avons-nous enregistré qu'une strophe.

RUBATO (♩ ≈ 69)

Εξορίσε με μοίρα μου σε δάση δα... ασωμένα

Κάτω στη Μά, Κάτω στη Μά, Κάτω στη Μαύρη Θάλασσα, Κάτω στη Μαύρη Θάλασσα

στο... ώριον κα..., νε, στον ώριον κα... λαμώνα.



9. ΤΑ ΜΑΘΙΑ ΜΟΥ ΑΝΤΡΑΝΙΣΑ

Autre exemple du passage à la strophe distichique, nous ne l'avons pas fait figurer dans notre tableau synoptique. On n'y retrouve plus en effet la structure tripartite qui jusqu'ici, malgré les morcellements successifs, restait à la base de toutes les chansons que nous avons rattachées à celle de la Βασιλιπούλα (n^{os} 4-8). La forme musicale s'étant modelée sur la forme poétique, de ternaire qu'elle était à l'origine, elle est devenue binaire: le second vers est chanté sur la même mélodie que le premier, se bornant à conclure sur la tonique au lieu de rester suspendu sur le 4^e degré. L'un de nos informateurs, dès la deuxième strophe, recrée d'ailleurs une strophe tripartite (Chanson 9 β) par élimination du 1^{er} hémistiche et de la phrase musicale correspondante.

Cette chanson, bâtarde, n'a pas proliféré. Aucun autre texte n'est susceptible de lui être appliqué¹. Si elle ne détonne pas dans le répertoire de Crète occidentale, c'est qu'elle met en œuvre les mêmes motifs mélodiques que la famille de chansons dont nous avons exposé les diverses mutations.

9 α.

Antonios Bertakis (Elos)

P.VIII 9

Τὰ μάθια μου ἀντράνισα κάτω στὸ ἀνύδρους κάμπους.
Θωρῶ ἴναν ποταμὸ θολό, θολὸ καὶ βουρτωμένο,
κι ἀνάμεσα στὸν ποταμὸ θωρῶ ἕναν καβαλάρη.
Ἄσπρος ὁ νιὸς κι ἄσπρα φορεῖ, ἄσπρο ἔχε καβαλάρη².

PAPAGRIGORAKIS 355

Je fixai le regard sur les plaines arides.
Je vois un fleuve à l'eau trouble, à l'eau bourbeuse,
et au milieu du fleuve, je vois un cavalier:
blanc le jeune homme, blancs ses habits; il avait un cavalier blanc².

Var. mus. VLZAKIS 12, 19

9 β.

Diomataris Tzatzimos (Aya Rouméli)

K.XII 3

Ἄναντράνισαν τὰ μάθια μου...
... κι ἄσπρος ὁ νιός, κι ἄσπρα φορεῖ, ὁ μαῦρος ὁ καβαλάρης².
... blanc le jeune homme, blancs ses habits, le noir cavalier².

Précédé de la *mantinade* 41 γ, suivi de la *mantinade* 45.

¹ PAPAGRIGORAKIS, p. 407, n^o 4.

² La version la plus répandue: μαῦρο ἔχει καβαλάρη, il a un cavalier noir, n'est pas plus satisfaisante. Le texte original devait être: μαῦρο καβαλικεύει, il chevauche un moreau, que confirme une variante notée à Askyfou par M^{me} Mazaraki: τὸ μπεγίρι του ἦτο μαῦρο, son cheval était noir. Le cahier de St. Bouchlis, d'Askyfou (1899), recopié par M^{me} Mazaraki, complète d'ailleurs par le vers:

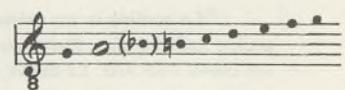
Χώνετ' ὁ μαῦρος ὡς τ' ἄφτιά, κι ὁ νιὸς ὡς τὸ κουτάλες
Le moreau s'enfonce jusqu'aux oreilles, le jeune homme jusqu'aux omoplates.

MOLTO RUBATO (♩ ≈ 60)

1. Τὰ μά-----θια μου ἀν-----τρά-νι--σα κό--ρη μου, ἄ..... ἄν--τρά-νι--σα
 ε_νε κά-----τω εἶτε ἄ-----νύ... ἄ-δρους κάμπους
 Θω-ρῶ 'ναν πο....., Θω-ρῶ 'ναν πο...τα....., πο-----τα-μό θο-λό, κό--ρη μου, τὸ..... ἄν πο--τα-μό θο-λό
 ε_νε... ..ε_θε-λό και βουρ-κω-μέ-----νο.

2. Ε_ Θω-----ρῶ 'ναν πο....., Θω-ρῶ 'ναν πο-τα-----μό θο-λό, κό--ρη μου, τὸ..... ἄν πο--τα-μό,
 ε_νε... ..ἄε θε-λό και βου...ουρ-κω-μέ-νο
 Κι ἄ-νά-με-----σα, Κι ἄ-νά-με-σα εἶς τὸν πο-τα-μό, κό--ρη μου, εἶς τὸν πο--τα-μό,
 ε_νε... ..ἄε θω-ρῶ ἄε-ναν κα-βα-λά-ρη.

3. Κι ἄ-νά-με-----σα εἶς τὸν πο-τα-μό Ἄ-λί ἄεις τὸν πο-τα-μό,
 ε_νε θω-ρῶ ἄε-ναν κα...α-βα-λά-ρη
 μ' Ἄ-επρος ὁ νιός, Ἄ-επρος ὁ νιός, κι ἄ-----επρα φο-ρεῖ, Ἄ-τον ὁ νιός πὺ τὰ φο-ρεῖ
 ε_νε κι ἄ-προ... ο ἄε κα-βα-λά-ρη.



LENTO RUBATO (♩=70)

1. ²A-----ναν-τρά-νι-----σα, ²A-----ναν-τρά-νι-----σα..... ..αν τὰ μά-θια μου, κό-ρη μου..... ..ου, τὰ μά-θια μου,

ε ----- ε κά--τω τσ'α--νυ... ..ου--δρους κάμ που.....

...ους θω-ρῶ 'ναν πο....., θω-ρῶ ε--ναν πο--τα..... ..α-μὸ θο--λό, κό-ρη μου....., ἠέ-ναν πο-τὰ-μό-,

ε ----- ε θο--λό και βου..ουρ-κω--μέ-----νο.

2. θο-----λό και βου....., θο-λό και βουκω-μέ-νο..... Κι ἄ-νά-με--σα

Κι ἄ-νά-με-----σα εἰς τὸ..... ..ον πο-τα-----μό, κό-ρη μου....., εἰς τὸν πο-τὰ-μό-,

ε ----- ε θω--ρῶ ε--ναν κα...α--βα--λά-----ρη.

3. θω-----ρῶ ε--ναν κα....., θω-ρῶ ε--ναν κα-βα-λά-ρη..... Κι ἄ-σπρος ὁ νίος,

Κι ἄ-σπρος ὁ νίος, κι ἄ..... ..α--σπρα φο--ρεῖ, κό-ρη μου..... ..ου κι ἄ-σπρα

ε ----- ε ὁ μαῦ-ρος ὁ κα...α--βα--λά-----ρης.

* Toux du chanteur.

10. MANA, ΠΟΛΛΑ ΜΑΛΩΝΕΙΣ ΜΕ

Si nous choisissons comme *timbre* de la chanson le texte de la version Vlazakis, de préférence à celui qu'a retenu Papagrigrorakis (groupe 11) ou à celui de l'une ou l'autre de nos versions, c'est qu'il nous permet de la replacer dans son cadre panhellénique. Nous pensons en effet que comme les chansons que nous venons d'examiner (n^{os} 4-9) on peut la mettre en rapport aussi bien avec une chanson narrative constantinopolitaine et une chanson « cleftique » qu'avec une chanson du manuscrit des Ibères. A vrai dire, cette parenté est beaucoup moins évidente, et, pour la rendre plausible, nous voudrions, avant de comparer les mélodies, comparer les textes des chansons que nous avons groupées sur le Tableau synoptique II. Ce sont :

- a) une chanson notée par Pachtikos à Pyrgos, en Thrace, au N.O. de Constantinople, exécutée « par un groupe de femmes âgées, pleurant et se lamentant »¹,
- b) une chanson du manuscrit des Ibères²,
- c) une chanson cleftique de Locride³,
- d) une chanson des Rizès⁴.

- a) Διῶξε με, μάνα, διῶξε με, κ' ἐγὼ νὰ πάγω θέλω
καὶ νὰ μαυρίσ' ἢ γειτονιά.
Νὰ κάμω μῆνες δώδεκα, καὶ χρόνια δεκαπέντε.
Ἄντε, μάνα μ', στὴν ἐκκλησιά, καὶ κάμε τὸ σταυρό σου,
5. καὶ διὲ τὶς νιές, ἄ διὲς τὶς νιούς, ἄ διὲς τὰ παλικάρια,
ἄ διὲς τὸν τόπο μ' ἄδειανὸ καὶ τὸ στασίδι μ' μαῦρο.
Πάρε, μάνα μου, τὰ βουνά, μάνα μ', τὰ μονοπάτια,
νὰ λές· — Ποῦ εἶν' ὁ γιούτσκος μου, ὁ καπετὰν Γεωργάκης;
— Ἐψὲς βράδυ τὸν εἶδαμε στῆς Ἐρετῆς τὴν πόρτα.
10. Ἐχει τὸ χῶμα πάπλωμα, τῆ γῆ τὴν εἶχε στρῶμα... κ.τ.λ.

Chasse-moi, ma mère, chasse-moi, moi-même je veux partir,
et que le quartier prenne le deuil.

Je resterai douze mois et quinze années.

En route, mère, pour l'église, et signe-toi,

5. et regarde les jeunes filles, regarde les jeunes gens, regarde les jeunes braves.

Regarde ma place vide, ma stalle endeuillée.

Gagne, ma mère, les montagnes, ma mère, les sentiers,

tout en disant: Où est mon fils, le capitaine Georgakis ?

— Hier soir nous l'avons vu à la porte d'Ereti;

10. il a la terre pour couverture, le sol pour matelas... etc.

¹ PACHTIKOS 209, 141.

² BOUVIER 14, 11 et MAZARAKI 83, 11.

³ BAUD-BOVY, Etudes 86, 7.

⁴ VLAZAKIS 5, 7.

- b) Διώχνεις με, μάνα, διώχνεις με, κ' ἐγὼ πηγαίνει θέλω,
 νὰ κάμης χρόνο νὰ μὲ ἰδῆς, καὶ δύο νὰ μὲ συντύχης,
 νὰ κάμης τρεῖς καὶ τέσσερεις νὰ κάτσης μετ' ἐμένα,
 νὰ πῆξῃ τ' ἀχειλάκι σου ρωτώντας γιὰτ' ἐμένα·
5. — Μηγὰ ἴδετε, διαβάτες μου, τὸν υἱὸν μου εἰς τὰ ξένα;
 — Ἄν δῆτε τὴ μανίτσα μου, μηδὲν μὲ μολογῆτε.

Tu me chasses, ma mère, tu me chasses, moi-même je veux m'en aller,
 que tu restes un an sans me voir, deux sans me rencontrer,
 que tu en restes trois et quatre sans t'asseoir avec moi,
 que ta lèvre se paralyse à force de questionner sur mon sort :

5. — N'avez-vous pas vu, passants, mon fils à l'étranger ?
 — Si vous voyez ma mère, ne me trahissez pas.

- c) Διῶξε με, μάνα, διῶξε με, τὴ νύχτα μὲ φεγγάρι,
 καὶ τὴν αὐγούλα μὲ δροσιά, ὅσο νὰ δώσ' ὁ ἥλιος,
 νὰ βγοῦν τ' ἀλάφια στὴ βοσκή κι ἔλες οἱ ἀλαφίνες.
 Καὶ μιὰ λαφίνα ταπεινὴ, πολὺ ταπεινωμένη... κ. τ. λ.

Chasse-moi, ma mère, chasse-moi, la nuit au clair de lune,
 et à l'aube à la fraîcheur, avant que le soleil ne donne,
 que ne sortent les cerfs pour paître avec toutes les biches.
 Et une pauvre biche, très abattue... etc.

- d) Μάνα, πολλὰ μαλώνεις με, κ' ἐγὼ μισέψει θέλω,
 νὰ πάω, μά, στὴν ξενιτιά, νὰ πάω, μά, στὰ ξένα,
 νὰ κάμης μῆνες νὰ μὲ δῆς, χρόνους νὰ μ' ἀνταμώσης.
 Νὰ ῥθουνε, μάνα μ', οἱ γιορτές, οἱ μεγαλοβδομάδες,
 5. νὰ πάης, μά, στὴν ἐκκλησιά, νὰ κάμης τὸ σταυρό σου.
 Καὶ νὰ στραφῆς στὴ μιὰ μεριά, καὶ νὰ στραφῆς στὴν ἄλλη,
 νὰ ἰδῆς μανάδες μὲ παιδιά, γυναῖκες μὲ τοὺς ἄντρες,
 καὶ τοτεσὰς θὰ θυμηθῆς πὼς ἔχεις γιὸ στὰ ξένα,
 νὰ θολωθοῦν τὰ μάτια σου τὴ θάλασσα νὰ βλέπης.

Mère, tu me fais beaucoup de reproches, et moi-même je veux partir,
 aller, mère, en exil, aller, mère, à l'étranger,
 que tu restes des mois sans me voir, des années sans me rencontrer.
 Que viennent, mère, les fêtes, les semaines saintes,

5. que tu ailles, mère, à l'église pour t'y signer.
 Et que tu te tournes d'un côté. que tu te tournes de l'autre,
 et que tu vois des mères avec leurs enfants, des femmes avec leurs maris,
 et que tu te rappelles alors que tu as un fils à l'étranger,
 que tes yeux se troublent à regarder la mer.

Les folkloristes grecs reconnaîtront aussitôt qu'il s'agit de versions de la chanson dite 'Η κακὴ μάνα (La mauvaise mère), appellation discutable et due au fait que dans d'autres versions la mère maudit son fils, par contamination, croyons-nous, avec la chanson du Frère mort, qui est dans une certaine mesure une chanson de l'absence elle aussi.

A dire vrai, la version *c*) n'a que son premier hémistiche qui permette de la rattacher à cette famille⁵. On remarquera que la version crétoise *d*) a perdu cet *incipit* textuel caractéristique⁶; du moins le second hémistiche de son 1^{er} vers, son 3^e vers aussi, ont-ils leur pendant dans les versions *a*) et *b*); à son 5^e vers répond le 4^e de la version *a*); enfin le second hémistiche de son 8^e vers rappelle celui du 5^e vers de la version athonite *b*).

Si nous avons tenu à rappeler combien les textes d'une même chanson se sont diversifiés au cours des âges en passant d'une province à l'autre de l'hellénisme, c'est pour que l'on ne s'attende pas à trouver des zones de contact plus étendues entre les quatre versions musicales que groupe le Tableau II. Les différences sont si manifestes qu'il est presque superflu de s'y arrêter. Alors que la sensible supérieure est bémolisée dans les versions athonite *b*) et crétoise *d*)⁷, elle ne l'est pas dans celles de Thrace *a*) et de Locride *c*). La version athonite, au moins dans la transcription de M^{me} Mazaraki, présente une extension dans le grave qu'ignorent les versions transmises oralement. Que la version crétoise *d*) attaque toutes les phrases sur un degré plus élevé que les autres, ou que dans une vocalise elle gagne deux degrés dans l'aigu, ne saurait surprendre, puisque nous avons reconnu dans ces particularités une caractéristique fondamentale du répertoire de Crète occidentale.

Au compte des analogies, on portera l'homogénéité des cadences dans les versions *a*), *c*) et *d*), de la phrase conclusive dans toutes les versions, de l'amorce de la seconde phrase dans les versions athonite *b*) et crétoise *d*). Enfin ce tableau permet de constater que la tendance à développer parallèlement texte et mélodie par réitération des motifs n'est pas un phénomène récent, puisque c'est dans la version du XVII^e siècle qu'elle se manifeste avec le plus d'ampleur, recourant à un refrain pour porter le dernier segment mélodique, comme nous l'avons vu faire à deux des versions du Tableau I. On remarquera aussi combien la version crétoise *d*) est plus sobre en ornements que la chanson cleftique *c*), toutes observations que nous avait déjà suggérées la chanson précédente.

En résumé, de même que l'allusion à l'absence, à l'exil, apparentait leur texte, la musique de ces chansons si différentes leur confère un air de famille qui laisse entrevoir une origine commune.

⁵ Une autre version de cette chanson de *La Biche* (PERISTERIS 79) dit d'ailleurs: Κλάψε με, ή μάνα μ', κλάψε με (Pleure-moi, mère, pleure-moi), formulation qui ne garde que la structure rythmique de l'hémistiche.

⁶ Le verbe διώχνω se retrouve par contre dans l'un de ses *prosomoia*: "Άντρες, γιάντα με διώχνετε (10 α).

⁷ Nous avons considéré cette altération comme constante, en accord avec la version PAPAGRIGORAKIS, p. 420 et avec toutes celles que nous avons transcrites; les bécarres au-dessus de la portée correspondent à la version Vlazakis.

TABLEAU II

a) I 1 2 3 4 5 6 7 8

b) I 1 2 3 4 5 6 7 8

c) I 1 2 3 4 5 6 7 8

d) I 1 2 3 4 5 6 7 8

a) 9 10 11 12 13 14 15

b) 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 1 2 3 4

c) 9 10 11 12 13 14 μω-ρέ 12 13 14 15

d) 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4

a) II 1 2 3 4 5 6 7 8

b) 1 2 3 4 5 6 7 8 ω---χου, μα-νί..., μα---νί---τσα μου

c) I 1 2 3 4 μά-να μω-ρέ 6 7 8

d) 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8

10 α. ANTPEΣ, ΓΙΑΝΤΑ ΜΕ ΔΙΩΧΝΕΤΕ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K.XVII 7

- Ἄντρες, γιάντα μὲ διώχνετε, γιάντα μὲ πολεμᾶτε
 γιατί μὲ ἤυρετε μοναχὸ κ'εἶμαι ξαρματωμένος;
 Ἄφήστε με ν'ἄρματωθῶ, νὰ βάλω τ'ἄρματά μου,
 τότες θωρεῖτε πόλεμο τὸν κάνου_οἱ (γι)ἀντρειωμένοι,
 5. τὸν κάνου_οἱ (γι)ἄντρες οἱ καλοῖ, οἱ καστροπολεμάρχου,
 ἀπὸ τὰ κάστρα πολεμοῦ.

PAPAGRIGORAKIS 15

- Hommes, pourquoi me pourchasser, pourquoi me faire la guerre,
 parce que vous m'avez trouvé seul, que je suis désarmé ?
 Laissez-moi m'armer, prendre mes armes,
 et vous verrez alors comment combattent les braves,
 5. les hommes valeureux, les preneurs de villes fortes,
 qui attaquent les châteaux.

Var. mus. SIGALAS 293

PAPAGRIGORAKIS p. 420

VLZAKIS 5, 7

10 β. ΠΑΙΔΙΑ ΓΛΕΝΤΙΖΟΥΝ ΣΤΑ ΧΑΝΙΑ

Ioannis Polentas (Askyfou)
Manoussos Douroundakis (Sfakia)

D.P. 3325

- Παιδιά γλεντίζουν στὰ Χανιά γιὰ (ν)τραγουδοῦν στὶ Λάκκουες,
 γιὰ κλαῖνε στὴν Ἀνώπολη, στὸ μέγαν Ἀη-Γιώργη,
 γιὰ ἓνα νιὸ ποὺ πνίγηκε στοῦ Πλατανιά τὸ ροῦμα;
 Κλαῖν τον οἱ μπάντες, κλαῖν τονε, || κλαῖν τονε_οἱ ρίζες ὅλες,
 5. μὰ σὰν τὸν κλαῖνε τὰ Σφακιά, ἀλλοῦ μὴν τονε κλαῖνε.
 — Δάσκαλε, Γιώργη Δάσκαλε, Γιώργη Δασκαλογιώργη,
 κι ὀρφάνεψές τα, τὰ Σφακιά.

PAPAGRIGORAKIS 271 et 284

- Fait-on la fête à La Canée, ou chante-t-on à Lakki,
 ou pleure-t-on à Anopoli, dans la grande église Saint-Georges,
 à cause d'un jeune homme qui s'est noyé dans le cours du Platanias ?
 Les villages des flancs (des montagnes), tous ceux du pied des montagnes
 (= les Rizès) le pleurent.
 5. Mais comme à Sfakia, qu'on ne le pleure nulle part !
 — Daskalos, Georges Daskalos, Georges Daskalogeorges ¹,
 tu as endeuillé Sfakia.

¹ PΑPAGRIGORAKIS (p. 326, note 271) suppose qu'il s'agit de Georges Daskaloyannis, avocat à la Canée, noyé en 1912 dans un torrent près de Kastelli Kissamou.

10 α.

MOSSO (100B)

1. Ἄν-τρεις, γιάν-τα μέ διώ-χνε-τε, γιάν-τά μέ πο-λε-μά-τε
 Για-τί με ἤ-ρε... ε-τε μο..., Για-τί με ἤ-ρε-τε μο-να-χό;

2. Για-τί με ἤ-ρε-τε μο-να-χό, κ'εἶ-μαι ξαρ-μα-τω-μέ-νος
 Ἄ-φή-στε με... ε-ν'άρ-μα..., Ἄ-φή-στε με ν'άρ-μα-τω-θῶ.

3. Ἄ-φή-στε με ν'άρ-μα-τω-θῶ, νὰ βά-λω τ'άρ-μα-τά μου
 Τό-τες θω-ρεῖ... ει-τε πό..., Τό-τες θω-ρεῖ-τε πό-λε-μο.

4. Τό-τες θω-ρεῖ-τε πό-λε-μο τὸν κά-νου οἱ γιάν-τρεω-μέ-νοι
 Τὸν κά-νου οἱ γιάν-τρες οἱ, Τὸν κά-νου οἱ γιάν-τρες οἱ κα-λοί.

5. Τὸν κά-νου οἱ γιάν-τρες οἱ κα-λοί, οἱ κα-στρ-πο-λε-μά-ρχοι
 Ἄ-πού τὰ κά-στρα πο..., Ἄ-πού τὰ κά-στρα πο-λε-μοῦ.

MODERATO (♩=66)

1. Παι--διά γλεν--τί ζουν στα Χα--νιά ηε για ντρα--γου--δούν ετεί Λάκ--κουσ--

Γιά κλαί--νε ετή--ην Α--νώ....., Γιά κλαί νε ετήν Α--νώ--πο--λη.

2. Γιά κλαί--νε ετών Α--νώ--πο--λη..... η ετό μέ--γαν Α--η Γίωρ--ρη

Γιά έ--να νιό...ο πού πνί....., Γιά έ--να νιό πού πνί--ρη--κε.

3. Γιά έ--να νιό πού πνί--ρη--κε..... ε ετού Πλα--τα--νιά τὸ ρου--μα

Κλαί' τον οί μπά...αν--τες, Κλαί...Κλαί' τον οί μπάν--τες κλαί' το--νε.

10 γ. Ο ΧΑΡΟΣ ΕΚΑΤΣΕ ΨΗΛΑ

Roussos Emm. Viglis (Aya Roumeli)

K.XIV 3

‘Ο Χάρος ἔκατσε ψηλά καὶ τραγουδεῖ πανώρια:
 — Γιὰ δὲς κρίματα π’ ἔκαμα, καὶ ἄδικα ποὺ τὰ κάνω.
 Γιὰ δὲς σπίνια π’ ἐρήμαξα καὶ ἄδικα ποὺ τὰ κάνω¹,
 καὶ ἀδέρφια π’ ἐξεχώρισα.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΗΣ 265

Caron s’est assis sur la hauteur et chante à belle voix:
 — Voyez les crimes que j’ai commis, les choses injustes que je fais.
 Voyez les maisons que j’ai ruinées, les choses injustes que je fais¹,
 les frères et sœurs que j’ai séparés.

10 δ. Σ’ ΕΚΚΛΗΣΙΔΑΚΙ ΟΛΟΧΡΥΣΟ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Antonios Solidakis2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michaël Biblidakis
(Lakki)

K.XX 4

Σ’ ἐκκλησιδάκι ὀλόχρυσο, μολυβδοσκεπασμένο,
 ἐκεῖ μὲ βάλαν κ’ ἐμνωξα ἄδικα, τὸν καημένο.
 Κι ἀποὺ τὸν ὄρκο τὸν πολὺ ἀποὺ ὄδακα, τὸν ξένο,
 ἐσείστηκε ἡ (γ)ἐκκλησιὰ ἢ καὶ σβήσαν τὰ καντήλια,
 καὶ ράγισεν ἡ (γ)ἐκκλησιὰ.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΗΣ 330

Dans une petite église toute dorée, au toit de plomb,
 on m’a fait jurer et j’ai fait un faux serment, malheureux que je suis.
 Et si grave était le serment que j’ai fait, misérable,
 que l’église a été ébranlée, que les veilles s’éteignirent,
 et que l’église s’est fissurée.

¹ Sous dictée, M^{me} Mazaraki avait noté: γιὰ δὲς κορμιὰ ποὺ πῆρα, voyez les corps que j’ai enlevés.

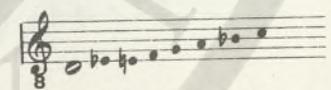
MODERATO (♩ = 72)

1. Ὁ Χάρος ἐκατσεψηλάε καὶ τραγουδεῖ πᾶνωρια
 Γιαδὲς κρίμα... ατα π' ἐ, Γιαδὲς κρίμα... ατα π' ἐκαμα.

2. Γιαδὲς κρίμα... ατα π' ἐκαμα, ἐκι ἄδικα πού τὰ κάνω
 Γιαδὲς ἐπίθια... α πού ἐρή, Γιαδὲς ἐπίθια π' ἐρημαξα.

3. Γιαδὲς ἐπίθια π' ἐρημαξα ἐκι ἄδικα πού τὰ κάνω
 Κι ἄδερφια π' ἐ... εξεχω, Κι ἄδερφια π' ἐξεχωρισα.

N.B. Le chanteur ici s'interrompt, le texte du second hémistiche: κι αὐλὲς κι ἀράχνιασά (v)τζι (Papagrigorakis n°265) ne lui venant plus à l'esprit; il le remplace par une reprise du second hémistiche du deuxième vers.



* Le chanteur atteint cette tessiture en montant progressivement. Au début, il commence sur la tessiture notée en clé de sol.

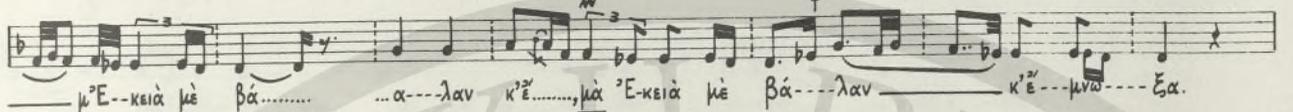
10 δ.

ANDANTE (1=63)

Coro I



1. Σ' ἐκ-κλη-σί-δά-κι ὁ-λό-χρυ-σο, μο-λυ-βδο-σκε-πα-σμέ-νο

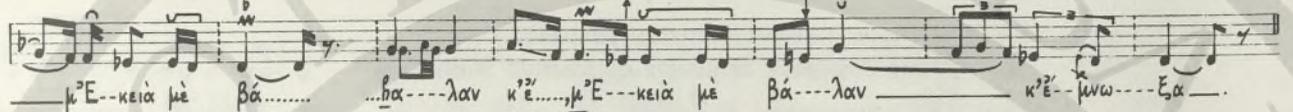


μ' Ε--κειά μέ βά... α--λαν κ' ε'... μ' Ε--κειά μέ βά--λαν κ' ε'--μνω--Ξα.

Coro II



1 bis. Σ' ἐκ-κλη-σί-δά-κι ὁ-λό-χρυ-σο, μο-λυ-βδο-σκε-πα-σμέ-νο



μ' Ε--κειά μέ βά... α--λαν κ' ε'... μ' Ε--κειά μέ βά--λαν κ' ε'--μνω--Ξα.

Coro I

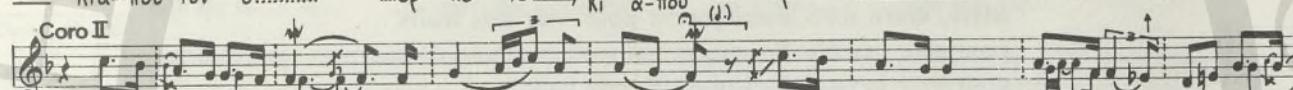


2. μ' Ε--κειά μέ βά... α--λαν κ' ε'--μνω--Ξα ἄ--δι--κα τὸν καη--μέ--νο



Κι ἄ--πού τὸν ὄ... ορ--κο τό, Κι ἄ--πού τὸν ὄρ--κο τὸν πο--λύ.

Coro II



2 bis. μ' Ε--κειά μέ βά... α--λαν κ' ε'--μνω--Ξα ἄ--δι--κα τὸν καη--μέ--νο

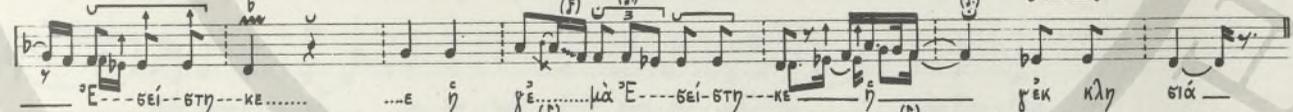


Κι ἄ--πού τὸν ὄ... ορ--κο τό, Κι ἄ--πού τὸν ὄρ--κο τὸν πο--λύ.

Coro I



3. Κι ἄ--πού τὸν ὄ... ορ--κο τὸν πο--λύ ἄ--πού 'δω--σα τὸν Ξέ--νο



μ' Ε--βεί--στη--κε... ε ἦ μ' Ε--βεί--στη--κε ἦ ἦ ἐκ κλη σιά

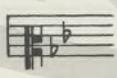
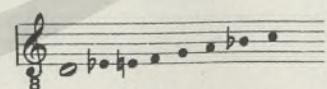
Coro II



3 bis. Ἄ--πού τὸν ὄρ--κο τὸν πο--λύ ἄ--πού 'δω--σα τὸν Ξέ--νο



μ' Ε--βεί--στη--κε... ε ἦ μ' Ε--βεί--στη--κε ἦ ἦ ἐκ κλη σιά ἐκ κλη σιά

10 ε. ΜΑΝΑ, ΕΜΠΑ ΣΤΟ ΠΕΡΒΟΛΙ ΜΑΣ

Solo: Christos Tzanakis

Duo: Antonios Solidakis et Michaïl Biblidakis
(Lakki)

Κ.ΧΧΙ 3

Μάνα, έμπα στò περβόλι μας νά ιδῆς τὰ όπωρικά μας,
νά ιδῆς τὰ ρόδα πῶς άθιοῦ, τὰ μῆλα πῶς μυρίζου,
νά ιδῆς τὸ κιτροβάσαρμο μιὰ λυγερή τῆ σέρνει,
μιὰ μαυρομάτα, μιάν ξαθιά.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 186

Mère, entre dans notre jardin pour voir nos fruits,
pour voir comme fleurissent les roses, comme embaument les pommes,
pour voir le baumier qui attire une belle,
une blonde aux yeux noirs.

MOSSO (♩=82)
Solo (♩=82)

1. Μά-να ἔμ-πα εἶ-πε περ-βό-λι μας νὰ ἰ-δῆς τὰ ὀ-πω-ρι-κά-μας
 Νὰ ἰ-δῆς τὰ ρό-δα πῶς... ο-δα πῶς... Νὰ ἰ-δῆς τὰ ρό-δα πῶς ἄ-θιοῦ.

Duo (♩=80)

1 bis. Μά-να ἔμ-πα εἶ-πε περ-βό-λι μας νὰ ἰ-δῆς τὰ ὀ-πω-ρι-κά-μας
 Νὰ ἰ-δῆς τὰ ρό-δα πῶς... ο-δα πῶς... Νὰ ἰ-δῆς τὰ ρό-δα πῶς ἄ-θιοῦ.

Solo (♩=82)

2. Νὰ ἰ-δῆς τὰ ρό-δα πῶς ἄ-θιοῦ, τὰ μῆ-λα πῶς μω-ρί-ζου
 Νὰ ἰ-δῆς τὸ κι-τρο-βά-κι, Νὰ ἰ-δῆς τὸ κι-τρο-ο-βά-σαρ-μο.

Duo (♩=80)

2 bis. Νὰ ἰ-δῆς τὰ ρό-δα πῶς ἄ-θιοῦ, τὰ μῆ-λα πῶς μω-ρί-ζου
 Νὰ ἰ-δῆς τὸ κι-τρο-βά-κι, Νὰ ἰ-δῆς τὸ κι-τρο-ο-βά-σαρ-μο.

Solo (♩=82)

3. Νὰ ἰ-δῆς τὸ κι-τρο-βά-σαρ-μο μὰ λυ-γε-ρή-τῃ εἶρ-νει
 Μιὰ μαυ-ρο-μά-τα, μιὰ, Μιὰ μαυ-ρο-μά-τα μιὰν ἑα-θιά.

Duo (♩=80)

3 bis. Νὰ ἰ-δῆς τὸ κι-τρο-βά-σαρ-μο μὰ λυ-γε-ρή-τῃ εἶρ-νει
 Μιὰ μαυ-ρο-μά-τα, μιὰ, Μιὰ μαυ-ρο-μά-τα μιὰν ἑα-θιά.

11. MANA, XIONIZEI STA BOYNA

M. Papagrigorakis¹ indique cette chanson parmi celles qui se chantent sur le même air que la précédente, et la présence du mot Μάνα à l'*incipit* expliquerait assez que le chanteur recourt à la même mélodie pour l'un et l'autre texte. Cependant c'est un même informateur, le vieux Papadonikolakis d'Ayia Irini qui nous a chanté l'une des versions de la chanson précédente (10 α) et la seule version que nous ayons recueillie de Μάνα, χιονίζει. Sa teneur est confirmée par la version publiée, avec les mêmes paroles, par M. Vlazakis². En fait, il s'agit certainement d'une autre forme de la même chanson, malgré la très nette différence de leurs cadences.

Si on la compare avec les versions du Tableau II, on peut faire les constatations suivantes:

- a) du point de vue modal, elle concilie les versions à deuxième degré non altéré (a, c) et celles où il est attiré par la tonique (b, d);
- b) du point de vue de la découpe des syllabes, elle est très proche de la version crétoise (d), mais n'enchaîne pas les 4 premières syllabes du deuxième vers, ce qui l'apparente aux autres versions qui marquent la fin du premier vers par une cadence. N'utilisant pas de syllabes du deuxième vers dans sa seconde phrase, elle limite à 4, au lieu de 6, les syllabes répétées de ce vers;
- c) elle attaque « à la crétoise », dans l'aigu, les deux premières phrases;
- d) la différence essentielle avec les chansons du groupe précédent réside dans la cadence à la sous-tonique de la 1^{re} phrase, cadence que, dès la 3^e strophe, notre informateur étend à la 2^e phrase également. (M. Vlazakis ne donne qu'une strophe, conforme aux deux premières de notre version.) Cette cadence à la sous-tonique, qui évoque le rôle joué par ce degré dans la « cleftique » de Locride (Tableau IIc), différencie suffisamment cette chanson pour qu'on la considère comme *idiomèle*.

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K.XVII 6

- Μάνα, χιονίζει στὰ βουνὰ καὶ βρέχει στὰ λαγκάδια.
Ξένος περνᾷ στὴν πόρτα μας, βρεμένος, χιονισμένος.
Μάνα, κι ἄς τοῦ μιλήσουμε τοῦ ξένου νὰ μπῆ μέσα.
— Κόρη, κρασί δὲν ἔχομε, τὸ ξένο εἶντα τὸ θέλεις;
5. — Μὰ εἰς τὴν ταβέρνα τὸ πουλοῦ, καὶ (μ)πέψε με νὰ πάρω.
— Κόρη, ψωμί δὲν ἔχομε, τὸ ξένο εἶντα τὸ θέλεις;
— Μάνα, στὸ φούρνο τὸ πουλοῦ, || καὶ (μ)πέψε με νὰ πάρω.
— Κόρη, ρούχα δὲν ἔχομε, τὸ ξένο εἶντα τὸ θέλεις;
— Μάνα, τὸ φουστανάκι μου σκεπάζει καὶ τσὶ δυό μας.

PAPAGRIGORAKIS 185

- Mère, il neige à la montagne, il pleut dans les vallées.
Un étranger passe devant notre porte, trempé, couvert de neige.
Mère, parlons-lui, à cet étranger, qu'il entre.
— Fille, nous n'avons pas de vin, que veux-tu faire d'un étranger?
5. — On en vend à la taverne, envoie-moi en chercher.
— Fille, nous n'avons pas de pain, que veux-tu faire d'un étranger?
— Mère, on en vend à la boulangerie, || envoie-moi en chercher.
— Fille, nous n'avons pas de couverture, que veux-tu faire de cet étranger?
— Mère, ma petite robe peut nous couvrir tous les deux.

Var. mus. VLZAKIS 13, 20

¹ p. 400, groupe 11. ² VLZAKIS 13, 20.

MOSSO ($\text{♩} \approx 84$)

1. Μά---να, χιο---νί-----ζει στα βου-----νά, και βρέ-χει στα λαγ-κά-----δια.

Ξέ--νος περ---νά, Ξέ--νος περ---νά ετήν πόρ-τα μας.

2. Ξέ--νος περ---νά ετήν πόρ-τα μας, βρε-----μέ-νος, χιο---νι---σμέ-----νος.

Μά--να, κι ἄς τοῦ, Μά--να κι ἄς τοῦ μι--λή-σω----με.

3. Μά--να, κι ἄς τοῦ μι--λή-σω----με τοῦ ξέ-νου νά μπῆ μέ-----σα.

Κό--ρη, κρα-εῖ, Κό--ρη, κρα-εῖ δέν ἔ-χο----με.

4. Κό--ρη, κρα-εῖ δέν ἔ-χο----με. τὸ ξέ-νο εἶν-τα τὸ θέ-----λεις;

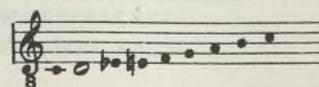
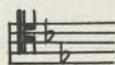
-Μὰ εἰς τὴν τα-βέ....., Μὰ εἰς τὴν τα-βέρ-να τὸ που-λοῦ.

5. Μὰ εἰς τὴν τα-βέρ-----να τὸ που λοῦ καὶ πέ-ψε με νά πά-----ρω.

Κό--ρη, ψω-μί, Κό--ρη, ψω-μί δέν ἔ-χο----με.

6. Κό--ρη, ψω-μί δέν ἔ-χο----με, τὸ ξέ-νο εἶν-τα τὸ θέ-----λεις;

Μά--να, εὐ τοῦ....., Μά--να, εὐ τοῦ ροῦ-νο τὸ που-λοῦ.



12. ONEIPO TO EIDA, LYTERH

Ce titre de chanson figure parmi les *prosomoia* du groupe 17 du *corpus* de Papagrigorakis, auquel il donne pour *timbre* Στὸν οὐρανὸ χορεύουσε, qui est le texte de la version Vlazakis¹. Celui que nous avons retenu convient par contre à la version notée par Psachos², dont le sujet est également l'interprétation d'un songe. A Askyfou, M^{me} Ayoutanti n'a pas enregistré moins de sept versions de cette mélodie, chaque fois avec des paroles différentes; nous n'en avons transcrit que trois (12 α — γ).

Méloiquement, cette chanson n'est qu'un développement, par répétition de motifs mélodiques et reprises de syllabes, de la chanson 10. La chose nous paraît si évidente que nous nous dispensons de l'explicitier par un tableau synoptique.

Rythmiquement par contre, elle pose un problème dont nous n'avons pas trouvé la solution. A la carrure des chansons 10 et 11, elle oppose un rythme très fluide, très embarrassant pour le transcripteur. Conformément aux principes exposés dans notre préface, nous avons essayé d'y retrouver l'alternance de mesures à 2/4 et 3/4 qui est à la base du répertoire de Crète occidentale, tout en ayant soin de signaler les durées exactes de chacun des signes. Nos prédécesseurs paraissent avoir fait de même, et, mettant en tableau les durées totales attribuées à chaque syllabe des différentes phrases, sans tenir compte des barres de mesure arbitraires, on obtient l'image ci-dessous. Les deux premières lignes correspondant respectivement aux versions Vlazakis¹ et Psachos², les cinq suivantes à nos versions α — ε (pour les versions α et β, du même informateur, nous nous sommes basé sur la 2^e strophe, la 1^{re} étant légèrement aberrante).

1^o phrase. syllabes.

I	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8

¹ VLAZAKIS 20, 30.² COLL. ODÉON 79.

2° phrase.

3° phrase.

Si l'on prend la valeur moyenne de ces différentes versions, on obtient le schéma rythmique ci-dessous :

Tenant compte du fait que la valeur des silences entre les phrases est rarement observée en l'absence d'un instrument, et prenant un moyen terme entre les durées des syllabes 1-8 dans la première et la troisième phrase, on a la surprise de reconstituer des mesures à 7/8 :

Comment ce rythme à temps inégaux, si étranger au répertoire de Crète occidentale (et que le musicien professionnel de La Canée, poussé par le rythme régulier frappé par son partenaire, le joueur de sandouri, « normalise » dès la seconde strophe), comment ce rythme a-t-il pu s'y introduire, s'y maintenir, telle est la question à laquelle on voudrait pouvoir répondre. Il ne peut s'agir d'un apport des réfugiés d'Asie mineure, puisque Psachos, en 1911 déjà, avait été sensible à l'étrangeté de ce rythme, non plus que d'une influence du *syrtos kalamatianos*, qui répartit tout autrement les syllabes du vers politique dans le cadre de son 7/8. Nous ne pouvons qu'avouer notre embarras et souhaiter qu'une meilleure connaissance de la chanson grecque apporte quelque jour une solution à ce petit problème.

* Durée allongée par l'exécution en deux syllabes d'une diptongue.

12 α. ONEIPO TO EIDA, LYTERH

Stavros Efstr. Valirakis (Askyfou)

P.VI 3

- *Όνειρο τό_είδα, λυγερή, νά μοῦ τὸ ξεδηλιάνης.
 Ἐπόψε χῶρες ὄριζα καὶ πράσα ἐπρασολόγου,
 καὶ λεφκοκάρυα ἐτζάκιζα, μικρὴ μου, στὴν ποδιά σου.
 — Δὲν τὸ θωρεῖς, βαριόμοιρε, || μόνα καὶ μοναχός σου,
 5. πὼς εἶν' οἱ χῶρες χωρισμοί, τὰ πράσα εἶναι πίκρες,
 τὰ λεφκοκάρυα μπαλοτές.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 249

- Le rêve que j'ai fait, la belle, interprète-le moi.
 Cette nuit, je dominais des pays, je ramassais des poireaux
 et je cassais des noisettes, ma petite, dans ton tablier.
 — Tu ne le vois donc pas, malheureux, || par toi-même
 5. que les pays sont des séparations ¹, les poireaux, des tristesses,
 les noisettes, des coup de feu ².

Var. mus. COLL. ODÉON 79

VLZAKIS 20, 30

Disque *Le chant du monde* LDX 74425, face B, page 9.

12 β. ΤΡΩΤΕ ΚΑΙ ΠΙΝΕΤ', ΑΡΧΟΝΤΕΣ

Stavros Efstr. Valirakis (Askyfou)

P.VII 4

Τρῶτε καὶ πίνετ', ἄρχοντες, κ' ἐγὼ νὰ σᾶς διηγούμαι,
 κ' ἐγὼ νὰ σᾶς-ε διηγῆθῶ γιὰ ἕναν ἀντρειωμένο,
 γιὰ ἕνα νιὸ τὸν εἶδα_ἐγὼ στὶ κάμπους καὶ κυνήγα.
 Κυνήγα_ὁ νιὸς καὶ λαγόνευγε (sic).

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 387

Même texte que 6 δ.

¹ Jeu de mots sur *chores* et *chorizmi*.² Peut-être jeu de mots sur *lefkokarya*, noisettes, et *karyofylli*, carabine.

POCO MOSSO (100132)

1. Ὁ---νει---ρο τό, μα' Ὁ---νει---ρο τά εἶ-δα, λυ---γε---ρή,

νὰ μου τὸ ξε....., ξε-δη-λιά-νης, μ' Ἀ-πό-ψε χῶ....

Ἀ---πό-ψε χῶ....., Ἀ---πό-ψε χῶ-ρες ὄ---ρι---ζα.

2. Ἀ---πό-ψε χῶ....., μ' Ἀ-πό-ψε χῶ---ρες ὄ---ρι---ζα

καὶ πρά---βα ἔ---πρα....., ἔ---πρα-σο-λό-γου Καὶ λεφ-κο-κά....

Καὶ λεφ-κο-κά....., Καὶ λε-φο-κά-ρυα ἔ---τζά-κι---ζα.

3. Καὶ λεφ-κο-κά....., Καὶ λεφ-κο-κά-ρυα ἔ---τζά-κι---ζα,

μι-κρή μου εἶς, εἰς τὴν πο-διά σου. Δὲν τὸ θω-ρεῖς,

Δὲν τὸ θω-ρεῖς, Δὲν τὸ θω-ρεῖς, βα-ριό-μοι-ρε.

POCO MOSSO (♩=126)

12 β.

1. Τρώ-τε και πί-νετε, άρ-χον-τες,

Κ'ε-γω να εἶς, να εἶς διη-γού-μαι, Κ'ε-γω να εἶς

Κ'ε-γω να εἶς, Κ'ε-γω να εἶς-ε διη-γη-θῶ

2. Κ'ε-γω να εἶς, Κ'ε-γω να εἶς...-ε διη-γη-θῶ

για εἶ-ναν ἄν-θρω-πο-μέ-νο, Για εἶ-να νιό,

Για εἶ-να νιό, Για εἶ-να νιό τὸν εἶ-δα εἶ-γώ.

3. Για εἶ-να νιό, Για εἶ-να νιό τὸν εἶ-δα εἶ-γώ,

εστὶ κάμ-πους καί, εστὶ κάμ-πους καί κυ-νή-γα, Κυ-νή-γα ὁ νιός,

Κυ-νή-γα ὁ νιός, Κυ-νή-γα ὁ νιός καὶ λα-γό-νευ-γε.

12 γ. ΧΡΙΣΤΕ, ΝΑ ΣΠΟΥΞΑΝ ΟΙ ΦΛΑΚΕΣ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P.VII 2

Χριστέ, νὰ σποῦξαν οἱ φλακές, νὰ 'φευγα 'πὸ τὸ Κάστρο,
νὰ πάρω δίπλα τὰ βουνά, νὰ βγῶ στὸν Ψηλορείτη,
νὰ μοῦ βγορίσουν τὰ Σφακιά, τὸ 'Ανώπολης ἢ μπάντα,
ν' ἀκούσ' ἀρμάτω ταραχή.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 410

Ah ! Christ ! si les prisons pouvaient sauter que je quitte le Castro (Candie) !
pour longer les montagnes, monter sur le Psiloriti,
que m'apparaissent Sfakia, le versant d'Anopoli,
que j'entende un bruit d'armes.

12 δ. ΜΑΝΑ ΚΙ ΑΝ ΕΙΣΑΙ ΜΑΝΑ ΜΟΥ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K.XVIII 1

— Μάνα κι ἂν εἶσαι μάνα μου κ' εἶμαι κ' ἐγὼ παιδί σου,
(μ)πέψε μου τσι σαίτες μου τσι πλιὸ καλύτερές μου,
τσ' ἀσημωτὲς καὶ τσι χρουσὲς καὶ τσι μαλαματένιες,
γιὰ νὰ σκοτώσω τὸ θεριό, || τὸ δράκο τὸ μεγάλο.

Cf. ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 173

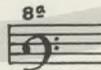
— Mère, si tu es ma mère et que je sois ton enfant,
envoie-moi mes flèches les meilleures,
celles d'argent, celles d'or, celles qui sont en or,
que je tue le monstre, || le grand dragon.

POCO MOSSO RUBATO (♩ = 126)

1. Χρι-ε-τέ, νά ε-πού, Χρι-ε-τέ, νά ε-πού... Ξαν οί φ'λα-κές, νά 'φου-γα 'πού, νά 'φου-γα 'πού τὸ Κά-ε-τρο, Νά πά-ρω δί..., Νά πά-ρω δί..., Νά πά-ρω δί-πλα τὰ βου-νά.

2. Νά πά-ρω δί..., Νά πά-ρω δί..., ...πλα τὰ βου-νά, νά βγῶ στὸν Ψη..., νά βγῶ στὸν Ψη-λο-ρεί-της Νά μὸυ βγο-ρί..., Νά μὸυ βγο-ρί..., Νά μὸυ βγο-ρί-σου τὰ Σφα-κιά.

3. Νά μὸυ βγο-ρί..., Νά μὸυ βγο-ρί..., ...σου τὰ Σφα-κιά, τς'Α-νώ-πο-λης, τς'Α-νώ-πο-λης ἡ μπάν-τα, Νά-κούς' ἀρ-μά..., Νά-κούς' ἀρ-μά..., Νά-κούς' ἀρ-μά-τω τα-ρα-χή.



MODERATO (♩=84)

1. Μά-----να, κι ἄν εἶ....., Μά-να, κι ἄν εἶ--σαι — μά-----να μου —
 κ' εἶ-----και κ' ε--γώ, κ' ε--γώ παι-----δί σου —, μΠέ-ψε μου τσί,
 μΠέ-----ψε μου τσί —, μΠέ-ψε μου τσί σα-----ί-----τες μου —.

2. μΠέ-----ψε μου τσί, μΠέ-ψε μου τσί σα-----ί-----τες μου —,
 τσί — πλιό κα---λύ....., κα-λύ-τε-ρές μου —, Τσ'ἄ-ση-μω---τές,
 Τσ'ἄ-----ση-μω---τές —, Τσ'ἄ-ση-μω---τές και — τσί χρου--ές —.

3. Τσ'ἄ-----ση-μω---τές —, Τσ'ἄ-ση-μω---τές και — τσί χρου--ές —,
 και — τσί — μα--λα....., μα-λα--μα---τέ-νιες —, Για νὰ σκο--τώ...
 Για — νὰ σκο--τώ....., Για νὰ σκο--τώ--σω — τὸ θε--ρίο.

12 ε. ONTES THN APXINIZANE

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
 Sandouri: Loukas Bertos
 (La Canée)

D.P. 3275

"Οντες τὴν ἀρχινίζανε οἱ (γι)ἄγγελοι τὴν Πόλη,
 ἀπ' τ' ὄρος παίρνουν τὸ νερὸ κι ἀπὸ τὴ Χιὸ τὸ χῶμα,
 κι ἀπὸ τὴν Ἀντριανούπολη παίρνουν τὰ κεραμίδια.
 Ἀπῆς τὴν ἀποχτίσανε... ..

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 253

Lorsque les anges commençaient à bâtir la Ville,
 ils font venir l'eau de la (Sainte) Montagne, la terre de Chio,
 et d'Andrinople ils font venir les tuiles.

La construction finie...

(ils décident de l'appeler Constantinople, ville de Constantin).

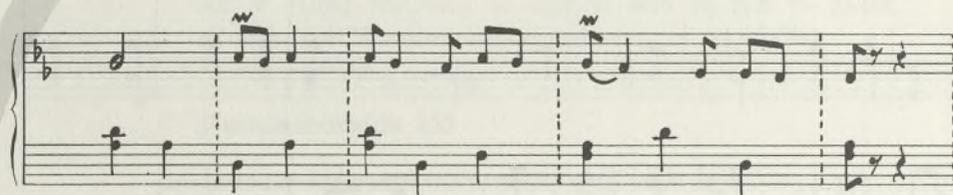
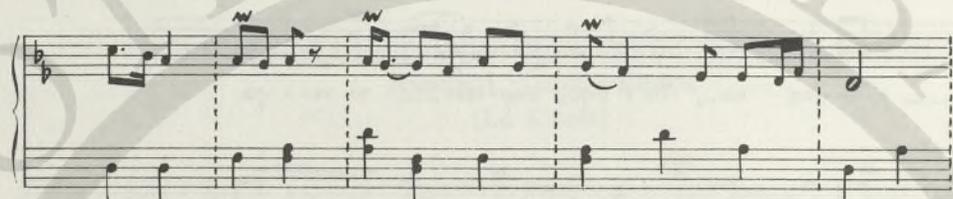
MOSSO (♩ = 108)

1. Ὀν- - - - - τες τὴν ἄ....., Ὀν- - - - - τες τὴν ἄρ- - - - - χι- - - - - νί- - - - - ζα- - - - - νε
οἱ — γι' ἄ- γε- - - - - λοι, ἄ- γε- - - - - λοι τὴν Πό- λη, Ἄπ' ἑ- - - - - ὅ- ρος παί....
Ἄπ' — ἑ- - - - - ὅ- ρος παί..., Ἄπ' ἑ- - - - - ὅ- ρος παί- ρουν — τὸ νε- - - - - ρό.

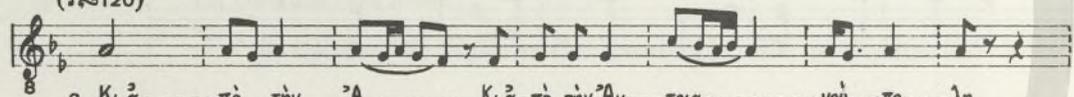
Lyra
Sandouri

(♩ = 112)

2. Ἄπ' ἑ- - - - - ὅ- ρος παί....., Ἄπ' ἑ- - - - - ὅ- ρος παί- ρουν — τὸ νε- - - - - ρό,
κι ἄ- - - - - πό- τῆ Χιό —, τῆ Χιό τὸ χῶ- μα, Κι ἄ- πό τὴν Ἄ.....
Κι ἄ- - - - - πό- τὴν Ἄ....., Κι ἄ- πό τὴν Ἄν- - - - - τρια- - - - - νοῦ- - - - - πο- - - - - λη.



(♩ = 120)



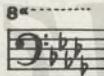
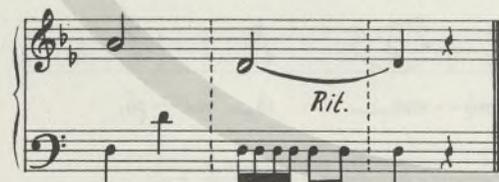
3. Κι ᾶ-----πό_ τήν ᾿Α....., Κι ᾶ-πό τήν ᾿Αν---τρια-----νού-πο---λη



παίρ-----νουν τὰ κε....., τὰ κε-ρα--μί-δια... Μ'ᾶ-πῆς τήν ᾶ...,



᾿Α-----πῆς-τήν ᾶ....., ᾿Α--πῆς τήν ᾶ---πο-----χτί-σα--νε_*



13. ΤΟΥ ΣΕΡΒΟΓΙΑΝΝΗ Ο ΓΙΟΣ ΖΗΤΑ ΤΟΥ ΔΙΓΕΝΗ ΤΗΝ ΚΟΡΗ

Dans une étude sur *La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque*¹, nous avons affirmé que la strophe englobant deux vers politiques « ne s'applique qu'à des distiques rimés ou à des poèmes à rimes plates. Son apparition dans la chanson grecque est donc en étroite corrélation avec celle de la rime ». Une chanson du manuscrit des Ibères, la quatrième, aurait dû nous mettre en garde contre l'absolu d'une telle assertion². Bien qu'en vers non rimés, elle présente en effet, seule parmi les chansons en vers politiques du manuscrit, une strophe de deux vers. On pourrait penser qu'il s'agit là de l'innovation individuelle d'un « clerc ». Mais il se trouve qu'une des chansons les plus répandues en Crète occidentale, l'une des plus belles, inclut, elle aussi, du moins dans sa première strophe (nous nous expliquerons plus loin sur cette restriction), deux vers politiques.

M. Papagrigrakis donne pour *timbre* aux chansons de ce type: Παιδιά κ'εἶντα γινήκανε τοῦ Νάδ' οἱ (γυ)άντρειωμένοι³, M. Vlazakis: Προβάλετε, φωνιάξετε στὰ Λάκκους καὶ στ' Ὁρθόνη⁴. Si nous avons retenu Τοῦ Σερβογιάννη ὁ γιὸς ζητᾶ τοῦ Διγενῆ τὴν κόρη, c'est que dans la chanson athonite aussi apparaît le nom de Digénis. A dire vrai le thème de *Digénis non invité à la noce* s'y trouve contaminé par celui de *l'Amie de noces qui devient épousée*⁵, de même que notre chanson crétoise enchaîne à la demande en mariage du fils de Servoyannis le thème de la fille qui veut épouser l'élu de son cœur malgré la dot exorbitante qu'il exige. Le souvenir, même estompé, de Digénis dans deux chansons qui, par leur sujet, se prêtaient à être chantées lors des repas de noces, crée entre elles un lien, si tenu soit-il. Or, musicalement aussi, la chanson athonite et la chanson crétoise présentent d'indéniables analogies. Le Tableau III permet de les apprécier. Il reproduit la mélodie portant le deuxième vers de la chanson: a) dans le manuscrit des Ibères⁶; b) dans notre version 13 α.

Le lecteur qui aura eu la patience de lire les exposés introductifs des chansons précédentes ne sera pas surpris que les lignes mélodiques divergent lorsque les répétitions de syllabes ne concordent pas, ni que nous superposons une vocalise de la version athonite à un segment beaucoup moins orné de la version crétoise. Les analogies des articulations essentielles sont assez frappantes pour qu'il soit superflu de les analyser en détail. Et si l'intervalle de seconde augmentée qui apparaît dans la chanson athonite est absent de la crétoise, nous verrons en comparant diverses versions de la chanson 24 que le chanteur des Rizès escamote souvent les passages « chromatiques ».

Quelle que soit la créance que l'on accordera à la parenté, qui pour nous est hors de doute, de la chanson des Ibères et de celle de Crète occidentale, un point demeure acquis: cette strophe distichique n'est pas une innovation récente; elle remonte au moins au XVII^e siècle. Mais que le chanteur de *rizitika* soit embarrassé par cette forme exceptionnelle, c'est ce que prouvent les strophes subséquentes de la chanson. Toutes nos versions, comme aussi celle de M. Vlazakis, qui a noté le phénomène avec

¹ *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest, 1956, p. 365-383, p. 366.

² M. Bouvier en avait déjà fait la remarque (BOUVIER, p. 78, note 7).

³ PAPANAGRIGORAKIS p. 399, groupe 10. Notons que la mélodie que M. Papagrigrakis attribue à ce groupe (p. 419) est en réalité celle du groupe 12, notre chanson 18.

⁴ VLAZAKIS 27, 39.

⁵ BOUVIER p. 30-33.

⁶ MAZARAKI 76, 4. Nous n'avons modifié la transcription de M^{me} Mazaraki que sur un point. Nous avons ajouté un accent au *sol* de la 4^e syllabe, attaqué par un saut de quinte. On trouve cet accent, dans la même position, dans la chanson 10 β (2^e mesure); dans la version crétoise du Fils de Servoyannis (ligne b), ce saut à la 5^e supérieure, avec coupure permettant de réattaquer la voyelle avec force, affecte la 12^e syllabe. Cette « manière » est si typique du dialecte de Crète occidentale qu'il n'est pas sans intérêt de la retrouver dans le manuscrit des Ibères. Or celui-ci porte clairement, sous le neume marquant le saut de quinte, un *pséfiston*. Ainsi que M^{me} Mazaraki le précise dans sa Préface (p. 63), « le *pséfiston* indique un accent rythmique et bien entendu mélodique aussi »; elle cite en outre le théoricien Gabriel le moine, qui est plus explicite encore: Τίθεμεν γὰρ τοῦτο ἔνθα εἰσὶν αἱ φωναὶ κεχωρισμένα καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμενα, ἀλλὰ ὡσπερ μεμετρημένα. (Nous le plaçons (le *pséfiston*) là où les sons (des voyelles) sont séparés et non chantés ensemble (c.-à.-d. liés) mais comme comptés (chacun pour soi).)

beaucoup de soin, suppriment dès la seconde strophe la première phrase musicale; le schéma qui était, compte non tenu des répétitions de syllabes:

I 1 — 8 9 — 15 II 1 — 8 9 — 15

se réduit dorénavant à

II 9 — 15 III 1 — 8 9 — 15.

Une évolution semblable a déjà été signalée dans l'introduction à la chanson 9⁷.

TABLEAU III.

Tableau III displays musical notation for a melody, divided into four systems (a, b, c, d). Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in a rhythmic style with various note values and rests. Below the notes, syllabic counts are provided, often with a Roman numeral (II) indicating the start of a new phrase. System a) shows counts 1-8 and 9-15. System b) shows counts 1-4, 5-6, 7-8, and 9. System c) shows counts 9-15. System d) shows counts 10-15. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

⁷ Le « créticisme » de la chanson du manuscrit des Ibères est confirmé par la similitude de son début avec le segment correspondant d'une chanson que nous n'avons pas recueillie, mais dont M. Vlazakis donne deux versions (VLAZAKIS 6, 9 et 36, 48). Au Tableau III, on trouvera sous c) le texte des Ibères, sous d) la version Vlazakis. Nous n'indiquons que la mélodie sur laquelle se chante le 1^{er} hémistiche, sans les chiffres correspondant aux syllabes, la version des Ibères étant d'un syllabisme peu clair, du fait du traitement en hiatus de la synizèse κάμνει-ό βασιλιάς et de l'impossibilité de reprendre à la 3^e syllabe, comme le voudrait le schéma strophique, mais ce qui contreviendrait à la règle qui proscriit une reprise au milieu d'un mot.

13 α. ΤΟΥ ΣΕΡΒΟΓΙΑΝΝ' Ο ΓΙΟΣ ΖΗΤΑ

Christos Tzanakis (Lakki)

Κ.ΧΧΙΙΙ 1

Τοῦ Σερβογιάνν' ὁ γιὸς ζητᾷ τοῦ Διγενῆ τὴν κόρη.
 Δὲν τοῦ τὴ δίδ' ὁ Διγενής, πολλὰ προυκιὰ γυρεύει.
 Μὰ ἡ μάνα τῆς τὴν-ε ρωτᾷ τὴν κόρ' ἂν τὸν-ε θέλει.
 — Χριστέ μου, καὶ νὰ μ' ἔπαιρνε ὁ γιὸς τοῦ Σερβογιάννη. ||

5. Τάξε του, μάνα, τάξε του προυκιὰ καὶ μὴν τοῦ δώσης.
 Τάξε του τ' ἄστρον πρόβατα, τὸν οὐρανὸ σεντόνια,
 τὸν Ἰορδάνη ποταμὸ σταλίχτρα¹ τῶν ὄζῶν του.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 556

Le fils de Servoyannis demande en mariage la fille de Digénis.
 Digénis ne la lui donne pas, il demande une trop grosse dot.
 Mais sa mère (à elle) lui demande, à sa fille, si elle le veut.
 — Christ, s'il pouvait m'épouser, le fils de Servoyannis ! ||

5. Promets-lui une dot, ma mère, ne la lui donne pas.
 Promets-lui (autant de) moutons qu'il y a d'étoiles, des draps
 (larges comme) le ciel,
 le fleuve Jourdain comme bergerie¹ de ses bêtes.

Var. mus. COLL. ODÉON 85
 VLAZAKIS 27, 39

¹ Variante meilleure: ποτίστρα, abreuvoir.

MOSSO (♩ = 76)

Του Σερ-βο-γιάνν' ὁ γιός, Του Σερ-βο-γιάνν' ὁ γιός ζη-τᾶ του
 Δι-γε-νή-ε-τού Δι-γε-νή-την κό-ρη
 ε-Δέν του, ε-Δέν του τῆ δού-
 ε-Δέν του τῆ δι-δει ὁ Δι-Δέν του τῆ-νε διδ' ὁ Δι-γε-νής, πο-
 ...λλὰ προ-κιά, ε-πολ-λά προ-κιά... α γυ-ρεύ-ει.
 2. ε-πολ-λά προ-κιά, ε-πολ-λά προ-κιά... α γυ-ρεύ-ει
 ε-Μὰ ἡ μα-Μὰ ἡ μά-να της
 ε-Μὰ ἡ μά-να της τὴν ε-Μὰ ἡ μά-να της τὴν ἔ-ρω-τᾶ τῆ-
 ...νκόρ' ἂν τό, ε-τὴν κό-ρη ἂν τὸν...ον-ε-θέ-λει.
 3. ε-τὴν κό-ρη ἂν τό, ε-τὴν κό-ρη ἂν τὸν...ον-ε-θέ-λει.
 ε-Χρι-στέ, ε-Χρι-στέ μου, και-
 ε-Χρι-στέ μου και-νά μ'ε-Χρι-στέ μου και-νά μ'ε-παρ-νε μ' ὁ
 γιός του Σε... ε-μ' ὁ γιός του Σερ-βο-γιάν-νη.

13 β. ΜΠΡΟΒΑΛΕΤΕ, ΦΩΝΑΞΕΤΕ

Charidimos Manarolis et Michaël Biblidakis (Lakki)

K.XIX 5

- Μπροβάλετε, φωνάξετε στὸν Λάκκουσ καὶ στ' Ὁρθοῦνι,
 νὰ ῥθοῦν τοῦ Λαπαρθέν' οἱ γιοὶ καὶ τοῦ Μπιμποσταμάτη.
 Κ' ἓνα λαγὸν ἐτόπωσα στοῦ Κάτω Δρὺ τὸν πόρο. ||
 Καὶ μὴ θαρροῦν πὼς εἶν' λαγός, νὰ πρεμαζώνουν σκύλους :
5. Ἔνα θεριὸ τρικέφαλο καὶ κάθεται στὸν πόρο.
 Κι ἀποῦ ἔχει ἄρματ' ἄς τὰ βαστᾶ κι ἀποῦ δὲν ἔχει ἄς ἔρθη.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 321

- Avancez-vous, appelez à Lakki et à Orthouni,
 pour que viennent les fils de Laparthenis et de Bibostamatis.
 J'ai dépisté un lièvre dans la passe du Bas-Chêne. ||
 Et qu'ils ne s'imaginent pas que c'est un lièvre et rassemblent leurs chiens :
5. C'est un monstre à trois têtes qui se tient dans la passe.
 Quiconque a des armes, qu'il les prenne, qui n'en a pas, qu'il vienne aussi.

GRAVE (♩=60)

1. Ἐ Μπρο-βά-λε-τε-φω-νά-τε, Μπρο-βά-λε-τε-φω-νά-ξε-τε-στὶ
 Λάκ-κουσ καὶ ε-νε-στὶ Λάκ-κουσ καὶ στ' Ὁρθοῦ-νι
 ε-νε-Νά ῥθουν-Νά ῥθουν τοῦ Λα.....
 (♩=66)
 ε-Νά ῥθουν τοῦ Λα-παρ-θέ-τε, Νά ῥθουν τοῦ Λα-παρ-θέν' οἱ γιοὶ καὶ
 τοῦ Μπιρ-μπο-στα-μά-τη.

(100 60) *1bis* Ε Μπρο-βά-λε-τε, φω-νιά..., Μπρο-βά-λε-τε, φω-νιά-ξε-τε εἰς

Λακ-κούς και εἰς εἰς Λακ-κούς κ' εἰς τ' Ὁρ-θού-νι

ε νε Νά ρθουν ε Νά ρθουντοῦ Λα...

(100 66) ε Νά ρθουντοῦ Λα-παρ-θέ, Νά ρθουν τοῦ Λα-παρ-θέν' οἱ γιοῖ και

τοῦ Μπιρ-μπο..., ε νε και τοῦ Μπιρ-μπο... ο-στα-μά-τη.

2. Ε νε και τοῦ Μπιρ-μπο... ε νε και τοῦ Μπιρ-μπο... ο-στα-μά-τη

ε νε Κ' ε-να ε Κ' ε-να λα-γόν,

ε Κ' ε-να λα-γόν ε-τό..., Κ' ε-να λα-γόν ε-τό-πω-σα εἰς τοῦ

Κά-τω Δρύ ε νε στοῦ Κά-τω Δρύ τὸν πό-ρο.

2bis Ε και τοῦ Μπιρ-μπο... ε νε και τοῦ Μπιρ-μπο... ο-στα-μά-τη

ε νε Κ' ε-να ε Κ' ε-να λα-γόν,

ε Κ' ε-να λα-γόν ε-τό..., Κ' ε-να λα-γόν ε-τό-πω-σα στοῦ

Κά-τω Δι-ρύ, ε νε στοῦ Κά-τω Δρύ... u τὸν πό-ρο.

13 γ. ΠΡΟΒΑΙΝΩ ΣΤΟ ΘΥΜΑΡΩΠΟ

Vanghelis G. Viglis (Samaria)

Κ.ΧΙ 3

Προβαίνω στὸ Θυμαρωπό, στ' Ἀνίμπαλη ἀποπέρα.
 Θωρῶ καὶ πρεμαζώνονται ξανθιές καὶ μαυρομάτες,
 ξανθιές καὶ γαϊτανόφρυδες καὶ ἀλυσιδομπλεγμένες.
 Δὲν εἶν' αὐτὲς Θερισιανές μήτε καὶ ἀπὸ τῶν Λάκκους...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 320

Je débouche à Thymaropo, au-delà d'Animbali,
 je vois se rassembler des blondes aux yeux noirs,
 blondes aux sourcils arqués ¹, aux tresses en chaînette.
 Ce ne sont pas des filles de Thérisso ni de Lakki...

Précédé de la *mantinade* 40 γ.

Disque ΜΛΑ 1, face 2, page 3

13 δ. ΜΩΡΕ Σ' ΑΠΟΥ ΚΑΤΕΒΑΙΝΕΣ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

Κ.ΧΙΙΙ 1

Μωρέ σ' ἀπὸν κατέβαινες 'ποὺ τὸν Ἀπάνω Κόσμο,
 πέ μας ἄν-ε κρατεῖ οὐρανὸς καὶ ἃ στέκει Ἀπάνω Κόσμος,
 καὶ ἄν-ε βαφτίζονται παιδιὰ καὶ ἃ χτίζου μοναστήρια,
 καὶ ἄν-ε ξαναπαντρεύγουνται παλικαριῶ γυναῖκες.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 221

Hé ! toi qui descendais du Monde d'en haut,
 dis-nous si le ciel tient bon, si le Monde d'en haut est solide,
 si l'on baptise des enfants, si l'on bâtit des églises,
 et si se remarient les épouses des braves.

Précédé de la *mantinade* 44 α.¹ Littéralement: comme de la ganse.

LENTO RUBATO (♩=46-54)

1. Προ-βαί-νω εὐ-στό-θυ-μα....., Προ-βαί-νω εὐ-στό-θυ-μα-ρω-πό-στο-θε-ο-φω-νί-α...
 ...α-νί-μπα-λη ε-νε-στ'Α-νί-μπα-λη ἄ-πό πέ-ρα
 ὁ-ρω και-πρε...
 ὁ-ρω και-πρε-μα-ζώ-νου-ται ζα-...
 ...αν-θί-ες και-μα....., ε-νε-ξαν-θί-ες και-μα...αυ-ρο-μά-τες...

2. Ε-ξαν-θί-ες και-μα....., ε-νε-ξαν-θί-ες και-μα...αυ-ρο-μά-τες.
 ὁ-ρω ε-ξαν-θί-ες και-μα...
 ὁ-ρω ε-ξαν-θί-ες και-μα...αυ-ρο-μά-τες...
 ...α-λυ-σι-δο....., ε-νε-κι-ἀ-λυ-σι-δο...ο-μπλε-μέ-νες...

3. ὁ-ρω ε-κι-ἀ-λυ-σι-δο....., ε-κι-ἀ-λυ-σι-δο...ο-μπλε-μέ-νες...
 ε-ρε-Δέν-εἶ....., ε-Δέν-εἶν'αὐ-τές
 Δέν-εἶν'αὐ-τές Θε-ρι....., Δέν-εἶν'αὐ-τές Θε-ρι-σια-νές...
 ...η-τε και-ἀ-πό....., ε-νε, μή-τε και-ἀ-πό τῆ- Λά-κου-ς.

ANDANTE (♩=60)

1. Μω-ρέ-σ'ά-...πού, Μω-ρέ-σ'ά-...πού κα-...τέ-βαι-νες 'πού
 τόν ἄ-...πά..... ε- 'πού τόν ἄ-...πά.... ...α-νω κό-...σμο,
 ε- Πέ μας, ε- Πέ μας ἄν-ε Πέ μας ἄν-ε Πέ μας ἄν-ε
 ε- γρα-τέι, Πέ μας ἄν-ε-ε γρα-...τέι οὐ-ρα-...νός κι ἄ
 στέ-...κει ἄ-...πά....., ε- κι ἄ στέ-...κει ἄ-...πά.... ...α-νω κό-...σμος.
 κι ἄ στέ-...κει ἄ-...πά..... ε- κι ἄ στέ-...κει ἄ-...πά.... ...α-νω κό-...σμος,
 ε- Κι ἄν-ε ε- κι ἄν-ε βα-...ψτί..... Κι ἄν-ε βα-...
 ε-...ψτί-...ζουν-ται, Κι ἄν-ε βα-...ψτί-...ζουν-...ται παι-...διά, κι ἄ
 κτί-...ζου μο..... ε- κι ἄ κτί-...ζου-νε μο..... ...ο-να-στή-...ρια...
 ε- κι ἄ χτί-...ζου-νε μο....., ε- κι ἄ χτί-...ζου-νε μο..... ...ο-να-στή-...ρια...
 ε- Κι ἄν-ε ε- Κι ἄν-ε ἑα-...να....., Κι ἄν-ε ἑα-...
 ε-...να-...παν-τρέι....., Κι ἄν-ε ἑα-...να..... α-...παν-τρέι-...γουν-...ται πα...
 ...α-...λι-...κα-...ριῶ ε- πα-...λι-...κα-...ριῶ..... ...ω γυ-...ναί-...κες.

* Toux du chanteur

13 ε. ΤΕΣΣΕΡΕΙΣ ΗΣΑ (Γ)ΟΙ ΑΔΕΡΦΟΙ

Ioannis Spyrou Votzis (Aī Yannis)

Κ.ΧΙ 4

Τέσσερεις ἦσα (γ)οὶ ἀδερφοί, κ' οἱ τέσσερεις πλανάτοι,
κ' οἱ τέσσερεις πλανόματοι, καλὰ κοπελιαράκια. ||
Κ' ἕνας ἀπὸ τῶν τέσσερεις ἐβγήκε χαροκόπος,
κ' ἐγάπα τὸ γλυκὸ κρασί, τὰ ξέξασπρα κοράσια.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 357

Il y avait quatre frères, tous les quatre enjôleurs,
tous les quatre aux yeux séduisants, de braves jeunes garçons. ||
Et l'un des quatre devint un noceur
amateur de vin doux et de filles à la peau blanche.

Précédé de la *mantinade* 41 β.

13 ζ. ΧΡΥΣΕ Μ' ΑΙΤΕ ΠΟΥ ΔΙΑΣΚΕΛΑΣ

Antonios Bertakis (Elos)

Ρ.ΥΙΙΙ 2

Χρυσέ μ' αἰτέ πὸν διασκελᾶς κάθε ψηλὴ μαδάρρα,
πέσ μου κι ἄν-ε σ' ἀπάντηξε παλικαριοῦ κεφάλι,
κι ἂ σοῦ ἴδωκε παραγγελιά, παραγγελιά νὰ δώσης
στὴ μάνα κ' εἰς τὸν κύρη του, στ' ἀδέρφια, στὴν ξανθὴ του.

Ne se trouve pas dans ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ

Mon aigle d'or, toi qui franchis tous les hauts pâturages,
dis-moi si tu as rencontré une tête de brave,
et s'il t'a donné un message, un message à remettre
à sa mère, à son père, à ses frères et sœurs, à sa blonde.

ΟΡΘΟΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΑ

13 ε.

LENTO RUBATO
(♩ = 50)

1. Ε Τέσ-σε-ρεις ἤ-σα γοῖά..., Τέσ-σε-ρεις ἤ-σα οἱ γιὰ-δερ-φοί κ'οἱ...
οἱ Τέσ-σε-ρεις ε- κ'οἱ Τέσ-σε-ρεις ρει...εις πλα-νά-τοι,
ἡ νε Κ'οἱ τέ... ε Κ'οἱ Τέσ-σε-ρεις
Κ'οἱ Τέσ-σε-ρεις ρεις πλα-νό..., Κ'οἱ Τέσ-σε-ρεις πλα... βα-νό-μα-τοι, κα...
...ἡ-λα κο-πε... ε νε, κα-λά κο-πε... ἡ-λια-ρά-κια.

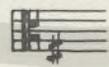
ΝΟΥΝΙΑ

ANDANTE (♩=60)

1. Ε Χρυ-σέ-μ' αἰ-τέ, Χρυ-σέ μ' αἰ-τέ... ε πού δια-σκε-λάς κά...
 θε-ψη-λή, κά-θε-ψη-λή μα-δά...
 ...ρα, Πίς μου, ε Πίς μου κι ἄν-ε
 ε' ἄ-πά, Πίς μου κι ἄν-ε ε' ἄ-πᾶν-τη-ξε πα...
 ...λι-κα-ριοῦ ε πα-λι-κα-ριοῦ κε-φά-λι.

2. Ε πα-λι-κα-ριοῦ ε πα-λι-κα-ριοῦ κε-φά-λι,
 ε Κι ἄ σου 'δω-κε, Κι ἄ σου 'δω-κε πα-ραχ-γε-λιά, πα...
 ...ραχ-γε-λιά, ε πα-ραχ-γε-λιά νὰ δώ-σης.

3. Ε πα-ραχ-γε-λιά ε πα-ραχ-γε-λιά νὰ δώ...
 ...σης Στή μά..., ε Στή μά-να κ' εἶς
 τὸν κύ..., Στή μά-να κ' εἶς τὸν κύ-ρη του, ετ' ἄ...
 ...δέρ-φια, ετὴ, ε ετ' ἄ-δέρ-φια, ετὴν ξαν-θή του.



14. Ο ΓΙΩΡΓΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΑ

Cette chanson présente un schéma syllabique tout à fait exceptionnel. De strophe trihémistiche et de forme musicale A B A', au lieu de conclure les phrases A et A' sur la huitième syllabe des hémistiches, elle y ajoute une reprise de leurs premières syllabes: 1 — 2 e 1 — 4. Cette anomalie paraît avoir embarrassé le chanteur de la version 14 β: à la 3^e strophe, au lieu des premières syllabes, ce sont les dernières syllabes de l'hémistiche qu'il reprend. En tout cas, le fait demeure isolé dans le répertoire et limité à cette seule chanson. Nos chanteurs la considéraient comme *idiomèle*, et le seul texte qui, selon M. Papagrígorakis, se chante sur ce *timbre*¹ est une chanson récente sur la résistance de la Crète aux Allemands pendant la dernière guerre.

Quelle peut être l'origine de cette curieuse innovation? La comparaison de la chanson avec celle de l'Αντρειωμένο (n° 6) donne peut-être une indication, ces deux chansons étant mélodiquement très semblables. En particulier leur deuxième phrase est quasi identique. Ci-dessous, en a) Τὸν ἀντρειωμένο², en b) Ὁ Γιώργης³:

Or, dans la chanson de l'Αντρειωμένος, le second hémistiche est précédé d'une reprise de ses syllabes: 9 — 10, 9 — 12, que l'on ne retrouve pas dans la chanson de Yoryi et du Seigneur. Elle aurait donc été remplacée, pour une cause qui nous échappe, par la réitération d'un nombre égal de syllabes du premier hémistiche: 1 — 2, 1 — 4. Et la troisième phrase ne faisant que varier la première, le 1^{er} hémistiche du second vers reproduit tout naturellement la même disposition.

L'un des informateurs de M^{me} Mazaraki (Yannis Kriaras, d'Anopoli) devait ressentir l'étrangeté de cette forme. Tout en lui chantant la chanson, il commentait son exécution par des remarques qu'il nous paraît intéressant de reproduire et qui font regretter que nous n'ayons pas eu l'occasion d'enregistrer cet air exécuté par deux groupes de chanteurs.

Στὸ ἀντιγάρμα (= ἀντιγύρισμα) δὲ λέω ὀλόκληρη τὴ λέξη (= τὸ στίχο) ἀλλὰ μισή. Τὸ λέω καὶ πάλι τὸ γυρίζω ἀπὸ τὴν ἀρχή... Πρώτη κοντυλιά. Τὸ παίρνω ὡς ἐκεῖ καὶ τὸ σταματῶ, καὶ τὸ παίρνει ἡ ἄλλη παρέα.

(A la reprise, je ne chante pas le mot (= le vers) entier, mais à moitié. Je le chante et ensuite je reprends au commencement. Première strophe. Je chante jusque-là et je m'arrête. Et c'est l'autre groupe qui reprend.)

¹ PAPAGRIGORAKIS p. 405, groupe 26.

² VLAZAKIS 4, 6.

³ *Ibid.* 18, 27.

14 α. Ο ΓΙΩΡΓΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΑ

Georgios Emm. Moundakis (Elos)

K.XVII 1

Ὁ Γιώργης μὲ τὸν ἄρχοντα ἐβγήκε στὸ κυνήγι.
 Καὶ παίρνει ὁ Γιώργης τὸν τζίφτὲ κι ἄρχοντας παίρνει σκύλες.
 Τ' ἄρχοντα οἱ σκύλες ἤρθανε, κι ἄρχοντας δὲν ἐφάνη.
 Πηαινόρχετο ἡ (γι)ἀρχόντισσα...

Ci-après : texte plus complet.

MOLTO MODERATO (♩ ≈ 52)

1. μ'ὸ Πίωρ... γης με, μ'ὸ Πίωρ... γης μὲ τὸν ἄρ... χο... ντα

μ'ὸ Πίωρ..., εμ'ὸ Πίωρ... γης μὲ.

μ'ὲ... βγή-κε στὸ κυ... νή... γι, Καὶ παίρν' ὁ Πίωρ...

Καὶ παίρ... νει ὁ Πίωρ..., Καὶ παίρ... νει ὁ Πίωρ... γης τὸν τζι... φτέ

Καὶ παίρ..., ε Καὶ παίρν' ὁ Πίωρ...

2. Καὶ παί... ηαιρ-νει ὁ Πῶ..., Καὶ παί... ρνει ὁ Πῶ... γης τὸν τζι... φτέ

Καὶ παί..., ε Καὶ παίρν'ὸ Πῶ...

κι ἄρ... χον-τας παί... ρνει ἐκύ... λες Τ'ἄρ... χον--τα οἱ ἐκύ...

Τ'ἄρ... χο... ντα οἱ ἐκύ..., Τ'ἄρ... χο... ντα οἱ ἐκύ... ἡυ-λες ἦρ--θα... νε

Τ'ἄρ... χο..., ε Τ'ἄρ-χον-τα οἱ ἐκύ...

3. Τ'ἄρ... χον--τα οἱ ἐκύ..., Τ'ἄρ... χο... ντα οἱ ἐκύ... λες ἦρ--θα... νε

Τ'ἄρ... χο..., ε Τ'ἄρ-χον-τα οἱ ἐκύ...

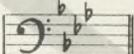
κι ἄρ... χον-τας δὲν ε---φά... νη Πηαι--νόρ-χε--το

Πηαι--νόρ--χε--το, Πηαι--νόρ... χε--το ἦ χι ἄρ--χόν--τι... εσα

Πηαι--νό..., ε Πηαι-νόρ-χε--το.

Le chanteur détonne et monte progressivement d'un ton.

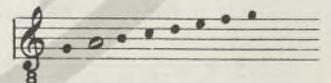
1st strophe



2st strophe



3st strophe



14 β. Ο ΓΙΩΡΓΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΧΟΝΤΑ

Manolis Chr. Tsitsiridis (Askyfou)

Κ.ΧV 1

Ὁ Γιῶργης μὲ τὸν ἀρχοντα ἐβγήκα στὸ κυνήγι.
Καὶ παίρν' ὁ Γιῶργης τὸν τζιφτέ κι ἀρχοντας παίρνει σκύλες.
Τ' ἀρχοντα οἱ σκύλες ἤρθανε, κι ἀρχοντας δὲν ἐφάνη.
Μπαινόβγαينه ἢ ἀρχόντισσα, || τὸ Γιῶργη κι ἀναρώτα·

5. — Γιὰ πές μου, Γιῶργη Πάτερε, Γιῶργη Πατερογιῶργη,
εἶντά 'καμες τὸν ἀντρα μου, τὸν κύρη τῶν παιδιῶν μου;

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 232

Yoryi et le seigneur sont partis à la chasse.
Yoryi prend son fusil, le seigneur prend des chiennes.
Les chiennes du seigneur sont revenues, le seigneur n'a pas apparu.
La femme du seigneur entrait constamment || interroger Yoryi:

5. — Dis-moi, Yoryi Patero, Yoryi Pateroyoryi,
qu'as-tu fait de mon mari, du père de mes enfants ?

(Yoryi répond qu'il est resté chez sa maîtresse.)

MODERATO (♩ ≈ 74)

1. Ὁ Γιῶργης μὲ τὸν ἀρχοντα ἐβγήκα στὸ κυνήγι. Καὶ παίρν' ὁ Γιῶργης τὸν τζιφτέ κι ἀρχοντας παίρνει σκύλες. Τ' ἀρχοντα οἱ σκύλες ἤρθανε, κι ἀρχοντας δὲν ἐφάνη. Μπαινόβγαينه ἢ ἀρχόντισσα, || τὸ Γιῶργη κι ἀναρώτα·

5. — Γιὰ πές μου, Γιῶργη Πάτερε, Γιῶργη Πατερογιῶργη, εἶντά 'καμες τὸν ἀντρα μου, τὸν κύρη τῶν παιδιῶν μου;

2. Καὶ παίρν' ὁ Γιώ... Καὶ παίρν' ὁ Γιώ... ωρ-γης τὸν τζι... φτέ ,
 Καὶ παίρν' ὁ Γιώ...
 καὶ παίρν' ὁ Γιώ...
 κι ἄρ-χον-τας παίρν' ὁ Γιώ...
 Τ' ἄρ-χο... ντα οἱ ἔκυ... Τ' ἄρ-χο... ντα οἱ ἔκυ...
 Τ' ἄρ-χο... ἢε Τ' ἄρ-χον-τα οἱ ἔκυ...

3. Τ' ἄρ-χον-τα οἱ ἔκυ... Τ' ἄρ-χο... ντα οἱ ἔκυ...
 Τ' ἄρ-χο... ἢε Τ' ἄρ-χον-τα οἱ ἔκυ...
 κι ἄρ-χον-τας δὲ...
 Μπαι-νό... βγαι...
 Μπαι-νό... βγαι...
 ἢ ἄρ-χόν-τις... εσα.

ἢ ἄρ-χόν-τις... εσα.

TABLEAU IV.

a) Musical staff a) in treble clef, 6/8 time signature. It contains 15 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1 through 15 below the notes.

b) Musical staff b) in treble clef, 6/8 time signature. It contains 15 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1 through 15 below the notes.

c) Musical staff c) in treble clef, 6/8 time signature. It contains 15 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1 through 15 below the notes.

a) Musical staff a) in treble clef, 6/8 time signature. It contains 8 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1 through 8 below the notes. A Roman numeral II is placed at the beginning of the staff.

b) Musical staff b) in treble clef, 6/8 time signature. It contains 8 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1 through 8 below the notes. A Roman numeral II is placed at the beginning of the staff.

c) Musical staff c) in treble clef, 6/8 time signature. It contains 8 measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1 through 8 below the notes. A Roman numeral II is placed at the beginning of the staff.

15. ΣΙΓΑ ΣΙΓΑ 'ΒΡΕΧΕΝ Ο ΘΕΟΣ

C'est avec ces paroles que VLAZAKIS (8, 11) publie cette chanson, et c'est également le *timbre* choisi par PAPAIGORAKIS (p. 407, groupe 31). Elle ne paraît pas jouir d'une grande faveur dans les Rizès: à Lakki, elle n'a été chantée ni à Psachos en 1911, ni à nous-même en 1954. Les versions que nous en avons recueillies l'ont été à Elos, au pied du Pelekanos, et le chanteur qui l'a enregistrée en 1930 était de Malaxa, à quelques kilomètres à l'est de La Canée.

Elle diffère d'ailleurs sensiblement de l'ensemble des chansons étudiées jusqu'ici. Plus ou moins corrompue, on y décèle cependant nettement une division ternaire du temps. Or nous avons recueilli jadis dans le Dodécanèse, à Elymbos (Karpathos), sous le nom de *συρματικός*, une basse-danse de rythme ternaire, considérée comme la plus typique de ce village archaïque, et dont la mélodie servait de support à toutes les nombreuses ballades du répertoire local, ballades qui pouvaient d'ailleurs être chantées également à la *tavla*¹. Dans la petite île de Chalki², à Rhodes même sous le nom d'«air de Karpathos»³, nous avons noté des variantes de cet air. Il n'était plus dansé et était devenu uniquement une chanson de la *tavla*.

Le tableau IV permet de comparer les deux premières strophes du *syrmatikos*, telles que les a enregistrées à Athènes en 1930 Manolis Niotis d'Elymbos (lignes *b* et *c*) et l'une (15 *α*) de nos versions d'Elos (ligne *a*). On remarquera que si les unes et les autres masquent la fin du premier vers par un enjambement, le type crétois répète 2 syllabes de plus au début du second vers. A part quoi, pour ce qui est de la cadence du 1^{er} hémistiche ou du mouvement mélodique, les différences ne sont pas plus considérables entre les versions de Crète et de Karpathos qu'entre les deux strophes du *syrmatikos*. La plus frappante, le saut de quinte précédé d'une coupure, que l'on retrouve deux fois dans la version crétoise, est l'un des traits dialectaux de la chanson de Crète occidentale. Enfin que le mouvement à 6/8 soit mieux conservé dans la chanson dansée et accompagnée de Karpathos que dans la chanson de table crétoise n'a rien de surprenant.

On remarquera que la version du plus jeune de nos informateurs d'Elos (15 *γ*) est celle qui conserve le moins fidèlement la division ternaire des temps, selon une tendance caractéristique des chanteurs de Crète occidentale. On notera aussi la pratique constante du chanteur de Malaxa (15 *δ*) d'attaquer toutes les strophes sur la 2^e syllabe du vers; cette anomalie ne s'explique que par le fait qu'à Elymbos, lorsque le chœur reprend le premier hémistiche chanté par le soliste, il omet de même la 1^{re} syllabe du vers⁴.

Si nous avons choisi comme *timbre* les paroles de la version Vlazakis, c'est que son texte présente un hémistiche qui apparaît aussi dans la version du *syrmatikos* dont notre ami Niotis avait choisi les paroles comme étant les plus couramment adaptées à cet air. Dans l'une et l'autre chanson, le personnage principal est un chanteur, une jeune fille à Elymbos, en Crète un nommé Yannis, qui pourrait bien être Digénis lui-même; et dans les deux cas c'est la brise qui prend leur chant (*και παλιν' ἀγέρας τῆ λαλιά*) pour le porter soit sur la mer, soit dans l'antre d'un dragon. Nous avons déjà vu que ces menues correspondances textuelles ne doivent pas être négligées, et l'on notera que Karpathos a conservé de la chanson de Yannis et du dragon⁵ une version bien supérieure à celle de Crète, et où l'hémistiche commun à l'une et à l'autre (*και σιγανά 'βρεχεν ὁ Θεός*) est beaucoup plus en place.

¹ BAUD-BOVY Chansons II 345, 56.

² *Ibid.* I 273, 8.

³ *Ibid.* I 86, 25.

⁴ *Ibid.* II, p. 347, 349, 351, 352.

⁵ MICHAÏLIDIS 66, 3.

Quant au fait que le chanteur de Malaxa ait appliqué à notre air les paroles de la Mort de Digénis, il prête à deux observations. La première est qu'il ne peut être tenu pour un véritable chanteur des Rizès, où la Mort de Digénis est liée à un air déterminé (ci-après n° 20); la seconde, qu'il aura confondu avec une chanson où apparaît également le verbe *ψυχομαχεῖ* à la fin du premier hémistiche, celle de la Mort d'Alifieri (ci-après n° 16).

Compte tenu de son aire de diffusion, de la faveur dont il jouit à Karpathos alors qu'il est peu répandu en Crète, du nom d'« air de Karpathos » qu'il porte à Rhodes, de la particularité à première vue inexplicable de la version de Malaxa, il y a toute chance que ce soit de Karpathos que cet air ait été importé dans le nome de La Canée.

15 α. ΕΜΗΝΥΣΕ Μ' Ο ΣΥΝΤΕΚΝΟΣ

Antonios Bertakis (Elos)

P.IX 1

Ἐμήνυσέ μ' ὁ σύντεκνος παιδὶ νὰ τοῦ βαφτίσω,
κ' ἐμήνυσά του το κ' ἐγὼ μὲ τὸ μαντατοφόρο :
— Δὲν τὸ κατέχεις, σύντεκνε, πὼς σὲ χωριὸ δὲ μπαίνω,
μὴ σὲ χωριὸ κ' εἰς-ε χωριά, μήτε σὲ μαναστήρια.

5. Μὰ πάλι φέρετέ μου το...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 110

Mon compère m'a fait dire de venir baptiser un de ses enfants,
et je lui ai fait dire à mon tour par le messenger :

— Tu ne sais donc pas, compère, que je n'entre pas dans un village,
ni dans un village, dans des villages, ni dans des églises ?

5. Mais amenez-le-moi pourtant...

(en bas, à Saint-Georges, que j'offre un grand cierge).

Var. mus. VLAZAKIS 8, 11

Se chante lors des baptêmes.

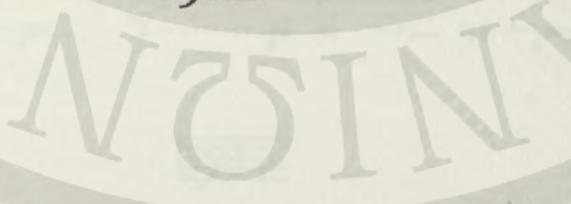
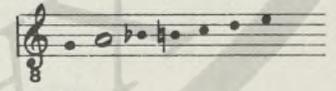
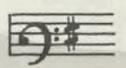
ANDANTE (J. 58)

1. Ἐ-μή-νυ-βέ μ'ὄ σύν-τε-κνος παί... δι νὰ τοῦ βα-φτί-σω κ'ε-
 --μή-νυ-βά... α του το, κ'ε-μή-νυ-βά του το κ'ε-γώ.

2. Ἐ-μή-νυ-βά του το κ'ε-γώ, με τὸ μαν-τα-το-φό-ρο: Δέν
 τὸ κα-τέ... ε-χεις, σὺ..., Δέν τὸ κα-τέ-χεις, σὺν-τε-κνε.

3. Δέν τὸ κα-τέ-χεις, σὺν-τε-κνε, πῶ... ε-ε-χω-ριὸ δέν μπαί-νω, Μὴ
 ε-ε-χω-ριό... ο μή ε-ε... ε-ε Μὴ ε-ε-χω-ριὸ μη-δέ ε-ε-χω-ριά.

4. Μὴ ε-ε-χω-ριὸ κ'ε-ε-χω-ριά, μή... τε ε-ε-μα-να-στή-ρια, Μὰ
 πά-λι φέ... ε-ε-ρε-τε, Μὰ πά-λι φέ... ε-ε-ρε-τέ μου το.



15 β. ΠΟΙΟΣ ΕΙΝ' ΑΠΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕ

Michail M. Moundakis (Elos)

Κ.ΧVI 3

Ποῖδς εἶν' ἀποῦ τραγοῦδῆσε στὸ ξέβγορο τσῆ τάβλας,
 κι οὔλα τὰ δέντρη ἔμάρανε, μηλιές και κυπαρίσσια;
 Ἐμάρανε μιὰν καλογριά μέσα στὸ μαναστήρι.

Τσαλοπατεῖ τὰ ράσα τζη και διώχνει τὸ σταυρό τζη:

5. — Ἄμε, σταυρέ, στὴν ἐκκλησιά, και ράσα, στ' ἅγιο βῆμα.
 Ἐγὼ μὲ τὸν τραγουδιχτῆ || ἀπόψε θὰ ξωμείνω,
 ἀπόψε τὰ κορμάκια μας...

Cf. PAPAGRIGORAKIS 304

Qui est celui qui a chanté au haut bout de la table?

Il a fait sécher tous les arbres, les pommiers et les cyprès,
 il a fait sécher une nonne dans le couvent.

Elle piétine son froc, jette son crucifix.

5. — Croix, va-t'en à l'église, froc, au saint autel.

Moi, ce soir, je veux passer la nuit avec le chanteur,
 ce soir, nos deux corps...

MODERATO (♩ = 84)

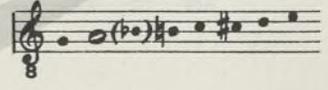
1. Ποιὸς εἶν' ἄ-πού τρα-γού-δη-σε εἶς ἐ-βγο-ρο τῆ τά-βλας Κι οὐ-
 --λα τὰ δέ... ..εντρ' εἶ-μά....., Κι οὐ-λα τὰ δέν-τερη εἶ-μά-ρα-νε.

2. Οὐ-λα τὰ δέντρ' εἶ-μά-ρα-νε, μη-λιές καὶ κυ-πα-ρίς-σια, ἔ-
 --μά-ρα-νε καὶ μίαν κα..... ἔ-μά-ρα-νε καὶ μίαν κα-λο-γριά-.

3. ἔ-μά-ρα-νε μίαν κα-λο-γριά μέ..... ..εἶς ἐπὶ μα-να-στή-ρι, Τσα-
 --λο-πα-τεῖ... ..εἶ τὰ ρά....., Τσα-λο-πα-τεῖ τὰ ρά-σα τζη-.

4. Τσα-λο-πα-τεῖ τὰ ρά-σα τζη καὶ διώ-χνει τὸ σταυ-ρό τζη: Ἄ-
 --με, σταυ-ρέ... ..ε εἶς ἐπὶ, Ἄ-με, σταυ-ρέ, εἶς ἐκ-κλη-σιά-.

5. Ἄ-με, σταυ-ρέ, εἶς ἐκ-κλη-σιά, καὶ ρά-σα εἶς-γιο βῆ-μα, Μὰ
 ἔ-γὼ μέ τὸ... ..ον τρα-γού....., ἔ-γὼ μέ τὸν τρα-γού-δι-γή-.



15 γ. ΒΑΡΥ ΤΟΥΦΕΚΙ ΠΑΙΧΤΗΚΕ

Petros Mylonakis (Elos)

P.VIII 7

Βαρύ τουφέκι έπαίχτηκε στσῆ Κάντανος τὰ μέρη,
 πιὸ πέρα εἰς τὰ Σκουδιανά, στσῆ Σκοτεινιές τῆ μπάντα,
 κι ἄλλες πολλές παιχτήκανε ἀπάνω στὰ Ρεμπέλα.
 Τὴν Κάντανο τὴν πολεμοῦν...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 51

Il y a eu une terrible fusillade autour de Kandanos,
 au-delà de Skoudiana, sur le versant de Skotinié.
 Quantité de coups ont été tirés aussi sur Rebella.
 On attaque Kandanos.

(Sur la bataille de Kandanos en 1897 ou sur sa destruction par les Allemands en 1941.)

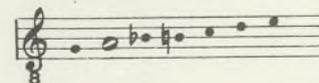
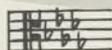
Disque ΜΑΑ 1, face 2, page 1

MOLTO MODERATO (♩=52)

1. Βα-ρύ του-φέ-κι-ε-παί-χτη-κε ετῆ Κάν-τα-νος τὰ μέ-ρη, Πιὸ
 πέ-ρα εἰς τὰ Σκου..., Που πέ-ρα εἰς τὰ Σκου-δια-νά.

2. Που πέ-ρα εἰς τὰ Σκου-δια-νά, τῆ Σκο-τει-νιές ετῆ μπάν-τα, Κι ἄλ-
 --λες πολ-λές... ες παι-χτή... Κι ἄλ-λες πολ-λές παι-χτή-κα-νε.

3. Κι ἄλ-λες πολ-λές παι-χτή-κα-νε μ ἄ... πᾶ-νω ετὰ Ρε-μπέ-λα. Τὴν
 Κάν-τα-νο... ο τὴν πο..., Τὴν Κάν-τα-νο τὴν πο-λε-μοῦν.



15 δ. Ο ΔΙΓΕΝΗΣ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

Georgios Rodarakis (Malaxa)

D.P. 3383

Ὁ Διγενὴς ψυχομαχεῖ κ' ἡ γῆς τὸν-ε τρομάσσει,
κ' ἡ πλάκα τὸν ἀνατριχιᾶ πού θὰ τὸν-ε σκεπάσει,
γιατ' ἀπὸ κειὰ πού κοίτεται λόγια ἀντρειωμένα λέει:

— Νὰ ἔχεν ἡ γῆς πατήματα κι ὁ οὐρανὸς κερκέλια,

5. νὰ πάτιον τὰ πατήματα, νὰ ἴπιανα τὰ κερκέλια,
νὰ δώσω σείσμα τ' οὐρανοῦ || νὰ βγάλη μαῦρο νέφι,
νὰ ρίξῃ χιόνι καὶ νερὸ κι ἀμάλαγο χρυσάφι,
νὰ ρίξῃ χιόνια στὰ κορφές καὶ τὸ νερὸ στοὺς κάμπους,
νὰ ρίξῃ καὶ στῆ ἀγαπῶς τ' ἀμάλαγο χρυσάφι.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 235

Digénis agonise et la terre le redoute,
et la dalle frémit à l'idée de le recouvrir,
car de sa couche il dit des paroles de brave:

— Si seulement la terre avait des cales et le ciel des anneaux,

5. je mettrais les pieds dans les cales, je saisisais les anneaux
pour ébranler le ciel, || qu'il forme un noir nuage,
d'où tombe de la neige, de l'eau et de l'or pur,
la neige sur les sommets, l'eau dans les plaines,
et l'or pur chez celle que j'aime.

N.B. La première syllabe du vers n'est jamais prononcée.

♩ = 72

1. <0> Δι-...ρε-...νης ψυ-χο-μα-...χεί κ'ῆ γῆς το-νέ τρο-...μάσ-...βει, Κ'ῆ
 πλά-κα τὸ... ..ον ἄ-να....., Κ'ῆ πλά-κα τὸν ἄ-...να-τρι-...χιᾶ

2. <Κ'ῆ> πλά-...κα τὸ... ..ον ἄ-να-τρι-...χιᾶ πού θὰ το-νέ ἔκε-πά-...βη, Γιατ'
 ἄ-...πὸ κειᾶ... ..α πού κοί....., Γιατ' ἄ-...πὸ κειᾶ πού κοί-τε-...ται

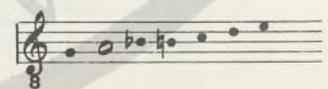
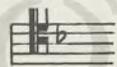
(J.J)

3. <Για> τ' ἄ-...πὸ κειᾶ... ..ρα πού κοί-τε-...ται λό... ..για ἀν-τρεῖω-μέ-να λέ-...ει: "Νά"
 'χεν - ῆ γῆ... ..νης πα-τή....., Νά 'χεν ῆ γῆς πα-...τή-μα-...τα

4. -Νά'χεν ῆ γῆ... ..νης πα-τή-μα-...τα κι οὐ-ρα-νὸς κερ-κέ-...λια Νά
 πά-τιουν τὰ... ..α πα-τή....., Νά πά-τιουν τὰ πα-...τή-μα-...τα

(J.J)

5. -Νά-πά-...τιουν τὰ πα-τή-μα-...τα, νά 'πια-να τὰ κερ-κέ-...λια, Νά
 δώ-...σω βεῖ... ..ει-...εμα τ' οὐ... <ρανοῦ>



16. ΣΤΟ ΘΕΡΙΣΟ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

Tel est le *timbre* du 13^e groupe de chansons délimité par PAPAGRIGORAKIS (p. 401). Parmi les *prosomoia* il fait figurer la chanson dont nous avons retenu le premier hémistiche comme timbre de la chanson précédente. Effectivement ces deux chansons sont étroitement apparentées: leur première phrase est identique; la seconde, elle, est modifiée par l'introduction d'un refrain. Dans la chanson d'Alifieri (16 α et VLAZAKIS 10, 15), il est tantôt de 11 (Σιγανά κι ὄμορφα πού τὸν κλαίγανε) tantôt de 10 syllabes (Σιγανά κι ὄμορφα πού τό 'λεγε). Dans la version que nous avons enregistrée à Ayia Irini (16 β) il est de 10 syllabes: Ζάκυνθο, κερά Ζάκυνθ' ὄμορφη (Zante, belle dame Zante). L'un des *prosomoia* recensés par Papagrigorakis est la chanson Καλογοριπούλα, καλογοριά. Le texte qu'il en donne (PAPAGRIGORAKIS 150) n'a pas de refrain, mais M^{me} Mazaraki a recopié dans le cahier de chansons écrit en prison en 1899 par St. Bouchlis d'Askyfou un refrain décasyllabe: Καλογοριά, κερά καλογοριά ξανθή (Nonne, blonde dame nonne) qui a exactement la même coupe que celui de la chanson 16 δ, et qui explique la raison pour laquelle, comme jadis le Pirée pour un homme, Zante y est prise pour une femme.

On ne sera pas surpris que ces diverses chansons, recueillies dans l'aire propre des Rizès, n'aient gardé que peu de traces de la division ternaire des temps. Le manuscrit Bouchlis fournit un *terminus ante quem* pour cette adjonction d'un refrain à une chanson ancienne, pratique que nous avons déjà signalée et dont nous rencontrerons d'autres exemples encore.

16 α. ΣΤΟ ΘΕΡΙΣΟ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Antonios Solidakis
 2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michail Biblidakis
 (Lakki)

K.XX 3

Στὸ Θέρισο ψυχομαχεῖ ὁμορφος Ἀλιφιέρης.
 Κλαῖν τον οἱ μπάντες, κλαῖν τονε, κλαῖν τονε κ' οἱ διαβάτες,
 μὰ σὰν τὸν κλαίει ἡ γυναῖκα του κανεῖς δὲν τὸν-ε κλαίει.
 — Πεθαίνεις, Ἀλιφιέρη μου, || κ' εἶντα μοῦ παραγγένεις;

5. Τίνος τ' ἀφίνεις τὰ ὄρφανα καὶ τίνος τ' ἀποδοῦσης·

refrains: Σιγανὰ κι ὁμορφα πού τὸν κλαίγανε.
 Σιγανὰ κι ὁμορφα πού τό 'λεγε.

PAPAGRIGORAKIS 343

A Therisso agonise le bel Alifieri.
 Les versants le pleurent, les passants le pleurent,
 mais comme le pleure sa femme, personne ne le pleure.
 — Tu meurs, Alifieri chéri, || quelles sont tes volontés?

5. A qui laisses-tu tes orphelins, à qui les confies-tu?

refrains: Comme ils pleuraient doucement, bellement.
 Comme elle le disait doucement, bellement.

Var. mus. VLZAKIS 10, 15

16 β. ΟΜΟΡΦΗ ΛΕΝ ΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K.XVIII 2

Ἄομορφη λὲν τῆ Ζάκυνθο μὰ ὁμορφὴ 'ναι κιόλας,
 γιατί' εἶναι τὰ μπεντένια τ'ζη κάτου στὸ περιγιάλι,
 κ' ἔχει καὶ σπύθια ἀνωγερὰ, μ' ἀνώγεια καὶ κατώγεια,
 κ' ἔχει ἀργαστήρια τερνευτὰ, || στὸν τὸρνο τερνεμένα.

refrain: Ζάκυνθο, κερὰ Ζάκυνθ' ὁμορφη.

Ne se trouve pas dans PAPAGRIGORAKIS

On dit que Zante est belle, mais elle est belle en vérité,
 car ses remparts vont jusqu'au rivage,
 et elle a de hautes maisons, avec des étages, des sous-sols,
 et elle a des boutiques travaillées, tournées au tour.

refrain: Zante, belle dame Zante.

16 α.

ANDANTE (10060)

Coro I

1. Στο θέ-ρι-σο ψυ-χο-μα-χεί μ'... μορ-φας 'Α-λι-φιέ-ρης. Κλαίν το-νε οί μπά...
Κλαίν το-νε οί μπά... να οί μπάν-τες κλαίν το-νε Σι-γα-νά κι'ο-μορ-φα πού τον κλαί-γα-νε.

Coro II

1bis. Στο θέ-ρι-σο ψυ-χο-μα-χεί ο'... μορ-φας 'Α-λι-φιέ-ρης. Κλαίν το-νε οί μπά...
Κλαίν το-νε οί μπά... να οί μπάν-τες κλαίν το-νε Σι-γα-νά κι'ο-μορ-φα πού τον κλαί-γα-νε.

Coro I

2. Κλαίν το-νε οί μπά... ην-τες, κλαίν το-νε, κλαίν το-νε κ'οί δια-βά-τες, Μά ε-άν τον κλαίει
Μά ε-άν τον κλαί-ει, τον κλαί'η-γυ-ναί-κα του, Σι-γα-νά κι'ο-μορ-φα πού τον ε-κλαί-γε.

Coro II (10050)

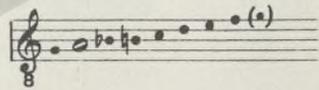
2bis. Κλαίν το-νε οί μπά... ην-τες, κλαίν το-νε, κλαίν το-νε κ'οί δια-βά-τες, Μά ε-άν τον κλαίει
Μά ε-άν τον κλαίει, τον κλαί'η-γυ-ναί-κα του, Σι-γα-νά κι'ο-μορ-φα πού τον ε-κλαί-γε.

Coro I

3. Μά ε-άν τον κλαί'η-γυ-ναί-κα του κα... νεις δέν το-νε κλαί-ει «Πε-θαί-νεις, 'Α...
Πε-θαί-νεις, 'Α... να, 'Α-λι-φιέ-ρη μου Σι-γα-νά, Σι-γα-νά κι'ο-μορ-φα πού τον ε-κλαί-γε.

Coro II (10050)

3bis. Μά ε-άν τον κλαί'η-γυ-ναί-κα του α... λλος δέν το-νε κλαί-ει «Πε-θαί-νεις, 'Α...
Πε-θαί-νεις, 'Α... να 'Α-λι-φιέ-ρη μου Σι-γα-νά κι'ο-μορ-φα πού τό 'λε-γε.

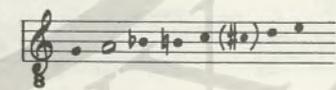


(♩. 72) 16 β.

1. Ὁ---μορ---φη λέν τῆ Ζά---κυν-θο μά ὁ---μορ-φή ἴναι κιό---λας, Γιατ' εἶ---ναι τὰ, Γιατ' εἶ-ναι τὰ, να, τὰ μπε-ντέ-νια τζη, Ζά--κυν--θο, κε-ρά Ζά--κυνθ' ὁ--μορ-φη.

2. Γιατ' εἶ-----ναι τὰ μπε--ντέ--νια τζη κά... ..τω εὐτοπε-ρι-χιά---λι, Κ'ε'---χει και ἐπί., Κ'ε'---χει και ἐπί--θια, και ἐπί-θιᾶ-νω-γε-ρά, Ζά--κυν--θο, κε-ρά Ζά--κυνθ' ὁ--μορ-φη.

3. Κ'ε'---χει και ἐπί-----θιᾶ-νω---γε-ρά, μ'ᾶ--α--νώ-γεια και κα--τώ-----γεια, Κ'ε'---χει ἄρ-γα-στή., Κ'ε'---χει ἄρ-γα-στή., ἄρ-γα--στή-ρια τορ-νευ-τά. Ζά--κυν--θο, κε-ρά Ζά--κυνθ' ὁ--μορ-φη.



17. ΑΓΡΙΜΙΑ ΚΙ ΑΓΡΙΜΑΚΙΑ ΜΟΥ

Nous gardons à ce groupe de chansons le *timbre* que lui donne PΑPAGRIGORAKIS (p. 396, groupe 5), bien que nous ayons renoncé, vu le style abâtardi de l'informateur, à publier la version que nous en avons enregistrée à Lakki avec ces paroles. Au contraire de la chanson 15, à laquelle elle s'apparente, cette chanson jouit d'une grande faveur dans les Rizès. Psachos ¹ l'a notée à Lakki, Vlazakis n'en donne pas moins de quatre versions ², les paroles de toutes ces chansons étant mentionnées parmi les *prosomoia* de Papagrigorakis. Notopoulos en a édité sur disque un enregistrement très orné d'Askyfou ³; on trouvera ci-après deux autres versions d'Askyfou, très ornées elles aussi (17 δ et ε) et deux d'Aya Roumeli (17 ζ et η). Mais la chanson est aussi connue en dehors des éparchies de Kydonia et de Sfakia. Le joueur de lyra de La Canée l'a chantée en 1930 (17 α); nous l'avons enregistrée à Elos (17 β et γ) et Notopoulos à Ano Meros dans le nome de Réthymno ⁴.

Accompagnée par la lyra (versions de La Canée et d'Ano Meros), la chanson conserve intacte la division ternaire des temps. Vlazakis note aussi toutes ses variantes en mesures à temps ternaires. Mais ce rythme original est très estompé dans les versions d'Elos, à peu près insaisissable dans celles de Lakki, d'Askyfou et d'Aya Roumeli.

TABLEAU V:

The musical notation consists of two systems, I and II, each with two staves (a and b).
 System I: Staff a) has 8 measures with rhythmic markings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Staff b) has 8 measures with rhythmic markings I 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
 System II: Staff a) has 15 measures with rhythmic markings 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, II 1, 2. Staff b) has 15 measures with rhythmic markings 9, 10, ε, 9, 10, 11, 12, 12, 13, 14, 15, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.
 System III: Staff a) has 8 measures with rhythmic markings 3, 4, 4, 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Staff b) has 8 measures with rhythmic markings II 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

¹ COLL. ODÉON 61.

² VLZAKIS 1, 2 — 22, 33 — 23, 34 — 34, 45.

³ Disque Ethnic Folkways FE 4468, Τί έχουν της Κρήτης τὰ βουνά, avec transcription de Sp. D. Peristeris.

⁴ Disque Ethnic Folkways P 454, Τρεῖς λυγερές ἐπλύνανε, avec transcription partielle de Sp. D. Peristeris.

Quant à la forme de la chanson, aux répétitions de syllabes et de motifs, elles varient notablement d'une version à l'autre. Le lecteur en pourra juger en comparant les diverses versions publiées. Plutôt que d'en dresser le tableau synoptique, il nous paraît plus instructif de comparer l'une ou l'autre de ces versions avec la chanson précédente. Le Tableau V superpose les deux chansons 15 et 17 enregistrées à Elos par le même chanteur. Les conclusions à tirer de cette confrontation sont évidentes. La seconde chanson provient d'une amplification de la première par répétition d'hémistiches ou de fragments d'hémistiches et par réitération parallèle plus ou moins variée de motifs mélodiques. Nous avons déjà rencontré assez d'exemples de ce processus pour nous dispenser de l'analyser encore une fois en détail. Ainsi, cette chanson serait un développement proprement crétois de la chanson précédente, développement qui l'a supplantée dans les Rizès, où, du même coup, son rythme original a été profondément altéré.

17 α. ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΠΟΙΟΣ ΤΟ ΠΕΤΑΞΕ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
Sandouri: Loukas Bertos
(La Canée)

D.P.3274

Παιδιά και ποιός τὸ πέταξε τὸ μῆλο εἰς τὸν Ἄδη,
καὶ τὸ χρουσό σπαθὶ στὴ γῆς μὲ τ' ἀργυρὸ γαϊτάνι;¹
Τρέχουν οἱ νιοὶ γιὰ τὸ σπαθὶ κ' οἱ νιές γιὰ τὸ γαϊτάνι,
τρέχουν καὶ τὰ μωρὰ παιδιά...

ΠΑΠΑΡΙΓΟΡΑΚΗΣ 303

Qui donc a lancé une pomme dans l'Hadès,
et une épée d'or sur terre avec une ganse d'argent ?¹
Les jeunes gens se précipitent sur l'épée, les jeunes filles, sur la ganse,
les petits enfants (sur la pomme) ...

Var. mus. COLL. ODÉON 61
VLAZAKIS 1, 2 — 22, 33 — 23, 34 — 34, 45.
Disque Ethnic Folkways FE 4468
Disque Ethnic Folkways P 454

¹ Sous cette forme le vers n'a plus de sens. On trouve un texte meilleur dans un mirologue maniote:

Ἄναθεμά τον πού ῥιξε μῆλο στὸν Κάτω Κόσμο,
μῆλο καὶ χρυσομάντιλο κ' ἓνα σπαθὶ ἀσημένιο...

Maudit soit celui qui a lancé une pomme dans le Monde d'en bas
une pomme, un mouchoir brodé d'or et une épée d'argent...

(Κ. Πασαγιάνης, Μανιάτικα μοιρολόγια καὶ τραγούδια, Athènes, 1928, p. 29).

MOSSO (♩. = 66)

Lyra

Sandouri

accelerando

(♩. = 76)

1. Παι-διά και ποιός τὸ πέ---τα--ξε, Παι-διά και ποιός τὸ πέ---τα---ξε

(♩. = 80)

τὸ μῆ..... να — τὸ μῆ---λο εἶ... ..εις τὸν Ἄ---δη, τὸ μῆ--λο εἶς τὸν Ἄ---δη, και

τὸ χρου-σό, και τὸ χρου---σό, και τὸ χρου---σὸ — επα-θὶ ἐτῆ γῆς, και τὸ — χρου---σό, και τὸ χρου-σὸ επα-θὶ ἐτῆ γῆς

17 β. ΠΟΙΟΣ ΕΙΝΑΙ ΠΟΥ ΤΟ ΠΕΤΑΞΕ

Antonios Bertakis (Elos)

P.IX 3

Ποιός εἶναι πού τὸ πέταξε τὸ μῆλο 'πού τὸν Ἄδη,
καὶ τ' ἀργυρὸ σπαθὶ στὴ γῆς μὲ τὸ χρυσὸ γαϊτάνι;
Τρέχουν οἱ νοὶ γιὰ τὸ σπαθὶ κ' οἱ νιές γιὰ τὸ γαϊτάνι,
τρέχουν καὶ τὰ μωρὰ παιδιά...

Qui est celui qui a lancé une pomme depuis l'Hadès,
et une épée d'argent sur terre avec une ganse d'or ?
(suite comme ci-dessus).

MODERATO (♩.♩58)

1. Ποιὸς εἶ-----ναι πού τὸ πέ--τα--ξε, Ποιὸς εἶ-----ναι πού τὸ πέ--τα--ξε

τὸ μῆ....., ε τὸ μῆ--λο 'πού... ου τὸν 'Α-----δη, τὸ μῆ--λο 'πού τὸν 'Α-----δη

Καὶ τ'ἄρ--γυ... ρὸ спа--θί εἰς τὴ γῆς, Καὶ τ'ἄρ--γυ--ρὸ Καὶ τ'ἄρ--γυ--ρὸ спа--θί εἰς τὴ γῆς.

2. Καὶ τ'ἄρ--γυ--ρὸ спа--θί εἰς τὴ γῆς, Καὶ τ'ἄρ--γυ--ρὸ спа--θί εἰς τὴ γῆς,

μέ τό, ε μέ τὸ χρυ--σό... ο γαι--τά-----νι, μέ τὸ χρυ--σό γαι--τά-----νι

Τε--ρέ-----χουν οἱ... οἱ νιοὶ γιὰ τὸ спа--θί, Τρέ--χουν οἱ νιοὶ, Τρέ--χουν οἱ νιοὶ γιὰ τὸ спа--θί.

3. Τρέ--χουν οἱ νιοὶ γιὰ τὸ спа--θί, Τρέ--χουν οἱ νιοὶ γιὰ τὸ спа--θί,

κ'οἱ νιές, κ'οἱ νιές γιὰ τὸ... ο γαι--τά-----νι, κ'οἱ νιές γιὰ τὸ γαι--τά-----νι

Ⓞ Τε--ρέ-----χουν καὶ τὰ μω--ρὰ παι--διά, Τρέ--χουν καὶ τὰ, Τρέ--χουν καὶ τὰ μω--ρὰ παι--διά.

Ⓞ e - e muet français.

17 γ. ΣΤΑ ΧΙΟΝΙΑ ΧΙΟΝΙΣΤΗΚΑΝΕ

Michail M. Moundakis (Elos)

Κ.XVI 5

Στὰ χιόνια χιονιστήκανε Καλεργιανὰ κουράδια,
Καλεργιανὰ καὶ Σφακιανὰ κι ἀποῦ τοῦ Γερακάρη.
Γυρεύουσίν τα οἱ βοσκοί, κλαῖν τα οἱ νοικοκυραῖοι,
μ' ὡσὰν τὰ κλαίει ὁ νιὸς βοσκός...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 339

Dans la neige ont été pris des troupeaux de Kaleryana,
de Kaleryana, de Sfakia et de Yerakari.

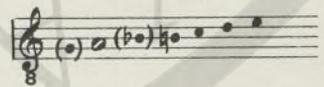
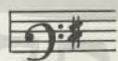
Les bergers les cherchent, les propriétaires les pleurent,
mais autant que le jeune berger... (personne ne les pleure).

MODERATO (♩=56) (d, f)

1. Στὰ χιό-νια χιο-νι-στή....., ε Στὰ χιό-νια ε-χιο..... νι-στή-κα-νε
 κα-λε....., ε, κα-λερ-για-νά, κα-λερ-για-νά κου-ρά-δια, ὁ νιός, κου-ρά-δια
 Κα-λερ-για-νά, Κα-λερ-για-νά, Κα-λερ-για-νά, Κα-λερ-για-νά και Σφα-κια-νά.

2. Κα-λερ-για-νά και Σφα....., ε Κα-λερ-για-νά και Σφα-κια-νά,
 κι ἄ-πού ε κι ἄ-πού του Γε....., κι ἄ-πού του Γε-ρα-κά-ρη, του Γε..... ρα-κά-ρη,
 Γυ-ρεύ-ου-σι, Γυ-ρεύ-ου-σι, Γυ-ρεύ-ου-σι, Γυ-ρεύ-ου-σιν τα κ' οἱ βο-ῆκοί.

3. Γυ-ρεύ-ου-σίν τα κ' οἱ ε Γυ-ρεύ-ου-σί..... ντα οἱ βο-ῆκοί,
 κλαῖν τα ε κλαῖν τα οἱ νοι-κο..., κλαῖν τα οἱ νοι-κο-κου-ραῖ-οι, νοι-κο... κου-ραῖ-οι,
 Μῶ-σαν τα κλαί', ὦ-σαν τα κλαί', ὦ-σαν τα κλαί', ὦ-σαν τα κλαί-ει ὁ νιός βο-ῆκος.



17 δ. ΠΑΙΔΙΑ ΚΑΙ ΠΟΙΟΣ ΤΟ ΠΕΤΑΞΕ

Theodoros Psaros (Askyfou)

K.XVI 1

Même texte que 17 α et β.

N.B. La seconde portée donne le détail de l'ornementation.

17 ε. ΑΛΛΟ ΠΡΑΜΑ ΔΕ 'ΡΕΓΟΜΑΙ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P.VI 10

"Άλλο πράμα δὲ ῥέγομαι στὸν Κόσμο τὸν Ἀπάνω
 σὰν τ' ἄλογο ὄντε περπατεῖ, τὸ κάτεργο ὄντεν τρέχει,
 καὶ τὴν παρέα τὴν καλή, || τὴν ἀξιοτιμημένη,
 ποὺ τσῆ ζηλεύουν οἱ ἄρχοντες, ζηλεύει ὁ κόσμος ὅλος,
 μὰ πλιὸ ζηλεύει μιὰ ξαθή...

Cf. PAPAGRIGORAKIS 360 et 385

Il n'est rien qui me plaise dans le Monde d'en-haut
 autant que le cheval qui marche, le bateau qui file,
 et la bonne compagnie, || digne d'honneur.

Les seigneurs l'envient, le monde entier l'envie,
 mais une blonde plus encore...

N.B. La seconde portée donne le détail de l'ornementation.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΗ

LENTO RUBATO (♩=132)

17 δ.

1. Παι-διά και ποιός τὸ πέ....., Παι-διά και ποιός..... ος τὸ πέ-τα--ξε

τὸ μῆ..... ε, τὸ μῆλ' ἄ-----πού, τὸ μῆλ' ἄ-----πού τὸν "Α..... δη, ἄ-πού τὸν "Α-----δη.

Και τ'ἄρ-γυ---ρό, Και τ'ἄρ-γυ---ρό, Και τ'ἄρ-γυ---ρό, Και τ'ἄρ-γυ---ρό σπα-θὶ ἐπὶ γῆς.

ΝΟΥΝΑΝΙΟΝ

LENTO RUBATO (♩ = 132)

17 ε.

1. Ἄλ-λο πρά-μα δὲ ῥέ... Ἄλ-λο πρά-μα... ἡ δὲ ῥέ-γο-μαι

εὐ-τόν κό-σμον, ἢ εὐ-τόν κό-σμον... ο-ῖο-σμο τά-ρι, εὐ-τόν κό-σμον τὸν ἄ-πά-νω εἰς τὸ... ἄ-πά-νω

Σάν τ' ἄ-λο-γῶ... ἡ-ο-τε πε-... Σάν τ' ἄ-λο-γῶ-νον-τε περ-πα-τεῖ.

17 ζ. ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΤΣΙΑΝΟ ΚΙΝΟΥΝ

Ioannis Spyrou Votzis (Aī Yannis)

K.XIV 4

- Ἐπὸ τὸν Πατσιανὸ κινοῦν μιὰ δεκαρὲ νομάτοι,
 μιὰ δεκαρὲ, δωδεκαρὲ, σωστοί ἴσαν δεκαπέντε,
 νὰ βγοῦνε εἰς τὴν Ἀνώπολη νὰ βροῦν τσι καπετάνιους,
 νὰ βροῦν τὸ Δασκαλόγιαννιο καὶ τὸν Τζαμπετογιώργη,
 5. καὶ τὸ Μιχελιουδόπαπα || ἀποὺ τὸν Ἀη-Γιάννη,
 ποὺ τσ' ἤκοβε τσι κεφαλὰς καὶ τσ' ἔκανε λιμάνι,
 νὰ βροῦν καὶ τὸν Καραμουσᾶ ἀπ' τὴν Ἀγιά Ρουμέλη.

PAPAGRIGORAKIS 191

De Patsiano se mettent en route une dizaine d'hommes,
 une dizaine, une douzaine, ils devaient bien être quinze,
 pour monter à Anopoli y trouver les capitaines,
 trouver Daskaloyannio et Tzambetoyoryi

5. et Michelioudopapa d'Aī Yannis,
 qui coupait les têtes et en faisait un port (?),
 trouver Karamoussa d'Aya Rouméli.

D'après le chanteur, Michelioudopapa était le grand-père de son père, Daskaloyanni le grand-père de sa grand'mère.

17 η. ΠΑΙΔΙΑ Κ' ΕΙΝΤΑ ΝΑ ΓΙΝΗΚΕ

Roussos Emm. Viglis (Aya Rouméli)

K.XIV 2

Παιδιά κ' εἶντα νὰ γίνηκε ὁ πῖσκοπος τῆ Πόλης;
 Μηδὲ τσι μέσες φαίνεται μηδὲ τσ' ἀναμεσάδες,
 μηδὲ στὰ μοναστήρια (ν)του, στὰ πάνω καὶ στὰ κάτω,
 νὰ ψάλῃ τὸ Χερουβικό.

Cf. PAPAGRIGORAKIS 275 et LAOGR. XIX 455, 3.

Qu'a bien pu devenir l'évêque de Constantinople ?¹
 On ne le voit ni dans les milieux, ni dans les entre-milieux (?),
 ni dans ses églises, celles d'en haut et celles d'en bas,
 pour chanter l'hymne des Chérubins...

¹ Le patriarche Grégoire V, pendu par les Turcs en 1821.

RUBATO (♩ = 84)

1. Μ'Α--πό τόν Πα--τεια--νὸ κι--νοῦ, μ'Α--πό τόν Πα--τεια--νὸ κι--νοῦν
 μιὰ δε...δε...ἤε... μιὰ δε--κα--ρέ, μιὰ δε--κα--ρέ νο--μά--τοι...κα--ρέ νο--μά--τοι να
 Μιὰ δε--κα--ρέ...ε, δω--δε..., Μιὰ δε--κα--ρέ...ἤε δω--δε--κα--ρέ.

2. Μιὰ δε--κα--ρέ, δω--δε...δε..., Μιὰ δε...κα--ρέ, δω--δε...ε--κα--ρέ
 ἔω--στοί ε... ἔω--στοί ἔσαν δε, ἔω--στοί ἔσαν δε--κα--πέ...ντε να δε...κα--πέν--τε
 --Νὰ βγοῦ--νε εἰς τή...ἡην Ἀ--νώ..., Νὰ βγοῦ--νε εἰς τή...ἡην Ἀ--νώ--πο--λη.

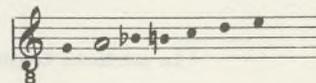
3. Νὰ βγοῦνε εἰς τήν Ἀ--νώ..., ε -- Νὰ βγοῦ...νε εἰς τή...ἡην Ἀ--νώ--πο--λη
 νὰ βροῦ...ε -- νὰ βροῦν τει κα..., νὰ βροῦν τει κα--πε--τά...νιους, τει κα...πε--τά--νιους
 Νὰ βροῦν τὸ Δα...α--εκα--λό..., Νὰ βροῦν τὸ Δα...α--εκα--λό--γιαν--νιο.

4. Νὰ βροῦν τὸ Δα--εκα--λό...ε -- Νὰ βροῦ...ν τὸ Δα...α--εκα--λό--γιαν--νιο
 καὶ τὸ ε -- καὶ τὸν Τζα--μπε., καὶ τὸν Τζα--μπε--το--γιώ...ρηγ, Τζα--μπε...το--γιώρ--ρηγ
 Καὶ τὸ Μι--χε...ε--λιου--δό..., Καὶ τὸ Μι--χε...ε--λιου--δό--πα--πα.

* Le να est probablement la 1^{re} syllabe du 3^e vers. Le chanteur s'est repris, pour chanter le 2^e vers.

** Le chanteur s'interrompt pour tousser.

Le chanteur baisse progressivement et termine un demi-ton plus bas.



MOSSO (♩ ≈ 84)

1. Παι--διά κ'είν--τα νά γί--νη--κε Παι--διά κ'είν--τα νά γί--νη--κε

ν ό πί....., ε νό πί--εκο--πος ...ος τση Πό--λης;

Μη--δέ τσι μέ.... ε--σες φαί....., Μη--δέ τσι μέ--ες φαί--νε--ται.

2. Μη--δέ τσι μέ--ες φαί--νε ται, Μη--δέ τσι μέ--ες φαί--νε--ται,

μη--δέ ε, μη--δέ τε'α--να..., α--με--θά--δες

Μη--δέ ετά μο..... ο--να--στή....., Μη--δέ ετά μο--να--στή--ρια ντου...

3. Μη--δέ ετά μο--να--στή--ρια ντου, Μη--δέ ετά μο--να--στή--ρια ντου μο

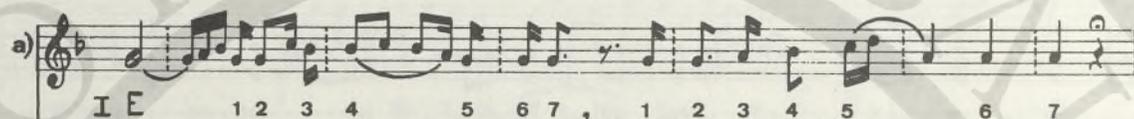
ετά πά....., ε ετά πά--νω και... αι ετά κά--τω,

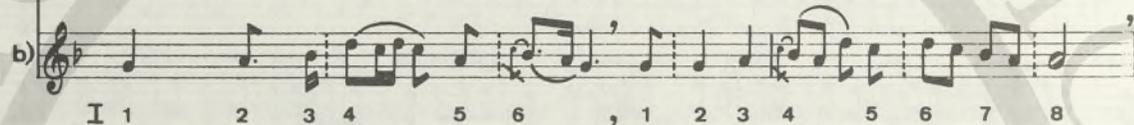
Νά ψά--λη τό... ο Χε--ρου....., Νά ψά--λη τό Χε--ρου--βι--κό.



A partir de la 3^e strophe, le chanteur monte peu à peu d'un ton.

TABLEAU VI.

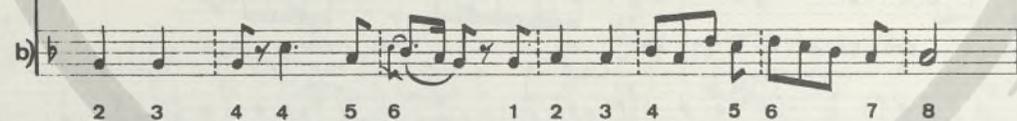
a)  I E 1 2 3 4 5 6 7 , 1 2 3 4 5 6 7

b)  I 1 2 3 4 5 6 , 1 2 3 4 5 6 7 8

a)  1 2 3 4 5 6 7 8 N.B. E 1 2 3 4 5

b)  9 10 11 12 13 14 N.B. 15 11 12 13 14 15 II 1

a)  6 7 8 9 9 10 11 12 9 10 11 12 13 14 15

b)  2 3 4 4 5 6 1 2 3 4 5 6 7 8

18. ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ ΘΕ ΝΑ ΓΕΝΩ

Nous avons été amené, pour la Chanson 15, à comparer des chansons de Karpathos, Rhodes et Chalki; c'est également à un air de cette dernière île¹ que s'apparente l'Αύγερινός². Mais tandis que pour la première, les chanteuses de Chalki étaient restées fidèles à la strophe trihémistichique, pour la seconde, réservée désormais uniquement à des distiques, elles lui avaient adapté tant bien que mal une strophe monostichique, d'où résulte une quadruple reprise du premier hémistiche. Cette modification, fort intéressante pour l'évolution de la chanson grecque en général, a l'inconvénient de rendre moins évidente notre démonstration. Elle serait plus convaincante d'ailleurs si nous avions réuni en un même tableau les trois versions de Chalki et la totalité des versions crétoises dont nous disposons. La comparaison de la version Vlazakis (ligne *b* du Tableau VI) et de l'une des chansons de Chalki¹ (ligne *a*) nous paraît cependant suffisante pour étayer notre hypothèse.

On remarquera la grande analogie des deux premiers segments, du mode, du contour mélodique. Nous avons attiré l'attention par un N.B. sur la seule différence notable; il est d'ailleurs très naturel que les versions de Chalki fassent une cadence sur la tonique pour marquer la fin d'un hémistiche, là où les versions crétoises qui coupent à la pénultième du vers se contentent d'une cadence sur la sous-tonique. On ne s'étonnera pas non plus que les chansons crétoises étendent l'ambitus d'une note dans l'aigu, qui leur permet, après cette cadence sur la sous-tonique, d'attaquer le segment suivant par un saut de sixte ascendante.

On est donc amené à qualifier cette chanson, tout comme la chanson 15, de « créto-dodécánésienne ». Elles sont en fait plus proches encore qu'il n'apparaît à première vue. Si dans nos versions crétoises et dans l'une des versions de Chalki, il ne reste que des traces de temps originaires ternaires, la version notée par M. Mavrommatis³ les conserve presque intégralement. En voici le schéma rythmique, dont nous n'avons qu'uniformisé la graphie:

The musical notation shows a sequence of notes with stems and flags, representing a rhythmic scheme. The notes are numbered 1 through 15, with a double bar line after note 15. The first line contains notes 1-6, the second line contains notes 9-14 and 15, and the third line contains notes 4-8.

Une autre preuve de la parenté des Chansons 15 et 18 est apportée par deux chansons du recueil de Vlazakis. La première⁴ a pour paroles "Ηλεγα οι πίκρες δὲ γεροῦ, qui, selon M. Papagrigoarakis,

¹ BAUD-BOVY, Chansons I p. 279, 12.

² Pour cette chanson également nous gardons pour *timbre* celui que PARAGRIGORAKIS (p. 401, groupe 12) met en tête d'une famille de chansons. C'est effectivement à cette famille que renvoie VLAZAKIS (3, 4) pour la version qu'il en publie. Par une confusion inexplicable, l'air correspondant à ce groupe de chansons et noté par M. El. Mavrommatis (p. 419) est attribué au groupe 10, qui, nous l'avons vu, est celui de notre Chanson 13.

³ PAPAQRIGORAKIS 419.

⁴ VLAZAKIS 25, 37.

se chantent sur *Αὐγερινὸς θὲ νὰ γενῶ*⁵. Si l'*incipit* musical est bien celui de l'*Αὐγερινός*, le reste de la mélodie présente beaucoup plus d'analogies avec la chanson 15 qu'avec la chanson 18. Quant à la seconde⁶, elle ajoute à la première le refrain déjà mentionné à propos de la Chanson 16: *Καλογριά, καλογριά κυρὰ ξανθή*, exactement dans le même rapport avec elle que les chansons de notre groupe 16 avec celles du groupe 15⁷.

Nous avons pu reconstituer ainsi un ensemble de chansons, limité apparemment à la Crète et au Dodécanèse, qui repose sur un fond de ballades à temps ternaires, mais dont le rythme originaire s'est détérioré lorsque ce répertoire n'a plus été dansé et soutenu par les instruments.

18 α. ΑΥΓΕΡΙΝΟΣ ΘΕ ΝΑ ΓΕΝΩ

Theodoros Psaros et Michaïl G. Lefakis
(Askyfou)

K.XV 4

*Αὐγερινὸς θὲ νὰ γενῶ, νὰ ῥθῶ στην κάμερά σου,
νὰ ἰδῶ τὴν τάβλα ποὺ δειπνᾷς, τὴν κλίν' ἀποὺ κοιμᾷσαι,
τὴν κόρη ἀπ' ἀγκαλιάζεσαι ἂν εἶν' καλλιὰ ῥτὸ μένα,
κι ἂν εἶναι γαῖτανόφρυδη || κι ἄλυσιδομπλεμένη,
κι ἂν εἶν' καὶ τὰ μαλλίτσια της ὡσὰν καὶ τὰ δικά μου.*

PAPAGRIGORAKIS 40

Je veux être l'étoile du matin pour venir dans ta chambre,
voir la table où tu dînes, le lit où tu couches,
la fille que tu embrasses, si elle est mieux que moi,
si elle a des sourcils arqués, des tresses en chaînette,
si ses cheveux follets sont comme les miens.

Var. mus. PAPAGRIGORAKIS p. 419
VLZAKIS 3, 4

Suivi de la *mantinade* 46.

⁵ PAPAGRIGORAKIS p. 401.

⁶ VLZAKIS 30, 40.

⁷ Des trois chansons du recueil de M. Vlazakis que nous citons dans cette introduction au n° 18, la première (3, 4) est notée en mode de ré à second degré constamment abaissé, les deux autres en mode de ré avec le second degré à distance d'un ton. Les versions de Chalki ont elles aussi le second degré constamment abaissé, mais l'une d'elles (BAUD-BOVY Chansons I 280, 12 α) hausse par places le 3^e degré, donnant ainsi une impression passagère de tétracorde « chromatique »; on retrouve la même tendance dans l'une de nos versions crétoises (18 α), qui, toutes, ont le second degré presque constamment bémolisé.

LENTO RUBATO (♩=44)

1. *μ* Αὐ---γε-ρι-νός --- θε νά ---, *μ* Αὐ---γε-ρι-νός --- θε νά --- γι---νῶ ---,
νά --- ῥθῶ εἶην κά---με-ρα ---, εἶην κά---με-ρά --- σου, Νὰ ἰ---δῶ --- τὴν --- τά...
...ἡα---βλα πού ---, Νὰ ἰ---δῶ τὴν τά... ἡα---βλα πού --- Δει---πνᾶς.

2. Νὰ ἰ---δῶ τὴν τά---βλα πού ---, Νὰ ἰ---δῶ τὴν τά... ἡα---βλα πού --- Δει---πνᾶς,
τὴν --- κλίν' ἀ---πού --- κοι---μᾶ---, ἡᾶ---πού κοι---μᾶ---σαι, Τὴν κό---ρη ἀπ' ἀ...
...ἡαγ---κα-λιά... Τὴν κό-ρη ἀπ' ἀ... ἡαγ-κα-λιά---ζε---σαι ---

3. Τὴν κό-ρη ἀπ' ἀγ---κα-λιά... Τὴν κό-ρη ἀπ' ἀ... ἡαγ-κα-λιά---ζε---σαι ---,
ἂν εἶν' καλ---λιά --- 'πὸ μέ..., καλ---λιά 'πὸ μέ---να, Κι ἂν εἶ---ναι γα...,
...ἡαί---τα-νό..., Κι ἂν εἶ---ναι γα... ἡαί-τα-νό---φρυ-δη.

Au cours de la chanson, les deux chanteurs montent d'un demi-ton.

18 β. ΠΑΙΔΙΑ ΓΛΕΝΤΙΖΟΥΝ ΣΤΑ ΧΑΝΙΑ

Lefteris I. Skoulas (Orthouni)

Κ.ΧΧΙΙ 2

Παιδιά γλεντίζουν στὰ Χανιά για (ν)τραγουδοῦ εἰς τὰ Ρίζες,
για (γ)κλαῖνε εἰς τὴν Ἀνώπολη, στὸ μέγαν Ἀη-Γιώργη,
για ἕνα νιὸ ποῦ ἐπνίγηκε στοῦ Πλαταναῖ τὸ ρεῦμα;
Κλαῖν τονε οἱ μπάντες, κλαῖν τονε.

ΠΑΡΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 271 et 284

Même texte que 10 β.

18 γ. ΜΝΙΑ ΜΕΡΑ ΣΑΝ-Ε ΣΗΜΕΡΟ

Antonios Bertakis (Elos)

Ρ.ⅧⅢ 3

Μνιά μέρα σάν-ε σήμερα πήγα στὸν Κάτω Κόσμο.
Στοῦ Χάροντα τὴ γειτονιά ἤμουνα ξωμενάρης,
κ' ἐγρίκουν τὴ Χαρόντισσα καὶ μάλωνε τὸ Χάρο:
— Χάρε, καὶ δὲ σοῦ τό' λεγα...

ΠΑΡΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 269

Un jour comme aujourd'hui, je suis allé dans le Monde d'en bas.
Je passai la nuit dans le voisinage de Caron,
et j'entendais la mère de Caron qui le gourmandait:
— Caron, je te l'avais dit...
(Voir n° 22 δ)

M^{me} Mazaraki a recopié dans le cahier de St. Bouchlis d'Askyfou (1899) le texte ci-dessous:

- Ἵψὲς ἀργὰς ἐξώμεινα κάτω εἰς τὸν Κάτων Κόσμο,
στοῦ Χάροντα τὴ γειτονιά, στοῦ Χάροντα τὸ σπίτι,
κ' ἐγρίκουν τὴ Χαρόντισσα καὶ μάλωνε τὸ Χάρο:
— Χάρε πικρέ, Χάρε γλυκέ, Χάρε φαρμακεμένη,
5. ὅπου εἶναι πέντε, παίρνε δυό, κὶ ὅπ' εἶναι τρεῖς, τὸν ἕνα,
κὶ ὅπου εἶναι εἷς καὶ μοναχός, καθόλου μὴ σιμώνης.

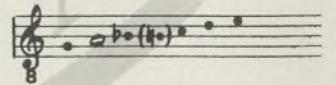
ANDANTE RUBATO (♩=80)

1. Παι---διά γλεν-τί--- ζου στα (f), Παι---διά γλεν-τί--- ζου στα Χα---νιά
 για ντρα-γου-δοῦ εἰς τει Ρί... τρα-γου-δοῦ εἰς τει Ρί--- ζες, Γι'ὰν κλαῖ---νε εἰς τή
 ...ην Ἀ---νώ....., Γι'ὰν κλαῖ-νε εἰς τήν Ἀ---νώ---πο---λη ;

2. Γι'ὰν κλαῖ-νε εἰς τήν Ἀ---νώ....., Γι'ὰν κλαῖ-νε εἰς τήν Ἀ---νώ---πο---λη ,
 εἶπε μέ---σαν Ἀ---η Γιώ....., μέ---σαν Ἀ---η Γιώρ---γη, Για ἔ---να νιό.....
 ...ο πού ε--πνί....., Για ἔ---να νιό πού ε--πνί---γη---κε .

3. Για ἔ---να νιό πού ε--πνί....., Για ἔ---να νιό πού ε--πνί---γη---κε ,
 εἶπε Πλα-τα---νιά τὸ ρέ..... Πλα-τα-νιά τὸ ρεῦ---μα, Κλαῖν το---νε οἱ μπά---
 ---τες, κλαῖ....., Κλαῖν το---νε οἱ μπά...αν-τες, κλαῖν το---νε

1) Jusqu'à l'astérisque, le chanteur chante près d'un demi-ton plus bas.
 A la fin de la première ligne, il a trouvé sa tessiture.



ANDANTE (♩=63)

1. Μνιά μέ-ρα εὐν εἶ-ση..... Μνιά μέ-ρα εὐν εἶ-ση-με-ρο,
 πῆ-γα εὐν Κά-τω Κό....., εὐν Κά-τω Κό-σμο, Στοῦ Χά-ρον-τα...
 ...α τῆ γει....., Στοῦ Χά-ρον-τα τῆ γει-το-νιά.

2. Στοῦ Χά-ρον-τα τῆ γει....., Στοῦ Χά-ρον-τα τῆ γει-το-νιά,
 ἦ-μου-να ἔω-με-νά....., ἔω-με-νά-ρης, Κ'ε-γροί-κουν τῆ...
 ...η Χα-ρό....., Κ'ε-γροί-κουν τῆ Χα-ρόν-τις-σα.

3. Κ'ε-γροί-κουν τῆ Χα-ρό....., Κ'ε-γροί-κουν τῆ Χα-ρόν-τις-σα.
 καὶ μά-λω-νε τὸ Χα....., μά-λω-νε τὸ Χά-ρα: «Χά-ρε, καὶ δὲ...
 ...ε σοῦ τό, Χά-ρε, καὶ δὲ σοῦ τό ἄε-γα;»

19. ΚΟΣΜΕ ΧΡΥΣΕ

Si nous n'avons pas enregistré moins de cinq variantes de cet air ¹, toujours avec les mêmes paroles, la raison en est peut-être toute subjective. Cette mélodie, qui n'est pas l'une des plus célèbres parmi les *rizitika* (le premier à en publier une version est M. Vlazakis), m'avait séduit dès le premier soir où Diomataris Tzatzimos nous l'avait chantée à Aya Roumeli, et je crois bien avoir eu la tendance à demander par la suite à tous nos informateurs s'ils connaissaient la chanson du *Monde doré*. Ce n'est cependant que dix ans plus tard, en transcrivant et en étudiant ces variantes, que je devais découvrir le motif secret de cette prédilection: cette chanson avait réveillé en moi la mémoire du plus beau des airs du Dodécanèse, la Chanson d'Archangelo, que, jeune homme, j'avais noté d'oreille, grâce à la bienveillante patience de la gentille Stamatia Diacossava ².

A dire vrai, il est difficile de démontrer objectivement la parenté de la chanson rhodienne et de la chanson crétoise. Il s'agit davantage d'une atmosphère que d'une similitude de forme ou de motifs. Et les paroles de la chanson, qu'il faut considérer, avec les informateurs de M^{me} Mazaraki, comme *idiomèle* ³, sont pour beaucoup dans cette impression. Ce sont elles, qui, probablement, ont éveillé dans mon subconscient le souvenir de la version de Stamatia Diacossava:

Ἐρημε κόσμε ψεύτικε, καὶ ποιὸς θὰ σὲ κερδαίση;
Ἡ θάλασσα καὶ τὰ βουνὰ πὺς σ' ἔχουνε στὴ μέση.
Ἄντρολίβανε καὶ δυόσμε,
ἔρημε καὶ ψεύτῃ κόσμε.

Misérable monde trompeur, qui te possédera ?
La mer et les montagnes qui t'enserrent.
Romarin et menthe,
misérable monde trompeur.

Tzatzimos, lui, chantait:

Κόσμε χρυσέ, κόσμ' ἀργυρέ, κόσμε μαλαματένιε,
κόσμε, καὶ ποιὸς σὲ χάρηκε, καὶ ποιὸς θὰ σὲ κερδαίση;
(ψεύτῃ κόσμε)
Μόνο ἐγὼ σὲ χάρηκα, μὰ δὲ θὰ σὲ κερδαίσω...

Monde d'or, monde d'argent, monde d'or pur
monde, qui a joui de toi et qui te possédera ?
(monde trompeur)

J'ai seulement joui de toi, mais je ne te posséderai pas...

et une version inédite, citée par M. Papagrigoarakis, ajoute:

Θὰ σὲ κερδίσουν τὰ βουνά, θὰ σὲ χαροῦν οἱ κάμποι ⁴

Les montagnes te posséderont, les plaines jouiront de toi.

¹ Nous en avons écarté une, d'Elos, d'une exécution médiocre.

² BAUD-BOVY Chansons I 127, 48 β.

³ PAPAQRIGORAKIS (p. 405, groupe 24) ne cite qu'un *prosomoion* qui ne figure dans aucune des grandes collections de *rizitika*. Quant à notre chanson 19 ε, son texte se chante normalement sur l'air du n° 12.

⁴ PAPAQRIGORAKIS 168.

Comme les paroles, la mélodie a un caractère élégiaque, assez exceptionnel en Crète occidentale. La strophe est constituée de quatre segments. Tantôt le schéma en est :

A	B	A'	B'
I 1-4, 1-8	9-14, 11-15	II 1-4, 1-8	9-14, 11-15

tantôt, pour différencier davantage le premier vers du second, le premier segment reçoit une autre mélodie, habituellement sans reprise de syllabes. Le contour mélodique de cette phrase initiale se rencontre dans d'autres chansons, comme en témoigne le Tableau VII, qui superpose les premiers segments de 9 α (3^e str.) (ligne a), de 39 (ligne b) et de 19 δ (2^e str.) (ligne c), toutes chantées par Antonios Bertakis, d'Elos.

Quant au segment désigné ci-dessus par la lettre A, c'est celui qui a le plus d'analogie avec l'une des phrases de la chanson d'Archangelo, surtout sous la forme qu'il prend dans l'air dit τοῦ Μίσσημοῦ, du *Départ pour l'étranger*. Au tableau VII, on voit un fragment de cette chanson rhodienne (ligne d) et le 1^{er} hémistiche du deuxième vers de la version 19 α (ligne e). Le segment B se retrouve, lui, répété deux fois, dans la Chanson 24, où il correspond également au deuxième hémistiche du vers.

Ces rapprochements n'ont pas assez de poids pour permettre une conclusion péremptoire. Cependant les chansons 24 et 39, auxquelles nous venons de voir la chanson du *Monde doré* s'apparenter, présentent des caractères qui évoquent celles de l'Égée et du Dodécanèse. C'est à ce répertoire insulaire que nous sommes donc conduit à rattacher la chanson du *Monde doré*.

TABLEAU VII.

The musical score consists of five systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
System a) contains two staves. The first staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The second staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
System b) contains two staves. The first staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The second staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
System c) contains two staves. The first staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 5, 5, 6, 7, 8. The second staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
System d) contains two staves. The first staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 3, 4, 5, 6, 6, 7, 8. The second staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
System e) contains two staves. The first staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The second staff has notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

19 α. ΚΟΣΜΕ ΧΡΥΣΕ, ΚΟΣΜ' ΑΡΓΥΡΕ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

Κ.XIII 3

Κόσμε χρυσε, κόσμ' ἀργυρέ, κόσμε μαλαματένιε,
 κόσμε, και ποιός σε χάρηκε και ποιός θα σε κερδαίση;
 Μόνο ἐγώ σε χάρηκα μα δὲ θα σε κερδαίσω.
 Πεζός περπάτουνα στα βουνά (sic), στὸ κάμπους καβαλάρης.
 refrain: ψεύτη κόσμε.

PAPAGRIGORAKIS 168

Monde d'or, monde d'argent, monde doré,
 monde, qui a joui de toi et qui te possédera ?
 J'ai seulement joui de toi, mais je ne te posséderai pas.
 Je parcourais à pied les montagnes, les plaines à cheval...
 refrain: monde trompeur.

Var. mus. VLAZAKIS 15, 24

Précédé de la *mantinade* 40 ε, suivi de la *mantinade* 44 β.

19 β. ΚΟΣΜΕ ΧΡΥΣΕ, ΚΟΣΜ' ΑΡΓΥΡΕ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Stamatis Malindretas
 2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michail Bibliidakis
 (Lakki)

P.X 6

Les différences de texte sont insignifiantes.

19 γ. ΚΟΣΜΕ ΧΡΥΣΕ, ΚΟΣΜ' ΑΡΓΥΡΕ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

Κ.XVIII 6

Même observation.

1. Κό-...-εμε χρυ-...-σέ, *κόσμ'...-α-...-ρε,

κό-...-εμε μα-...-λα...-μα-...-τέ-...-μα-...-λα-...-μα-...-τέ-...-νιε

Κό-...-εμε, και ποιός, Κό-εμε, και ποιός...-ε χά-...-ρη-...-κε,

και ποιός θα...-ε...-ε κερ-...-δαί-...-ση, ψεύ-...-τη κό-εμε

2. Κό-...-εμε, και ποιός, Κό-εμε, και ποιός...-ος ε χά-...-ρη-...-κε,

και ποιός θα...-ε...-ε κερ-...-δαί-...-ση, θα...-ε κερ-...-δαί-...-ση

Μό-...-νο ε-...-γώ, Μό-...-νο ε-...-γώ...-ε χά-...-ρη-...-κα,

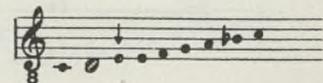
μά...-δε...-θα...-ε...-ε κερ-...-δαί-...-σω, ψεύ-...-τη κό-εμε

3. Μό-...-νο ε-...-γώ, Μό-...-νο ε-...-γώ...-ε χά-...-ρη-...-κα,

μά...-δε...-θα...-ε...-ε κερ-...-δαί-...-ση, θα...-ε κερ-...-δαί-...-σω

Πε-...-ζός περ-...-πά-...-του-να στα...-βου-...-νά,

ετεί...-κάμ-...-πους...-κα...-α-βα-...-λά-...-ρης, κα-βα-...-λά-...-ρης



ANDANTE (♩ = 70)

Solo

1. Κό---σμε χρυ---σέ , κόσμ' ἀρ---γυ---ρέ
 κό---σμε μα---λα...α---μα---τέ...νιε, ψεύ---τη κό...σμε,
 Κό---σμε , και ποιός , Κό---σμε, και ποιός σέ γλέν---τη---σε ,
 και ποιός θα σέ...ε κερ---δαί... , θα σέ κερ---δαί---ση;

MENO MOSSO (♩ = 66)

Duo

1bis Κό---σμε χρυ---σέ , κόσμ' ἀρ---γυ---ρέ ,
 κό---σμε μα---λα...α---μα---τέ... , μα---λα---μα---τέ...νιε,
 Κό---σμε , και ποιός , Κό---σμε, και ποιός σέ κερ---(1)---(2)---σε
 και ποιός θα σέ...ε κερ---(1)---(2)---δαί...ση, ψεύ---τη κό---(3)---σμε.

(♩ = 70)

Solo

2. Κό---σμε , και ποιός , Κό---σμε και ποιό...ος σέ κέρ---δι---σε ,
 και ποιός θα σέ...ε κερ---δαί...ση, ψεύ---τη κό---σμε,
 Μά ε---γώ 'μ'α---πού , Μά ε---γώ 'μαι α---πού σέ γλέν---τη---σα ,
 μά δέ θα σέ...ε κερ---δαί... , θα σέ κερ---δαί---σω.

Duo

2^{bis} Κό... σμε, και ποιός... σέ... κερ... σέ... ψε...;

και ποιός... θα... σέ... κερ... { -δαί... -ση } / { -δέ... -ψη }, ψεύ... -τη... κό... -σμε;

Μά... ε... γώ... 'μαι... α... -πού... , Μά... ε... γώ... 'μαι... α... -πού... σέ... γλέν... -τη... -σα... ,

μά... δε... θα... σέ... κερ... { -δαί... -σω, } / { -δέ... -ψω, } ψεύ... -τη... κό... -σμε. / ψεύ... -τη... ψεύ... -τη... .

Solo

3. Μά... ε... γώ... 'μαι... α... -πού... , Μά... ε... γώ... 'μαι... α... -πού... σέ... γλέν... -τη... -σα... ,

μά... δε... θα... σέ... κερ... -δαί... , θα... σέ... κερ... -δαί... -σω.

Πε... -ζός... περ... -πά... , Πε... -ζός... περ... -πά... -του... -να... στα... βου... -νά... ,

ε... στί... κάμ... -πους... κα... α... -βα... -λά... ρης, κα... βα... -λά... ρης.

Duo

3^{bis} Μά... ε... γώ... 'μαι... α... -πού... σέ... γλέν... -τη... -σα... ,

μά... δε... θα... σέ... κερ... -δέ... -ψω, ψεύ... -τη... κό... -σμε.

Πε... -ζός... περ... -πά... , Πε... -ζός... περ... -πά... -του... στα... βου... -νά... ,

ε... στί... κάμ... -πους... κα... α... -βα... -λά... ρης, ψεύ... -τη... κό... -σμε.

MOSSO (100-80) (d)

1. Κό---σμε χρου--σέ, κό---σμε αρ-γυ--ρέ,
 κό---σμε μα---λα... α-μα-τέ....., μα-λα-μα-τέ---νιε,
 Κό---σμε και ποιός, Κό-σμε και ποιός σέ χά--ρη---κε,
 και ποιός θα σέ...ε κερ-δαί....., θα σέ κερ-δαί---ση.

2. Κό---σμε και ποιός σέ χά--ρη---κε,
 και ποιός θα σέ...ε κερ-δαί....., θα σέ κερ-δαί---ση.
 Μά σέ---χώ, κό---σμε, Μά σέ---χώ, κό---σμε, σέ χά--ρη---κα,
 μά δέ---θα σέ...ε κερ-δαί....., θα σέ κερ-δαί---σω.

3. Μά σέ---χώ, κό---σμε, σέ χά--ρη---κα,
 δέ---θα σέ...ε κερ-δαί....., θα σέ κερ-δαί---σω.
 Πε---ζός περ-πά....., Πε-ζός περ-πά---του στα βου---νά,
 στί κάμ---πους κα...α-βα-λά---ρης, κα-(βα-λά---ρης.)

() La dernière mesure a été coupée à l'enregistrement.

19 δ. ΚΟΣΜΕ ΧΡΥΣΣΕ, ΚΟΣΜ' ΑΡΓΥΡΕ

Antonios Bertakis (Elos)

vers 4: Πεζός ἐδιάβου στὰ βουνά, στους κάμπους καβαλάρης.

19 ε. ΟΝΕΙΡΟ ΤΟ ΕΙΔΑ, ΛΥΓΕΡΗ

Ioannis M. Youroukos (Aya Roumeli)

K.XIV verso.

Ὅνειρο τό εἶδα, λυγερή, νὰ μοῦ τὸ ξεδιαλαίνης.
 Τὸ μπέλλο μου εἶδα κυνηγό, τὸν ἄντρα μου εἶδ' ἀγρίμι.
 Χριστέ, καὶ νὰ τὸ σκότωνε ὁ κυνηγὸς τ'ἀγρίμι, ||
 νὰ πάρω ἀπὸ τὸ αἷμα του νὰ βάψω τὰ μαλλιά μου,
 νὰ φά' ἀπὸ τὸ σκώτιν του νὰ δροσιστῇ ἡ καρδιά μου.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 414

Le rêve que j'ai fait, la belle, interprète-le moi ¹.
 J'ai rêvé que mon amant était chasseur, mon mari, gibier.
 Christ, si seulement le chasseur pouvait tuer le gibier, ||
 que je prenne de son sang pour teindre mes cheveux,
 que je mange de son foie pour me rafraîchir le cœur.

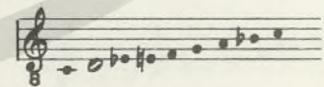
¹ Le premier vers devrait être: Χριστέ μου, νὰ ξεδήλαινε τ'ὄνειρο ποὺ εἶδ' ἀπόψε.
 Christ, le rêve que j'ai fait cette nuit, s'il pouvait se réaliser.

ANDANTE DECISO (♩=60)

1. Κό---σμε χρυ---σέ ---, Κόσμ' --- ἀρ---γυ---ρέ ---,
 κό---σμε μα---λα...χα-μα---τέ....., μα-λα-μα---τέ---νιε,
 Κό---σμε, και ποιός ---, Κό---σμε, και ποιό.....hos σε γλέν---τη-σε,
 και ποιός θα --- σε...ε κερ-δέ....., θα σε κερ-δέ---ψη;

2. Κό---σμε, και ποιός --- σε..... ε ---, σε γλέν-τη-σε ---,
 και --- ποιός θα --- σε...ε κερ-δέ....., θα σε κερ-δέ---ψη,
 Ε---γώ, κό-σμε ---, Ε---γώ, κό-σμε ---, σε γλέν-τη-σα,
 μά --- δε --- θα σε...ε κερ-δέ....., θα σε κερ-δέ---ψω.

3. Ε---γώ, κό-σμε ---, σε..... ε ---, σε γλέν-τη-σα ---,
 μά --- δε --- θα σε...ε κερ-δέ....., θα σε κερ-δέ---ψω.
 Πε---ζός ε---διά....., Πε---ζός ε---διά---βου στα --- βου-νά,
 ετούς --- κάμ---πους κα...α-βα-λά---ρης, κα-βα-λά---ρης.



ANDANTE DECISO (♩ = 72)

19 ε.

1. 0-----νει--ρο τό ει--δα, λυ--ρε--ρή,

νά μου τό ξε--βε--δια--λέ-----νη <ς> ξε--δια--λέ--νη <ς> .

Τό μπέλ-λο μου, τό μπέ-λλο μου ει--δα κυ--νη--γό, (λ)

τόν άν--τρα μου ειδ' ά--γρίμ'..... ειδ' ά--γρί-μ.

2. Τό μπέλ-λο μου ει--δα κυ--νη--γό,

τόν άν--τρα μου ειδ' ά--γρί-----μ, ηειδ' ά--γρί-μ.

Χρι--στέ, και νά, Χρι--στέ, και νά τό εκό--τω--νε,

ο κυ--νη--γο... ήος τ'ά--γρίμ' , ο νίας, τ'ά--γρί-μ.



20. Ο ΔΙΓΕΝΗΣ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

21. ΤΟΝ ΠΛΟΥΣΙΟΓΙΩΡΓΗΝ ΕΙΔΑ ΕΓΩ

La chanson qui se prévaut du nom prestigieux de Digénis est l'une des plus fameuses de Crète occidentale. Nous ne reprendrons pas ici les questions relatives à son texte¹. Sa forme strophique originale, tel est le problème auquel nous nous attacherons. Elle adopte très généralement aujourd'hui la strophe trihémistichique, avec une phrase pour le premier hémistiche, une pour le second, et la reprise de la première phrase musicale pour le premier hémistiche du vers suivant. Mais la seconde phrase faisant sa cadence à la quinte grave de la première, c'est elle qui, à l'audition, donne l'impression de terminer sur la tonique, la reprise de la première phrase restant suspendue sur le 5^e degré.

La chanson de Ploussioyoryis présentant les mêmes particularités, nous les examinerons conjointement.

L'air de la chanson dite de Digénis est celui de la seconde des chansons de la *tavla* publiées en 1880 par Sigalas². Il est très proche des versions contemporaines, mais est monostichique et conclut sur la seconde phrase. Il en va de même pour la version publiée, en notation byzantine également, par Pavlos Vlastos³, qui la place en tête des chansons de la *tavla*. C'est encore une forme monostichique qu'a notée Psachos en 1911⁴, avec, pour la première fois, le texte: 'Ο Διγενής ψυχομαχεῖ. Faut-il en conclure que ce n'est que récemment que la chanson a pris la forme trihémistichique? Ou doit-on supposer que les trois premiers éditeurs n'ont pas pris garde que la première phrase musicale était chantée deux fois, la première en conclusion de la 1^{re} strophe, la seconde pour attaquer la 2^e strophe? Aussi bien les versions que nous avons enregistrées que celle qu'a transcrite M. Peristeris pour l'anthologie de l'Académie⁵, toutes obéissent, elles, à la forme trihémistichique. Mais par ailleurs, dans les cas où toutes les strophes ont été enregistrées (ci-après 20 α et δ), on s'aperçoit que le chanteur termine à la fin d'un vers avec la seconde phrase musicale, et non au milieu du vers suivant avec la reprise de la première phrase. Une exception cependant: la version enregistrée à Ayia Irini, où notre informateur, le vieux Papadonikolakis, a pris le soin — et pour cette chanson seulement — de nous avertir du changement de strophe (ἄλλη κοντυλιά) et de la fin de la chanson (τελειώνει), qu'il concluait, lui, avec le 1^{er} hémistiche du quatrième vers. Mais cette précision inaccoutumée ne traduisait-elle pas le malaise diffus que lui causait une chanson dont la structure strophique était ambiguë et laissait un sentiment d'inachèvement?

Une chanson de Karpathos nous permettra d'échapper à ce réseau de contradictions. Elle m'a été chantée au Pirée par un cornemuseux d'Elymbos, voici plus de quarante ans. Le πρωτοτραγουδιστής, le chanteur officiel d'Elymbos, qui la considérait un peu comme un patrimoine inaliénable, avait refusé de me la dicter. C'est lui qui, lors du banquet des noces, après que les prêtres, les instituteurs, les notables avaient chanté, selon un ordre hiérarchique immuable, un tropaire byzantin chacun, entonnait *Des seigneurs mangent et boivent à une table de marbre*. Seule de toutes les chansons d'Elymbos, elle n'était jamais accompagnée par les instruments. Par cette description, on voit qu'elle jouait exactement le

¹ ACADÉMIE, p. 17-18.

² SIGALAS 292. Le texte n'en est pas la chanson de Digénis, mais se rapproche de notre n° 12 δ; le nom du héros qui veut combattre le dragon y est cependant précisé: *Konstantis*.

³ VLASTOS, Muse 1, 1, avec pour texte: Μὰ ᾿γά θωρῶ τὴν τάβλα μας (PAPAGRIGORAKIS 89).

⁴ COLL. ODÉON 63.

⁵ ACADÉMIE 17, 4 Γ'.

rôle des plus officielles des chansons de la *tavla* de Crète occidentale ⁶. Superposant en un tableau (VIII) la version Sigalas de l'air dit de Digénis (a), l'une des versions que nous avons enregistrées de l'air de Ploussioyoryis (21ζ) (ligne b) et la chanson de la table des noces de Karpathos (ligne c), on voit que partout où celle-ci diffère de la chanson de Digénis (demi-cadence sur la 4^e syllabe du premier hémistiche, syllabes 10-12), c'est pour se rapprocher de celle de Ploussioyoryis. La seule différence entre elles est que cette dernière ne reprend aucune syllabe du second hémistiche, tandis que l'air de Digénis en répète les deux, la chanson d'Elymbos, les quatre premières.

La conclusion à tirer de cette confrontation nous paraît irréfutable. Les deux familles 20 et 21 sont des variantes d'une même chanson, qui, monostichique à l'origine, est devenue trihémistichique pour se conformer au schéma prédominant en Crète occidentale. Il est naturel de considérer que c'est de Crète que les villageois d'Elymbos ont importé cette belle chanson, mais il faut noter que son aire de diffusion a dû être beaucoup plus vaste, puisqu'on la retrouve jusqu'à Andrinople ⁷, modifiée dans sa structure (la strophe y est distichique), mais très reconnaissable encore, avec ses deux phrases musicales, faisant leur cadence la première sur le 5^e degré, la seconde sur la tonique.

⁶ Son identité avec elles est encore soulignée par le fait qu'elle entremêlait la chanson d'*Andronic et son moreau* (MICHAÏLIDIS 145,2) de refrains de circonstance:

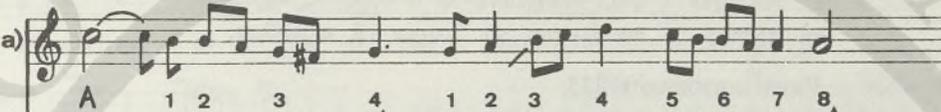
Εἰς τὴν ὑγεία κ' εἰς τὴν χαρά — κ' εἰς τὴν ὑγεία τ' ἀποὺ κερνᾶ.
A la santé, à la joie — A la santé de qui verse à boire.
Εἰς τὴν ὑγεία κ' εἰς τὴν χαρά, — στὴ συντροφιά μας ὄλη.
A la santé, à la joie — A toute notre compagnie.

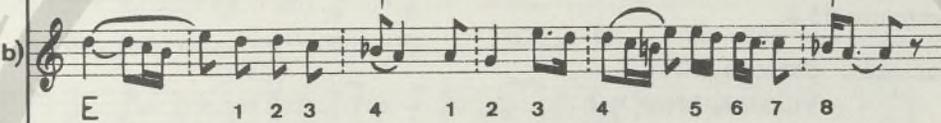
De même, la chanson officielle de la *tavla* crétoise (notre n° 2) était accompagnée de refrains, qui devaient être des vers iambiques, de 13 syllabes:

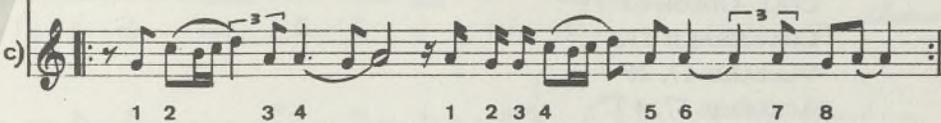
Τὸ λέσι γιὰ ὑγεία (καὶ χαρὰ) τῶνε καλῶ φιλῶ, (sic)
γεία τω καὶ ξαναγεία τω καὶ γεία μας οὐλονῶ.
Κι ἀποὺ 'στρωνε τὴν τᾶβλα κι ἀποὺ τὴν κυβερνᾶ,
κι ἀποὺ κρατᾶ μαντίλι κι ἀποὺ μᾶς-ε κερνᾶ.
Ils le disent pour la santé (et la joie) des bons amis,
à leur santé, santé à eux, et santé à nous tous,
et à celui qui a dressé la table et qui en est le maître,
et qui tient un mouchoir et qui nous verse à boire.
(d'après PAPAGRIGORAKIS 406)

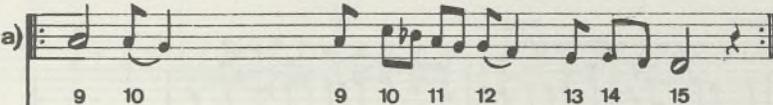
⁷ KAVAKOPOULOS 33, 1. On y remarque la sous-tonique de la chanson d'Elymbos, alors qu'elle n'apparaît pas dans les versions crétoises.

TABLEAU VIII.

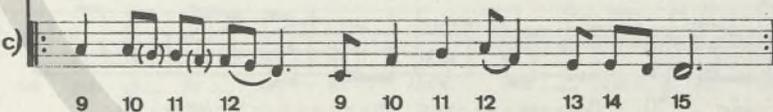
a)  A 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

b)  E 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

c)  1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

a)  9 10 9 10 11 12 13 14 15

b)  9 10 11 12 13 14 15

c)  9 10 11 12 9 10 11 12 13 14 15

20 α. Ο ΔΙΓΕΝΗΣ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos

Sandouri: Loukas Bertos
(La Canée)

D.P. 3254

Ὁ Διγενὴς ψυχομαχεῖ κ' ἡ γῆς τὸν-ε τρομάσσει,
κ' ἡ πλάκα τὸν ἀνατριχιᾶ πού θὰ τὸν-ε σκεπάσει.
Γιατ' ἀποκειὰ πού κοιτέται λόγια ἀντρεωμένου λέει:
— Νά 'χεν ἡ γῆς πατήματα κι ὁ οὐρανὸς κερκέλια,
νά πάτουν τὰ πατήματα, νά 'πιανα τὰ κερκέλια.

ΠΑΠΑΡΙΓΟΡΑΚΗΣ 235

Même texte que 15 δ.

Var. mus. SIGALAS 292
VLASTOS, Muse 1, 1
COLL. ODÉON 63
CHATZIDAKIS 112
VLAZAKIS 17, 26
ACADÉMIE 17, 4 Γ'

MOSSO $\text{♩} = 80$
Lyra

accelerando

Sandouri

$\text{♩} = 100$

1^o $\underline{\epsilon}$ ————— Ὁ Δι-γε-... νῆς, Ὁ Δι-... γε-... νῆς ψυ-... χο-μα-... χεῖ,

Κ' ἡ — γῆς, $\underline{\epsilon}$ κ' ἡ γῆς το-... νέ-... τρο-... μάσ-... σει, κ' ἡ — γῆς, $\underline{\epsilon}$ κ' ἡ γῆς το-... νέ-... τρο-... μάσ-... σει

$\underline{\epsilon}$ ————— κ' ἡ πλά-κα τό....., Κ' ἡ πλά-κα τὸν-ᾶ-... να-τρι-... χιᾶ

Lyra

J. = 108 Lyra Sandouri

2^ο *E* ————— Κ'ῆ πλά-κα τό....., Κ'ῆ πλά--κα τὸν-ᾶ-----να-τρι--χιᾶ
 πῶς — θά_, ε πῶς θά το---νέ—σκε---πά---ση, πῶς — θά_, ε πῶς θά το---νέ—σκε---πά---ση.
 ε ————— Γιατ' ᾶ--πὸ κειά_, Γιατ' ᾶ--πὸ κειά πού ————— κί-τε--ται

J. = 112 Lyra Sandouri

5^ο *E* ————— Νᾶ πά--του... ..ν τὰ —, Νᾶ πά--τουν τὰ πα-----τή-μα---τα
 νά — 'πια... ε νά 'πια-να τὰ κερ--κέ---λια νά — 'πια... ε νά 'πια--να τὰ κερ--κέ---λια.

20 β. Ο ΔΙΓΕΝΗΣ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P.VII 8

Texte analogue à 15 δ.

ANDANTE (♩ = 72)

1^ο Ε ——— °Ο Δι-γε-νής, °Ο Δι-γε-νής ψυ-μα-χεί,
 κ'ἤ γῆς — ε — κ'ἤ γῆς το-νὲ — τρο-μάσ-σει, κ'ἤ γῆς — ε — κ'ἤ γῆς το-νὲ — τρο-μάσ-σει
 ε ——— Κ'ἤ πλά-κα τό....., Κ'ἤ πλά-κα — τὸν ἄ-να-τρι-χιᾶ.

2^ο Ε ——— Κ'ἤ πλά-κα τό....., Κ'ἤ πλά-κα — τὸν ἄ-να-τρι-χιᾶ,
 πῶς — θά —, ε — πῶς θά το-νὲ — σκε-πά-ση, πῶς — θά —, ε — πῶς θά το-νὲ — σκε-πά-ση.
 ε ——— Γιατ' ἔ-κει ἂ πού —, Γιατ' ἔ-κει ἂ πού — ψυ-μα-χεί.

3^ο Ε ——— Γιατ' ἔ-κει ἂ πού —, Γιατ' ἔ-κει ἂ πού — ψυ-μα-χεί,
 λό-για —, ε — λό-γι' ἄν-τριω-μέ-νου λέ-ει, λό-για —, ἔ-βε λό-γι' ἄν-τριω-μέ-νου λέ-ει.
 ε ——— «Νά 'χεν ἡ γῆς —, Νά 'χεν ἡ γῆς πα-τή-μα-τα.»

20 γ. Ο ΔΙΓΕΝΗΣ ΨΥΧΟΜΑΧΕΙ

Eleuthérios Venizélos

D.P. 3414

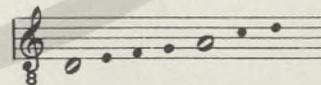
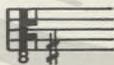
Texte analogue à 15 δ.

MOSSO (♩=112)

1^ο Δι-γε-νής, Δι-γε-νής ψυ-χο-μα-χέι —
 κ'ἤ γῆς, κ'ἤ γῆς το-νὲ τρο-μάσ-σει, κ'ἤ γῆς, κ'ἤ γῆς το-νὲ τρο-μάσ-σει.
 ε — Κ'ἤ πλά-κα τόν, Κ'ἤ πλά-κα τόν ἄ-να-τρι-χιᾶ —

2^ο Κ'ἤ πλά-κα τόν, Κ'ἤ πλά-κα τόν ἄ-να-τρι-χιᾶ —
 πού θά, πού θά το-νὲ σκε-πά-ση, πού θά πού θά το-νὲ σκε-πά-ση.
 ε — Για-τὶ νῆ-κειά, Για-τὶ νῆ-κειά πού κού-τε-ται —

3^ο Ε — Για-τὶ νῆ-κειά, Για-τὶ νῆ-κειά πού κού-τε-ται,
 λό-για, λό-για ἀν-τριω-μέ-να λέ-ει, λό-για, λό-για ἀν-τριω-μέ-να λέ-ει.
 ε — Νά'χεν ἡ γῆς, Νά'χεν ἡ γῆς πα-τή-μα-τα —



20 δ. ΑΚΟΥΣΤΕ ΕΙΝΤΑ ΠΑΡΑΓΓΕΙΛΕ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P.VII 7

Ἄκουστε εἶντα παράγγειλε τοῦ Πικροχάρου ἡ μάνα:
 — Πού ἔχουν παιδιά, ἄς τὰ κρύψουνε, παιδιά, κι ἄς τὰ φυλάξου·
 ὁ Χάρος διασπνίζετα¹ νὰ βγῆ νὰ τὰ γυρέψη, ||
 κι ὅπου ἔναι πέντε, παίρνει δύο...

Manque dans PAPAGRIGORAKIS

Ecoutez l'avis qu'a donné la mère du funeste Caron:
 — Ceux qui ont des enfants, qu'ils les cachent, qu'ils les mettent à l'abri,
 car Caron s'équipe pour sortir les chercher. ||
 Où il y en a cinq, il en prend deux...

¹ M. B. Bouvier suggère la correction: διαζωνίζετα, se ceint.

MOLTO RUBATO (♩ ∞ 56-66)

1^ο Ε μ'Α--κού-στε είν-τα μ'Α--κού-στε είν-τα πα-----ράγ-γι-λε
 του Πι..... ηε του Πι--κρο--χά--ρου η μά--να, του Πι..... ηε του Πι--κρο--χά--ρου η μά--να
 ηε Πού'χουν παι... ..διά, Πού'χουν παι---διά, άς τὰ κρύ-ψου-νε

2^ο βΕ Πού'χουν παι---διά, Πού'χουν παι---διά, άς τὰ κρύ-ψου---νε
 παι-----διά ηε παι-διά κι άς τὰ φυ--λά-ξου, παι-----διά, ηε παι-διά κι άς τὰ φυ--λά-ξου
 ηε μ'Ο Χά--ρα... ..ς δια....., μ'Ο Χά--ρος δια--σο-----νί--ζε--ται

3^ο βΕ μ'Ο Χά--ρος δια....., μ'Ο Χά--ρος δια--σο-----νί--ζε--ται,
 νά βγῆ ε νά βγῆ νά τὰ γυ--ρέ-ψη, νά βγῆ ε νά βγῆ νά τὰ γυ--ρέ-ψη.

20 ε. ΚΟΡΗ, ΣΙΜΩΣΑ ΟΙ ΕΟΡΤΕΣ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K.XVII 5

Κόρη, σιμῶσα (γ)οῖ_εορτές, ἔφθασε καὶ τὸ Πάσχα.
Σύρε νὰ πᾶς στὴν ἐκκλησιὰ¹ νὰ τὴν παρακαλέσης
νὰ σιγανέψουν οἱ καιροί, νὰ πάψουν οἱ (γι)άνεμοι,
νὰ ῥθῶ κ' ἐγὼ ῥποὺ τὰ μακριά.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 166

Fille, les fêtes sont proches, Pâques est arrivé.
Va-t'en à l'église¹ pour la prier
que les airs se calment, que les vents tombent,
afin que je revienne des pays lointains.

¹ Le texte exact est: στὴν Παναγιά, à l'église de la Vierge.

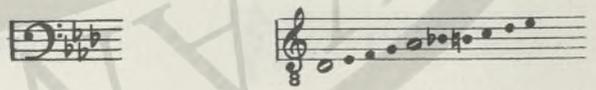
ANDANTE (♩ = 72)

1^o Ε Κό-ρη σι... μώ....., Κό-ρη σι--- μώ---σα (γ)οίε-αρ---τές
 κ'έ'---φθα....., ε κ'έ'---φθα-σε και τὸ Πά-σχα, κ'έ'---φθα....., ε κ'έ'---φθα-σε και τὸ Πά--σχα
 ε Σύ-ρε νᾶ πᾶς, Σύ-ρε νᾶ πᾶς-στην ἐκ-κλη--σία. 1)

2^o Ε Σύ-ρε νᾶ πᾶς, Σύ-ρε νᾶ πᾶς στήν ἐκ-κλη--σία
 νᾶ τή, ε νᾶ τήν πα---ρα---κα---λέ--σης, νᾶ τή, ε νᾶ τήν πα---ρα---κα---λέ--σης
 ε Νᾶ σι--γα... νέ....., Νᾶ σι--γα--- νέ---φουν οἱ και---ροί

3^o Ε Νᾶ σι--γα... νέ....., Νᾶ σι--γα--- νέ---φουν οἱ και---ροί
 νᾶ πά..... ε νᾶ πά-φουν κ'οἱ (γ)ᾶ---νέ--μοι, νᾶ πά..... ε νᾶ πά-φουν κ'οἱ (γ)ᾶ---νέ--μοι.
 ε Νᾶ ῥθῶ κ'έ...ε--γῶ, Νᾶ ῥθῶ κ'έ---γῶ 'που τὰ μα---κρία. 2)

1) Le chanteur dit ici: ἄλλη κοντυλιά (autre strophe)
 2) Le chanteur dit ici: τελιώνει (c'est fini)



21 α. ΤΟΝ ΠΛΟΥΣΙΟΓΙΩΡΓΗΝ ΕΙΔΑ ΕΓΩ

Vanghelis G. Viglis (Samaria)

K.XII 1

Τὸν Πλουσιογιώργην εἶδα ἐγὼ στὰ ὄρη καὶ κοιμᾶτο,
κ' εἶχε τ' ἀέρι πάπλωμα καὶ τὰ χαλίκια στρῶμα,
καὶ τ' ἀργυρό του τὸ σπαθὶ εἶχε προσκεφαλᾶδι.

Κι ἀπὸ μακριὰ τὸν-ε θωρῶ || κι ἀπὸ κοντὰ σιμώνω.

5. Σιμώνω, χαιρετῶ τονε, λέω του: — Γιώργη, γειά σου.

Εἶντα γυρεύεις, Γιώργη, ἐπά, εἰς τὴν ξερομαδάρα;

— Τὰ στεῖρα μας ἐκλέψανε, κ' ἤρθα νὰ τὰ γυρέψω.

'Εγύρεψά τα βορεινὰ καὶ νοτικά, δὲν τὰ 'βρα,
παρ' ὄντεν ἐβασίλευγε 'πού τσι κορφὲς ὁ ἥλιος,

10. γρικῶ μιὰ πέτρα καὶ τσουρᾶ στὸ 'Αγκαθωπῆς τὸ πλάϊ.

PAPAGRIGORAKIS 368

J'ai vu Georges Ploussios qui dormait sur la montagne;
il avait le grand air pour couverture, les cailloux pour couche,
et son épée d'argent pour oreiller.

Je le vois de loin, || je m'approche de lui,

5. je m'approche, je le salue, je lui dis: — Salut, Georges !

Qu'est-ce que tu fais ici, sur ce pâturage pelé ?

— On a volé mes moutons châtrés et je suis venu les chercher.

Je les ai cherchés au nord, au sud, je ne les ai pas trouvés,
mais comme le soleil se couchait sur les sommets,

10. j'ai entendu rouler une pierre sur le versant d'Angathopi.

Var. mus. VLAZAKIS 15, 23 et 31, 42

21 β. ΤΟΝ ΠΛΟΥΣΙΟΓΙΩΡΓΗΝ ΕΙΔΑ ΓΩ

Charidimos Manarolis et Michaël Bibliidakis
(Lakki)

K.XIX 3

Texte analogue.

21 γ. ΤΟΝ ΠΛΟΥΣΙΟΓΙΩΡΓΗΝ ΕΙΔΑ ΓΩ

Antonios Bertakis (Elos)

P.VIII 6

Texte analogue.

Disque ΜΛΑ 1, face 1, page 3.

TEMPO RUBATO (♩=56)

1. *E* Τὸν Πλου-σιο-γιώ..... Τὸν Πλου... ειο-...γιώρ-...στην εἶ-δα ε-γώ.....

στά- ὀ-ρη καὶ... κοι-μᾶ-το... στά- ὀ-ρη καὶ... κοι-μᾶ-το...

E Κεῖ-χε τᾶ-έ..... Κεῖ-χε τᾶ-...έ-...ρι πά-πλω-μα.....

2. *E* Κεῖ-χε τᾶ-έ..... Κεῖ-χε τᾶ-...έ-...ρι πά-πλω-μα.....

καὶ τὰ χα-λί-...κία στρω-μα..... καὶ τὰ χα-λί-...κία στρω-μα.....

E Καὶ τᾶρ-χυ-ρό..... Καὶ τᾶ... ρχυ-...ρό... του τὸ επα-θί.....

3. *E* Καὶ τᾶρ-χυ-ρό..... Καὶ τᾶ... ρχυ-...ρό... του τὸ επα-θί.....

εἶ-...χε προ-ἔκε-...φα-λά-δι..... εἶ-...χε προ-ἔκε-...φα-λά-δι.....

E Κιᾶ-πὸ μα-κρὰ..... Κιᾶ-πὸ μα-...κρὰ... το-νὲ θω-ρῶ.....

MODERATO (♩ = 63)

1. $\underline{\text{E}}$ Τὸν Πλου..... $\underline{\text{E}}$ Τὸν Πλουσιο-γιώ..... Τὸν Πλουσιο...γιώ..... ωρ-γηνεῦ-ρη-κα

στά ὄ-ρη καὶ κοι-μά-το, στά ὄ-ρη καὶ κοι-μά-το.

col 1^o col 1^o col 1^o

$\overset{\circ}{\text{E}}$ Κ'εῖ-χε $\underline{\text{E}}$ Κ'εῖ-χε τ'ά-έ....., Κ'εῖ-χε τ'ά-έ..... ε-ρι πά-πω-μα

col 1^o col 1^o

2. $\overset{\circ}{\text{E}}$ Κ'εῖ-χε $\underline{\text{E}}$ Κ'εῖ-χε τ'ά-έ....., Κ'εῖ-χε τ'ά-βέ..... ε-ρι πά-πω-μα

καὶ τὰ χα-λί-κια στρώ-μα, καὶ τὰ χα-λί-κια στρώ-μα

col 1^o col 1^o col 1^o

$\overset{\circ}{\text{E}}$ Σι-μώ..... $\underline{\text{E}}$ Σι-μώ-νω χαι....., Σι-μώ-νω χαι..... αι-ρε-τῶ το-νε

Σι-μώ-νω

col 1^o

TEMPO RUBATO

1. $\underline{\text{E}}$ Τὸν Πλου....., $\underline{\text{ε}}$ Τὸν Πλουσιο-γιώ....., Τὸν Πλουσιο-γιώ-----ρηγν ἡύ-ρη--κα

στά ὄ-ρη καὶ--- κοι-μά-το, στά ὄ-ρη καὶ--- κοι-μά-το.

$\underline{\text{ε}}$ --- Κ'εἶ--χε, $\underline{\text{ε}}$ --- Κ'εἶ-χε τ'ᾶ--έ....., Κ'εἶ-χε τ'ᾶ--έ-----ρι πά-πλω-μα.

2. $\underline{\text{E}}$ --- Κ'εἶ--χε--- Κ'εἶ-χε τ'ᾶ--έ....., Κ'εἶ-χε τ'ᾶ--έ-----ρι πά-πλω--μα

καὶ τὰ χα-λί-----κια στῶμα καὶ τὰ χα-λί-----κια στῶμα.

$\underline{\text{E}}$ --- Σι--μῶ.....¹⁾ $\underline{\text{ε}}$ --- Καὶ τ'ᾶρ-γυ-ρό, Καὶ τ'ᾶρ-γυ-ρό..... ο τουτὸ επα-θί

3. $\underline{\text{E}}$ --- Καὶ τ'ᾶ....., $\underline{\text{β}}$ ε Καὶ τ'ᾶρ-γυ-ρό, Καὶ τ'ᾶρ-γυ-ρό τουτὸ επα-θί

εἶ--χε προ-έκε-----φα-λά-δι, εἶ--χε προ-έκε-----φα-λά-δι.

$\underline{\text{ε}}$ --- Σι---μῶ...., $\underline{\text{ε}}$ --- Σι-μῶ-νω, χαι....., Σι-μῶ-νω, χαι..... ἡαι-ρε-τῶ το---νε

Au début:

A la fin:

¹⁾ Erreur du chanteur, qui saute le 3^e vers, et rectifie ensuite.

21 δ. ΚΟΚΚΙΝΑ ΧΕΙΛΗ ΦΙΛΗΣΑ

Petros Mylonakis (Elos)

P.VIII 8

Κόκκινα χείλη φίλησα κ' έβαψε τὸ δικό μου.
Μὲ τὸ μαντίλι τὸ 'συρα κ' έβαψε τὸ μαντίλι,
κ' εἰς τὸ ποτάμι τὸ 'πλυνα κ' έβαψε τὸ ποτάμι, ||
καὶ τὸ ποτάμι πότιζε...

POLITIS 126

J'ai baisé des lèvres rouges, et la mienne en a été teinte,
je l'essuyai de mon mouchoir, le mouchoir en a été teint,
je l'ai lavé dans la rivière, et la rivière en a été teinte, ||
et la rivière arrosait...

SOSTENUTO RUBATO (♩=52)

1. Ε. Κόκ--κι....., Κόκ-κι--να χεί-λη, Κό...κκι--να χεί---λη φί-λη-σα

κ'έ--βα-ψε τὸ..... ο δι---κό μου, κ'έ--βα-ψε τὸ..... ο δι---κό μου.

Ε. Μὲ τό, Ε. Μὲ τὸ μαν-τί-λι, Μὲ τὸ μαν-τί---λι τὸ 'συ-ρα.

2. Ε. Μὲ τό, Ε. Μὲ τὸ μαν-τί-λι, Μὲ τὸ μαν-τί---λι τὸ 'συ-ρα

κ'έ--βα-ψε τὸ..... ο μαν-τί-λι, κ'έ--βα-ψε τὸ..... ο μαν-τί-λι.

Ε. Κ'εἰς τὸ, Ε. Κ'εἰς τὸ πο--τά-μι, Κ'εἰ...ς τὸ πο--τά---μ τὸ 'πλυ-να,

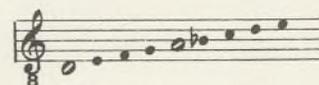
3. Ε. Κ'εἰς τὸ, Ε. Κ'εἰς τὸ πο--τά-μι, Κ'εἰ...ς τὸ πο--τά---μ τὸ 'πλυ-να,

κ'έ--βα-ψε τὸ..... ο πο--τά-μι, Κ'έ--βα-ψε τὸ... ο πο--τά-μι

Ε.

* il manque, sur la bande, la fin de la strophe.

La plupart des | ou ει > ε



21 ε. ΓΙΩΡΓΗ, ΤΑΧΙΑ ΚΟΥΡΕΥΟΥΜΕ

Georgios Emm. Moundakis (Elos)

Κ.ΧVII 3

— Γιώργη, ταχιά κουρεύουμε, ταχιά κουλουκουρούμε.
Κάλεσε τσί κουρίσκου<ς> μας και ὄλου<ς> μας τούς φίλους,
νά κουντουρίσωμε τ' ἄρνια, τσί λιβανές μαρόπες.
Κουλουκουρούνε και κριγιούς...

Manque dans PAPAGRIGORAKIS

Georges, demain nous tondons, demain nous tondons les culs des bêtes.
Appelle nos tondeurs et tous nos amis,
pour écouter les agneaux, les agnelles blanches.
On tond aussi les béliers.

MOLTO MODERATO (♩ = 56)

1. Ε Γιώρ-----γη, ε Γιώρ-γη, τα-χιά, Γιώ...ρη τα-χιά κουρέυ-ου-με
τα-χιά κου-λου- -κου-ρού-με, τα-χιά κου-λου- -κου-ρού-με.

ε Κά- -λε....., ε Κά-λε- -σε τσί, Κά..λε-σε τσί κουρί-σκου(ς) μας

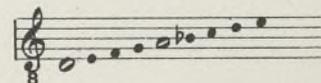
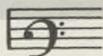
2. ε Κά- -λε....., ε Κά-λε- -σε τσί, Κά..λε-σε τσί κουρί-σκου(ς) μας

και ὄ-λου(ς) μας τούς φί- -λους, και ὄ-λου(ς) μας τούς φί- -λους

ε Νά κου....., ε Νά κου-ντου-ρί....., Νά κου-ντου-ρί- -ε-με τ' ἄρ-νιά.

la 3^e strophe est très semblable

le 1 dans Κάλεσε τσί et dans Νά κουντουρίσωμε tend vers ε



21 ζ. ΛΑΛΙΕ, ΒΟΣΚΕ, ΤΑ ΠΡΟΒΑΤΑ

Ioannis Polentas (Askyfou) et Manoussos Douroundakis (Sfakia)

D.P.3326

- Λάλιε, βοσκέ, τὰ πρόβατα, νὰ βγοῦνε παραπάνω,
νὰ βροῦν ἀέρα καὶ δροσιὸ καὶ καλαμιὰ νὰ φᾶνε,
νὰ βρῆς κ' ἐσύ, καλὲ βοσκέ, πράμα νὰ μᾶς-ε γέψη.
— Σὰν εἶντα πράμα θὲς νὰ βρῶ εἰς τὴν ξερομαδᾶρα ;
5. — Λαγὸ κι ἂν πιάσης, γεύγεσαι, περδίκι, καὶ δειπνᾶς το.
Σφάζε ἓνα στεῖρο πρόβατο.

PAPAGRIGORAKIS 53

- Berger, pousse tes bêtes de la voix qu'elles montent plus haut
trouver de l'air, de la fraîcheur, du chaume à manger,
pour trouver toi aussi, brave berger, quelque chose à nous offrir à manger.
— Que voulez-vous que je trouve sur ces pâturages dénudés ?
5. — Si tu attrapes un lièvre, tu t'en régales, une perdrix, tu en fais ton repas.
Egorge un mouton châtré...

N.B. Le chanteur Karkavatos, d'Askyfou, disait de cette chanson à M^{me} Mazaraki: Αὐτὸ ἔρχεται
σὰν κλέφτικο, βοσκίστικο. Βοσκίστικο καὶ κλέφτικο, τὸ ἴδιο εἶναι. (Celle-là, c'est comme une chanson
de clefte (voleur), de berger. Chanson de voleur, de berger, ça revient au même).

21 η. ΕΒΓΑ, ΜΑΝΑ ΜΟΥ, ΝΑ ΜΑΣ ΔΗΣ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K.XVIII.4

- Ἐβγα, μάνα μου, νὰ μᾶς δῆς, νὰ μᾶς παρηγορήσης,
ποὺ μᾶς τραβοῦνε Γερμανοὶ μὲ ἰδικούς προδότες.
Πᾶνε νὰ μᾶς σκοτώσουνε εἰς τὴν Ἄγνιᾶ, στὰ πεῦκα.
Κι ἄμε, μάνα μου, νὰ τοὺς πῆς, νὰ τοὺς παρακαλέσης, ||
5. νὰ μὴ μᾶς πᾶνε ἀπὸ χωριά, μὸδὲ ἀπὸ πολιτεῖες,
γιατὶ ἴχουμε (sic) φίλους καὶ δικούς, καὶ θὰ μᾶς λυπηθοῦνε.

Manque dans PAPAGRIGORAKIS

- Ma mère, sors pour nous voir, pour nous consoler,
car les Allemands, avec des traîtres à eux, nous emmènent.
Ils vont nous exécuter dans les pins d'Aya.
Va, ma mère, leur dire, va les supplier ||
5. de ne pas nous faire passer par des villages ni par des villes,
car nous avons des amis, des parents, qui s'affligeront sur notre sort.

MODERATO (♩ ≈ 92)

1. ²Ο --- χου, Κ'ε---βγα, μά--- να --- μά-να μου, να μάς δῆς, μά-να, να --- μάς δῆς ---,

να μάς πα-ρη---γο---ρή-σης ---, να μάς πα-ρη---γο---ρή-σης ---.

ὄ--- χου, Πῶς μάς τρα---βου....., τραβούνε Γερ---μα---νοί, μά-να, Γερ---μα---νοί ---.

2. Ἡ Ἀ--- χου, Που μάς τρα---βου---νε, τραβούνε Γερ-μα.... νοί, μά-να Γερ-μα-νοί ---

μέ ἰ-δι---κούς προ-δό-τες ---, μέ ἰ-δι---κούς προ-δό-τες ---,

ἄ--- χου, Πᾶ---νε να --- μάς ---, να μάς σκο-τώ-σου---νε, μάς σκο-τώ-σου---νε ---

3. Ἀ--- χου, Πᾶ---νε να --- μάς ---, να μάς σκο-τώ-σου... ..νε, μάς σκο-τώ-σου---νε ---,

εἰς τὴν Ἀ---γυιά, εἰς τὴν Ἀ---γυιά, εἰς τὴν Ἀ---γυιά, εἰς τὴν Ἀ---γυιά, εἰς τὴν Ἀ---γυιά ---

Α --- Κι ἄ---με, μά--- να ---, μά-να μου, να τούς πῆς, μά-να, να τούς πῆς ---.

TROIS CHANTEURS



Stavros Papadonikolakis

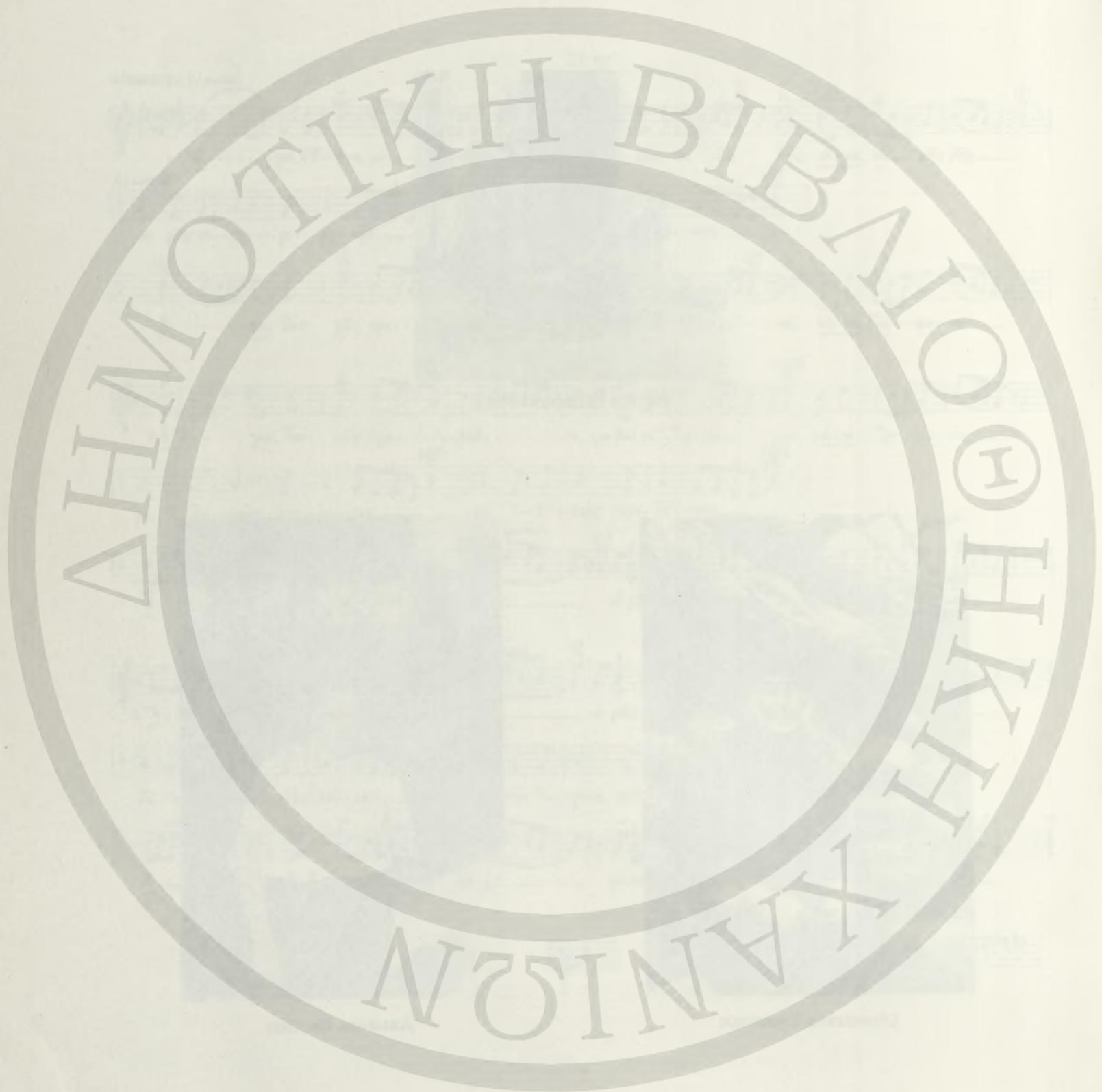


Diomataris Tzatzimos



Antonios Bertakis

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



22. ΠΟΤΕΣ ΘΑ ΚΑΜΗ ΞΕΣΤΕΡΙΑ

Cette chanson, « qui est avec celle de l'*Aigle* (n° 38) la plus connue et la plus répandue des *rizitika* »¹, a fait l'objet de nombreuses discussions². Elle pose effectivement quantité de problèmes délicats. C'est en examinant son air d'abord, son texte ensuite, que nous allons tenter de les résoudre.

L'air de la chanson.

Musicalement, cette chanson occupe une place à part dans le répertoire de Crète occidentale. Par son mode d'abord: elle est la seule à faire usage du majeur occidental. Les musiciens grecs qui l'ont publiée l'ont bien reconnu: K. Psachos note que sa mélodie appartient au 3^e mode byzantin, dont les intervalles « correspondent exactement à ceux de la gamme majeure tempérée de la musique européenne »³. Par son rythme ensuite: si les chansons des Rizès, étant chantées à l'unisson par plusieurs chanteurs, sont nécessairement moins libres que les chansons « cleftiques », exécutées par un soliste, le chant Πότες θά κάμη ξεστεριά présente une cadence exceptionnellement régulière; cette cadence, ainsi que le remarque M. St. Kelaïdis⁴, explique qu'il soit chanté « par les soldats et les écoliers dans leurs marches, parce qu'il maintient le rythme des pas ».

Au premier abord, nous avons même envisagé l'hypothèse d'un emprunt à un chant de marche « européen ». Un examen plus attentif nous a convaincu qu'en fait les éléments constitutifs de la mélodie appartenaient bien à la tradition populaire crétoise. La strophe, trihémistichique, est celle de la majorité des *rizitika*. La mélodie sur laquelle se chante le premier hémistiche est caractérisée par la répétition insistante d'un même degré; nous avons relevé cette même particularité dans la principale chanson de la *tavla* (N° 1). Πότες θά κάμη ξεστεριά accuse cette répétition en redoublant les quatre premières syllabes de l'hémistiche, selon un schéma syllabique fréquent en Crète occidentale. On peut donc à bon droit comparer au premier hémistiche de notre chanson (a)⁵ celui de la chanson de la *tavla* (b)⁶:

¹ PAPAĞRIGORAKIS p. 327.

² *ibid.* p. 327-330.

³ COLL. ODÉON 57.

⁴ article dans la *Démokratia* de Rethymno (31.7.30), cité par PAPAĞRIGORAKIS p. 329.

⁵ PAPAĞRIGORAKIS p. 412

⁶ *ib.* p. 415.

La différence essentielle réside dans le mode. En b), la note répétée est la sous-tonique, et la mélodie s'élève jusqu'à la médiane du mode de *ré*, le *fa*; en a), la note répétée est la tonique du ton de *do*, la mélodie s'élevant jusqu'à la médiane *mi*. La fonction de tonique de ce degré est soulignée dans la version Vlazakis⁷ (ligne c) par la double attaque sur la dominante grave, qui accuse le caractère martial de la chanson: cette attaque se retrouve en effet dans maint chant guerrier patriotique, à commencer par la *Marseillaise*.

Passant au second hémistiche, on notera que le texte en est répété deux fois intégralement, disposition que présentent d'autres *rizitika* (n^{os} 20, 21, 24) avec il est vrai reprise correspondante de la mélodie. Du point de vue de la coupe de l'hémistiche, de la longueur attribuée à chaque syllabe, c'est avec la chanson 26, 'Εσιγανέψαν οί καιροί (ligne b)⁸, que Πότες θά κάμη ξεστεριά (ligne a)⁹ offre le plus d'analogie, jusqu'à présenter le même point d'appui sur un *e* superfétatoire.

a) I ε 9 10 11 12 13 14 15

b) I ε 9 10 11 12 12 13 14 15 12....

Enfin c'est à notre deuxième famille de chansons (ligne b)¹⁰ que s'apparente nettement la mélodie du 1^{er} hémistiche du second vers (ligne a)¹¹, aussi bien par le contour mélodique que par la répartition des syllabes:

a) II 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

b) II 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

Une fois encore, la différence essentielle est due à la substitution du majeur occidental au mode de *ré* (ici transposé sur *do*) à sensible supérieure abaissée.

Nous pensons avoir ainsi démontré que la mélodie de Πότες θά κάμη ξεστεριά repose sur des éléments traditionnels amalgamés pour constituer un tout original. Mais il nous paraît que seule l'intervention d'un musicien connaissant la musique occidentale peut expliquer l'introduction du majeur européen dans un répertoire auquel il est étranger.

⁷ VLAZAKIS 3, 5.

⁸ ci-après n^o 26 α.

⁹ PAPAIGORAKIS, p. 412.

¹⁰ VLAZAKIS 33, 44.

¹¹ *ib.* 3, 5.

Le texte de la chanson

Si la mélodie de Πότες θὰ κάμη ξεστεριά n'est ainsi qu'un centon de motifs hétérogènes, son texte, lui, présente-t-il une unité d'inspiration? Nous ne le pensons pas: il nous semble résulter d'un processus exactement semblable à celui que nous venons d'analyser pour la musique.

La plupart des chanteurs adoptent aujourd'hui le texte donné par Papagrigorakis dans son corpus ¹², en le limitant le plus souvent aux 3½ premiers vers:

- Πότες θὰ κάμη ξεστεριά, πότες θὰ φλεβαρίση,
 νὰ πάρω τὸ ντουφέκι μου, τὴν ὄμορφη πατρόνα,
 νὰ κατεβῶ στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῶ Μουσουύρω,
 νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες δίχως ἄντρες,
 5. νὰ κάμω καὶ μωρὰ παιδιὰ νὰ ἴναι δίχως μανάδες,
 νὰ κλαῖν τὴ νύχτα γιὰ βυζί, καὶ τὴν αὐγὴ γιὰ γάλα,
 καὶ τ' ἀποδιαφωτίσματα γιὰ τὴν καημένη μάνα.

- Quant le ciel s'éclaircira-t-il, quand février sera-t-il là ?
 pour que je prenne mon fusil, ma belle giberne,
 que je descende à l'Omalò, sur la route des Moussouri,
 priver des mères de leurs fils, des femmes de leurs maris,
 5. des enfants nouveau-nés, les priver de leurs mères,
 qu'ils pleurent la nuit pour le sein, et pour le lait à l'aube,
 aux premières lueurs du jour, pour leur malheureuse mère.

Première observation. Pour pouvoir *descendre* à l'Omalò, cette haute cuvette karstique qui domine Lakki à plus de 1000 mètres d'altitude, il faudrait avoir passé l'hiver perdu dans les neiges des Monts Blancs. Les premières versions publiées, celles de Jeannaraki et de Kriaris ¹³ offrent la seule version plausible: καὶ ν' ἀνεβῶ στὸν Ὀμαλό (et que je monte à l'Omalò). Mais cette rédaction soulève une nouvelle difficulté. Lors des insurrections crétoises, l'Omalò fut toujours le refuge des habitants des Rizès, chassés de leurs villages par les armées du sultan. Il n'a donc jamais pu être question pour les Lakkïotes de *monter* à l'Omalò pour massacrer des ennemis; il leur fallait en *descendre* pour s'abattre sur eux, ce qui explique peut-être, malgré l'illogisme qu'il entraîne, le remplacement de καὶ ν' ἀνεβῶ par νὰ κατεβῶ στὸν Ὀμαλό. Le quatrième vers n'est guère plus satisfaisant. Quelle qu'ait pu être sa haine pour les occupants successifs de son sol, le peuple grec a trop d'humanité pour exprimer son désir de massacrer ses ennemis par le vœu d'endeuiller leurs familles. Quant aux trois derniers vers, ils sont proprement indéfendables dans ce contexte. En admettant même que des patriotes crétois se soient donné pour but de massacrer des femmes turques, et de faire pleurer des nouveau-nés, ce n'est pas sur l'Omalò qu'ils auraient pu les rencontrer.

Comment donc ce texte qui, si bref soit-il, soulève des objections aussi bien topographiques et historiques que psychologiques a-t-il pu s'imposer jusqu'à devenir en quelque sorte le chant patriotique par excellence des Crétois? C'est que, comme nous l'avons vu pour sa mélodie, il repose entièrement sur des éléments d'inspiration réellement crétoise, et qui, replacés dans leur contexte original, ne présentent aucune des difficultés résultant de leur juxtaposition arbitraire.

Pour les habitants des Rizès, la montée à l'Omalò, où ils cultivent des céréales, se place normalement à la fonte des neiges; lorsqu'ils doivent y passer la nuit, ils le font dans des cabanes primitives. C'est ce à quoi fait allusion une chanson du recueil de Vlastos ¹⁴:

¹² PAPANIGORAKIS 311.

¹³ PAPANIGORAKIS p. 162.

¹⁴ VLASTOS, Mariage 101.

- Πότε νὰ κάμη ξεστεριά, πότε νὰ φλεβαρίση¹⁵,
 νὰ πάρω τὸ τουφέκι μου, τὸ περδικόπανό μου¹⁶,
 καὶ ν' ἀνεβῶ στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῶ Μουσουύρω,
 νὰ στέσω τὸ καλύβι μου στὸν καθαρὸν ἀέρα,
 5. καὶ πότε λίγο χαμηλὰ νὰ κάνω μιὰ σπεράδα¹⁷,
 νὰ βρῶ δικούς κι ἀδερφοχτούς, ψωμί, κρασί νὰ φέρουν,
 κι ἄ λάχη ὀχθρός, νὰ παίξωμε, σημάδι μὲ σημάδι,
 νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, γυναῖκες δίχως ἄντρες,
 κι ἄς κάμω καὶ τὴν ἀγαπῶ τὰ μαῦρα νὰ φορέση.

Quant le ciel s'éclaircira-t-il, quand février sera-t-il là¹⁵?
 pour que je prenne mon fusil, ma toile à perdrix¹⁶,
 et que je monte à l'Omalo, sur la route des Moussouri,
 y dresser ma cabane à l'air pur;

5. et que, de temps à autre, je descende passer la soirée¹⁷,
 retrouver des parents, des frères d'alliance, apportant du pain, du vin,
 et s'il se trouve un ennemi, tirer cible pour cible,
 priver des mères de leurs fils, des femmes de leurs maris,
 quitte à faire porter le deuil à celle que j'aime.

Si l'on élimine les trois derniers vers, qui réintroduisent malencontreusement le thème « héroïque », le texte est parfaitement cohérent. En même temps qu'il monte à l'Omalo ensemercer son champ, le Lakkïote prend son fusil pour chasser le lièvre, la perdrix et la chèvre sauvage, et le περδικόπανο peut être aussi bien une couverture de laine pour passer la nuit à l'altitude qu'en engin cynégétique. On ne s'étonnera donc pas que l'air de Πότες θὰ κάμη ξεστεριά soit aussi celui de la chanson du chasseur levé à l'aube pour chasser dans les montagnes¹⁸:

- Αὐγίτσα θὲ νὰ σηκωθῶ 'πού τοῦ βουνοῦ τὴ ρίζα,
 νὰ βγῶ τὰ ξημερώματα, βουνό μου, στὴν κορφὴ σου,
 νὰ πάρω δίπλα τὸ βουνό, τριγύρω τὴ μαδάρα,
 κι ἂν βρῶ τ' ἀγρίμια στὸ νερό, τσι πέρδικες στὸ δάσο,
 5. τὸ ποδοκόπι βγάνω το, τὴν ὥρα μου γλεντίζω.
 Νὰ βρῶ χαράκι ριζιμιὸ καὶ νοτικὸ νὰ κάτσω,
 ὄφτὸ νὰ φάω ἀπὸ πλευρά, κρασί 'πού τὸ φλασκί μου,
 ν' ἀκούσω γερακιουῦ φωνὴ καὶ φαλκονιᾶς λαλίτσα,
 ν' ἀκούσω καὶ τὴν πέρδικα νὰ διπλοκακαρίζη,
 10. νὰ λέη: — Ζωὴ πού τὴν περνᾷ ὁ κυνηγὸς στὰ ὄρη.

Au petit matin je me lèverai au pied de la montagne
 pour me trouver au lever du jour, montagne, à ton sommet,

¹⁵ Le verbe φλεβαρίζω, dans ce contexte, comme dans la chanson de la Malédiction de l'abandonnée, joue sur la parétymologie qui fait de février (Φεβρουάριος) le mois des veines (Φλεβάρης), qu'il s'agisse du lait qui se forme dans le sein de la jeune fille enceinte ou des sources qui jaillissent à nouveau de la terre.

¹⁶ Les dictionnaires et lexiques que nous avons consultés donnent à ce mot différents sens. Il s'agirait d'un tissu destiné soit à attirer les perdrix, soit à dissimuler le chasseur, ou d'une étoffe à damiers de couleur, voire d'un linceul.

¹⁷ Vlastos, dans son lexique (p. 177), donne: Σπεράδα (ή), λ. Ἴταλ. = περιοδεία, ἐπισκόπησις καὶ ἐπίσκεψις, περίπατος. Papagrïgorakis, p. 385, donne lui aussi: σπεράδα, ή — περιοδεία, ἐπισκόπησις. Nous ne connaissons aucun mot italien qui justifie cette étymologie et ce sens. Agis Théros, Τὰ τραγούδια τῶν Ἑλλήνων, T. II, p. 26, n° 402, note: σπεράδα, περίπατος (ἴσως ἀπ' τὸ ἐσπέρα, βραδυνός). Nous pensons qu'effectivement le mot est formé de σπέρα + suff. vénitien -ada, et correspond à l'italien *serata*. La notion de *promenade* ne nous paraît pas devoir être retenue. Dans le contexte où apparaît cet hapax, le sens ne présente pas de difficulté: le berger, le cultivateur, le chasseur, isolé dans sa cabane de montagne, éprouve le besoin de descendre (χαμηλὰ) de temps à autre (c'est le sens de πότε λίγο, PANGALOS I 365) au village, pour passer la soirée à boire avec ses parents et ses amis.

¹⁸ PAPAĞRIGORAKIS 42. La variante Αὐγὴ τσ' αὐγῆς nous paraît préférable, cette forme de superlatif étant courante dans le dialecte crétois (PANGALOS I 282).

- que je parcoure la montagne, que je fasse le tour des hauts pâturages,
et si je trouve des chèvres sauvages à la source, des perdrix dans la forêt,
5. je suis payé des fatigues de la marche, je passe joyeusement mon temps.
Je trouverai un gros rocher bien exposé où m'asseoir
pour manger une grillade de filet, (boire) du vin de ma gourde,
entendre la voix du tiercelet, le cri de la fauconne,
entendre la perdrix cacaber
10. et dire: La belle vie qu'il a, le chasseur sur les montagnes ¹⁹.

L'on peut donc admettre qu'à l'origine la chanson Πότες θὰ κάμη ξεστεριά n'exprimait que le désir des Lakkiotes de voir revenir le temps de la chasse en montagne. Mais quel sens faut-il donner à l'hémistiche qui précise le lieu où le chanteur a dessein de se rendre: *sur la route des Moussouri*? D'après l'historien Psilakis, cité par Papagrigorakis (p. 328) la route dite des Moussouri se trouve au-dessous de Lakki (ἡ λεγομένη στράτα τῶν Μουσοῦρων εἶναι ὑπὸ τοὺς Λάκκους). Si l'on admet l'exactitude de cette indication, on voit mal comment on pourrait se trouver à la fois sur l'Omalos et sur la route des Moussouri. Peut-être, reprenant une hypothèse émise par P. Kriaris et St. Kelaïdis ²⁰, faut-il mettre en relation cette mention des Moussouri avec la chanson où Yoryis Tsourakis est invité à monter surveiller ses troupeaux, les Ἀρχοντομουσοῦροι ayant assassiné leur berger ²¹. Dans ce cas στή στράτα τῶ Μουσοῦρων ne désignerait pas un lieu-dit, mais signifierait « la route que prennent les Moussouri », puisqu'il s'agirait de régler par les armes une de ces « affaires de famille » (οἰκογενειακά) qui, tout récemment encore, décimaient les villages sfakiotes.

Quant aux vers qui expriment les intentions meurtrières du chanteur, M. D. A. Petropoulos, au sujet de vers analogues dans une chanson d'un manuscrit athonite, écrivait: « Ces vers appartiennent-ils en réalité originellement à des chansons de Caron et ont-ils été utilisés dans des chansons héroïques ou ont-ils passé des chants héroïques dans les mirologues? C'est une question qui n'a pas été résolue » ²². Il nous paraît qu'au sentiment d'un Grec ils ne peuvent être placés que dans la bouche de Caron. Celui-ci ne se vante-t-il pas de dévaster les foyers, de séparer les enfants de leur mère, les frères et sœurs affectonnés, les couples aimants (JEANNARAKI 147, 150); n'est-il pas sourd aux conseils de sa mère de ne pas désunir les couples ²³; et sa mère, dans un mirologue d'Eubée, ne met-elle pas les hommes en garde contre son fils, qui, dit-elle,

prive les mères de leurs fils, les femmes de leurs maris,
les petits enfants de leurs pères.

κάνει μανάδες δίχως γιούς, γεναῖττες χωρίς ἄντρες,
κάνει τσαι τὰ μικρὰ παιδιὰ μὲ χωρίς ἀφεντάδες ²⁴.

Pour ce qui est du désir sadique de voir pleurer des nourrissons, si contraire à l'humanité naturelle du Grec du peuple, il s'explique par un emprunt malheureux à une chanson, crétoise elle aussi, dont le héros voudrait descendre dans l'Hadès

pour voir les nouveau-nés comment ils peuvent se passer de leur mère,
s'ils pleurent la nuit pour le sein, et pour le lait à l'aube,
aux premières lueurs du jour, pour leur malheureuse mère
νὰ ἰδῶ καὶ τὰ μωρὰ παιδιὰ πῶς κάνου δίχως μάνα·
τὴ νύχτ' ἂν κλαῖνε γιὰ βυζί, καὶ τὴν αὐγὴ γιὰ γάλα,
καὶ τ' ἀποδιαφωτίσματα γιὰ τὴν καημένη μάνα ²⁵.

¹⁹ M. Petropoulos a noté à Meskla une variante de cette chanson qui combine son premier vers avec le deuxième de Πότες θὰ κάμη ξεστεριά (manuscrit 1841 A', p. 49-50, du Κέντρον ἐρεῦνης τῆς ἐλληνικῆς λαογραφίας τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν).

²⁰ PAPA GRIGORAKIS p. 328-330. ²¹ *ibid.* 322.

²² LAOGR. XIX 360-365, p. 364.

²³ PAPA GRIGORAKIS 269. Par une curieuse coïncidence, c'est avec ce texte qu'El. Venizélos a enregistré l'air de la chanson (ci-après 22 δ). ²⁴ LAOGR. VI 571, 1. ²⁵ JEANNARAKI 143, 144.

Il semble donc bien que la chanson *Πότες θὰ κάμη ξεστεριά* telle qu'elle est chantée aujourd'hui ne soit qu'un centon de vers disparates; et le fait que, dans une version du recueil de Jeannaraki, le fusil et la giberne soient remplacés par les armes qui si souvent se font équilibre dans les deux hémistiches du vers politique: l'épée et la lance (*τὸ σπαθὶ καὶ τὸ κοντάρι*) ne nous paraît pas le gage d'ancienneté que voulait y voir J. Notopoulos²⁶. Nous pensons au contraire que, par son texte autant que par sa musique, la chanson *Πότες θὰ κάμη ξεστεριά* trahit une origine relativement récente. Dans son livre sur la Musique crétoise, G. Chatzidakis rapporte d'ailleurs que c'est à un combattant de l'insurrection de 1821, Stephanos Dalis, que l'on en attribue la paternité²⁷. En 1960, j'écrivis à M. Chatzidakis pour lui demander d'où il tenait cette précision. Il voulut bien me répondre qu'il s'agissait d'une source écrite mais que sa mémoire affaiblie par l'âge (89 ans) ne lui permettait plus de la retrouver. « En tout cas, ajoutait-il, la musique de la chanson appartient au siècle passé ». Cette assertion nous paraît confirmée par notre analyse. En ce qui concerne le texte, il reflète cette même tendance à donner une touche « héroïque » à des chansons sur le retour des beaux jours que présentent maintes chansons clefiques. M. Manoussakas, à propos de la chanson de l'Enlèvement de la fille du papa-Vergis a déjà signalé les distorsions que le patriotisme de leur éditeur pouvait apporter au texte d'une chanson²⁸.

Rien ne permet d'affirmer que les paroles et l'air de la chanson soient forcément contemporains. Le texte — et nous entendons par là la juxtaposition de la montée à l'Omalos et de la menace d'endeuiller les familles — pourrait remonter à la première moitié du XIX^e siècle. Il devait se chanter alors sur l'un des airs des chansons de la *tavla*. Quant à la mélodie actuelle, nous pensons qu'elle est plus récente.

Bien que les preuves *ex absentia* ne soient pas décisives, le fait que cette chanson ne figure pas dans les recueils de chansons crétoises avec musique notée de Sigalas et de Vlastos est significatif. Nous avons indiqué dans la Préface que c'est vraisemblablement entre 1860 et 1870 qu'ils recueillirent leur matériel²⁹. Si, à cette époque, la mélodie de *Πότες θὰ κάμη ξεστεριά* avait déjà été composée et répandue, l'un au moins de ces deux musiciens l'aurait certainement notée, la carrure de son rythme en facilitant grandement la transcription en notation byzantine. Ainsi sommes-nous conduits à admettre que la chanson que nous avons si longuement étudiée ne saurait être antérieure au dernier quart du XIX^e siècle. Et c'est à son « modernisme » relatif, à la rigueur de son rythme, à la fixité de ses intervalles, qu'elle a dû sa rapide diffusion et la faveur exceptionnelle dont elle jouit aujourd'hui.

²⁶ James A. Notopoulos, *Τὸ Κρητικὸ τραγούδι τοῦ Ὀμαλοῦ καὶ ἡ "πατρόνα"* (Κρητικὰ Χρονικά, Τ. ΙΒ', Ἡράκλειον 1958, σ. 171-175, σ. 172). ²⁷ CHATZIDAKIS 114.

²⁸ MANOUSSAKAS 377. Sur les interventions des clercs et des maîtres d'école, cf. le jugement de PETROPOULOS, I, p. 101'.

²⁹ On notera qu'à cette même époque (1861-1866), le directeur du gymnase de La Canée n'était autre que le littérateur Antonios Ioannou Antoniadis (1836-1905), né au Pirée de parents crétois, qui écrivit, outre des œuvres dramatiques, une épopée sur la Crète à l'époque vénitienne, le tout en langue savante, un drame en démotique et des imitations de chansons populaires. L'une d'elles, intitulée *Στὸν Καραπατάκη* a été mise en musique par Pavlos Vlastos et publiée dans sa *Muse crétoise* (3, 4). En voici le début:

Βάστα, λεβέντη, βάστα το καλὰ τὸ μετερίζι,
 τώρα π' ἀνοίξαν τὰ κλαδιά, πὸν λιώσανε τὰ χιόνια
 βάστα, γιατί θὲ νὰ 'ρθῶμε κ' ἐμεῖς ἀρματωμένοι
 νὰ κάτσωμε στὰ ἔλατα, νὰ πιάσωμε ταμπούρι ... κ.τ.λ.
 Tiens-le, jeune brave, tiens-le bien, ton poste de défense,
 maintenant où les rameaux bourgeonnent, où les neiges ont fondu.
 Tiens bon, car nous allons venir en armes nous aussi
 nous installer dans les sapins, nous y retrancher... etc.

Quant à la musique de Pavlos Vlastos, elle est semblablement calquée sur la chanson populaire et sa forme strophique (a) est presque identique à celle de *Πότες θὰ κάμη ξεστεριά* (b):

a) I 1 — 4, 1 — 8 9 — 15 II 1 — 4, 1 — 8
 b) I 1 — 4, 1 — 8 : 9 — 15: II 1 — 4, 1 — 8

Nous ne voulons pas insinuer par là qu'Antoniadis pourrait être l'auteur du texte de notre chanson, moins encore que Vlastos pourrait être celui de sa mélodie, mais seulement évoquer l'atmosphère du corps enseignant crétois de l'époque, suggérer le milieu social dont *Πότες θὰ κάμη ξεστεριά* nous paraît l'émanation naturelle.

22 α. ΠΟΤΕΣ ΘΑ ΚΑΜΗ ΞΕΣΤΕΡΙΑ

Soldats du nome de La Canée

D. P. 3380

- Πότες θὰ κάμη ξεστεριά, πότες θὰ φλεβαρίση,
 νὰ πάρω τὸ τουφέκι μου, τὴν ὀμορφή πατρόνα,
 νὰ κατεβῶ στὸν Ὀμαλό, στὴ στράτα τῶ Μουσούρω,
 νὰ κάμω μάνες δίχως γιούς, ἢ γυναῖκες δίχως ἄντρες,
 5. νὰ κάμω καὶ μωρὰ παιδιὰ νὰ κλαῖν ἀπὸ μανάδες,
 νὰ κλαῖν τὴ νύχτα γιὰ νερό, καὶ τὴν αὐγὴ γιὰ γάλα,
 καὶ τ' ἀποξημερώματα γιὰ τὴ γλυκιά τους μάνα.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 311

Traduit dans l'Introduction au n° 22.

Var. mus. COLL. ΟΔΕΟΝ 57

CHATZIDAKIS 113

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ p. 412

ΒΛΑΖΑΚΙΣ 3,5

22 β. ΠΟΤΕΣ ΘΑ ΚΑΜΗ ΞΕΣΤΕΡΙΑ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P.VII 9

Même texte.

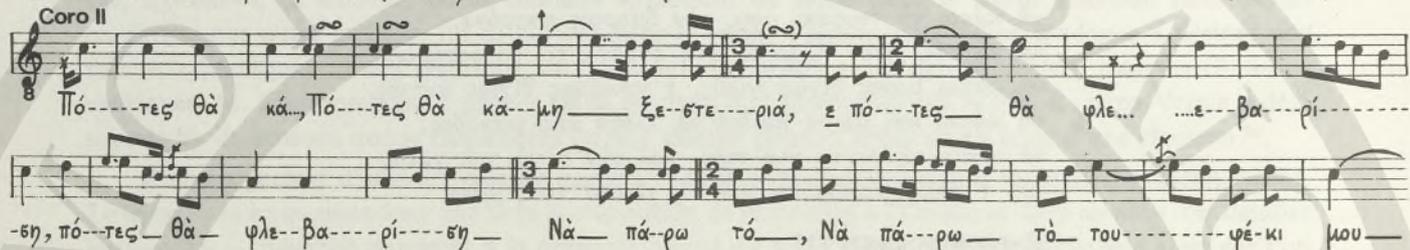
MODERATO (♩=80)

Coro I



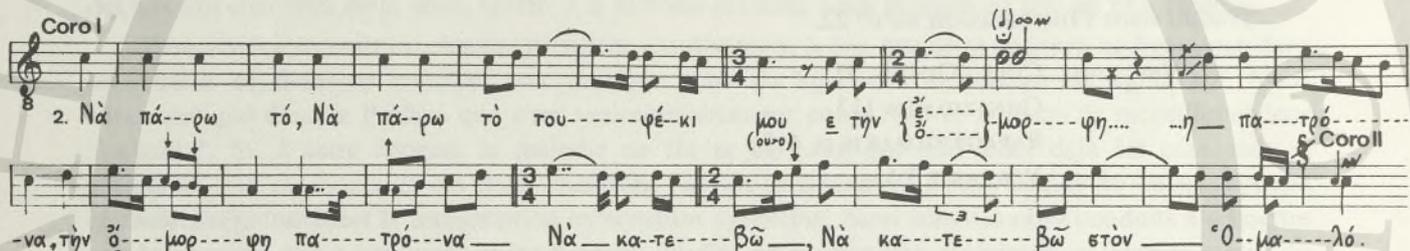
1. Πό---τες θά κά... Πό---τες θά κά---μη Ξε-ε---τε---ριά, ε πό---τες θά φλε... ..ε---βα---ρί---

Coro II



-εη, πό---τες θά φλε---βα---ρί---εη Νά πά-ρω τό, Νά πά---ρω τό του-----φέ-κι μου

Coro I



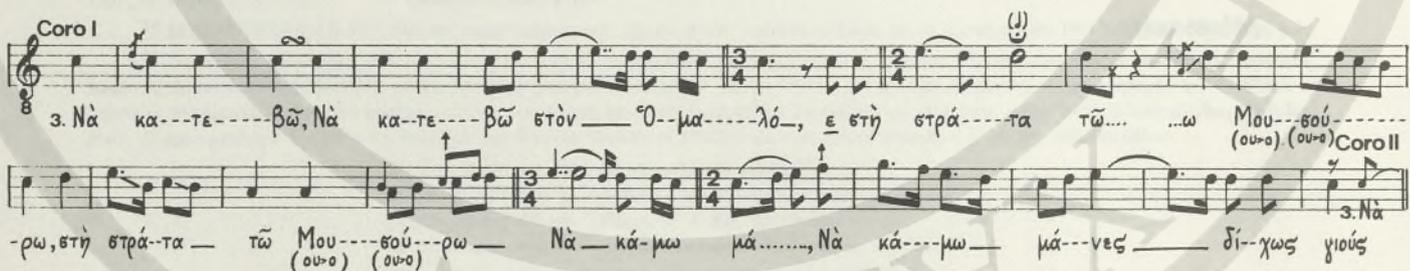
2. Νά πά---ρω τό, Νά πά---ρω τό του-----φέ-κι μου ε τήν { }-μορ---φη... ..η πα---τρό---

Coro II



-να, τήν { }-μορ---φη πα---τρό---να Νά κα-τε---βῶ, Νά κα---τε---βῶ εὐόν °Ο--μα---λό.

Coro I



3. Νά κα---τε---βῶ, Νά κα-τε---βῶ εὐόν °Ο--μα---λό, ε ετή στρά---τα τῶ... ..ω Μου---σού---

Coro II



-ρω, ετή στρά---τα τῶ Μου---σού---ρω Νά κά-μω μά....., Νά κά---μω μά---νες δί-χως γιούς



POCO MOSSO (♩=72)

1)

2)

1) 2)

2.

3)

3)

3.

4)

4)

22 γ. ΑΥΓΗ ΤΣ' ΑΥΓΗΣ ΘΑ ΣΗΚΩΘΩ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos

Sandouri: Loukas Bertos

(La Canée)

D.P. 3256

- Αύγη τσ' αύγῆς θά σηκωθῶ 'πὸ τοῦ βουνοῦ τῆ ρίζα,
 νά σύρω νά ξεμερωθῶ, βουνό μου, στήν κορφή σου,
 νά κάμω κύκλο στὸ βουνό, βόλιτα στή μαδάρα,
 νά βρῶ μιὰ πέτρα ριζιμιὰ νά διπλωθῶ νά κάτσω,
 5. ν' ἀκούσω γερακιοῦ φωνή καὶ φάλκο νά λαλήση,
 γιατί κ' ἐγὼ πουλι ἤμουνε κι ἀπὸ τ' ἀηδόνια ἀηδόνη,
 κι ἀπὸ τὰ φαλκογέρακα...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 41

- Au point de l'aube je me lèverai du pied de la montagne,
 pour me trouver au lever du jour, montagne, à ton sommet,
 pour courir les montagnes, parcourir les hauts pâturages,
 trouver un gros rocher et m'y installer,
 5. pour écouter la voix du faucon, le chant du tiercelet,
 car j'étais un oiseau moi aussi, rossignol parmi les rossignols,
 et parmi les faucons...

22 δ. ΟΨΕΣ ΑΡΓΑ (Ν)ΕΠΕΡΝΟΥΝΑ

Eleuthérios Venizélos

D.P. 3413

- Ὅψες ἀργὰ (ν)ἐπέρνουνα στοῦ Χάροντα τὴν πόρτα,
 κι ἀκουσα τὴ Χαρόντισσα καὶ μάλωνε τὸ Χάρο:
 — Χάροντα, δὲ σοῦ τό 'λεγα, Χάροντα, δὲ σοῦ τὸ εἶπα:
 Κι ὁπού 'ναι πέντε, παῖρνε δυό, κι ὁπού 'ναι τρεῖς, τὸν ἕνα,
 κι ὁπού 'ναι δυὸ καὶ μοναχοί, μὴν τζι ξεζευγαρώνης.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 269

- Tard hier soir je passais devant la porte de Caron
 et j'entendis la mère de Caron qui le gourmandait:
 — Caron, je te l'avais dit, Caron, je te l'ai dit:
 Où il y en a cinq, prends-en deux, où il y en a trois, prends-en un,
 et où ils sont deux seulement, ne brise pas leur couple.

DECISO (J.92)

Lyra

Sandouri

Lyra (J.100-109)

1. Αὐ---γή τε'αὐ---γής, μ'Αὐ---γή τε'αὐ---γής θὰ — εἴ---κω---δῶ — ε' πὸ τοῦ βου---νοῦ..... ου τὴ ρί-----
 --ζα, 'πὸ τοῦ βου---νοῦ τὴ ρί--ζα Νὰ — εὐ---ρω νά, Νὰ εὐ---ρω — νὰ ξη-----με-ρω---θῶ —

Lyra

Sandouri

2. Νὰ εὐ---ρω νά, Νὰ εὐ---ρω νὰ ξη-----με-ρω---θῶ —, ε' βου---νό— μου εἴη..... ..ην κορ---φή —
 σου, βου---νό— μου εἴη κορ---φή— σου, Νὰ — κά-μω κύ....., Νὰ κά---μω — κύ... κλο εὐὸ βου---νό—.

Lyra

Sandouri

3. Νὰ κά---μω κύ..., Νὰ κά---μω κύ---κλο — εὐὸ βου---νό, ε' βό---λι-----τα εἴη..... ..η μα---δά-----
 --ρα, βό---λι-----τα εἴη μα---δά--ρα, Νὰ βρῶ μὰ πέ....., Νὰ βρῶ μὰ πέ---τρα — ρι-ζι-----μά —.

ALLA MARCIA (♩=122)

1. Ὁ---ψὲς ἄρ---γά νῆ---πέρ-νου---να..... α τοῦ Χά---ρον---τα.... α τὴν πόρ---τα, τοῦ
 Χά---ρον---τα τὴν πόρ-τα Κι ἄ---κου-σα τὴ... η--- Χα-ρό..., Κι ἄ---κου-σα τὴ Χα---ρόν-τις---σα

2. Κι ἄ---κου-σα τὴ Χα---ρόν-τις---σα ε καὶ μά---λω---νε.... ε τὸ Χά---ρο, καὶ

3. «Χά---ρον-τα, δὲ σοῦ τό'λε---γα, Χά---ρον---τα, δὲ..... ε σοῦ τό'εἶ---πα, Χά-

4. ε Κι ὄ---πού'ναι πέν-τε παῖρ-νε δύο ε Κι ὄ---πού'ναι τρεῖς..... εἰς τὸν εἶ---να Κι ὄ-

5. Κι ὄ---πού'ναι δύο καὶ μο-να---χοί-, ε μὴν τζι ξε---ζε..... ε-γα-ρώ---νης, μὴν

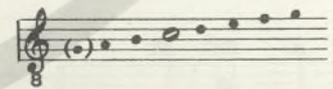
μά-λω---νε τὸ Χά---ρο: «Χά---ρον-τα δὲ... ε σοῦ τό, Χά---ρον-τα δὲ σοῦ τό'λε---γα

--ρον-τα δὲ σοῦ τό'εἶ-πα: Κι ὄ---πού'ναι πέ... εν---τε παῖ..., Κι ὄ---πού'ναι πέν-τε παῖρ-νε δύο

--πού'ναι τρεῖς τὸν εἶ---να, ε Κι ὄ---πού'ναι δύο... ο καὶ μο, Κι ὄ---πού'ναι δύο καὶ μο-να---χοί-

τζι ξε---ζε-γα-ρώ---νης.

* Haussé, quasi fa



23. ΠΟΥΛΑΚΙΑ, ΚΙΛΑΗΔΗΣΕΤΕ

Cette chanson, que Papagrigorakis¹ cite parmi les *prosomoia* de la précédente, s'en distingue cependant par l'insertion d'un refrain après la 4^e syllabe du troisième hémistiche de la strophe. On le trouve d'ailleurs dans le texte reproduit par Papagrigorakis dans son *corpus*²:

(Ενε) Ξανθή, σγουρή, πλεμένη,
καὶ χα. . (ν)α. . χαϊδεμένη.

Blonde, frisée, tressée
et caressée.

C'est exactement le texte de la version musicale publiée par Vlazakis³, alors que dans celle que nous avons enregistrée à Aya Roumeli (23 α), le refrain, qui n'apparaît qu'à la troisième strophe, est légèrement différent, bien que totalisant le même nombre de syllabes.

A Lakki, c'est à la chanson "Αρχοντες τοῦ Σαλονικιοῦ que nos informateurs attribuaient ce refrain (23 β), sous une forme qui donne un distique d'heptasyllabes paroxytons:

(Ενε) Ξανθή μπλεμένη,
καὶ χα. . (ν)α. . χαϊδεμένη

Blonde tressée
et caressée.

Aussi mal accordée au texte qu'à la mélodie de ces deux chansons, cette adjonction malheureuse doit être le fait d'un semi-professionnel étranger à la Crète occidentale.

¹ p. 393, groupe 3.

² PAPA GRIGORAKIS 315.

³ VLAZAKIS 24, 35.

23 α. ΠΟΥΛΑΚΙΑ, ΚΙΛΑΗΔΗΣΕΤΕ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

K. XIII 2

Πουλάκια, κιλαηδήσετε ὡς εἶστε μαθημένα,
γιατί πουλι ἤμουνα κ' ἐγώ, κι ἀπὸ τ' ἀηδόνια ἀηδόνι,
κι ἀποῦ τὰ φαλκογέρακα ἤμουν κ' ἐγὼ πετρίτης,
πετρίτης καὶ κιλάηδουνα.

Refrain: Κόρη ξανθὴ μωρὴ μπλεμένη — καὶ χαϊδεμένη.

PAPAGRIGORAKIS 315

Oiselets, gazouillez comme à l'accoutumée,
car j'étais un oiseau moi aussi, rossignol parmi les rossignols,
et parmi les faucons, j'étais moi aussi tiercelet,
tiercelet et je chantais.

Refrain: Fille blonde, tressée, — et caressée.

Var. mus. VLAZAKIS 24, 35

Chaque strophe est précédée d'une strophe de la chanson n° 49.

23 β. ΑΡΧΟΝΤΕΣ ΤΟΥ ΣΑΛΟΝΙΚΙΟΥ

Charidimos Manarolis et Michaïl Biblikadis (Lakki)

K. XX 2

Ἄρχοντες τοῦ Σαλονικιοῦ, ὅλοι μικροὶ μεγάλοι,
ὁ γιός μ' ἐκαβαλίκεψε στὸν πόλεμο νὰ πάη.
Βαστᾶ λαγοῦτα κι ὄργανα, πολλῶ λογιῶ παιγνίδια,
κι ὅπου σταθῆ καὶ παίζη τα...

Refrain: Ξανθὴ μπλεμένη — καὶ χαϊδεμένη.

PAPAGRIGORAKIS 425

Seigneurs de Salonique, tous, petits et grands,
mon fils est monté à cheval pour aller à la guerre.
Il emporte des luths et des grosses caisses¹, des instruments de toute sorte,
et là où il s'arrête pour en jouer...

(le ciel résonne, le monde tremble).

Refrain: Blonde tressée — et caressée.

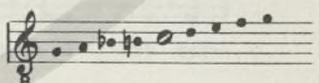
¹ Le mot signifie *instruments*; mais dans certaines régions, il désigne essentiellement le *daouli*, la grosse caisse (Σταύρου Καρακάση, Ἑλληνικά μουσικά ὄργανα, Athènes, Diphros, 1970, p. 168).

ANDANTE DECISO (♩=60)

1. Που... λά... κια... κια... Που... λά... κια... κια... λαη... δη... τε...
 ε... ως... ει... στε... μα... α... θη... μέ... να, ως... ει... στε... μα... α... θη... μέ... να,
 Για... τι... που... λι... η... μου... να, Για... τι... που... λι... η... μου... να κ'ε... γώ...

2. Για... τι... που... λι, Για... τι... που... λι... η... μου... να κ'ε... γώ,
 ε... κι... α... πό... τ'αη... δό... ο... νι... αη... δό... νι, κι... α... πό... τ'αη... δό... ο... νι... αη... δό... νι,
 Κι... α... πού... τὰ... φα... αλ... κο... γέ..., Κι... α... πού... τὰ... φα... αλ... κο... γέ... ρα... κα...

3. Κι... α... πού... τὰ... φα..., Κι... α... πού... τὰ... φαλ... κο... γέ... ρα... κα,
 ε... η... μου... κ'ε... γώ... ω... πε... τρί... της, η... μου... κ'ε... γώ... πε... τρί... της,
 Πε... τρί... της... και, Κό...ρη... Ξαν...θή... μω...ρή... μπ...λε... μέ... νη... και... χαϊ... και... χαϊ... δε... μέ... νη.
 Πε... τρί... της... και... κι... λή... δου... να...



ANDANTE DECISO (♩=66)

1. Ἄρ-χον-τες τοῦ Ἄρ-χον-τες τοῦ Σα-λο-νι-κιοῦ
 (su>o) (su>o) (su>o) (su>o)

ὄ-λοι μι-κροὶ..... οἱ με-γά-λοι, ἡ ὄ-λοι μι-κροὶ με-γά-λοι,
 POCO MOSSO (♩=78)

{⁰ γίος μου ε-κα..., (ε-νε) Ξαν-θή μπλε-μέ-νη καὶ χα...(να)χαϊ-δε-μέ-νη,⁰
 {⁰ γίος

γίος μ'ε-κα...βα-λί-κε-ψε.

2. ⁰ γίος μ'ε-κα..., ⁰ γίος μ'ε-κα-βα-λί-κε-ψε

{⁰ Βα-εῖα λα-γού... (ε-νε) Ξαν-θή μπλε-μέ-νη καὶ χα...(να)χαϊ-δε-μέ-νη, Βα-
 {⁰ Βα-εῖα λα-γού... (με)

--εῖα λα-γού-τα κι ὄρ-γα-να

3. Βα-εῖα λα-γού... Βα-εῖα λα-γού-τα κι ὄρ-γα-να

{⁰ που στα-θή (ε-νε) Ξαν-θή μπλε-μέ-νη καὶ χα...(να)χαϊ-δε-μέ-νη Κι ὄ-
 {⁰ που στα-θή

--που στα-θή καὶ παί-ξη-τα

24. ΜΥΡΙΖΟΥΝ ΟΙ ΒΑΣΙΛΙΚΟΙ

N'avait été notre volonté de rassembler les mélodies où apparaît l'intervalle de seconde augmentée, nous aurions joint aux chansons de Digénis et de Ploussioyoryis (20 et 21) celle que nous examinons maintenant. Elle a même forme, étant elle aussi pseudo-ternaire, sa troisième phrase ne faisant que reprendre la première, après que la deuxième ait conclu sur la véritable tonique. Elle s'en distingue par la cadence des première et troisième phrases, qui se fait sur le 4^e et non sur le 5^e degré, et par leur mode, où apparaît le tétracorde « chromatique » des théoriciens byzantins.

A dire vrai, il n'est explicité que dans les versions recueillies à Lakki (24 α et β)¹; celles d'Askyfou (24 γ et δ) et d'Elos (24 ε) escamotent le deuxième degré. Par contre, les versions notées par Mavrommatis² et Vlazakis³ de 'Αἰτὲ ποὺ κάθεσαι ψηλά et de Μυρίζουν οἱ βασιλικοί opposent elles aussi le « chromatisme » des phrases 1 et 3 au « diatonisme » de la deuxième. Cette dernière, nous l'avons déjà indiqué, n'est autre que la réduplication de la deuxième phrase de Κόσμε χρυσέ (Chanson 19), ce qui confirme son caractère conclusif, en opposition au caractère suspensif de la 1^{re} et de la 3^e phrase.

La question qui se pose est celle de l'origine dans celles-ci de ce chromatisme, si étranger aux chanteurs de Crète occidentale qu'ils ont tendance à l'éliminer par omission de l'un de ses degrés caractéristiques. Nous pensons qu'il s'est introduit par emprunt à la chanson que nous publions sous le n° 25, chanson dont nous tenterons de déceler l'origine. La comparaison de la ligne mélodique des premières phrases de l'une et l'autre chansons nous paraît concluante. La ligne a) reproduit la première phrase de la 2^e strophe de 24 α, reprise par le chœur, la ligne b), la première phrase de la 1^e strophe de 25 α.

Ainsi, nous aurions une chanson née de la juxtaposition, selon un schéma attesté par ailleurs, de deux phrases musicales, dont la seconde, nous allons le voir, est certainement d'importation étrangère et relativement récente.

¹ Nous avons écarté une troisième version de Lakki, ayant pour paroles Γιώργη, ταχιά κουρεύουμε, qui n'apportait aucun élément nouveau et confirmait la présence dans ces deux phrases du tétracorde chromatique.

² PΑPAGRIGORAKIS, p. 416, groupe 7.

³ VLZAKIS 2, 3 et 26, 38.

24 α. ΜΥΡΙΖΟΥΝ ΟΙ ΒΑΣΙΛΙΚΟΙ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Stamatis Malindretas2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michaïl Bibliidakis
(Lakki)

P. X. 4

Μυρίζουν οἱ βασιλικοί, μυρίζουν καὶ οἱ βασάρμοι,
 μὰ σὰ μυρίζει ὁ φρόνιμος βασάρμια δὲ μυρίζουν,
 βασάρμια οὐδὲ βασιλικοί, μουδὲ καρεφυλάτο.
 Μυρίζει κειὰ πὺ κάθεται, μυρίζει κειὰ πὺ στέκει,
 μυρίζει κειὰ πὺ πορπατεῖ.

PAPAGRIGORAKIS 219

Les basilics sentent bon, les baumiers sentent bon,
 mais comme sent bon le sage, les baumiers ne sentent pas si bon,
 les baumiers ni les basilics ni le giroflier.
 Il sent bon là où il est assis, là où il se tient,
 là où il marche.

Var. mus. PAPAGRIGORAKIS p. 416
 VLZAKIS 2, 3 et 26, 38

24 β. ΟΥΛΕΣ ΟΙ ΧΩΡΕΣ ΧΑΙΡΟΥΝΤΑΙ

Charidimos Manarolis et Michaïl Bibliidakis (Lakki)

K. XIX 4

Οὔλες οἱ χῶρες χαίρουνται, κι ἔλες καλὴν καρδιά 'χουν,
 μὰ ἡ Ρόδο ἢ βαριόμοιρη στέκει ἀποσφαισμένη.
 Τρεῖς χρόνους τὴν-ε πολεμοῦν, ἢ στεριάς καὶ τοῦ πελάγου,
 κ' οἱ πόρτες ἐραχνιάσανε καὶ τὰ κλειδιά ἐσκουριάναν.
 Καλοῦν τὸν πρωτομάστορα...

PAPAGRIGORAKIS 258

Toutes les villes sont dans la joie, toutes se réjouissent,
 mais la malheureuse Rhodes est encerclée.
 Depuis trois ans on l'attaque || par terre et par mer.
 Ses portes sont couvertes de toiles d'araignée, leurs clés sont rouillées.
 On appelle le maître maçon...

ANDANTE MODERATO (♩=60)

Coro 2*

1bis. Ε Μυρί... ε Μυρί-ζου-νε οι... οι βα-σι... Μυ-ρί-ζου-νε οι βα-σι-λι-κοί,
 μυ-ρί-ζου-ν και οι βα-σι... και οι βα-σαρ-μοι, μυ-ρί-ζου-ν και οι βα-σα... και οι βα-σαρ-μοι.
 ηε Μά εά, ηε Μά εά μυ-ρί... ζει ο προ..., δια είν-τα μυ-ρί-ζει ο πρό-νι-μος.

MENO MOSSO (♩=60)

Coro 1

2. ηε Μία ε Μά εά μυ-ρί... ζει ο προ..., Μά εά μυ-ρί... πρό-νι-μος...
 βα-σαρ-μα δε... ε μυ-ρί... να δε μυ-ρί-ζου, βα-σαρ-μα δε... ε μυ-ρί... να δε μυ-ρί-ζου
 ε Βα-σα... ε Βα-σαρ-μα ού-δε... ε βα-σι..., Βα-σαρ-μα ού-δε βα-σι-λι-κοί.

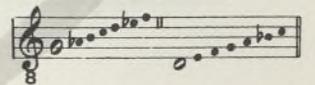
MENO MOSSO (♩=56)

Coro 2 (1)

POCO PIU MOSSO (♩=63)

2bis. Ε Μά εά, ε Μά εά μυ-ρί..., ηε ζει ο προ..., δια είν-τα μυ-ρί-ζει ο πρό-νι-μος,
 βα-σαρ-μα δε... ε μυ-ρί-ζου, δε μυ-ρί-ζου, βα-σαρ-μα δε... ε μυ-ρί-ζου, δε μυ-ρί-ζου,
 ηε Βα-σα... { ηε } Βα-σαρ-μα ού-δε, ε βα-σι..., Βα-σαρ-μα ού-δε βα-σι-λι-κοί.

* Dans la première strophe, la première paire de chanteurs a été embrouillée par la répétition du mot: «μυρίζουν» et son exécution est aberrante.



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

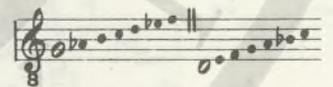
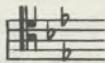
ANDANTE MODERATO (♩ ≈ 60-63)

24 β.

1. Μὰ οὐ-λες ε Μὰ οὐ-λες οἱ χῶ... ω... ρες χαί... Μὰ οὐ-λες οἱ χῶ... ρες {χαί-} ρουν-ται...
 κι ὄ-λες κα-... λη... ἴην καρ-διά κα-... λήν καρ-διά... ἴχουν, κι ὄ-λες κα-... λη... ἴην καρ-διά... κα-... λήν καρ-διά... ἴχουν.
 Μὰ ἡ Ρό... ε Μὰ ἡ Ρό-δο ἡ... ἡ βα-ρίο... Μὰ ἡ Ρό-δο ἡ βα-... ριό-μοι-ρη.
 Μὰ ἡ Ρό... ε Μὰ ἡ Ρό-δο ἡ... ἡ βα-... ριό-μοι-ρη.
 ἔτε-... κει ἄ-πο-... εψα... α-λι-... σμέ... πο-... εψα-λι-... σμέ... νη, ἔτε-... κει ἄ-πο-... εψα... α-λι-... σμέ... πο-... εψα-λι-... σμέ... νη.
 Τρεῖς χρό... ε Τρεῖς χρό-νους τή... ἡ... νε πο... Τρεῖς χρό-... νους τή... νε πο-... λε-... μούν.

Ⓞ Au début, les chanteurs n'ont pas stabilisé la hauteur des sons.

1) Le second ς est à peine audible.



ΝΟΣΙΝΑΝ

24 γ. ΑΙΤΕ ΠΟΥ ΚΑΘΕΣΑΙ ΨΗΛΑ

Theodoros Psaros (Askyfou)

'Αἰτέ πού κάθεσαι ψηλά, στ' ὄρος τὸ χιονισμένο,
 τρώεις τὸ δρόσος τοῦ χιονιοῦ, πίνεις νερὸ κατάκρυο·
 λαγὸ κι ἂν πιάσης, γεύγεσαι, περδίκι, καὶ δειπνᾷς το·
 φιλεῖς καὶ κόρην ἔμορφη.

Refrain: αἰτέ καὶ σταυραῖτέ μου.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 4

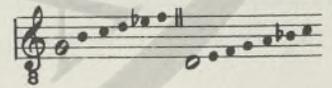
Aigle qui perches haut sur la montagne enneigée,
 tu manges la fraîcheur de la neige, tu bois de l'eau glacée;
 si tu prends un lièvre, tu en déjeunes, une perdrix, tu en dînes;
 tu baisses une belle fille...

Refrain: mon aigle, mon gypaète.

N.B. Dans les strophes 1 et 3, le chanteur entonne la 2^e phrase une quarte trop haut, ce qui l'entraîne dans une tessiture qu'il ne peut soutenir.

ANDANTE MODERATO (♩ ≈ 66)

2. Ε Τρώεις, Τρώεις τὸ δρόσος τοῦ, Τρώεις τὸ - εος τοῦ χιο-νιοῦ,
 Πί- νεις νε- ρὸ... ο κα-τά- κρυο, νε-ρὸ κα-τά- κρυο, Πί- νεις νε- ρὸ... ο κα-τά- κρυο,
 νε-ρὸ κα-τά- κρυο.
 βε Λα- γὸ βε Λα- γὸ κι ἂν πιά... α- σης γέ... αἰ- τὲ καὶ σταυραῖ- τέ μου, γεύ- γε- σοι.



24 δ. ΜΑ 'ΜΝΩΞΑ 'ΓΩ ΤΣ' ΑΓΑΠΗΣ ΜΟΥ

Michaël G. Lefakis (Askyfou)

K. XVI 2

Μά 'μνωξα 'γώ τσ' αγάπης μου βραδιά μὴν τζῆ ξωμείνω,
 μὰ ξώμεινά τση μιὰ βραδιά, μιὰ νύχτα, μιὰν ἑσπέρα.
 Γεμίζουν τὰ λαγκά φωνές, καὶ τὰ μουράκια δάκρυα,
 καὶ τὰ λαγκοπεράματα ὀλόχρυσες πλεξοῦδες.

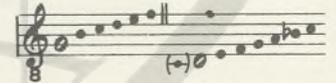
ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 91

J'avais juré à mon amour de ne pas rester un soir sans rentrer,
 mais je ne suis pas rentré chez elle une soirée, une nuit, un soir.
 Les vallons s'emplissent de cris, les hauteurs, de larmes,
 et les défilés, de tresses d'or.

Précédé de la *mantinade* 40 ζ et suivi de la *mantinade* 47.

ANDANTE MODERATO (♩=70)

1. Ε — Μά 'μνω-Ξα 'γώ... ..ω — τσ'ά-γά... .. Μά 'μνω-Ξα 'γώ — τσ'ά-γά--πης μου —,
 βρα---διά μὴν τζῆ...η ξω--μεί... μὴν τζῆ ξω--μεί---νω, βρα---διά μὴν τζῆ...η ξω--μεί... μὴν τζῆ ξω--μεί---νω,
 ε — Μὰ ξώ-μει---νά — τση μιὰ —, Μὰ ξώ---μει---νά — τση μιὰ βρα-διά..



24 ε. ΓΙΑ ΔΕΣ ΝΕΡΑΝΤΖΙ ΚΟΚΚΙΝΟ

Antonios Bertakis (Elos)

P. VIII 5

Γιὰ δὲς νεράντζι κόκκινο τὸ παίζ' ἢ μαυρομάτα.
 Παίξει το, ξεφαντώνει το, συχνομυρίζεται το.
 Χριστέ, νὰ μύριζα κ' ἐγώ, νεράντζι, σὰν καὶ σένα,
 νὰ 'χα τὰ κοκκινάδες σου.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 57

Regarde donc cette bigarade rouge dont joue la fille aux yeux noirs.
 Elle en joue, elle s'en amuse, elle la respire souvent.
 Christ ! si je pouvais, bigarade, sentir aussi bon que toi,
 être rouge comme toi...

ANDANTE MODERATO (♩ = 72)

1. Ἐ — Για δέ.....(f) Ἐ Για δὲς νε---ρά---ντζι κό..., Για δὲς νε---ρά---ντζι κόκ-κι---νο,
 τὸ παίζ' — ἢ μαυ---ρο---μά..... ἢ μαυ-ρο-μά---τα, τὸ παίζ' — ἢ μαυ-ρο-μά... ἢ — μαυ-ρο---μά-τα.
 ε — Παί---ζει ε Παί-ζει το, ξε-----φα---ντώ..., Παί-ζει το, ξε-φα-----ντώ-νει το.

2. Ἐ Παί---ζει, ε Παί-ζει το, ξε-----φα---ντώ..., Παί-ζει το, ξε-φα-----ντώ-νει το.
 συ---χνο---μυ-ρί---ζε-ται...αι το, τὸ νε-ρά---ντζι, συ---χνο---μυ-ρί---ζε-ται — το, ἢ μαυ-ρο---μά-τα.
 ε Χρι-----στέ, ε, Χρι-στέ, νὰ μύ-----ρι---ζα, Χρι-στέ, νὰ μύ-ρι-----ζα κ' ἐ-γώ.

3. $\underline{\epsilon}$ Χρι-στε, $\underline{\epsilon}$ Χρι-στε, να μύ-ρι-ζα, Χρι-στε, να μύ-ρι-ζα κ'έ-γω,
 νε-ρά-ντι εαν και εέ... να, δύο μου μά-θια, νε-ρά-ντι εα...α και εέ-να η μου-ρο-μά-τα.
 $\underline{\epsilon}$ Νά 'χα, $\underline{\epsilon}$ Νά 'χα τει κοκ-κι-νά..., Νά 'χα τει κοκ-κι-νά-δες σου.

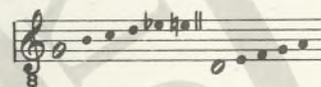


TABLEAU IX.

a) $\frac{7}{8}$ 1 2 3 4 5 6 7 8 R.1 2 3 4 5 6 7

b) $\frac{2}{4}$ 1 2 3 4 5 6 7 8 R.1 2 3 4 5 6 7

c) $\frac{2}{4}$ 1 2 3 4 5 6 7 8 R.1 2 3 1 2 3 4 4^{bis} 5 6 7

d) $\frac{2}{4}$ 1 2 3 4 5 6 7 8 R.1 2 3 1 2 3 4 5 6 7

25. ΑΠΟΨ' ΑΠΟΥ ΕΚΟΙΜΟΥΜΟΥΝΕ

C'est un même informateur qui, à Askyfou, nous a chanté les deux chansons de ce groupe, qui, malgré leurs menues différences, sont évidemment des variantes l'une de l'autre. Bien que leurs textes figurent dans le *corpus* de Papagrigorakis, celui-ci n'indique pas sur quel timbre ils se chantent, et la seule chanson du recueil de Vlazakis qui s'y apparente musicalement est la chanson humoristique de la Fourmi: *Εἷς μέρμηγκας μ' ἀπάντηξε*. Ces trois chansons, outre leur mode chromatique, présentent ce trait commun de faire suivre le premier hémistiche d'un refrain de même coupe:

25 α) τὸ πουλί, τὸ πουλί, τὸ πουλάκι μου

25 β) καλακα. ., μοσκοκαλακάρη μου

VLAZAKIS 35,47 Σέρβου γιέ, Σέρβου γιέ και σερβίσι γιέ,

ou, selon le *corpus* de PAPAGRIGORAKIS (18):

Σέρβου γιέ, Σέρβης γιέ,

la graphie qui concilierait ces deux versions étant évidemment:

Σέρβου γιέ, Σέρβου γιέ και Σέρβης ύγιέ.

Or il est une chanson qui dut avoir son heure de vogue au début de ce siècle dans la Grèce des villes. Si on ne la trouve ni chez Bourgault-Ducoudray, qui récolta tant de chansons urbaines¹, ni chez ΠΑΧΤΙΚΟΣ, elle a été publiée dans le supplément de la *Phorminx*², par Remantas et Zacharias³, par G. Lambelet⁴, qui la qualifie de « très connue ». C'est τὸ Ρηνάκι, *la petite Irène*. Elle se chantait — et se dansait — à Rhodes⁵, mais son rythme à 7/8, qui s'était conservé à Skiathos⁶ y avait fait place au 2/4. Le tableau IX superpose la première phrase des versions de Lambelet (a), de Rhodes (b), de *la Fourmi* de Vlazaki (c) et de l'une de nos chansons crétoises (25 β).

On le voit aussitôt: sans le joint que constitue la version rhodienne, restée très proche de la chanson originale, dont elle n'a détérioré que le rythme, il aurait été hasardeux de procéder à cette identification. En effet, en Crète le premier segment a été altéré par anticipation de la cadence du second, et le refrain s'est amplifié par répétition de ses trois premières syllabes⁷. Seule s'est conservée intacte la mélodie de ce refrain et, dans une certaine mesure, sa structure phonique:

'Ερη. . ., 'Ερηνάκι μου (Lambelet)

'Ερη. ., στὸ Ρηνάκι μου (Rhodes)

Τὸ πουλί, τὸ πουλάκι μου (25 α)

Μοσκοκαλακάρη μου (25 β)

Dans leur seconde partie, toutes ces chansons divergent; une analyse détaillée n'aurait pas sa place ici⁸. Il suffisait d'attester l'origine récente et étrangère d'une chanson qui ne s'est pas intégrée dans le répertoire de Crète occidentale.

¹ L. A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Paris, Lemoine (1876).

² PAR. PHORM, année V, 61, 2.

³ 'Α. Ρεμαντᾶ και Π. Δ. Ζαχαρία, 'Αρίων, Athènes, 1917, p. 61, n° 58.

⁴ Γ. Λαμπελέτ, 'Η ἑλληνικὴ δημόδης μουσική, Athènes, 1934, p. 95, n° 20.

⁵ BAUD-BOVY, *Chansons I* 188, 77.

⁶ RIGAS, p. 125, n° 11.

⁷ Exception faite de la 5^e strophe de 25 α.

⁸ Signalons que seule la seconde partie de la chanson de *la Fourmi* est commune à la version Vlazakis et à celle que publie Peristeris dans l'anthologie de l'ACADÉMIE (324, 10), enregistrée à Assigonia dans le nome de La Canée.

25 α. ΑΠΟΥΨ' ΑΠΟΥ ΕΚΟΙΜΟΥΜΟΥΝΕ

Stavros E. Valirakis (Askyfou)

P. VI 5

'Απόψ' άπου έκοιμούμουνε είς-ε ψηλή ραχούλα,
 ήρθε τ' άηδόνι τής κορφής κι άγγουροξύπνησέ με :
 — Σήκου, βοσκέ, βοσκόπουλε, και τ' άρνιά σου πήραν (*sic*). ||
 — Για πέ μ', άηδόνι τής κορφής, που τὰ λαλοῦν και πάνε ;
 — Θωρεῖς εκείνη τήν κορφή, τήν άλλη, τήν παρέκει ;

Refrains: τὸ πουλί, τὸ πουλάκι μου
 τὸ τρυγονάκι μου
 τὸ παγονάκι μου.

PAPAGRIGORAKIS 31

Cette nuit, comme je dormais sur une haute crête,
 le rossignol du sommet est venu me réveiller.
 — Lève-toi, petit berger, on t'a pris tes agneaux. ||
 — Dis-moi, rossignol du sommet, où les emmène-t'on ?
 — Tu vois ce sommet, et cet autre, plus loin ?

Refrains: mon oiseau, mon oiselet
 ma colombelle
 mon petit paon.

Var. mus. Cf. VLAZAKIS 35, 47

25 β. ΑΡΝΑΣΑΙ ΠΩΣ Μ' ΕΦΙΛΗΣΕΣ

Stavros E. Valirakis (Askyfou)

P. VI 7

'Αρνᾶσαι πὼς μ' ἐφίλησες κ' ἐπιασες τὰ βυζιά μου.
 Κι ὅσες φορές μ' ἐφίλησες κ' ἐπιασες τὰ βυζιά μου,
 τόσα μαχαιρακάκια (*sic*) δίστομα νὰ κάτσου στήν καρδιά σου.

Refrains: Μοσκοκαλακάρη μου ¹
 Χήρας ὑγιέ, πλανόματε
 Τσάτσουλε, τσούτσουλε, τσατσουλοπερδι(γ)κόματε ²
 Δίστομα και τρίστομα.

PAPAGRIGORAKIS 34

Tu nies m'avoir baisée et m'avoir pris les seins.
 Autant de fois tu m'as baisée et pris les seins,
 qu'autant de couteaux à deux tranchants se fichent dans ton cœur.

Refrains: mon enfant gâté
 fils de veuve au regard enjôleur
 toi qui as un regard de chat, de perdrix
 à deux, à trois tranchants.

Suivi de la *mantinade* 42 α.¹ pour: μοσκοκαλακάρη μου.² par déformation de κατσουλοπερδικόματε. Le second vers de PAPAGRIGORAKIS 34 est: χήρας ὑγιέ πλανόματε, κατσουλοπαιγνιδιάρη.

ALLEGRETTO (♩=100)

1. Κι ἄ---πόψ' ἄ---πού ἔ---κοι---μού---μου---νε,
 τὸ που---λί, τὸ που---λί, τὸ που---λά---κι μου,
 εἰ---σέ ψη---λή ρα---χού---λα, τὸ τρυ---γο---νά---κι μου,
 εἰ---σέ ψη---λή ρα---χού---λα, τὸ πα---γο---νά---κι μου.

2. Ἡρ---θε τ'ἄη---δό....., τ'ἄη---δό---νι τῆς κορ---ψῆς---
 τὸ που---λί, τὸ που---λί, τὸ που---λά---κι μου,
 κι ἄγ-ρου---ρο---ξύ---πνη---σέ με, τὸ τρυ---γο---νά---κι μου,
 κι ἄγ-ρου---ρο---ξύ---πνη---σέ με, τὸ πα---γο---νά---κι μου.

3. Σῆ---κου, βο---σκέ, βο---σκέ, βο---σκό-που---λε,
 τὸ που-λί, τὸ που---λί, τὸ που---λά---κι μου,
 καὶ τ'ἄρ---νιά σου πῆ---ραν, τὸ τρυ---γο---νά---κι μου,
 καὶ τ'ἄρ---νιά σου πῆ---ραν, τὸ πα---γο---νά---κι μου.

A la 5^e strophe, le refrain de la 2^e ligne se réduit à :

τὸ που-λί, τὸ που---λά---κι μου.

MOSSO (1=95)

1. Κι ἄρ-----νᾶ-----σαι πῶς ----- με φί-λη-----σες ,
 Κα--λα--κά....., μο--σκο--κα-----λα--κά--ρη μου.
 κ' ἔ--πια-----σες τὰ ----- βυ--ζιά μου, χή-ρας ὕ--γιέ -----, πλα--νό--μα--τε
 Τσά--τσου--λε -----, τσού-τσου--λε -----, τσα-τσου-λο--περ-----δι--(γ)κό--μα--τε.

2. Κι ὄ-----σες φο-----ρές, φο-----ρές, φο-----ρές με φί-λη-----σες,
 κ' ἔ--πια-----σες τὰ ----- βυ--ζιά μου, χή-ρας ὕ--γιέ -----, πλα--νό--μα--τε ,
 Τσά--τσου--λε -----, τσού-τσου--λε -----, τσα-τσου-λο--περ-----δι--(γ)κό--μα--τε.

3. Τό-----σα μα--χαι....., μα--χαι--ρα....., μα--χαι--ρα....., μα-χαι-ρα--κά--κια δί-στο--μα,
 δί--στο--μα -----, δί--στο--μα ----- και τρί-στο--μα,
 νᾶ κά-----τσου εὐ--την ----- καρ-διά σου, χή-ρας ὕ--γιέ -----, πλα--νό--μα--τε,
 Τσά--τσου--λε -----, τσού-τσου--λε -----, τσα-τσου-λο--περ-----δι--(γ)κό--μα--τε.

26. ΕΣΙΓΑΝΕΨΑΝ ΟΙ ΚΑΙΡΟΙ

Le 25^e groupe de la classification de Papagrigorakis (p. 405) ne comporte que deux titres, ceux-là même des deux versions que nous avons enregistrées, l'une à Lakki: 'Εσιγανέψαν οί καιροί, l'autre à Ayia Irini: Τρεῖς χρόνοι πᾶνε σήμερα. C'est ce dernier incipit que présente aussi la version publiée par Vlazakis (38, 50).

Ces trois chansons ne présentent aucune homogénéité, la coupe des strophes de nos deux versions à elle seule en témoigne:

26 α: 1-2, 1-4, 1-8	9-12, 12-15, 12-15	1-4, 1-6, κόρη μου, 5-8
26 β: 1-2, 1-5, 4-8	9-15	1-2, 1-4, 1-4, 3-8, μάθια μου καὶ ματάκια μου, 4-8

Si du point de vue du syllabisme, la version Vlazakis est très semblable à 26 β, elle ne concorde pas avec elle en ce qui concerne les degrés sur lesquels les différents segments font leur cadence. Cette disparité, qui contraste avec la constance structurelle des chansons véritablement incorporées au répertoire de Crète occidentale, nous paraît prouver que ce groupe comme le précédent n'a pas été véritablement assimilé. Ils sont, d'ailleurs, plus proches encore qu'il ne semble à première vue, et nous aurions dû les transcrire au même diapason pour que leur parenté fût plus évidente. Elle est soulignée par le refrain intérieur de la chanson Τρεῖς χρόνοι πᾶνε σήμερα, qui, par ce que nous avons appelé sa structure phonique, est nettement issu de la même souche que celui du groupe précédent:

Ἐρη... στὸ Ρηγάκι μου
 Τὸ πουλί, τὸ πουλάκι μου
 Μάθια μου καὶ ματάκια μου

Ces trois refrains comportent une répétition sonore, un diminutif, un pronom enclitique, et avec le chromatisme exceptionnel qui caractérise ces deux groupes de chansons permettent de conclure à une origine commune. Le second groupe résulte assurément de la tentative avortée de « naturaliser » une chanson étrangère à strophe monostichique en lui imposant la forme trihémistichique prédominante en Crète occidentale. Nous avons déjà signalé d'autres témoignages de cette tendance (n^{os} 20-24). Il se pourrait que la chanson 27 (qui, elle, se rattache à une chanson narrative très répandue dans toute la Grèce mais qu'elle amplifie par des répétitions) ait contribué à cette évolution.

26 α. ΕΣΙΓΑΝΕΨΑΝ ΟΙ ΚΑΙΡΟΙ

Charidimos Manarolis et Michaïl Biblidakis (Lakki)

K. XX 1

Ἐσιγανέψαν οἱ καιροί, πάψανε κ' οἱ ἀνέμοι.
 Πάψαν κ' ἐμένα οἱ στρατές μου, κόρ' ἀπὸ τῆς αὐλῆς σου.
 Μπλιό μου τσ' αὐγῆς δὲν πορπατῶ, τσι νύχτες δὲ γυρίζω,
 παρ' ὄντεν εἶμαι μοναχός.

ΠΑΡΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 126

Les airs sont tombés, les vents ont cessé.
 Mes chemins ont cessé de passer dans ta cour.
 Je ne fais plus route à l'aube, je ne marche plus la nuit,
 sinon quand je suis seul.

Var. mus. VLAZAKIS 38, 50

26 β. ΤΡΕΙΣ ΧΡΟΝΟΙ ΠΑΝΕ ΣΗΜΕΡΟ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K. XVIII 5

Τρεῖς χρόνοι πᾶνε σήμερο, τέσσερεις πορπατοῦνε,
 καλὴν καρδιά δὲν ἔκαμα μουῖδὲ καὶ θέλω κάμει,
 γιὰ τὴ γλυκιὰ πατρίδα μας, τὴν ξακουσμένη Κρήτη,
 πού 'χε τὸ Μίνω βασιλιά, || τὸν πρῶτο νομοθέτη,
 τὸν πρῶτο νομοκράτορα.

Refrain: Μάθια μου καὶ ματάκια μου.

LAOGR. XIX 459, 17 Cf. ΠΑΡΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 379-381 et 485

Il y a trois ans aujourd'hui, le quatrième commence,
 que je ne me suis pas réjoui ni ne compte le faire,
 à cause de ma douce patrie, la Crète fameuse,
 qui avait pour roi Minos, || le premier législateur,
 le premier à avoir régné légalement.

Refrain: mes yeux, mes petits yeux.

ANDANTE RUBATO (♩=60)

1. Έ-σι... μα' Έ-σι... γα... νέ... Έ-σι... γα... νέ... ψαν οί και... ροί...
 ε πά... ψα... νε... κ'οί... οί γι' α... νέ... μοι, κ'οί γι' α... νέ... μοι,
 ε πά... ψα... νε... κ'οί... οί γι' α... νέ... μοι, κ'οί γι' α... νέ... μοι.
 ε Πά... ψαν και μέ... Πά... ψαν και μέ... να οί στρα... κό... ρη... μου... οί στρα... ρη... μου.

2. Έ Πά... ψαν και μέ... να οί στρα... ρη... μου...
 ε κόρ' α... πό... τίς... α... λές, α... πό... τ' α... λές... σου,
 ε κόρ' α... πό... τίς... α... λές, που τίς... α... λές... σου.
 ε Μπλιό μου τ' α... γές... Μπλιό μου τ' α... βγές... δέν πο... κό... ρη μου και δέν... πορπα... τῶ.

3. Έ Μπλιό μου τ' α... γές... τ' α... γές και δέν πορπα... τῶ...
 ε τσί νύ... χτες δέ... ε γυ... ρί... ζω, δέ γυ... ρί... ζω,
 ε τσί νύ... χτες δέ... ε γυ... ρί... ζω, δέ γυ... ρί... ζω,
 ε Παρ' όν... τεν εί... Παρ' όν... τε... νεί... και μο... { όν... τεν εί... και... } μο... να... χός...

♩= *allegro*

POCO MOSSO (♩=100)

1. Τρείς χρό....., Τρείς χρό--νοι πᾶ-----νε _____, πᾶ--νε εή---με--ρο,
 τεβ--σε--ρεῖς πορ-πα-----του--νε _____, Κα--λή, Κα--λήν καρ--διά, Κα---λήν καρ--διά _____,
 καρ--διά _____ δὲν ἔ--κα---μα. Μά--θια μου καὶ μα--τά-----κια μου, καὶ _____ δὲν ἔ--κα---μα.

2. Κα-----λή _____, Κα--λήν καρ--διά _____, καρ-----διά δὲν ἔ--κα---μα _____,
 μουῖ--δε καὶ θέ--λω κά--μει, Για τή, Για τή γλυ-----κιά, Για τή γλυ-----κιά _____,
 γλυ-----κιά _____ πα--τρί--δα μας. Μά--θια μου καὶ μα--τά-----κια μου, τὴν πα--τρί--δα μας.

3. Για _____ τή _____, Για τή γλυ-----κιά _____, γλυ-----κιά πα--τρί--δα μας.
 τὴν ξα--κου--σμέ-νη Κρή--τη Πού 'χε, Πού 'χε-----τὸ Μί, Πού 'χε τὸ Μί.....
 τὸ Μί-----νω βα--σι--λιά. Μά--θια μου καὶ μα--τά-----κια μου, πού 'χε βα--σι--λιά.



27. ΜΑΡΟΥΛΑ ΔΕΡΝ' Η ΜΑΝΑ ΤΗΣ

Cette chanson est peu répandue, et la seule version que nous en avons recueillie est due à un informateur dont le chant frappait par son sentimentalisme et son insécurité. La version publiée par Vlazakis (où l'intervalle de seconde augmentée n'est que suggéré par l'altération du 3^e degré, le 2^e étant constamment évité) trahit elle aussi l'incertitude de l'exécutant.

Par sa forme trihémistichique et par les cadences de ses trois phrases, par son mode aussi, cette chanson se rattache à une chanson narrative panhellénique¹, dont elle développe les motifs et étend l'ambitus dans l'aigu.

¹ Cf.: SIGALAS 504. PACHTIKOS 86, 62. MERLIER 73. RIGAS 38, 3. BAUD-BOVY, Chansons I 95, 30 et 97, 31 et 32.

27. ΜΑΡΟΥΛΑ ΔΕΡΝ' Η ΜΑΝΑ ΤΗΣ

Spyros A. Zouridis (Lakki)

K. XXI 6

Μαρούλα δέρν' ή μάνα της, Μαρούλα μαγλαβίζει.
 — Μαρούλα, ποῦ 'σουν τὸ ταχύ, ποῦ 'σουν τὸ μεσημέρι,
 ποῦ 'σουν ἀργά στὸ δεῖπνο μας, δὲν ἦρθες νὰ δειπνήσης;

- Μάνα, νερό δὲν εἶχαμε καὶ πῆγα νὰ γεμίσω,
 5. κ' ἐπῆραν τ' ἄστρον τὸ νερό, τὰ νέφη τὸ πηγάδι,
 κ' ἔκατσα κ' ἐπερίμενα...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΗΣ 192

Maroula est battue par sa mère, elle est rouée de coups.
 — Maroula, où étais-tu le matin, où étais-tu à midi,
 où étais-tu le soir au dîner, tu n'es pas venue dîner ?
 — Mère, nous n'avions pas d'eau, j'ai été remplir (ma cruche);
 5. les étoiles ont fait disparaître l'eau, les nuages, le puits,
 et je suis restée à attendre.

Var. mus. Cf. VLAZAKIS 22, 32

N.B. Le chanteur étant peu sûr, nous ne reproduisons que la seconde strophe.

MODERATO (♩=72) (1.)

2. Ε Μα---ρού... ή Μα---ρού---λα, ποῦ
 ...ου ἦ---σου-νε τὰ, ἦ---σου-νε τὸ τα---χύ,
Ε ποῦ 'σουν τὸ με... ..ε-ση---μέ---ρι Ποῦ 'σουν ἀρ---γά,
Ε Ποῦ 'σουν ἀρ---γά, Ποῦ 'σουν ἀρ-γά στὸ δεῖ-πνο μας;



28. ΕΙΣ ΚΥΝΗΓΟΣ ΑΝΑΤΕΙΛΑΕ

Encore une chanson « idiomèle »¹, isolée dans le répertoire de Crète occidentale et trahissant par ce seul fait son origine étrangère. Son rythme ternaire est confirmé par la version publiée par Vlazakis (10, 16), comme aussi par deux chansons féminines de Karpathos², sur d'autres paroles, mais de type analogue. Toutes ces chansons ont le même mode, le mode de *mi*, le demi-ton qui sépare le second degré de la tonique étant constant et ne résultant pas d'une attraction variable comme dans le mode de ré à sensible supérieure bémolisée. Leur ambitus est très restreint: une quinte en Crète, une quarte à Karpathos.

Un vers par strophe; mais le premier hémistiche, dans les versions crétoises, est amplifié par une reprise des syllabes initiales et par sa répétition, alors qu'à Karpathos il est complété par un heptasyllabe iambique rimé ou un refrain équivalent métriquement. Ainsi elles appartiennent à ce type strophique analysé par St. P. Kyriakidis dans sa précieuse petite étude sur *les Enfants du décapentésyllabe*³. Il en signalait l'origine vraisemblablement constantinopolitaine et sa fréquence dans les *Ἔρωτος ἀποτελέσματα*, ce roman entrelardé de chansons publié à Vienne en 1792. Il paraît vraisemblable que ce type de chansons, d'origine urbaine, se soit répandu dans le monde grec au cours du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Au point de vue du dialecte musical des Rizès, il faut noter que dans la version que nous avons enregistrée, alors que le premier couple de chanteurs observe la division ternaire des temps, le second tend à la remplacer par la division binaire. Nous avons déjà maintes fois signalé cette tendance caractéristique.

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Antonios Solidakis

2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michaïl Biblidakis
(Lakki)

K. XX 5

Εἷς κυνηγὸς ἀνάτειλε ὄξ' ἀπὸ τσ' ὄξω χῶρες,
Χανιώτικέσ μου βιόλεσ.
Ἐκατοδὺ σκουδιά 'σερνε, κι ὄλα μανιατεμένα⁴,
τὰ ἔρημοκαημένα.
Πάνω σὲ πλάκαν ἔκατσε ὁ νιὸς νὰ τὰ μετρήσῃ
καὶ νὰ τ' ἀποτσακίση...

PAPAGRIGORAKIS 54 et 247

Un chasseur est parti, sortant des villes extérieures,
mes giroflées de La Canée.

Il emmenait cent deux chiens de chasse, tous avec leurs colliers,
les pauvres malheureux.

Le jeune homme s'arrêta sur une dalle pour les compter
et les rompre...

Var mus. VLZAKIS 10, 16

¹ PAPAGRIGORAKIS p. 407 et LAOGR. XIX 461, 20.

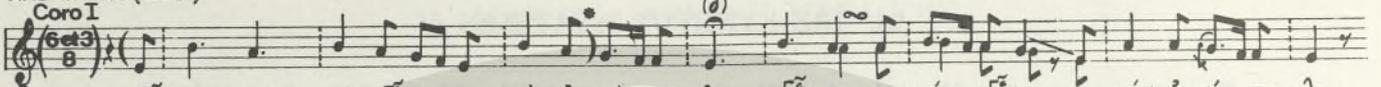
² BAUD-BOVY, Chansons II 331, 49 et 340, 54.

³ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλῃς Ἑλλάδος, année 1923, Athènes, Sidéris, p. 417-433, en particulier p. 431.

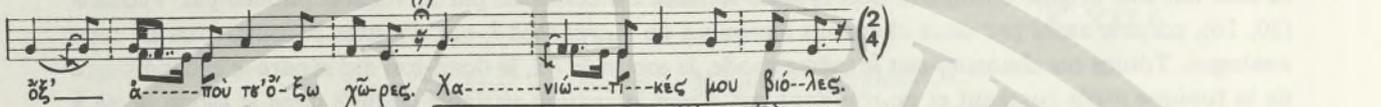
⁴ pour: μανιακωμένα.

ANDANTINO (L=52)

Coro I



1. ἔϊς κυ--νη--γός, ἔϊς κυ--νη--γός ἀ--νά--τει--λε, ἔϊς κυ--νη--γός ἔϊς κυ--νη--γός ἀ--νά--τει--λε

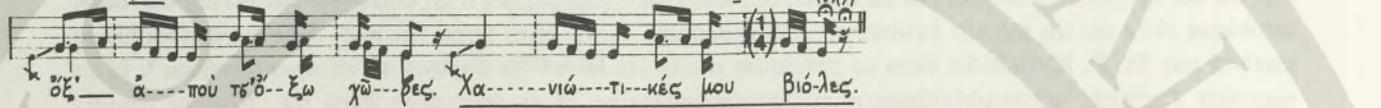


ὄξ' ἀ--πού τ' ὄ--ξω χῶ--ρες. Χα--νιά--τι--κές μου βιό--λες.

Coro II (L=48)

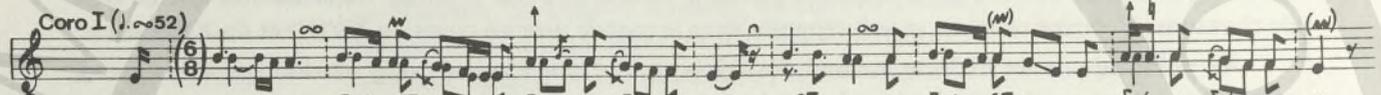


1bis { ἔϊς κυ--νη--γός, ἔϊς κυ--νη--γός ἀ--νά--τει--λε { ἔϊς κυ--νη--γός ἔϊς κυ--νη--γός ἀ--νά--τει--λε

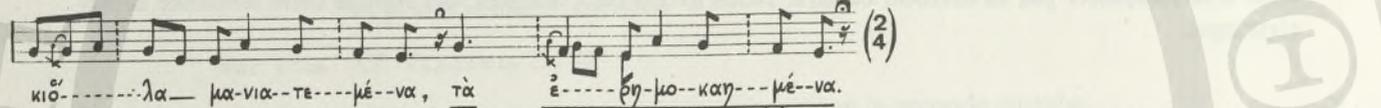


ὄξ' ἀ--πού τ' ὄ--ξω χῶ--ρες. Χα--νιά--τι--κές μου βιό--λες.

Coro I (L=52)



2. μ'ε--κα--το--δυό, μ'ε--κα--το--δυό εκου--διά'ερ--νε, μ'ε--κα--το--δυό, μ'ε--κα--το--δυό εκου--διά'ερ--νε,

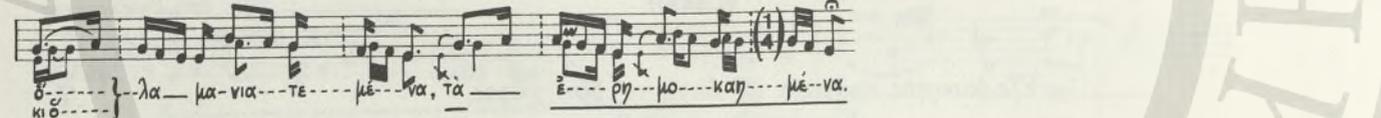


κιό--λα μα--νια--τε--μέ--να, τὰ ε--ρη--μο--καη--μέ--να.

Coro II (L=48)

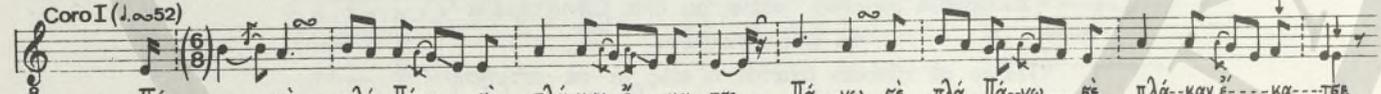


2bis. μ'ε--κα--το--δυό, μ'ε--κα--το--δυό εκου--διά'ερ--νε, μ'ε--κα--το--δυό, μ'ε--κα--το--δυό εκου--διά'ερ--νε,

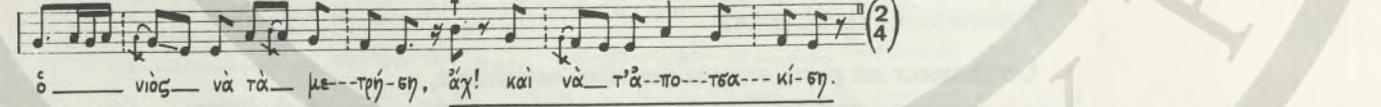


κιό--λα μα--νια--τε--μέ--να, τὰ ε--ρη--μο--καη--μέ--να.

Coro I (L=52)

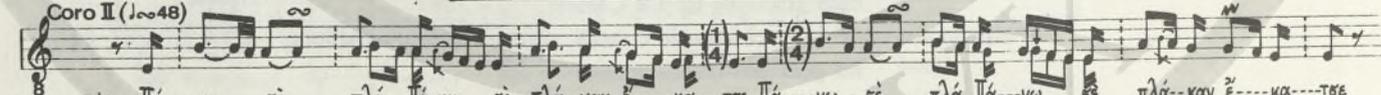


3. Πά--νω εἶ--πλά, Πά--νω εἶ--πλά-καν εἶ--κα--τσε, Πά--νω εἶ--πλά, Πά--νω εἶ--πλά-καν εἶ--κα--τσε



ὁ νιός νὰ τὰ με--τή-ση, ἀχ! καὶ νὰ τ' ἀ--πο--τσα--κί-ση.

Coro II (L=48)

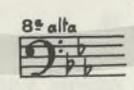


3bis. Πά--νω εἶ--πλά, Πά--νω εἶ--πλά-καν εἶ--κα--τσε, Πά--νω εἶ--πλά, Πά--νω εἶ--πλά-καν εἶ--κα--τσε



ὁ νιός νὰ τὰ με--τή-ση, καὶ νὰ τ' ἀ--πο--τσα--κί-ση.

(*) Les premières mesures ne figurent pas sur la bande magnétique.

8^{va} 



29. ΗΛΙΕ, ΚΙ ΑΝ ΠΑΣ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΟΥ

Cette famille de chansons — une famille peu nombreuse, puisque nous n'en avons que deux représentants — ne semble pas jouir dans les Monts Blancs d'une grande faveur. Elle n'est représentée ni dans la collection de Psachos, ni dans celle de Vlazakis¹. Par contre, elle est extrêmement prolifique en Grèce continentale, et nous lui avons consacré naguère toute une étude². Nous en avons déterminé deux types, l'un sans refrain, l'autre introduisant entre les deux hémistiches du premier vers un refrain, constitué généralement par un appel adressé au héros de la chanson.

L'une de nos chansons crétoises présente nettement ce second type. De la même manière que le Thessalien et l'Épirote chantent :

Μάνα, μὲ κακοπάντρες, (μάνα ἢ μανούλα μου),

nos informateurs de Lakki chantaient :

Ἦλιε, κι ἂν πᾶς στὸν τόπο μου, (γεια σου, ἦλιε μου).

Du point de vue des cadences, c'est avec des versions d'Achaïe et de Chalcidique³ que cette chanson de Lakki a le plus d'analogie. Le schéma des unes et des autres est le suivant :

	I 1-8	Refrain	9-15	II 1-8
Degré de la cadence :	3	VII	VII	1

L'autre chanson crétoise, chantée par une femme d'Aya Rouméli, se rattache au type sans refrain. Comme lui, mais en ne répétant que les deux syllabes initiales du vers, et non pas quatre, elle insiste sur l'*incipit* du mode (sous-tonique, tonique); et comme certaines versions du Péloponnèse⁴, elle attaque la 8^e syllabe sur le 4^e degré pour redescendre sur le degré VII, dessin mélodique utilisé par l'autre type pour loger le refrain. Divergeant en cela du type sans refrain, elle n'enchaîne pas le deuxième vers au premier, et ses deux derniers segments sont analogues à ceux de la version de Lakki. Elle a en commun avec elle le fait qu'elle s'élève au début par degrés conjoints jusqu'à la quinte de la tonique et qu'elle attaque le 2^e hémistiche sur ce même degré. Ces traits les distinguent des chansons de Grèce continentale où l'attaque sur le cinquième degré est réservée au dernier segment.

Sur l'air qui nous a été chanté à Lakki doit se chanter également une chanson dont Papagrigorakis (178) reproduit le texte d'après Jeannaraki et Kriaris :

Μάνα, μὲ κακοπάντρες και μ' ἔδωκες στὸ κάμπους,
 κ' ἐγὼ στὸ κάμπους δὲ βαστῶ, ζεστὸ νερὸ δὲν πίνω.
 Ἐπὰ τρυγὸνα δὲ λαλεῖ και κοῦκος δὲ φωνάζει,
 μὰ κράζ' ὁ κοῦκος στὰ βουνά, κ' ἡ πέρδικα στὰ δάση.
 5. Λέν το κ' οἱ Λαγκαδιώτισσες κ' οἱ Λαγκαδιωτοπούλες:
 — Ἀποὺ ἔχει ἄντρα στὴν ξενιτιά⁵, μπλιόν του μὴν ἀναμένη.

Mère, tu m'as mal mariée de m'avoir donnée dans la plaine.
 Moi, dans la plaine, je n'y tiens pas, je ne bois pas de l'eau chaude.
 Ici, la tourterelle ne chante pas, le coucou ne fait pas son cri,

¹ Elle doit correspondre au groupe 28 de PAPAGRIGORAKIS (p. 406) qui cite Ἦλιε κι ἂν πᾶς parmi ses *prosomoia*.

² BAUD-BOVY, *Etudes*, chap. III, Une chanson cleftique, p. 43-83.

³ *ibid.* p. 70-72, versions κ, λ.

⁴ *ibid.* p. 66-68, version c.

⁵ PAPAGRIGORAKIS, p. 322, note sur le n° 178.

mais le coucou crie sur la montagne, la perdrix dans les bois.

5. Ce sont les femmes de Langada qui le disent, les filles de Langada :
— Celle qui a un mari en terre étrangère, qu'elle ne l'attende plus !

Si nous supposons que ce texte correspond à la mélodie que nous examinons, c'est que c'est à lui que s'applique le refrain intérieur que nous avons cité :

Μάνα, μὲ κακοπάντρεψες, (μάνα ἢ μανούλα μου), κι μῶδουσες στοὺς κάμπους
'Ἰγὼ τὸ κάμα δὲ βαστῶ, ζιστὸ νερὸ δὲν πίνω.
'Ἐδῶ ὁ κοῦκος δὲ λαλεῖ, τρυγὸνα δὲν τὸ λέγει.
Τὸ λέει μιὰ 'Αγραφιῶτισσα, τὸ λέει σὰ μοιριολόγι :

5. — Ποιὸς (ν)ἔχει ἄντρα στὴν ξενιτιὰ κι ἀντράδερφο στὰ ξένα...⁶

Mère, tu m'as mal mariée, *mère, petite mère*, de m'avoir donnée dans la plaine.
Moi, je ne supporte pas la chaleur, je ne bois pas de l'eau chaude.
Ici le coucou ne chante pas, la tourterelle ne fait pas son cri.
C'est une femme des Agrapha qui le dit, qui le dit comme un mirologue :

5. — Quiconque a un mari en terre étrangère, un beau-frère à l'étranger...

On le voit, ces deux textes sont très semblables, et le sujet en convient mieux à la Grèce continentale, où la vaste plaine de Thessalie s'oppose aux montagnes de l'Olympe, du Pinde et des Agrapha, qu'à la Crète où les plaines sont rares.

Quant aux paroles de la chanson que nous avons enregistrée à Lakki, elles sont aussi presque textuellement, les premiers vers exceptés qui se retrouvent dans d'autres contextes, celles d'une chanson de Grèce continentale.

En voici le texte, d'après Papagrigorakis (131):

"Ἡλιε, κι ἂν πᾶς στὸν τόπο μου καὶ δῆς τὰ γονικά μου,
χαϊρέτα μου τὴ μάνα μου καὶ τὰ γλυκά μ' ἀδέρφια,
κι ἄντρας ἀποῦ μοῦ πήρανε ἐβγήκε βερεμιάρης.
Ψωμὶ τοῦ δίδω, δὲν τὸ τρώ', κρασί, καὶ δὲν τὸ πίνει.

5. Στρώνω του τρία στρώματα, χρουσὲς προσκεφαλᾶδες.
— Σήκω, βερέμη, πλάγιασε, σήκω, βερέμη, θέσε,
καὶ ἄγγιξε κ' εἰς τὸν κόρφο μου νὰ βρῆς δυὸ λεμονάκια,
νὰ βρῆς τ' Ἀπρίλη τσι δροσιές, τοῦ Μάη τὰ λουλούδια.

Soleil, si tu vas dans mon pays et que tu vois ma famille,
salue pour moi ma mère, mes frères et sœurs chéris.
Le mari qu'ils ont choisi pour moi s'est révélé poitrinaire.
Je lui donne du pain, il ne le mange pas, du vin, il ne le boit pas.

5. Je lui étends trois matelas, des oreillers brodés d'or :
— Allons, creveton, étends-toi, allons, creveton, couche-toi,
et touche ma poitrine pour y trouver deux petits citrons,
pour y trouver la fraîcheur d'avril, les fleurs de mai.

Fauriel déjà en publiait une version très voisine (II 160, 15):

"Ὅλες οἱ νιὲς παντρεύονται καὶ παίρνουν παλικάρια,
κ' ἐγὼ Γιαννούλα ἢ ὁμορφὴ πῆρα τὸ μαραζάρη.
Σιμά του πάντα κάθομαι, τοῦ κρένω, δὲν μοῦ κρένει,
ψωμὶ τοῦ δίνω, δὲν τὸ τρώει, κρασί, καὶ δὲν τὸ πίνει.

⁶ BAUD-BOVY, Etudes p. 56, n° 5.

5. Τοῦ στρώνω πέντε στρώματα, πέντε προσκεφαλάκια.

— Σήκου, μαράζη, πλάγιασε, σήκου, μαράζη, πέσε.

Κι ἄπλωσε τὰ ξερόχερα στὸν ἄργυρό μου κόρφο,
τοῦ Μάη νὰ πιάσης τὴ δροσιά, τ' Ἀπρίλη τὰ λουλούδια,
νὰ πιάσης δυὸ μικρὰ βυζιά ἴσια μὲ δυὸ λεμόνια.

Toutes les filles se marient et épousent de beaux gars,
et moi, la jolie Yannoula, j'ai épousé un poitrinaire.

Je m'assieds toujours près de lui, je lui parle, il ne me dit rien.

Je lui donne du pain, il ne le mange pas, du vin, il ne le boit pas.

5. Je lui étends cinq matelas, cinq petits oreillers.

— Allons, creveton, mets-toi au lit, allons, creveton, couche-toi,
et étends tes mains desséchées sur ma poitrine d'argent,
pour y saisir la fraîcheur de mai, les fleurs d'avril,
y prendre deux petits seins, pareils à deux citrons.

Dans sa note introductive, Fauriel indique que la chanson se chante à Jannina « où il est plus que probable qu'elle a été composée ». Il en avait en mains plusieurs copies, dont il paraît avoir amalgamé les variantes.

Si nous avons cité ces textes, c'est qu'ils présentent, entre versions crétoises et versions continentales, exactement le même degré de ressemblance et de différence que les versions musicales. Les ressemblances l'emportent d'ailleurs à tel point sur les différences que nous ne connaissons pas de textes crétois qui aient autant d'analogies avec des textes du Péloponnèse et de Roumélie. Et la rareté des versions crétoises nous autorise à voir dans cette famille de chansons une importation directe de Grèce continentale en Crète.

* * *

En complément, quelques remarques sur les paroles de la version d'Aya Roumeli. Papagrigoarakis n'en donne pas le texte, mais M^{me} Mazaraki en a recueilli une version plus complète dans le village de Karès (Askyfou):

Βούλομαι μιά, βούλομαι δυό, βούλομαι τρεῖς καὶ πέντε,
βούλομαι νὰ ξενιτευτῶ, πολλὰ μακριὰ στὰ ξένα.

Κι ὅσες μαδάρες κι ἄ διαβῶ, νὰ τῶν-ε παραγγεῖλω:

— Βουνά, νὰ μὴ χιονίσετε, βουνά, μὴν παχυστῆτε,

5. ὥστε νὰ πάω καὶ νὰ ῥθῶ εἰς τὸν ἀλάργο κόσμο,
σὲ τόπο ἀποῦ ἔχω μιὰ φιλιὰ καὶ μιὰ γλυκιὰν ἀγάπη.

Je décide une fois, deux fois, je décide trois et cinq fois
je décide de m'exiler, très loin en terre étrangère.

Et toutes les crêtes herbeuses où je passerai, je leur ordonnerai:

— Montagnes, ne vous couvrez pas de neige, montagnes, ni de gelée,

5. jusqu'à ce que je fasse un aller et retour dans le monde lointain
au lieu où j'ai une amitié, un doux amour.

Comme on le voit, il s'agit d'une chanson assez inconsistante, mais qui appartient, comme la chanson de la Maumariée, au cycle des chansons d'exil, de départ pour l'étranger. Son premier vers, qui n'est d'ailleurs pas localisé en Crète seulement, n'a guère de sens, et cette redondance ne s'explique que par la présence dans la mémoire du chanteur du vers:

Δὲ σοῦ ἴπα μιά, δὲ σοῦ ἴπα δυό, δὲ σοῦ ἴπα τρεῖς καὶ πέντε,
νὰ μὴν περνᾷς ἀπὸ δεπᾶ...

Ne t'ai-je pas dit une fois, deux fois, ne t'ai-je pas dit trois et cinq fois
de ne pas passer par ici...

Dans ce contexte, la gradation numérique exprimée par le vers est parfaitement en situation. Or cette chanson figure dans un des groupes de Papagrigorakis (n° 27), en compagnie d'une seule autre chanson (Μιά μάνα είχε τριά παιδιά), dont Vlazakis a noté la musique (5, 8).

L'analyse interne de cette chanson, dont nous n'avons pas enregistré de variante, nous avait persuadé de sa provenance continentale: en particulier son refrain intérieur: *bo bo bo bo*, tout à fait insolite en Crète, se trouve dans des chansons épirotes⁷. Nous n'avons donc pas été surpris de découvrir qu'elle correspond, souvent mot pour mot, note pour note, à une « chanson d'exil » recueillie en 1878 dans l'un des villages du Zagori, au nord de Jannina⁸. Ci-dessous, nous juxtaposons la version crétoise (a) et l'épirote (b):

a)
Μιά μάνα εἶ--χε τρι--α παι διά, καί τρι--α παι--διά ὦ --- μπο μπο μπο μπο

b)
Ποιά μά--να εἶ-----χει --- δυό --- μωρ', δυό παι--διά

a)
εὐτὸν πό-λε---μο --- στελ-μέ-----να Δὲν πρέ--πει --- νά, Δὲν πρέ-πει νά τὰ καρ-τε---ρή.

b)
αἰ-ντε εὐτήν ξε-νι---τιά --- στελ---μέ-----να Πές --- της --- αἰ-----ντε νά μὴν τὰ καρ-τε---ρή.

On remarquera que, comme dans la chanson précédente, la vocalise qui termine la première phrase (version b) peut être remplacée par un refrain (version a). Aussi est-ce avec une quasi-certitude que l'on est en droit d'affirmer que l'une et l'autre chanson sont des emprunts directs et vraisemblablement assez récents à la chanson de Grèce continentale⁹.

⁷ BAUD-BOVY, Etudes p. 124.

⁸ PERISTERIS p. 21.

⁹ La fiche de M^{me} Mazaraki où elle a noté les paroles de Μιά μάνα είχε τριά παιδιά, sous la dictée d'un chanteur d'Askifou, porte en note: Είναι λέει στερεοελλαδίτικο (La chanson, selon lui, est de Grèce continentale).

29 α. ΗΛΙΕ, ΚΙ ΑΝ ΠΑΣ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ ΜΑΣ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Stamatis Malindretas2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michail Bibliidakis
(Lakki)

P. X 3

“Ηλιε, κι αν πᾶς στὸν τόπο μας και δῆς τὰ γονικά μου,
χαιρέτα μου τὴ μάνα μου και τὰ γλυκιά μ’ ἀδέρφια.
Κι ἄντρας ἀποῦ μοῦ πήρανε ἐβγήκε βερεμιάρης.
Ψωμί τοῦ δίνω, δὲν τὸ τρώ’ ...

Refrain: Γειά σου, ἥλιε μου.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 131

Soleil, si tu vas dans mon pays et que tu vois ma famille,
salue pour moi ma mère et mes frères et sœurs chéris.
Le mari qu'ils ont choisi pour moi s'est révélé poitrineux.
Je lui donne du pain, il ne le mange pas...

Refrain: Salut, mon soleil.

29 β. ΒΟΥΛΟΜΑΙ ΜΙΑ, ΒΟΥΛΟΜΑΙ ΔΥΟ

Katina Stavrou Viglaki (Aya Roumeli)

K. XII 4

Βούλομαι μιά, βούλομαι δύο, βούλομαι τρεῖς και πέντε,
βούλομαι νὰ ξεγιτευτῶ στοῦ ξενιθιάς τὰ μέρη.
— Βουνά, νὰ μὴ χιονίσετε, λαγκά, μὴ δροσιαστῆτε,
ὥστε νὰ πάω στὰ μακριά, || νὰ πάω και νὰ γυρίσω.
Μὰ ἡ ξενιθιά μὲ πλάνεσε.

Manque dans ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ.

Je décide une fois, deux fois, je décide trois et cinq fois,
je décide de m'exiler, dans les pays d'exil.
— Montagnes, puissiez-vous ne pas vous couvrir de neige, vallons, de rosée,
jusqu'à ce que j'aille au loin, || que j'aille et que je revienne.
Mais la terre d'exil m'a ensorcelé.

MODERATO (♩ ≈ 84)
Coro 1.

1. Ε... Η-λιε, κι αν πας στον τό... πο... μας, χειά σου, ή... λιε... μου...
και... ι-δης τα γο... νι... κά... μου...
ε... Χαι-ρέ-τα μου τη μά... να... μου...

Coro 2. (♩ ≈ 80)

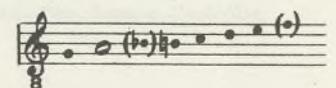
bis. Ε... Η-λιε, κι αν πας στον τό... πο... μου, χειά σου, ή... λιε... μου...
και... ι-δης τα γο... νι... κά... μου...
ε... Χαι-ρέ-τα μου τη μά... να... μου...

Coro 1. (♩ ≈ 84)

2. Ε... Χαι-ρέ-τα μου τη μά... να... μου, χειά σου, ή... λιε... μου...
και... τα γλυ... κιά... μ'ά... δέλ... φια...
ε... Κι αν-τρας ά-πού μου πή... ρα... νε...

Coro 2. (♩ ≈ 80)

2bis. Ε... Χαι-ρέ-τα μου τη μά... να... μου, χειά σου, ή... λιε... μου...
και... τα γλυ... κιά... μ'ά... δέλ... φια...
ε... Κι αν-τρας ά-πού μου πή... ρα... νε...



29 β.

MODERATO (♩ = 88)

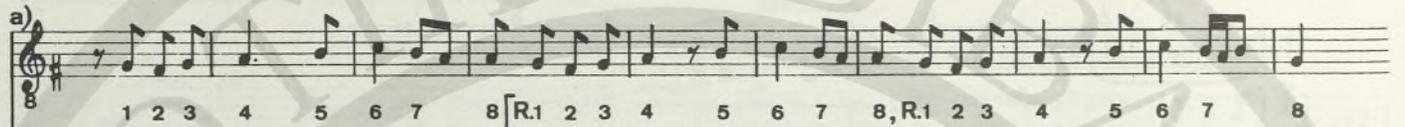
1. Βού---λο....., Βού-λο-μαι μιά, βού---λο-----μαι δυό
 βού-----λο-μαι τρείς και Πέν-----τε,
 ήε Βού-λο-μαι να ξε-νι-----τευ-----τώ

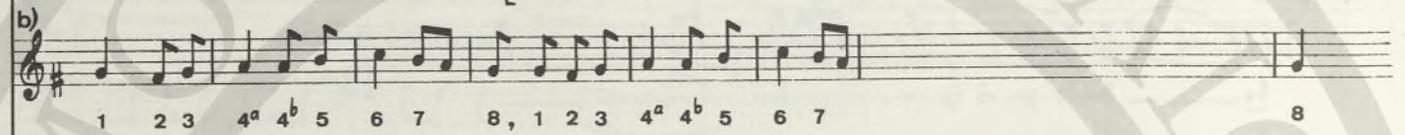
2. Βού---λο....., Βού-λο-μαι να ξε-νι-----τευ-----τώ
 ετςε>η ξε-νι-----θιάς τὰ μέ-----ρη,
 ήε Βου-νά, να μη χιο-νί-----βε-----τε

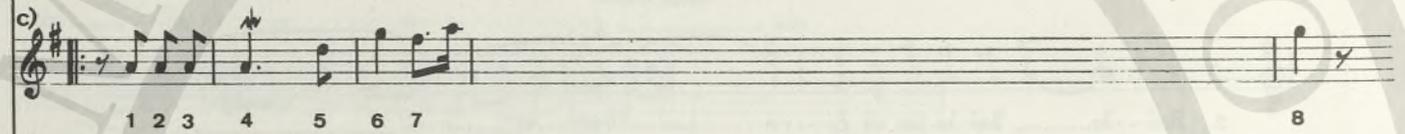
3. Βου---νά, Βου-νά, να μη χιο-νί-----βε-----τε
 λαγ-----κά, μηδρο-----βια-----ετη-----τε,
 ήε μ'Ωστε να πά-ω ετά μα-----κρυά



TABLEAU X.

a) 
1 2 3 4 5 6 7 8 [R.1 2 3 4 5 6 7 8, R.1 2 3 4 5 6 7 8

b) 
1 2 3 4^a 4^b 5 6 7 8, 1 2 3 4^a 4^b 5 6 7 8

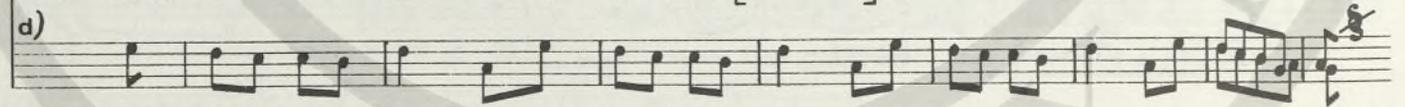
c) 
1 2 3 4 5 6 7 8

d) 

a) 
9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8, 1

b) 
9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8, 1

c) 
9 10 9 10 11 12 13 14 15 II 1 2 3 4 [R.1 2 3] 1 2 3 4 5 6 7 8

d) 

30. ΤΟ ΜΗΛΟ ΟΣΟΝ ΚΡΕΜΕΤΑΙ

Avouons-le. Sans l'identité de leurs paroles, nous n'aurions pas eu l'idée de mettre en regard cette chanson enregistrée par nous à Aya Roumeli avec des chansons publiées par Psachos¹ et Vlazakis². Ces paroles (Τὸ μῆλο, ὅσον κρέμεται) comparent à une pomme mûre qui se dessèche ou tombe de l'arbre la jeune fille nubile; on les trouve déjà dans le recueil de Jeannaraki³. Vlazakis, il est vrai, donne l'air avec un autre texte mais indique qu'il est utilisé également pour la *Pomme*. Papagrigrakis⁴ précise d'ailleurs que seuls trois textes se chantent sur cette mélodie, une mélodie « très jolie et facile », qui se chante également en Crète orientale, ajoute-t-il encore⁵.

L'informateur de Psachos, un joueur de lyra de La Canée, lui a indiqué que l'air était un air de *syrtos*. Il s'agit donc d'une mélodie qui repose sur une base instrumentale, ce qui explique les grandes divergences des trois versions dont nous disposons. Comme nous le verrons à propos des *mantinades*, les motifs de 2, 3 ou 4 mesures des chansons de danse peuvent être repris un nombre indéterminé de fois. Le tableau X, où nous proposons une reconstitution des motifs instrumentaux de base (ligne *d*), nous montre que le premier motif n'est pas répété dans la version Psachos (*c*) (sinon en liaison avec le 2^e motif, le chanteur reprenant l'ensemble du premier vers), qu'il l'est deux fois dans la version Vlazakis (*b*), trois fois dans celle que nous avons transcrite (*a*), tandis que le deuxième motif est répété trois fois dans la version Psachos, deux fois dans les autres, qui amorcent une reprise du vers sur le « conduit » qui ramène le premier motif.

On remarquera que nos trois versions prennent par endroits de grandes libertés dans l'interprétation et la liaison de ces motifs, ce qui explique qu'au premier abord leur parenté ne soit rien moins qu'évidente. De toute manière, il s'agit d'une chanson qui n'a pas été assimilée au style des *rizitika*, et qui devait faire partie du répertoire des instrumentistes-chanteurs semi-professionnels.

¹ COLL. ODÉON 87.

² 8, 12.

³ 217, 280.

⁴ p. 406.

⁵ p. 337, note du n° 363.

30. ΤΟ ΜΗΛΟ ΟΣΟΝ ΚΡΕΜΕΤΑΙ

Ioannis Spyrou Votzis (Ai Yannis)

Κ. XI 5

Τὸ μῆλο, ὅσον κρέμεται
(παγόνα μου, πελιστεροτρυγόνα μου)
εἰς τὴ γλυκομηλίτσα,

ψύγεται καὶ μαραίνεται
(Ἐλένη μου, χαρῶ σε, χαϊδεμένη μου)
(γ)ῆ τὰ πουλιά τὸ τρῶνε,

(γ)ῆ πέφτει στὸ περίστρατο,
(Μαρία μου, Χριστὲ καὶ Παναγία μου)
καὶ τρῶσι το οἱ διαβάτες.

Μὰ ἐτσά 'ναι δὰ κ'ῆ κοπελιά,
(Ἀναστασιά, καὶ γιάντα μοῦ 'πιασες κακιά;)
σὰ γίνη τοῦ καιροῦ τζη.

5. Βρίχν' ἀφορμές τσῆ μάνας τση, ||
(Ἐλένη μου, χαρῶ σε, χαϊδεμένη μου)
καὶ σκούζιες τοῦ κυροῦ τζη.

— Μάνα μ', στή μέση δὲ μπορῶ,
(παγόνα μου, πελιστεροτρυγόνα μου)
στὴν ἄκρη τρῶν μ' οἱ ψύλλοι,

στὸ μπάγκο κι ἂ μοῦ στρώσετε,
(Μαρία μου, Χριστὲ καὶ Παναγία μου)
γλιστρῶ καὶ πέφτω χάμω.

Στρῶσε μου, μάνα, στὴν αὐλή,
(Ἐλένη μου, κ.τ.λ.)
ἔξω στὸ φεγγαράκι,

γιὰ νὰ γρικῶ τὸ νιὸ βοσκό,
(Ἀναστασιά, κ.τ.λ.)
ὄντε διπλοσφυρίζει,

10. ὄντε λαλεῖ τὰ πρόβατα
(Ἐλένη μου, κ.τ.λ.)
κι ὄντεν τ'ἀποτσακίζει.

— Μωρή, βοσκὸν ἀγάπησες, μωρή, βοσκὸ θὰ πάρης,
ἀπ' ἔχου τὰ στιβάνια του πέντε λογιῶ τομάρι,
ἀλογινὸ καὶ κάτινο καὶ σκύλινο καὶ πρόβειο,
καὶ κολισαύρας κούτελο.

La pomme à force de pendre,
 (ma paonne, ma tourterelle)
 au pommier doux,
 se dessèche et se flétrit
 (mon Hélène, de grâce, ma charmante)
 ou bien les oiseaux la mangent,
 ou elle tombe au bord du chemin
 (Marie, Christ et Sainte Vierge)
 et les passants la mangent.

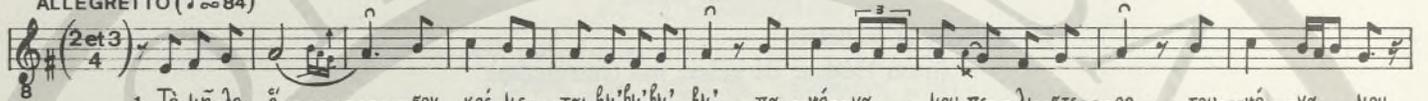
Ainsi de la jeune fille
 (Anastasia, pourquoi m'en veux-tu ?)
 quand elle est à point.

5. Elle trouve des prétextes pour sa mère, ||
 (mon Hélène, etc.)
 des excuses pour son père,
 — Mère, au milieu (du lit) je n'y tiens pas, au bord, les puces me dévorent,
 si vous faites mon lit sur le banc, je glisse et tombe par terre.
 Fais-moi mon lit dans la cour, dehors au clair de lune,
 que j'entende le jeune berger, quand il siffle dans ses doigts,
10. quand il commande ses troupeaux et les fait changer de direction.
 — Sotte, tu aimes un berger, tu veux prendre un berger ?
 quand ses bottes sont faites de peaux de cinq espèces,
 de cheval, de chat, de chien, de mouton,
 et de tête de lézard.

Var. mus. COLL. ODÉON 87
 VLAZAKIS 8, 12

Précédé de la *mantinade* 41 α.

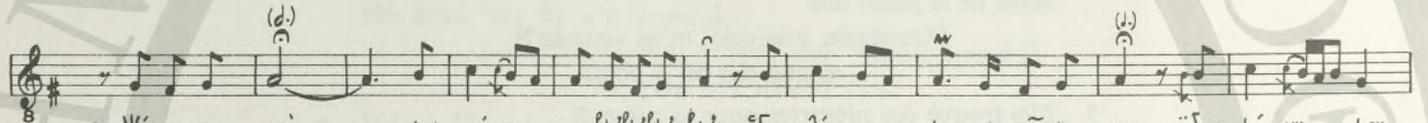
ALLEGRETTO (♩ = 84)



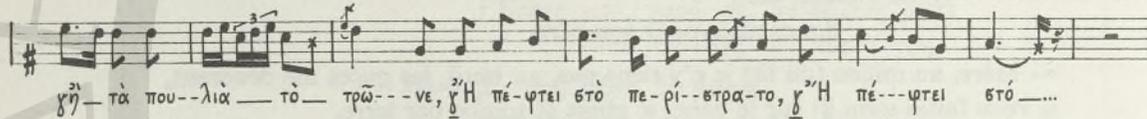
1. Τὸ μῆ-λο ὄ-----σον κρέ-με---ται, ἡμ'ἡμ'ἡμ' ἡμ', πα---γό-να μου, πε-λι-στε---ρο... ..γρυ---γό---να μου,



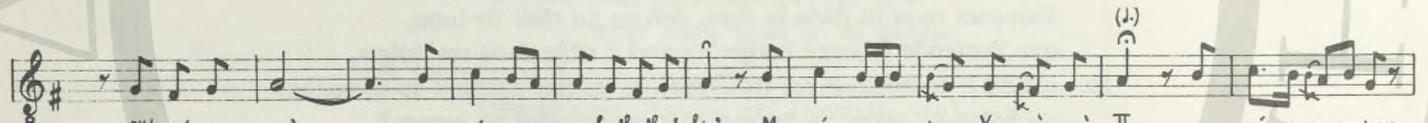
εἰς τὴν γλυ-κο---μη---λί---τσα Ψύ-γε-ται καὶ μα-ραί-νε---ται, Ψύ---γε---ται καί.....



2. Ψύ-γε-ται καί--- μα-ραί-νε---ται, ἡμ'ἡμ'ἡμ' ἡμ', Ἐ---λέ---νη μου, χα-ρῶ σε χα... ..ἰδε---μέ---νη μου,



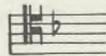
γῆ---τὰ που-λιά τὸ--- τρῶ---νε, ἡ πέ-φτει εἰς τὸ πε-ρί--στρα-το, ἡ πέ---φτει εἰς τὸ---



3. ἡ πέ-φτει εἰς τὸ--- πε-ρί--στρα-το, ἡμ'ἡμ'ἡμ' ἡμ', Μα-ρί---α μου, Χρι-στὲ καὶ Πα... ..να---γί---α---μου,



καὶ τρῶ-ει το-οὶ δια---βά---τες, ἡ Ἐ-τῶ 'ναὶ δὰ κ'ἡ κο-πε-λιά, ἡ Ἐ-τῶ 'ναὶ δὰ.



31. ΚΑΤΩ ΣΤΟ ΔΑΦΝΟΠΟΤΑΜΟ

Le groupe 21 du *corpus* de Papagrigorakis¹ indique trois textes qui se chantent sur la même mélodie :

Κάτω στὴ Δάφνη ποταμό
 Ἄϊτὸς περδίκιν ἔπιασε
 Τρεῖς Ἀτζιγγάνοι γεύγουνταν

Nous publions ci-après deux versions de la première de ces chansons, qui ne diffèrent que par leur cadence finale de celle du recueil de Vlazakis². On voit mal au premier abord comment les deux autres chansons peuvent s'accommoder du même air. La première mêle à son vers de 15 syllabes des octosyllabes et des heptasyllabes, sans plan strophique défini. De :

Πέ μου, νὰ ζήσης, πέρδικα, ποῦ χτίζεις τὴ φωλιά σου,
 elle fait: Πέ μου, νὰ ζήσης, πέρδικα,
 εἶπε ὁ αἰτὸς στὴν πέρδικα,
 ποῦ χτίζεις τὴ φωλιά σου,
 καὶ κάνεις καὶ τ' αὐγά σου,
 καὶ βγάνεις τὰ πουλιά σου ;³

La seconde, après chaque vers, intercale un refrain, dont Papagrigorakis donne deux variantes :

- a) σκυλατζί—, βρωματζί—, παλιατζί—, κακατζίγγανε⁴
 Chien de tzi—, cochon de tzi—, coquin de tzi—, canaille de tzigane.
- b) μαυρατζί—, καρκατζί—, μαυροκαρκατζίγγανοι⁵

Dans une version de Κάτω στὸ Δαφνοπόταμο, entendue par M^{me} Mazaraki, le chanteur multipliait semblablement le nombre des Turcs :

Τοῦρκοι ἀπεράσανε πολλοί, πολλὰ πολλοί, πάλι καὶ πολλοί.

Plutôt que de tenter une reconstitution hypothétique, bornons-nous à constater que ces innovations s'inspirent du même esprit que celui qui a introduit un refrain dans la chanson Πότες θὰ κάμη ξεστεριά (n° 23) ou qui décrit ainsi le Μέρμηγκας dans la chanson de la Fourmi: κ'εἶχε τ' ἀτζὶ στριμμένο — τὸ μπράτσο σηκωμένο — καὶ τὸ μπερτσὲ πλεμένο — κι ὀπίσω γυρισμένο — σφιχτὰ καλὰ ζωσμένος, κ.τ.λ.⁶ La répétition d'un court motif instrumental, nous l'avons vu dans la chanson précédente, permet de loger ces incises, et ce procédé nous paraît être propre aux musiciens professionnels qui font métier de divertir leurs auditeurs.

¹ p. 404.

² 13, 21.

³ PAPAGRIGORAKIS 5.

⁴ *ibid.* 376.

⁵ *ibid.* 377.

⁶ *ibid.* 55.

31 α. ΚΑΤΩ ΣΤΗ ΔΑΦΝΗ ΠΟΤΑΜΟ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
 Sandouri: Loukas Bertos
 (La Canée)

D.P. 3273

Κάτω στή Δάφνη ποταμό, στή Δαφνοποταμίδα,
 Τοῦρκοι περάσαν καὶ πολλοί, τρακόσιοι γιανιτσάροι,
 κ' ἔσερναν καὶ μιὰ λυγερή, τοῦ Μώρου τὴ γυναίκα.
 Φιλοῦν τὴν καὶ τσιμποῦν τὴνε.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 156

Au bord du fleuve de Dafné, de la rive du fleuve,
 beaucoup de Turcs ont passé, trois cents janissaires,
 qui emmenaient une jeune femme, l'épouse de Moro.
 Ils la baisent, ils la lutinent...

Var. mus. VLAZAKIS 13, 21

31 β. ΚΑΤΩ ΣΤΟ ΔΑΦΝΟΠΟΤΑΜΟ

Theodoros Psaros (Askyfou)

P. VII 3

Κάτω στὸ Δαφνοπόταμο, στή Δαφνοποταμίδα,
 Τοῦρκοι περάσανε πολλοί, τρακόσιοι γιανιτσάροι.
 Ἔσερναν καὶ μιὰ λυγερή, τοῦ Μώρου τὴ γυναίκα.
 Τσιμποῦν τὴνε, φιλοῦν τὴνε.

Le sens est le même.

POCO MOSSO (♩=96)

1. Κά-τω ετή Δά-φνη πο-τα-μό-, πά-λι, πο-τα-μό-, ετή Δα-φνη-πο-τα-μί-δα,

ετή Δα-φνη-πο-τα-μί-δα, Τούρ-κοι πε-ρά-σαν και πο... λλοί, πά-λι και πολ-λοί.

Lyra
(♩=100)
Sandouri

2. Τούρ-κοι πε-ρά-σαν και πολ-λοί, πά-λι, και πολ-λοί-, τρα-κό-βιοι Για-νι-τά-ροι,

τρα-κό-βιοι Για-νι-τά-ροι, Και έέρ-ναν και μιὰ λυ-γε-ρή-, πά-λι, λυ-γε-ρή-.

3. Και έέρ-ναν και μιὰ λυ-γε-ρή-, πά-λι, λυ-γε-ρή-, του Μά-ρου τή γυ-ναί-κα

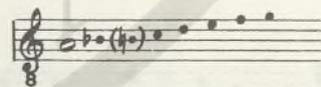
του Μά-ρου τή γυ-ναί-κα. Φι-λοῦντην και τσι-μποῦν τη... νε, και τσι-μποῦν τη-νε

MODERATO (♩ = 76)

1. Κά--τω εὶς Δα--φνο--πό--τα--μο, Δα-φνο--πό--τα--μο,
 εὶς Δα-φνο--πο--τα--μί--δα, εὶς Δα-φνο--πο--τα--μί--δα,
 ἢ Τοῦρ-κοι πε--ρά--σα--νε πο... ..λλοί, πάλι, καὶ πο--λλοί.

2. Τοῦρ-κοι πε--ρά--σα--νε πο... ..λλοί, πάλι, καὶ πολ--λοί
 τρα--κό-βιοι για--νι--τσά--ροι, τρα--κό-βιοι για--νι--τσά--ροι
 ἢ Μὰ ἐέρ--ναν καὶ μιὰ λυ--γε... ..ρή, πάλι, λυ--γε--ρή.

3. Ἐ--σερ--ναν καὶ μιὰ λυ--γε... ..ρή, πάλι, λυ--γε--ρή,
 τοῦ Μώ-ρο τῆ γυ--ναί--κα, τοῦ Μώ-ρο τῆ γυ--ναί--κα.
 Ἐ Τσίμ--ποῦν τη--νε, φι--λοῦν τη... ..νε, καὶ φι--λοῦν τη--νε.



32. ΜΙΑ ΜΥΛΟΠΟΤΑΜΙΤΙΣΣΑ

Tout à fait isolée en Crète occidentale, son texte ne figurant que dans le seul recueil de Kriaris, ignorée par Papagrigorakis dans sa liste de familles mélodiques — où elle aurait pris place parmi celles qui ont une mélodie en propre — cette chanson est certainement d'origine étrangère. Son chanteur lui-même aurait sans doute été incapable de donner un sens à ses refrains. Ceux-ci permettraient peut-être de préciser la région de Grèce d'où elle a été importée en Crète.

32. ΜΙΑ ΜΥΛΟΠΟΤΑΜΙΤΙΣΣΑ

Georgios Rodarakis (Malaxa)

D.P. 3383

Μιά Μυλοποταμίτισσα, 'νιούς μυλωνᾶ γυναίκα,
 μετάξι κλώθει κι ἀναλεῖ καὶ σύρμα μασουρίζει.
 Στὸν οὐρανὸ τὸ διάζεται, στὸν κάμφο τὸ τυλίγει,
 κ' εἰς τὸν ἀφρὸ τῆς θάλασσας ἔστεσε τ' ἀργαστήρι.
 Κι ὁ γιὸς ὁ Γιάννης τῆ ρωτᾶ : — Μάνα, τί νὰ τὸ κάμης;

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 210

Une femme de Mylopotamo, la femme d'un meunier,
 file et déroule de la soie et embobine le fil.
 Elle tend la chaîne dans le ciel, elle l'enroule dans la plaine,
 et sur l'écume de la mer elle dresse son métier.
 Son fils Jean lui demande : — Mère, qu'en veux-tu faire ?

Début tronqué de la chanson de la Mère meurtrière (POLITIS 91).

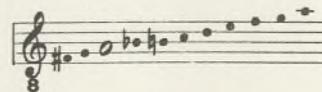
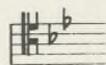
(1200126-132) (J. J.)

1. Μιά Μυ-λο-πο-τα-μί-τις-σα,
 2. Με-τά-ξι κλώ-θει κι ἀ-να-λεῖ, } με-ρους με-ρες με-λι-νες με δι-
 4. 5. }
 --πλες { 'νιούς μυ-λω-νᾶ γυ-ναί-κα... } βα-λι
 και σύρ-μα μα-σου-ρί-ζει... }
 6. και του πλα-νᾶ κι αἰ-τούς.
 και κου βε-τε κι αἰ-τούς.

Variantes:

1. 2. 3.
 str. 5. γιὸ γιὸ τῶ 2-5 2. 3-5
 4. 5. 6. 7.
 5. κά..... 2. -ζει 2-5 2. κου βε-τε

⊙ Les paroles du refrain, partout très hypothétiques, et de toute manière sans signification, sont ici absolument inintelligibles.



MARIAGE A LAKKI



Bénédition en plein air



Transport de la dot

33. LES CHANSONS DE LA « STRATA »

Nous avons indiqué dans la Préface ce qu'étaient ces chansons de la « strata ». Par la place qu'elles tiennent dans les cérémonies du mariage, elles peuvent souvent être assimilées à des chants de noces. Elles sont qualifiées dans le nome de Réthymno¹ de chansons τῆς συνεπαρσῶς, le mot désignant le cortège nuptial², ou τῆς κουλούρας, le trajet *circulaire* de ce cortège³, ou même « de la mariée ».

Ayant eu la bonne fortune de nous trouver à Lakki pour un mariage, pendant deux jours nous avons été saturés de l'air de la *strata*. Dès le matin du premier jour, c'est lui que chantaient les amis de noce du marié en transportant dans la maison du futur couple la dot que leur tendaient les amis de noce de la mariée. Le village étant très dispersé, coupé des ravins auxquels il doit probablement son nom, c'est près d'une demi-heure de marche qu'ils firent ainsi, portant, qui une chaise, qui le pétrin, qui une pile de draps, sans cesser de chanter l'air de la *strata*, et lorsqu'ils passaient devant un mur faisant écran, leurs voix, jusqu'alors perdues dans le plein air, résonnaient, bien timbrées. L'après-midi, le mariage ayant été béni en plein air, les couronnes échangées sur la tête des époux, on conduisit la mariée de la maison de ses parents dans celle de ses beaux-parents. Et après avoir chanté, toujours sur l'air de la route:

Ἐπήραμε τὴν πέρδικα, τὴν πενταπλουμισμένη,
κι ἀφήκαμε τὴ γειτονιά σὰν χώρα κουρσεμένη⁴

Nous l'avons prise, la perdrix au ravissant plumage,
et avons laissé son quartier comme un pays mis au pillage,

c'est sur cet air encore que les amis de noce invitèrent sa belle-mère à leur ouvrir sa porte:

Πρόβαλε, μάνα τοῦ γαμπροῦ καὶ πεθερὰ τῆς νύφης,
νὰ ἰδῆς τὸν ἀκριβό σου γιὸ μιὰν πέρδικα ποὺ φέρνει⁵.

Parais, mère du marié, belle-mère de l'épousée,
viens voir ton fils chéri la perdrix qu'il t'amène.

Puis un bal s'organisa, sur une aire naturelle, herbeuse, à côté de la maison. Le violon et le luth étaient des professionnels, venus de la province de Kissamo, la région des Monts Blancs n'ayant pas d'instrumentistes autochtones.

Lorsque les amis de noce du marié arrivèrent, en bande, sur ce terrain de danse improvisé, c'était encore en chantant l'air de la route; quelques instants après, ceux de la mariée, après s'être restaurés, débouchaient à leur tour, en chantant, toujours sur le même air:

Κόρη καὶ νιὸς ἐπαίζανε σ' ὄριο περιβολάκι.
Κι ἀπὸ τὸ παίξε γέλασε, κι ἀπ' τὸ πολὺ κανάκιο,
ἀπεκοιμήθη ὁ νιὸς γλυκὰ στῆς λυγερῆς τσ' ἀγκάλες.
Γλυκὰ γλυκὰ τὸν-ε φιλεῖ, σφιχτὰ τὸν ἀγκαλιάζει,
— Εὐπνα, τὸ τρυγονάκι μου...⁶

Fille et garçon s'ébattaient dans un beau petit jardin.
A force de jeux et de ris, à force de caresses,

¹ VLASTOS, Mariage 74 et PAPAGRIGORAKIS p. 217.

² VLASTOS, Mariage 178.

³ *ibid.* 159.

⁴ *ibid.* 75.

⁵ *ibid.* 89.

⁶ Version de Lakki (ci-après n° 33 δ).

a) 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

b) E 1 2 1 2 3 4 E 1 2 3 4 5 6 7 8 N.B.

c) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

d) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

e) 1 2 3 4 1 2 3 4 { 1 2 3 4 5 6 7 8 } 9 10 11 12 13 14 15

h) 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8

le jeune homme s'est endormi dans les bras de la belle.
 Elle le baise doucement, dans ses bras elle le serre:
 — Réveille-toi, mon tourtereau...

Le lendemain, dès onze heures, le chant reprenait. Les amis de noce faisaient la tournée de tous les parents des époux, qui avaient préparé de la *tourta*⁷ et des *kalitsounakia*⁸ arrosés de vin clair pour les recevoir. Et toute l'après-midi, tandis que nous enregistrons des chansons de la *tavla*, le chant de la *strata* nous parvenait comme un fond sonore, que les libations ininterrompues rendaient toujours plus sauvage et discord.

A défaut de paroles de circonstances, comme celles que nous avons citées, les amis de noce choisissent des textes dont le sujet, ou parfois le premier vers seulement, leur paraît approprié:

- Un jeune homme de l'Orient aime une fille en Occident...
- Alexandre le roi qui régnait sur les Flandres...
- ... désira, demanda une jeune princesse.
- D'un bout du monde à l'autre bout du monde
deux rois s'efforcent de conclure un mariage...
- Noble sire et sa dame arrosaient un jardin...
- Tu le vois, ce sommet, ce vert pâturage;
on célèbre sur l'autre versant la noce d'une orpheline...
- Une fille faisait la conduite à son mari partant pour l'étranger.

⁷ pâté fait de couches de viande d'agneau et de couches de fromage.

⁸ feuilletés au fromage.

a)

b)

f)

g)

h)

Parfois le premier vers de cette dernière chanson est modifié pour le mieux adapter à la circonstance:

— Une mère faisait la conduite à son fils partant pour l'étranger.

On comprend que les textes des chansons de l'air de la route soient notablement plus longs que ceux des chants de la *tavla*: autour de la table, les airs étant variés, on passe volontiers de l'un à l'autre; l'air de la route étant unique et se chantant pendant des heures entières, les longs textes suivis sont les bienvenus et ont ainsi pu survivre.

Mélodie de l'air de la strata

Nous avons recueilli dans toute la Crète occidentale d'assez nombreuses variantes de cet air. Et comme il en existe des versions publiées dès le siècle passé par des musiciens grecs, l'étude comparative en est facilitée. Le tableau synoptique XI donne en *a)* la transcription en notation européenne de la version SIGALAS⁹; en *b)* nous reproduisons notre version 33 α , enregistrée en 1930 par un joueur de lyra de La Canée. La principale différence de ces deux textes est dans l'attaque des phrases: l'attaque dans l'aigu sur une partie forte du temps, caractéristique du style des Rizès, intervient dans la seconde phrase de la version *a)*, dans la première de la version *b)*. Ce que ces deux versions ont de plus remarquable, c'est d'opposer une première phrase d'un rythme nettement ternaire à une seconde phrase d'un rythme nettement binaire. La seule irrégularité est la mesure binaire de la version *b)* à la fin du 1^{er} segment (N.B.). Plus ou moins estompée, cette opposition se retrouve dans toutes les versions que nous avons enregistrées en 1954 dans les Monts Blancs, comme d'ailleurs dans les recueils de Psachos¹⁰, de Papa-

⁹ p. 296.

¹⁰ COLL. ODÉON 73.

grigorakis¹¹ et de Vlazakis¹², malgré une tendance à introduire une mesure ternaire dans la seconde phrase, tout comme une mesure binaire dans la première.

Si l'alternance de mesures binaires et ternaires est fréquente dans le répertoire de Crète occidentale, l'air de la route est le seul où elles soient aussi clairement distinctes et où il en résulte pour l'auditeur un contraste frappant entre les phrases à prédominance binaire et à prédominance ternaire. Le recueil de Psachos fournit la clé de ce petit problème. Il contient deux chants de noces, un chant τῆς κουλούρας¹³ « chanté par les invités lorsque, quittant la noce, ils rentrent chez eux », et un « chant de mariage »¹⁴, « chanté lorsque, après le mariage, on conduit la mariée de sa maison à celle du marié ». En uniformisant l'unité de durée, nous les avons reproduites sur le tableau XI, le premier sous lettre *d*), le second sous lettre *g*). Comme on peut en juger, l'un correspond à la première phrase de la chanson de la route, l'autre à la seconde. On pourra remarquer que le début de la version *d*) se rapproche beaucoup de la version Sigalas (*a*), alors que la chanson *g*) est quasi identique à la seconde phrase de la version *b*).

Une variante du chant τῆς κουλούρας de Lakki (*d*) a été publiée antérieurement par Pachtikos¹⁵. Nous la reproduisons sous lettre *e*). Ses paroles étaient semblables à celles du chant de mariage de Psachos (version *g*):

Μὰ πήραμε τὴν πέρδικα, τὴν πενταπλουμισμένη,
Nous l'avons prise, la perdrix au ravissant plumage,

et elle était chantée « tandis que la mariée se rend de sa maison paternelle à celle du marié ». Par sa forme et la disposition de ses syllabes, elle constitue un trait d'union entre les versions *d*) et *a*). Chantée à La Canée, elle confirme l'existence d'un chant de noces autonome, incorporé ultérieurement au chant de la *strata*. On notera que son premier segment fait sa cadence sur la sous-tonique comme dans la version Sigalas. Ce chant de noces est répandu en Crète centrale. En *c*) nous recopions la version qu'en a enregistré en 1967 Amargiannakis d'une informaticienne de Yeryeri, au sud du Psiloritis¹⁶. Non loin de Yeryeri, sur la côte, à Timbaki, il en a enregistré une variante¹⁷ qui, mélodiquement, est très semblable à la version *c*) de Lakki, mais allonge davantage le second temps de la mesure à 6/4. On trouve la même particularité à Kassos, où il différencie les deux versions de la chanson de la Λυγερή publiées par N. G. Mavris et E. A. Papadopoulos¹⁸, d'ailleurs très proches mélodiquement des chansons de noces crétoises. Ainsi la première phrase de la chanson de la route paraît bien être à l'origine une chanson de noces indépendante, également répandue à l'est de l'aire des *rizitika*.

Il en va de même pour la seconde phrase. C'est en Crète orientale, à Kritsa, que nous avons enregistré la chanson recopiée au tableau XI sous lettre *f*). Elle se chante « à la table des noces »¹⁹ et Amargiannakis a publié deux chants de noces, enregistrés l'un à Anoya, en Crète centrale²⁰, l'autre à Yerapetra²¹ en Crète orientale, qui sont exactement de même type.

Une fois soudés ensemble, ces deux chants de noces, outre leur disparité rythmique, frappent par leur ambiguïté modale. Faut-il considérer comme tonique la finale de la première ou celle de la seconde phrase? Dans le doute, nous avons fait figurer l'une et l'autre dans nos notations de l'*ambitus*. On remarquera dans nos transcriptions que les chanteurs semblent eux-mêmes hésiter entre l'un et l'autre

¹¹ p. 410.

¹² 11, 17.

¹³ COLL. ODÉON 71.

¹⁴ *ibid.* 77. Nous ne pouvons pas tenir compte de la version du « Chant de la Mariée » de CHATZIDAKIS, p. 129. Il le note à 5/8, par désir de retrouver dans toutes les chansons crétoises les « crétiques » antiques.

¹⁵ 358, 239.

¹⁶ AMARGIANNAKIS 20, 10.

¹⁷ *ibid.* 21,12.

¹⁸ Κασσιική Λύρα, Port-Saïd, 1928, 18, 34 et 35.

¹⁹ P. I 10.

²⁰ AMARGIANNAKIS 11, 3.

²¹ AMARGIANNAKIS 14, 5.

degré et souvent glissent du degré supérieur au degré inférieur. Un autre de nos informateurs répétait la seconde phrase pour pouvoir la conclure sur ce qu'il ressentait comme étant la tonique, après l'avoir laissée suspendue une première fois sur la sous-tonique (33 ζ).

Enfin, au tableau XI, nous avons recopié encore, sous lettre *h*), la transcription d'une chanson de la route enregistrée en 1954 à Anoya en Crète centrale ²². Le chanteur, manifestement, considère la finale de la seconde phrase comme une sous-tonique, non conclusive, et, laissant vers et mélodie en suspens, il attaque la nouvelle phrase sur la syllabe finale du vers. C'est avec la première phrase qu'il conclura la chanson à sa cinquième strophe. Cette version d'Anoya a conservé plus fidèlement que les chansons de Crète occidentale le rythme ternaire de la première partie; il en va de même pour les variantes que nous avons enregistrées à Goniès, non loin d'Anoya, mais dans le nome d'Hiraklion (Candie) ²³ et pour celle d'Anoya qu'a transcrite Amargiannakis ²⁴.

L'ensemble des observations que nous avons faites nous permet de conclure que, selon toute vraisemblance, la chanson de la *strata* s'est constituée dans la Crète centrale. Parvenue en Crète occidentale, elle a subi l'influence du dialecte musical des Rizès, avec pour résultat l'attaque des phrases sur une note aiguë, souvent portée par l'exclamation *e* ou *he*, et la détérioration partielle du rythme ternaire de sa première partie.

33 α. ΜΗΝΑΣ ΜΟΥ, ΚΟΡΗ, Κ' ΕΡΧΟΜΑΙ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
Sandouri: Loukas Bertos
(La Canée)

D.P. 3260

— Μηνᾶς μου, κόρη, κ' ἔρχομαι, κ' εἶντα θὰ βάλω νά 'ρτω;
— Ἄ βρέχει, βάλε τσόχινα, κι ἂν-ε χιονίζει τ'ἄσπρα,
κι ἂν εἶν' εὐγιά και ξαστεριά...

PAPAGRIGORAKIS 456

— Tu me fais dire de venir, la belle; je viens, mais que mettrai-je?
— S'il pleut, mets des habits de laine, s'il neige, des habits blancs,
s'il fait beau, que le ciel soit clair... (mets des habits de toile).

Var. mus. SIGALAS 296
VLASTOS, Muse 14
COLL. ODÉON 73
PAPAGRIGORAKIS p. 410
VLAZAKIS 11, 17
AMARGIANNAKIS 10, 2

Cf. COLL. ODÉON 71 et 77
CHATZIDAKIS 129

²² K. VIII 8.

²³ K. IX 10 et P. V 8.

²⁴ AMARGIANNAKIS 10, 2.

POCO MOSSO (♩=100)

Lyra

Sandouri

Canto (♩=108)

1. Ε Μη---νάς, Μη---νάς μου κό...ε Μη---νάς μου, κό---ρη, κ'έρ---χο---μαι.

Lyra

Sandouri

(♩=116)

Μη---νάς μου κό....., Μη---νάς μου κό---ρη κ'έρ-χο---μαι ε κ'είν-τα θα βά..... θα βά---λω νά 'ρτω;

2. Ε Μ'ά βρέ....., Μ'ά βρέ---χει βά..., ε Μ'ά βρέ.... χει βά-----λε τσό-----χι---να,

Lyra

Μ'ά βρέ-χει βά..., Μ'ά βρέ--χει βά---λε τσό-χι---να, ε κι ά--νε-χιο--νί....., χιο--νί---ζει τ'ά---σπρα

33 β. ΤΑ ΧΕΛΙΔΟΝΙΑ ΤΗΣ ΒΛΑΧΙΑΣ

Soldats du nome de La Canée

D.P. 3379

- Τὰ χελιδόνια τῆς Βλαχιάς καὶ τὰ πουλιὰ τῆς Δύσης
 κλαῖσιν ἀργά, κλαῖσιν ταχιά, κλαῖσιν τὸ μεσημέρι,
 κλαῖσιν τὴν Ἀντριανούπολη, τὴν πολυκρουσεμένη,
 ἀπὸ τὴν ἐκρουσεύανε τὰ τρεῖς γιορτὲς τοῦ χρόνου,
5. τῷ Χριστουγέννω γιὰ κερί, καὶ τῷ Βαγιῶ γιὰ βάγια,
 καὶ τὴν ἡμέρα τῆς Λαμπρῆς γιὰ τὸ "Χριστὸς ἀνέστη".
 — "Χριστὸς ἀνέστη", κοπελιά, ἔλα νὰ φιληθοῦμε,
 καὶ βάστα καὶ στὰ χέρια σου κλῆμα νὰ βλοηθοῦμε.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 481

- Les rossignols de Valachie et les oiseaux de l'Occident
 pleurent le soir, pleurent le matin, pleurent à midi.
 Ils pleurent Andrinople, la très saccagée,
 qui a été mise à sac aux trois fêtes de l'année,
5. à Noël, en guise de cierge, aux Rameaux, de rameaux,
 et le jour de Pâques, de « Christ est ressuscité ».
 — « Christ est ressuscité », la belle, viens, embrassons-nous,
 et prends dans tes mains un pampre ¹ pour nous marier.

Sur l'ancienneté du texte, voir POLITIS 1. Les deux derniers vers sont une adjonction destinée à incorporer la chanson au rituel des noces.

33 γ. ΔΩΣΕ ΜΑΣ, MANA, THN EYKH

Ioannis Polendas (Askyfou) et Manoussos Douroundakis (Sfakia)

D.P. 3324

- Δῶσε μας, μάνα, τὴν εὐκὴ, νὰ ξεκινήση ὁ γάμος.
 — Ἡ εὐκὴ μ' ὀμπρὸς κι ὀπίσω σας, δεξιὰ σας καὶ ζερβά σας.
 Νὰ πᾶτε νὰ μοῦ φέρετε ἕνα καλὸ κορίτσι,
 καὶ νὰ 'ν' ἀπὸ ψηλὴ σειρὰ κι ἀπὸ καθάριο αἷμα.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 431

- Mère, donne-nous ta bénédiction, que la noce se mette en route.
 — Que ma bénédiction soit devant et derrière vous, à votre droite

[et à votre gauche.

Allez me chercher une brave fille,
 qui soit de haut lignage et de sang pur.

¹ dont on tresse les couronnes qu'on échange sur la tête des mariés.

POCO MOSSO (100-84)

Coro I
 1. Ε Τὰ χε..... Τὰ χε..... λι... δό..... ε Τὰ χε..... λι... δό..... νια τῆ Βλα-χιᾶς,

Coro II
 Ε Τὰ χε..... Τὰ χε..... λι... δό ε Τὰ χε..... λι... δό..... νια τῆ Βλα-χιᾶς,

Coro I
 Τὰ χε-λι... δό....., Τὰ χε-λι... δό..... νια τῆ Βλα-χιᾶς ε καὶ τὰ που-λιά, που-λιά τῆ Δύ-σης, Ε

Coro II
 Τὰ χε-λι... δό....., Τὰ χε-λι... δό..... νια τῆ Βλα-χιᾶς ε καὶ τὰ που-λιά, που-λιά τῆ Δύ-σης.

Coro I
 2. Ε Κλαῖ... σι, Κλαῖ... σιν, ἄρ-γά, ε Κλαῖ-σιν ἄρ... γά, Κλαῖ-σιν {τα-χιά, ἄρ-γά,

Coro II
 Ε Κλαῖ... σι, Κλαῖ... σιν, ἄρ-γά, ε Κλαῖ-σιν ἄρ... γά, Κλαῖ-σιν τὰ-χιά,

Coro I
 Κλαῖ-σιν ἄρ... γά, Κλαῖ-σιν ἄρ... γά, Κλαῖ-σιν τα-χιά, ε κλαῖ-σιν τὸ με..... {να} με-ση... μέ-ρι.

Coro II
 Κλαῖ-σιν ἄρ... γά, Κλαῖ-σιν ἄρ... γά, Κλαῖ-σιν τα-χιά, ε κλαῖ-σιν τὸ με..... να, με-ση... μέ-ρι.

* Entrée du Coro I, sur la dernière croche du troisième temps.



MODERATO (♩=66)

1. $\underline{\text{E}}\text{---}\underline{\text{ve}}\text{---}\underline{\Delta\omega}\text{---}\underline{\text{σε}}\text{---}, \underline{\Delta\omega}\text{---}\underline{\text{σε}}\text{---}\underline{\text{μας}}, \underline{\text{μά}}\text{---}\underline{\text{ηε}}\underline{\Delta\omega}\text{---}\underline{\text{σε}}\text{---}\underline{\text{μας}}, \underline{\text{μά}}\text{---}\underline{\text{να}}\text{---}, \underline{\text{τήν}}\text{---}\underline{\text{εϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}},$

$\underline{\Delta\omega}\text{---}\underline{\text{σε}}\text{---}\underline{\text{μας}}, \underline{\text{μά}}\text{---}\underline{\text{ηε}}\underline{\Delta\omega}\text{---}\underline{\text{σε}}\text{---}\underline{\text{μας}}, \underline{\text{μά}}\text{---}\underline{\text{να}}\text{---}\underline{\text{τήν}}\underline{\text{εϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}}, \underline{\text{ηε}}\text{---}\underline{\text{να}}\text{---}\underline{\text{ξε}}\text{---}\underline{\text{κι}}\text{---}\underline{\text{νή}}\text{---}, \underline{\text{ξε}}\text{---}\underline{\text{κι}}\text{---}\underline{\text{νή}}\text{---}\underline{\text{θηό}}\underline{\text{γά}}\text{---}\underline{\text{μας}}.$

2. $\underline{\text{ηε}}\text{---}\underline{\text{ηϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}}, \underline{\text{ηϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}}\text{---}\underline{\text{μ'όμ}}\text{---}\underline{\text{πρός}}\underline{\text{ε}}\underline{\text{ηϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}}\text{---}\underline{\text{μ'όμ}}\text{---}\underline{\text{πρός}}\underline{\text{κι}}\underline{\text{ό}}\text{---}\underline{\text{πί}}\text{---}\underline{\text{σω}}\underline{\text{σας}},$

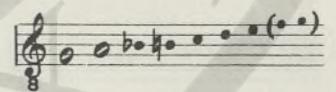
$\underline{\text{ηϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}}\underline{\text{μ'όμ}}\text{---}\underline{\text{πρός}}, \underline{\text{ηϋ}}\text{---}\underline{\text{κή}}\underline{\text{μ'όμ}}\text{---}\underline{\text{πρός}}\underline{\text{κι}}\underline{\text{ό}}\text{---}\underline{\text{πί}}\text{---}\underline{\text{σω}}\underline{\text{σας}}, \underline{\text{ηε}}\text{---}\underline{\text{δε}}\text{---}\underline{\text{ξιά}}\underline{\text{σας}}\text{---}\underline{\text{καί}}\underline{\text{μα}}\underline{\text{καί}}\underline{\text{ζερ}}\text{---}\underline{\text{βά}}\underline{\text{σας}}$

3. $\underline{\text{ηε}}\text{---}\underline{\text{Νά}}\underline{\text{πᾶ}}\text{---}\underline{\text{τε}}\underline{\text{νά}}, \underline{\text{ε}}\underline{\text{Νά}}\underline{\text{πᾶ}}\text{---}\underline{\text{τε}}\underline{\text{νά}}\underline{\text{μου}}\underline{\text{φέ}}\text{---}\underline{\text{ρε}}\text{---}\underline{\text{τε}},$

$\underline{\text{Νά}}\underline{\text{πᾶ}}\text{---}\underline{\text{τε}}\underline{\text{νά}}, \underline{\text{Νά}}\underline{\text{πᾶ}}\text{---}\underline{\text{τε}}\underline{\text{νά}}\underline{\text{μου}}\underline{\text{φέ}}\text{---}\underline{\text{ρε}}\text{---}\underline{\text{τε}}\underline{\text{ηε}}\text{---}\underline{\text{νέ}}\text{---}\underline{\text{να}}\underline{\text{κα}}\text{---}\underline{\text{λό}}, \underline{\text{κα}}\text{---}\underline{\text{λό}}\underline{\text{κο}}\text{---}\underline{\text{ρί}}\text{---}\underline{\text{τσι}}.$

4. $\underline{\text{ηε}}\text{---}\underline{\text{Καί}}\underline{\text{νά}}\text{---}\underline{\text{ν'ά}}\underline{\text{Καί}}\underline{\text{νά}}\text{---}\underline{\text{ν'ά}}\underline{\alpha}\text{---}\underline{\text{πό}}, \underline{\text{ηε}}\underline{\text{Καί}}\underline{\text{νά}}\text{---}\underline{\text{ν'ά}}\underline{\alpha}\text{---}\underline{\text{πό}}\underline{\text{ψη}}\text{---}\underline{\text{λή}}\underline{\text{σει}}\text{---}\underline{\text{ρά}},$

$\underline{\text{Καί}}\underline{\text{νά}}\text{---}\underline{\text{ν'ά}}\underline{\alpha}\text{---}\underline{\text{πό}}, \underline{\text{Καί}}\underline{\text{νά}}\text{---}\underline{\text{ν'ά}}\underline{\alpha}\text{---}\underline{\text{πό}}\underline{\text{ψη}}\text{---}\underline{\text{λή}}\underline{\text{σει}}\text{---}\underline{\text{ρά}}, \underline{\text{ηε}}\underline{\text{κι}}\underline{\alpha}\text{---}\underline{\text{πό}}\underline{\text{κα}}\text{---}\underline{\text{θά}}, \underline{\text{κα}}\text{---}\underline{\text{θά}}\underline{\text{ριο}}\underline{\alpha\text{---}\text{μα}}.$



ΝΟΣΙΝΑΚΑ

33 δ. ΚΟΡΗ ΚΑΙ ΝΙΟΣ ΕΠΑΙΖΑΝΕ

Solo: Christos Koumandatakis (Panayia)

Coro: Theodoros Psaros et Michail Lefakis (Askyfou)

Κ. XV 5

Κόρη καὶ νιὸς ἐπαίζανε σ' ὄριο περιβολάκι.
 Κι ἀπὸ τὸ παίξε γέλασε, κι ἀπ' τὸ πολὺ κανάκι ||
 ἀπεκοιμήθη ὁ νιὸς γλυκὰ στῆ λυγερῆς τσ' ἀγκάλες.
 Γλυκὰ γλυκὰ τὸν-ε φιλεῖ, σφιχτὰ τὸν ἀγκαλιάζει.
 — Εὐπνα, τὸ τρυγονάκι μου.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 451

Fille et garçon s'ébattaient dans un beau petit jardin.
 A force de jeux et de ris, à force de caresses, ||
 le jeune homme s'est endormi dans les bras de la belle.
 Elle le baise doucement, dans ses bras elle le serre:
 — Réveille-toi, mon tourtereau.

Disque ΜΛΑ 1, face 2, page 2.

MODERATO (♩=66)

Solo

1. Ε Κό---ρη (d), Κό---ρη και νιός, ηε Κό---ρη και νιός ε---παί---ζα---νε

Ε Κό---ρη, Κό---ρη και νιός, ηε Κό---ρη και νιός ε---παί---ζα---νε

Κό---ρη και νιός, Κό---ρη και νιός ε---παί---ζα---νε. ε---σ'ώ---ριο πε---ρι... να πε-ρι-βο---λά---κι

Κό---ρη και νιός, Κό---ρη και νιός ε---παί---ζα---νε ηε ε'ώ---ριο πε---ρι..., πε-ρι-βο---λά---κι

2. Ε Κι ά---πό, Κι ά---πό τὸ παῖ... ηε Κι ά---πό τὸ παῖ---ξε γέ---λα---σε

Ε Κι ά---πό, Κι ά---πό τὸ παῖ-ξε, ηε Κι ά---πό τὸ παῖ... ηαι-ξε γέ---λα---σε,

Κι ά---πό τὸ παῖ..., Κι ά---πό τὸ παῖ---ξε γέ---λα---σε, ε---πὸ τὸ πο---λύ, τὸ πο-λύ κα---νά---κιο

Κι ά---πό τὸ παῖ..., Κι ά---πό τὸ παῖ---ξε γέ---λα---σε ε---πὸ τὸ πο---λύ, τὸ πο-λύ κα---νά---κιο.

33 ε. ΤΑ ΧΕΛΙΔΟΝΙΑ ΤΗΣ ΒΛΑΧΙΑΣ

1^{er} groupe: Christos Tzanakis et Stamatis Malindretas2^e groupe: Charidimos Manarolis et Michail Bibliidakis

P. X 5

Même texte que 33 β, sauf:

Κλαῖσιν τὴν Ἀντριανούπολη, τὴ βαροκρουσεμένη.

33 ζ. ΒΑΣΙΛΙΟΠΟΥΛΑ ΑΡΜΑΤΩΣΕ

Stavros Papadonikolakis (Ayia Irini)

K. XVIII 3

Βασιλιπούλ' ἀρμάτωσε ὀλόχρουση φεργάδα,
καὶ βάνει ναῦτες ἑκατό, ὕμορφα παλικάρια,
καὶ ναυτοπούλες ἑκατό, ἀπάρθυνα κορίτσια. ||
Μπαίνουν καὶ λάμναν τὰ κουπιὰ δεξιὰ στὴ Μυτιλήνη.

5. Ρηγόπουλο τὴν-ε θωρεῖ ἀπὸ ψηλὸ παλάτι.
— Στάσου, καράβι ξακουστό, γὰ θὰ σὲ πολεμήσω.

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 428

Une princesse a armé une frégate toute en or;
elle y fait monter cent marins, de beaux jeunes gens,
et cent batelières, des filles vierges. ||
Ils montent et tiraient les rames à droite de Mytilène.

5. Un prince la voit du haut de son palais.
— Arrête-toi, bateau fameux, ou je vais te combattre.

TEMPO RUBATO (♩=56)

33 ε.

Coro I

1. *E ve* — *Τά* — *χε*....., *Τά* — *χε*.....*λι*.....*δό*.... (f)

ε *Τά* *χε*.....*λι*.....*δό*.....*ο*.....*νια* *τη* — *Βλα*.....*χι*ᾶς,

Coro II (♩=52)

E ve — *Τά* — *χε*....., *Τά* — *χε*.....*λι*.....*δό*....

ε *Τά* *χε*.....*λι*.....*δό*.....*ο*.....*νια* *τη* — *Βλα*.....*χι*ᾶς,

(♩=63) (f)

2. *Τά* — *χε*.....*λι*.....*δό*....., *Τά* — *χε*.....*λι*.....*δό*.....*νια* — *τη* *Βλα*.....*χι*ᾶς —

(♩=60)

Τά — *χε*.....*λι*.....*δό*....., *Τά* — *χε*.....*λι*.....*δό*.....*νια* — *τη* *Βλα*.....*χι*ᾶς —

ε — *καί* — *τά* — *που*.....*λιά* —, *τά* *που*.....*λιά* *τη* *Δύ*.....*ση*ς.

POCO MOSSO (10084)

33 ζ.

1. \underline{E} Βα--σι....., Βα--σι--λιο--πού... \underline{E} Βα--σι--λιο--πού--λ'άρ--μά--τω--σε,

Βα--σι-λιο-πού..... Βα--σι-λιο-πού'άρ--μά--τω--σε \underline{E} ὁ--λό--χρου-ση χρου-ση φρι--γά--δα,

Βα--σι-λιο-πού--λα, Βα--σι-λιο-πού'άρ--μά--τω--σε \underline{E} ὁ--λό--χρου-ση, χρου-ση φρι--γά--δα.

2. \underline{E} Καί βά....., Καί βά--νει ναύ..., \underline{E} Καί βά--νει ναύ--τες ἔ--κα--τό,

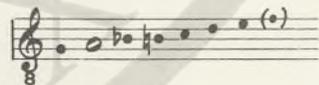
Καί βά--νει ναύ--τες, Καί βά--νει ναύ--τες ἔ--κα--τό, \underline{E} ὁ--μορ-φα πα..... να, πα-λι--κά-ρια.

Καί βά--νει ναύ--τες, Καί βά--νει ναύ--τες ἔ--κα--τό \underline{E} ὁ--μορ-φα πα..... να πα-λι--κά-ρια.

3. \underline{E} Καί να....., Καί ναυ--το--πού... \underline{E} Καί ναυ--το--πού--λες ἔ--κα--τό,

Καί ναυ--το--πού--λες, Καί ναυ--το--πού--λες ἔ--κα--τό, \underline{E} ἄ--πάρ-θε--να 'πάρ-θε-να κο-ρί--τσια.

1) Κ' ὕστερα τῆ δευτεράνου ἐκεινηνά.



33 η. MANA, XIONIZEI STA BOYNA

Michail M. Moundakis (Elos)

Κ. XVI 4

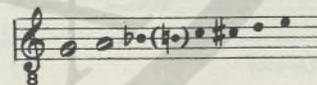
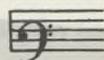
Même texte que le n° 11.

MODERATO (♩=72)

1. Ε Μά--να Μά--να, χιο--νί-ζει, ε Μά--να, χιο--νί-ζει στα βου--νά,
 Μά--να, χιο-νί....., Μά--να, χιο--νί-ζει στα βου--νά, ε και βρέ-χει στα, εις τα λαγ--κά-δια.

2. Ε Ξέ--νο, Ξέ--να περ--νά, ε Ξέ--νο περ--νά στην πόρ--τα μας,
 Ξέ--νο περ--νά, Ξέ--νο περ--νά στην πόρτα μας ε βρε-μέ-νο χιο....., να χιο-νι--σμέ-νο

3. Ε Μά--να, Μά--να, να τό, ε Μά--να, να τό κα--λέ--σω--με,
 Μά--να, να τό, Μά--να, να τό κα-λέ-σω--με, ε το Ξέ--νο να, για να 'ρθη μέ-σα.



33 ♪. ΜΙΑ ΚΟΡΗ ΡΟΔΑ ΕΜΑΖΕΥΓΕ

Solo: Andreas I. Mylonakis
 Duo: Antonios Bertakis et Petros Mylonakis
 (Elos)

P. IX 2

Μιά κόρη ρόδα εμάζευγε κι άνθους έκορφολόγα,
 να πλέξη τζόγια με τσ' άνθους, στεφάνι με τὰ ρόδα...

ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 460

Une fille ramassait des roses et cueillait des fleurs,
 pour tresser une guirlande de fleurs, une couronne de roses...

(Elle est battue à mort par sa famille pour les avoir offertes à un jeune homme.)

POCO MOSSO
 Solo

1. E---ve Μιά κό....., Μιά κό---ρη ρό-δα, ε Μιά κό---ρη ρό---δα ε-μά---ζευ-ε,

Duo

E Μιά κό....., Μιά κό---ρη ρό-δα ε Μιά κό---ρη ρό---δα ε-μά---ζευ-γε,

Solo

Μιά κό-ρη ρό....., Μιά κό---ρη ρό---δα ε-μά-ζευ-ε ε κι άνθους ε---κο.....να ε-κορ-φο-λό---γα,

Duo

Μιά κό-ρη ρό....., Μιά κό---ρη ρό---δα ε-μά-ζευ-γε, ε κι άνθους ε---κο....., ε-κορ-φο-λό---γα.

2. E---ve Να πλέ....., Να πλέ---ξη ντζόγια, ε Να πλέ---ξη ντζό---για με τς άν-θούς,

Duo

E Να πλέ....., Να πλέ---ξη ντζόγια, ε Να πλέ---ξη ντζό---γο-για με τς άν-θούς,

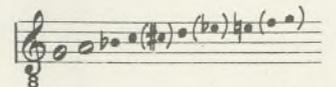
Solo

Να πλέ-ξη ντζό....., Να πλέ-ξη ντζό---για με τς άν-θούς, ε στε-φά---νι με να με τὰ ρό---δα,

Duo

Να πλέ-ξη ντζό....., Να πλέ-ξη ντζό---για με τς άν-θούς, ε στε-φά---νι με να με τὰ ρό---δα.

* Battement entre les deux voix.



34. BERCEUSE

Ayant recueilli en Crète occidentale et centrale onze airs de berceuses, c'est seulement après les avoir transcrits que nous pourrions tenter de préciser la place de la berceuse crétoise dans la chanson grecque en général. Notons pour l'instant qu'au contraire de la plupart des berceuses dodécanylennes et de la berceuse crétoise publiée par P. Vlastos¹, qui entonnent la mélodie sur la tonique ou la sous-tonique, notre berceuse d'Aya Roumeli l'attaque dans l'aigu de l'ambitus. Il semblerait donc que la femme des Rizès obéisse à la même tendance musicale que son seigneur et maître.

On remarquera l'indifférence de la chanteuse pour le degré qui porte la demi-cadence correspondant au premier hémistiche du vers politique. Elle s'arrête successivement sur le deuxième, le premier, le quatrième et le troisième degré. Pas plus que l'exécutante, l'auditeur n'est déconcerté par cette liberté, qui s'étend d'ailleurs aux motifs mélodiques eux-mêmes.

¹ VLASTOS, *Muse* p. 16.

34. ΚΑΜΕ ΝΑΝΑ ΝΑ ΚΟΙΜΗΘΗΣ

Katina St. Viglaki (Aya Roumeli)

Κ. ΧΙ 8

Κάμε νανά νά κοιμηθῆς καὶ πάλι νά ξυπνήσης,
γιατ' θά 'ρθῆ ἡ μαμάκα σου, νά μὴ σ' ἀναζητήξῃ.

Κοιμήσου, πού νά σέ χαρῶ, καὶ νά μοῦ μεγαλώσης,
καὶ νά σέ στείλω στὸ σχολεῖο, γράμματα νά μοῦ μάθῃς.

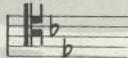
Fais dodo, endors-toi puis réveille-toi,
car ta maman viendra, qu'elle ne te cherche pas.

Dors, pour me faire plaisir, et que tu grandisses,
et que je t'envoie à l'école, pour que tu m'y apprennes à lire.

POCO MOSSO (♩=80)

1. Κά-με να--νά -- νά -- κοι---μη---θῆς, καὶ πάλι νά -- ξυ--πνή---θῆς --,
Γιατ' θά 'ρθῆ ἡ -- μα---μά---κα σου -- νά μὴ εἰ'να---ζη---τή---ξῃ --.

2. Κοι-μή-σου πού νά -- εἶ -- χα--ρῶ --, καὶ νά μοῦ με---γα---λώ---θῆς,
Καὶ νά εἶ στεί---λω -- εἰς τὸ -- εἰς τὸ -- σχολεῖο --, γράμ-μα-τα νά -- μοῦ -- μά---θῆς.

8^a alla

35. CHANSON DE QUÊTE

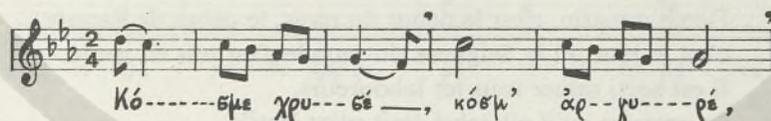
La seule chanson de quête de Crète occidentale que nous connaissons est celle du Nouvel-An ou de Saint Basile. Alors qu'en Grèce continentale, le saint est ordinairement représenté comme un clerc, dans des versions d'Asie mineure, de Salakos (Rhodes), de certaines îles orientales de l'Égée¹ et dans celles de Crète, il est devenu un laboureur dialoguant avec le Christ descendu sur terre.

La chanson crétoise offre deux particularités, l'une métrique, l'autre mélodique.

Etudiant jadis les rapports de concordance et de discordance entre les accents du vers et ceux de la mélodie², c'est le seul exemple musical que nous avons trouvé qui présente un accent sur la 5^e syllabe du vers politique. Or, dans la versification populaire, cette syllabe peut être accentuée, pour autant qu'elle soit précédée d'une césure. Cette observation nous avait permis de formuler la règle suivante: « Dans le vers politique, tel qu'il apparaît dans la musique des chansons populaires, les accents d'intensité et de durée affectent les syllabes paires; cependant la syllabe initiale de tout vers, hémistiche ou membre de vers est susceptible de recevoir un accent, quelle que soit sa place dans le vers, au détriment de la syllabe qui la suit immédiatement ». Comme dans la chanson française, lorsque l'octosyllabe est coupé en deux par une césure, le balancement de ses deux membres est fréquemment souligné par une rime intérieure. C'est précisément le cas dans plusieurs vers de la chanson de quête crétoise³.

v. 1	Ταχιά ταχιά,	ἴν' ἀρχιμενιά,
8	μέ τὸ δεξιό,	μέ τὸ ζερβό,
17	Στένω πλακιά,	στένω βροχιά,
19	Μὰ θέρισα	κι ἀλώνεψα,
26	Κακκάριζε,	κακκάριζε,
29	Καὶ κάθε τρεῖς	καὶ τέσσερεις
36	Καὶ ποιὸς θὰ μπῆ,	καὶ ποιὸς θὰ βγῆ,
38	Κ' ἐγὼ θὰ μπῶ,	κ' ἐγὼ θὰ βγῶ.

Comme on peut s'en rendre compte, seul le vers 17, qui accentue les syllabes 1 et 4, 5 et 8, offre un parallélisme absolu entre les syllabes accentuées du vers et de la mélodie, les autres vers n'accentuant que des syllabes paires. Aujourd'hui nous pourrions invoquer un autre exemple, pris également dans le répertoire de Crète occidentale, la chanson du *Monde doré* (n° 19). En voici la version notée par Vlazakis⁴:



En valeurs doubles, nous retrouvons exactement le schéma métrique de la chanson de quête — — — —⁵; les deux segments mélodiques ne sont ici aussi que la variante l'un de l'autre. Quant au vers, non seulement il présente une césure avec rime intérieure, mais encore il dote d'un accent les syllabes 1 et 4, 5 et 8. De ces deux exemples, on retire l'impression que le chanteur de Crète occidentale est particulièrement sensible à l'exactitude de la prosodie, au moins pour le premier vers des chansons.

¹ PETROPOULOS II p. 6, et ACADÉMIE p. 167. Voir aussi: Γ. Α. Μέγα, 'Ο 'Αηβασίλης ζευγολάτης (LAOGR. XXVII 290-294).

² BAUD-BOVY, La chanson, p. 50.

³ JEANNARAKI 249, 307.

⁴ 15, 24.

⁵ Nos propres transcriptions accentuent la différence de durée entre longues et brèves.

Mélo­di­que­ment, cette chan­son, comme sou­vent les chan­sons de quête, ne se ter­mine pas sur la tonique. Les quêteurs ont en effet inté­rêt à chan­ter le plus long­temps pos­si­ble pour que leurs audi­teurs se sentent moralement obligés de proportionner leur offrande à la durée de la prestation. L'absence d'une cadence conclusive à la fin de la strophe leur permet d'enchaîner les couplets sans solution de continuité. Des deux versions publiées antérieurement, la première, notée en graphie byzantine par P. Vlastos ⁶, ne diffère de celles que nous avons enregistrées que par la demi-cadence à la sous-tonique de la 8^e syllabe, la seconde, notée à Lakki par Psachos ⁷, fait ses cadences sur la sous-tonique et la tonique; elle ne présente donc pas le caractère suspensif des autres versions. Par contre, le rythme est rigoureusement le même dans ces quatre différentes versions.

Alors que la majorité des types de chansons de quête sont répandus sur une aire géographique étendue, la chanson que nous venons d'examiner paraît appartenir en propre à la Crète occidentale.

35 α. TAXIA TAXIA 'N' APXIMENIA

Soldats du nome de La Canée

D.P. 3384

Ταχιά ταχιά 'ν' ἀρχιμενιά, ταχιά 'ν' ἀρχή τοῦ χρόνου,
ταχιά 'ν' ἀπόυ περπάτηξε ὁ Κύριος τοῦ κόσμου,
καὶ βγήκε καὶ χαιρέτηξε ὅλους τσι ζευγολάτες.
Τὸν πρώτ' ἀπόυ χαιρέτηξε ἦτον ἅγιος Βασίλης.

5. — "Ἄγιο Βασίλη δέσποτα, καλὸ ζευγάριν ἔχεις.
— Καλὸ τὸ λές, ἀφέντη μου, καλὸ κ' εὐλογημένο,
ἀπόυ τὸ βλόγησ' ὁ Χριστὸς μετὸ δεξί του χέρι,
μετὸ δεξί, μετὸ ζερβί, μετὸ μαλαματένιο...

JEANNARAKI 249, 307

Demain matin, c'est le début du mois, le début de l'année,
c'est le jour où le Seigneur du monde s'est mis en route.

Il est sorti saluer tous les laboureurs.

Le premier qu'il ait salué était saint Basile.

5. — Saint Basile évêque, tu as un bel attelage.
— Beau, tu l'as dit, Seigneur, beau et béni,
que le Christ a béni de sa main droite,
de sa droite, de sa gauche, de sa main en or...

Var. mus. PHORMINX, 2^e année, n^{os} 17-18 (déc. 1906)
COLL. ODÉON 67

⁶ Phorminx, 2^e période, 2^e année, n^{os} 17-18 (décembre 1906).

⁷ COLL. ODÉON 67.

ALLEGRETTO (♩=112)

1. Τα--χιά τα-χιά 'ν'άρ--χι--με-νιά, τα---χιά 'ν'άρ-χή του χρό--νου,

2. Τα--χιά $\left. \begin{matrix} \text{'ν'ά--πῆ<σ>} \\ \text{'ν'ά--πού} \end{matrix} \right\}$ περ---πά-τη-ξε ὁ Κύ--ρι---ος τοῦ κό---σμου.

3. Καὶ βῆ--κε καὶ χαι---ρέ-τη-ξε ὁ---λους τῆς ζευ-γο---λά--τες.

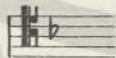
4. Τὸν πρῶτ' ἄ--πού χαι---ρέ-τη-ξε ἡ---τον ἄ---γιος Βα---εΐ---λης

5. «μ' Ἄ--γιο--βα-εΐ---λη δέε-πο-τα, κα---λὸ ζευ-γά--ριν εἶ---χεις

6. Κα---λὸ τὸ λέε, ἄ---φέν-τη μου, κα---λὸ κ' εὐ--λο-γη---μέ---νο,

7. μ' Ἄ--πού τὸ βλό---γηε' ὁ Χρι-στός με τὸ δε--ξί του χέ--ρι,

8. Μὲ τὸ δε--ξί, με τὸ ζερ-βί, με τὸ μα--λα-μα---τέ---νιο.



35 β. TAXIA TAXIA 'N' APXIMENIA

Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos (La Canée)

D.P. 3261

Les premiers vers comme ci-dessus. Le chanteur saute le vers 2 et omet le vers 8; il enchaîne avec:

Κι ἀκόμα δὲν τὸν ἤρρηκες τὸ μάνταλο ν' ἀνοίξης,
 νὰ μᾶς-ε δώσης τίβοτσι κι ἀποκειὰ νὰ σφαλίξης;
 κι ἀπὸ τὸ γεροπίθαιο καμμιὰ ὀκὰ λαδάκι,
 κι ἀπὸ τὴ μαύρην ὄρνιθα κανένα αὐγουλάκι,
 κι ἀπὸ τὸ σακουλάκι σου κανένα δεκαράκι.

Tu ne l'as donc pas encore trouvé le verrou pour ouvrir,
 pour nous donner quelque chose et refermer ensuite ?
 De la grosse vieille jarre une oque d'huile,
 et un petit œuf de la poule noire,
 et de ta bourse quelque piécette.

ALLEGRETTO (♩.80)

1. Τα---χιά τα---χιά 'ν'άρ-χι-με-νιά, τα---χιά 'ν'άρ-χή τοῦ χρό--νου.
 (♩.84)

2. Πὸν βγή-κε και χαι--ρέ--τη--ξε ὄ---λους τσι ζευ-γο---λά---τες
 (♩.88)

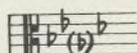
3. Τὸν πρῶτ' ἄ--ποῦ χαι--ρέ--τη--ξε, ἦ---τον ἄ---γιος Βα---σί---λης.
 (♩.92)

4. «Α---γιο-βα-σί---λη δέ-επο-τα, κα---λὸ ζευ-γά-ριν ἔ---χεις.
 (♩.96)

5. Κα---λὸ τὸ λές, ἄ---φέν-τη μας, κα---λὸ κ'εὺ-λο-γη---μέ---νο,
 (♩.100)

6. Ὁ---ποῦ τὸ βλό---γησ' ὁ Χρι-ετὸς μὲ τὸ δε-ξιοῦ του χέ---ρι
 (♩.112)

.....12. Κι ἄ---ποῦ τὸ σα---κου---λά-κι σου κα---νέ---να δε-κα---ρά---κι.



36. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΣΥΝΟΡΙΖΕΤΟ

«D'entre les vers vulgaires, les uns ont quinze, les autres douze syllabes» (τῶν δὲ πολιτικῶν στίχων οἱ μὲν εἰσὶ πεντεκαίδεκάσύλλαβοι, οἱ δὲ δωδεκάσύλλαβοι), cette glose anonyme à un poème de Syméon le nouveau Théologien ¹ atteste que si le vers de 15 syllabes peut être considéré comme le vers *politique* par excellence, celui de 12 syllabes était également utilisé par la poésie populaire byzantine. Nous avons démontré jadis ² pourquoi, ayant adopté les deux types de césures du dodécasyllabe savant, après la 5^e et après la 7^e syllabe, elle a été amenée dans un cas à une accentuation trochaïque, à une accentuation iambique dans l'autre.

Ces deux formes de dodécasyllabes sont représentées dans le répertoire de Crète occidentale. Mais à notre connaissance une seule chanson représente le type iambique, celle du *Pari de Yannis* (ou *Yannos*) *et du soleil*. A côté de la version que nous avons enregistrée à Elos, nous n'en avons qu'une version avec musique notée, celle du recueil Vlazakis ³. Elles ne présentent que peu d'analogies, et toutes deux ont leur schéma compliqué par des répétitions de syllabes. La seule strophe exempte de ces redondances est la première de notre version d'Elos. Or, sous cette forme, elle s'apparente assez nettement à une chanson de même type métrique qui se chantait et se dansait à Sinassos (Cappadoce), et dont nous possédons deux notations musicales, très semblables, l'une de Pachtikos ⁴, l'autre de Sp. D. Peristeris ⁵. Ci-dessous, nous comparons cette dernière (a) avec notre chanson crétoise (b), transposée d'un ton à l'aigu et dont le syllabisme, compromis par un augment superfétatoire, est rectifié conformément au texte de la version Vlazakis:

a) $\text{♩} = 86$

Ἐ---βρά---δυν, πα---λιο---βρά---δυν, κι ὁ ἴλιος ἔ---κλι---νε
 κι ὁ
 ὦ---ριος ὁ Γιαν---νά---κης πάει στὸ Ξύ---βου---νο

b) $\text{♩} = 84$

Ὁ Γιάν---νης με---τὸν ἥ---λιο --- συν---ο---ρί---ζε---το.

Du point de vue du texte, nous avons déjà signalé jadis qu'une relation pouvait être établie entre la chanson crétoise du *Pari de Yannis et du soleil* et la chanson cappadocienne de la *Mort de Yannakis* ⁶. Or voici que, musicalement aussi, malgré la différence du mode, le contour mélodique différent du deuxième hémistiche, nous décelons une indéniable parenté entre ces deux chansons, qui ont en commun le tempo, la répartition des syllabes, et le motif mélodique répété deux fois qui porte le premier hémistiche.

Pour tenter de préciser la place à attribuer à cette chanson dans le répertoire crétois, on remarquera encore l'ambitus exceptionnellement restreint qui est le sien: une tierce, une quarte si l'on tient compte

¹ Ἡλία Π. Βουτιερίδη, *Νεοελληνική στιχουργική*, Athènes, Kollaros, 1929, p. 71.

² BAUD-BOVY, *La chanson*, p. 110-114.

³ 9, 14.

⁴ 15, 13.

⁵ ACADÉMIE 19, 5.

⁶ BAUD-BOVY, *La chanson*, p. 291.

de la broderie inférieure de la sous-tonique. Or c'est là l'ambitus normal des chansons de danse de femmes de l'île voisine de Karpathos⁷; et c'est à Karpathos également⁸ qu'on a recueilli la version du *Pari de Yannos* (appelé Yannakis, comme dans la version cappadocienne) qui se rapproche le plus de la chanson crétoise. On peut semble-t-il conclure de ce faisceau d'observations que notre chanson est le dernier vestige d'une ballade dansée qui, dans des temps reculés, a dû jouir d'une certaine faveur dans le monde grec.

36. Ο ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΕ ΤΟΝ ΗΛΙΟ ΕΣΥΝΟΡΙΖΕΤΟ

Michail M. Moundakis (Elos)

K. XVII 2

Ὁ Γιάννης μὲ τὸν ἥλιο ἐσυνορίζετο
ποιὸς θενὰ πὰ' στὴ Δύση γρηγορότερα.
Παίρνει ὁ ἥλιος [καί] διασκέλα ἕρη καὶ βουνά,
ὁ Γιάννης ὁ καημένος τὰ χαμηλὰ κλαδιά⁹.

5. — "Ἡλιε, προσπέρασές με γιατί μ' ἀπάντηξε
ἢ (γι)ἀγαπῶ στὸ δρόμο καὶ ροζονάραμε.

ΠΑΡΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 229

Yannis rivalisait avec le soleil,
à qui serait le premier au couchant.
Le soleil se met à enjamber les monts, les montagnes,
le pauvre Yannis les buissons bas⁹.

5. — Soleil, tu m'as devancé parce que j'ai rencontré
ma belle en chemin et nous avons fait causette.

Var. mus. Cf. VLAZAKIS 9, 14

⁷ BAUD-BOVY, *Chansons* II 328-342.

⁸ MICHAILIDIS 111, 35.

⁹ pour: χαμολάγκαδα, les basses vallées.

37. ΣΑΒΒΑΤΟΒΡΑΔΟ ΜΕ ΔΙΩΞΑΝ ΟΙ ΓΟΝΕΙΣ ΜΟΥ

Les textes des chansons en dodécasyllabes trochaïques ne sont pas extrêmement nombreux, et s'enchaînent souvent sans aucun souci de cohérence. C'est ainsi qu'une chanson d'Oinoé¹ sur la mer Noire amalgame la chanson de l'*Aigle en hiver* (Σὲ ψηλὸ βουνό) avec celle du jeune homme blessé par l'amour d'une blonde (Κάτω στὸ γιὰλό), chanson qui ailleurs² est introduite par celle du Jeune homme chassé par ses parents le samedi soir et qui s'abrite la nuit sous un arbre (Σάββατο βραδύ).

Telle est aussi la contamination que nous offre la chanson enregistrée par le plus fécond de nos informateurs de Lakki. Ni Papagrigorakis, ni Vlazakis n'en font mention, et elle est étrangère au répertoire de Crète occidentale. On l'a recueillie en divers points du domaine grec, de Saranda Ekklisiès, en Thrace³, au Dodécanèse⁴, en passant par Skiathos⁵, la Thessalie⁶ et Smyrne⁷. Partout elle a gardé intacts et sa mélodie et ses temps inégaux. La seule différence que présente la version de Lakki est l'intervalle initial de quinte ascendante, qui y remplace l'intervalle de quarte des autres versions, conformément à la tendance du chanteur des Rizès à agrandir les intervalles ascendants.

On peut supposer qu'il s'agit là d'une chanson semi-urbaine, et ses temps inégaux engagent à en localiser l'origine dans un port de la Grèce orientale, Smyrne ou Constantinople.

¹ Archeion Pontou II (1929) 206, 36.

² par exemple: BAUD-BOVY, Chansons II 105, 7, note 1.

³ KAVAKOPOULOS 100, 52.

⁴ BAUD-BOVY, Chansons I 112, 44 (Rhodes) et II 105, 7 (Astypalée)

⁵ RIGAS 97, 9.

⁶ Disque Pathé 3356.

⁷ PAR. PHORM. année 3, p. 19, n° 4.

37. ΣΑΒΒΑΤΟΒΡΑΔΟ ΜΕ ΔΙΩΞΑΝ ΟΙ ΓΟΝΕΙΣ ΜΟΥ

Christos Tzanakis (Lakki)

Κ. XXI 2

- Σαββατόβραδο με διώξαν οι γονεῖς μου
 ἀπ' τὸ σπίτι μας κι ἀποῦ τ' ἀρχοντικό μας.
 Τί 'το (γ)ή ἀφορμή, καὶ τί 'τον ἡ αἰτία;
 Κόρην ἀγαπῶ, || ξανθιά καὶ μαυρομάτα,
 5. δώδεκα χρονῶ, ὁ ἥλιος δὲν τὴν εἶδε,
 καὶ ἡ μάνα τση κανέλα τὴ φωνάζει,
 κανελόριζα καὶ ἄνθο τῆς κανέλας,
 φούντα τσῆ μηλιᾶς, με μῆλα φορτωμένη.
 Τό 'μαθα κ' ἐγώ, πάω νὰ κόψω μῆλο.
 10. Μῆλο δὲν ἤυρα κι ἀπ' τὸν καημὸ πού πῆρα...

Manque dans PΑΡΑGRIGORAKIS

- Samedi soir, mes parents m'ont chassé
 de notre maison, de notre demeure.
 Pour quel motif, pour quelle raison ?
 J'aime une fille, || blonde aux yeux noirs,
 5. de douze ans, le soleil ne l'a jamais vue,
 et sa mère l'appelle: ma cannelle,
 ma racine, ma fleur de cannelle,
 ma branche de pommier chargée de pommes.
 L'ayant appris, je vais cueillir une pomme.
 10. Je n'ai pas trouvé de pomme, et du chagrin que j'en ai eu...
 (... je suis tombé malade).

ALLEGRETTO (♩=200)

1. Σαββα-τό-βρα-δο, ἄ-μάν, με διώ-ξαν οἱ γο-νεῖς μου, Σαββα-τό-βρα-δο, ἄ-μάν, με διώ-ξαν οἱ γο-νεῖς μου.

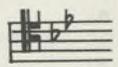
Ἀπ' τὸ ἐπί..., Ἀπ' τὸ ἐπί-τι-μας, Ἀπ' τὸ ἐπί, Ἀπ' τὸ ἐπί-τι-μας.

2. Ἀπ' τὸ ἐπί-τι-μας, κα-λέ, κι ἄ-πού τ' ἄρ-χον-τι-κό-μας, Ἀπ' τὸ ἐπί-τι-μας, ἄ-μάν κι ἄ-πού τ' ἄρ-χον-τι-κό-μας.

Τί-το γῆ ἄ..., Τί-το γῆ ἄ-φορ-μή, Τί-το γῆ ἄ..., Τί-το γῆ ἄ-φορ-μή;

3. Τί-το γῆ ἄ-φορ-μή, κα-λέ, καὶ τί-τον ἦ αἰ-τί-α, Τί-το γῆ ἄ-φορ-μή, κα-λέ, καὶ τί-τον ἦ αἰ-τί-α.

Κό-ρην ἄ..., Κό-ρην ἄ-γα-πῶ, Κό-ρην ἄ..., Κό-ρην ἄ-γα-πῶ.



ΝΩΙΝΑΝ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΤΗΚΗ

TABLEAU XII.

a)

 I 1 2 3 4 5 ἀ-μάν 6 7 8 9 10 11 12 II 1 2 3 1 2 3 4 5 5

b)

 I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 II 1 2 3, 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 5

c)

 I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 13 14 11 12 13 14 15

d)

 I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

e)

 I 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 13 14 15 Ψεύ-τη κό---βμε.

f)

 I 1 2 3 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 9 10 11 12 12 13 14 15 ὁ καθ-μέ---νος

ΠΑΡΑΧΑΝΙΩΝ

38. ΣΕ ΨΗΛΟ ΒΟΥΝΟ

Au contraire de la chanson précédente, « ce chant, comme le Πότες θὰ κάμη ξεστεριά, est parmi les plus connus et les plus aimés des *rizitika* » ainsi que le note Papagrigorakis¹. Sous sa forme actuelle, il pourrait bien être le résultat d'une évolution relativement récente. Il est en effet, à notre connaissance, la seule chanson grecque en dodécasyllabes trochaïques à présenter une strophe distichique. Toutes les autres ont des strophes monostichiques ou, comme la chanson 37, trihémistichiques. Or quelques indices permettent de supposer qu'il en allait de même en Crète. Le texte de la chanson de Yannis et du dragon Σὲ ψηλὸ βουνό, σὲ χαμηλὸ λαγκαδι se termine sur le premier hémistiche: Γειά σου, Γιαννακί, dans le recueil de Jeannaraki²; c'est après un premier hémistiche également: "Ἡλι' ἀνάτειλε, que s'arrêtent les chanteurs de la version 38 α; et si les chansons notées par G. I. Chatzidakis n'étaient sujettes à caution, on pourrait alléguer que sa version, d'ailleurs aberrante, conclut sur un premier hémistiche elle aussi³.

Alors qu'à première audition, elles semblent n'avoir rien de commun, les deux chansons 37 et 38 sont en réalité proches parentes. On ne voit pas comment elles auraient pu dériver l'une de l'autre, mais rien n'empêche qu'elles remontent toutes deux à une souche commune. Cette ressemblance se lit clairement sur le tableau synoptique XII, où en *a*) figure la chanson 37, en *b*) une synthèse des différentes strophes de la chanson 38. L'originalité du rythme de la chanson 37 explique qu'elle se distingue si nettement des chansons de Crète occidentale, bien qu'on y retrouve les mêmes motifs mélodiques, les mêmes degrés cadentiels, le même traitement du vers que dans la chanson 38. On aurait là une preuve supplémentaire qu'à l'origine cette dernière devait se terminer avec le premier hémistiche. Resterait alors à expliquer pour quelle raison elle aurait passé à la strophe distichique.

Selon nous, ce pourrait être sous l'influence d'une chanson elle-même distichique que nous avons analysée, celle du *Monde doré* (n° 19). Sur le tableau XII nous reproduisons sous lettre *c*) la version du *Monde doré* chantée par le second groupe de chanteurs de Lakki (n° 19 β), sous lettre *d*) une version qui combine les diverses strophes de la chanson de l'*Aigle en hiver*. Comme on peut s'en rendre compte, la première phrase est aussi semblable que le permet la brièveté du premier hémistiche du dodécasyllabe. Quant à la seconde phrase, si son début est plus disparate, du fait du jeu irrégulier des reprises de syllabes, le dernier segment, celui qui rend *distichique* la chanson de l'*Aigle en hiver*, est absolument semblable dans les deux chansons, ressemblance soulignée par le fait que l'une et l'autre en complètent l'hémistiche par quatre syllabes adventices. On ne saurait être surpris que deux chansons qui n'ont pas le même vers puissent s'apparenter l'une à l'autre: le thème de l'*Aigle en hiver* est traité aussi bien en vers de 15 qu'en vers de 12 syllabes⁴.

Son caractère allégorique, l'*aigle* étant assimilé au clefte, au maquisard, son rythme martial, expliquent que Σὲ ψηλὸ βουνό soit devenu comme Πότες θὰ κάμη ξεστεριά une chanson « classique » du répertoire de Crète occidentale. Esthétiquement, elle nous paraîtrait plus belle si on en supprimait le dernier segment, la ramenant ainsi à la forme que notre analyse nous fait supposer avoir antérieurement été la sienne.

¹ PAPAGRIGORAKIS p. 334. Il en fait le timbre de sa 2^e famille de chansons (p. 393), qui groupe sept titres.

² JEANNARAKI 98, 78.

³ CHATZIDAKIS 110.

⁴ par ex. PETROPOULOS I 246, 106.

38 α. ΣΕ ΨΗΛΟ ΒΟΥΝΟ

Soldats du nome de La Canée

D.P. 3384

Σὲ ψηλὸ βουνό, σὲ ριζιμιὸ χαράκι,
κάθεται (ν)αἰτός, βρεμένος, χιονισμένος,
καὶ παρακαλεῖ τὸν ἥλιο ν' ἀνατείλῃ:

- Ἥλι' ἀνάτειλε, ἥλιε, λάμψε καὶ δῶσε,
5. γιὰ νὰ λιώσουνε τὰ χιόνι' ἀπ' τὰ φτερά μου
καὶ τὰ κρούσταλλα ἀπὸ τ' ἀκρόνυχά μου.

PAPAGRIGORAKIS 332

Sur une haute montagne, sur une roche profondément ancrée,
un aigle est perché, mouillé de pluie, de neige.

Il prie le soleil de se lever:

- Soleil, lève-toi, soleil, brille et donne,
5. que fonde la neige de mes ailes,
et les glaçons du bout de mes serres.

Var. mus. CHATZIDAKIS 110
COLL. ODÉON 59
PAPAGRIGORAKIS p. 411
VLZAKIS 9, 13

38 β. ΣΕ ΨΗΛΟ ΒΟΥΝΟ

Manolis Chr. Tsitsiridis (Askyfou)

K. XV 2

Texte analogue.
Précédé de la *mantinade* 43 β.

MODERATO (♩=72)

1. Σὲ ψη-λό βου-νό, ἐ-ρι-ζι-μιό... ο χα-ρά-κι ὁ νίος χα-ρά-κι Κά-θε-ται, Κά-θε-
 --ται, Κά-θε-ται ἄ... τός, Κά-θε-ται αἰ-τός, βρε-μέ-νος χιο... ἡο-νι-σμέ-νος, ὁ καη-μέ-νος
 2. Κά-θε-ται ἄε-τός, βρε-μέ-νος, χιο... ἡο-νι-σμέ-νος, ὁ καη-μέ-νος καὶ πε-ρι..., καὶ πε-
 --ρι... καὶ πε-ρι-κα... λεί, καὶ πε-ρι-κα-λεί τὸν ἥ-λιο νᾶ... ἡα-να-τεί... λη, νᾶ-να-τεί-λη
 3. καὶ πε-ρι-κα-λεί τὸν ἥ-λιο νᾶ... ἡα-να-τεί... λη, νᾶ-να-τεί-λη: «Ἥλι' ἄ-νά..., Ἥλι' ἄ-
 --νά..., Ἥλι' ἄ-νά-τεί... λει, Ἥλι' ἄ-νά-τεί-λει, ἥ-λιε, λάμ-ψε... ἥε καὶ δῶ..., λάμ-ψε καὶ δῶσ' μου.

POCO PIU MOSSO

a) --νό, ---κι ---θε-
 d) --μέ- ε ---νος
 g) --τός ε ---νος
 i) --λεί ου

38 γ. ΤΡΕΧΟΥΝ ΤΑ ΝΕΡΑ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
 Sandouri: Loukas Bertos
 (La Canée)

D.P. 3275

Τρέχουν τὰ νερά, τρέχουν οἱ βρύσες, τρέχουν,
 τρέχου (γ)οὶ ἄρχοντες νὰ πᾶ νὰ δοῦν τὸν κάμπο¹,
 κ'οὶ (γ)ι'ἀρχόντισσες νὰ πᾶ νὰ ἰδοῦν τὴ νύφη, ||
 πῶς τὴ ντύνουνε καὶ πῶς τὴν-ε στολίζουν.

ΠΑΠΑΡΙΓΟΡΑΚΗΣ 382

Les eaux coulent, les fontaines coulent,
 les seigneurs courent² pour aller voir la plaine¹,
 les dames courent pour aller voir la mariée, ||
 comment on l'habille et comment on la pare.

¹ pour: τὸ γάμο, la noce.

² Le même verbe en grec signifie couler et courir.

ALLEGRO MODERATO (♩=96)

(♩=110)

Lyra *accelerando*

Sandouri

accel. sempre (♩=120) *trmm*

POCO MENO MOSSO (♩=114)

Lyra

Sandouri

Τρέ-χουν τὰ νε- - -ρά, τρέ-χουν οἱ βρύ-εες, τρέ- - - -χουν, Τρέ-χου γοῖ ἄ., Τρέ-χου
 γοῖ ἄ., Τρέ-χου γοῖ ἄρ-χον-τες, Τρέ-χου γοῖ ἄρ-χον-τες νὰ πᾶ νὰ δοῦν τῆ νύ....., νὰ δοῦν τὸν κάμ- - - -πο.

POCO PIU MOSSO (♩=120)

Lyra

Sandouri

Lyra

Sandouri

Τρέ-χου γοῖ ἄρ-χον- - - -τες νὰ πᾶ νὰ δοῦν τὸν κάμ- - - -πο, Κ'οἱ γι' ἄρ- - - -χό... Κ'οἱ γι' ἄρ- - -
 - - -χό... Κ'οἱ γι' ἄρ-χόν- - - -τις- - - -εες, Κ'οἱ γι' ἄρ-χόν- - - -τις- - - -εες νὰ πᾶ νὰ ἰ-δοῦν τῆ νύ....., νὰ ἰ-δοῦν τῆ νύ- - - -ψη.

Lyra

Sandouri

39. ΑΣΤΡΙ ΜΟΥ ΚΙ ΑΣΤΡΠΙΤΣΙ ΜΟΥ

Bien qu'elle soit devenue une chanson de table, cette chanson en octosyllabes iambiques était certainement dansée à l'origine. Sa forme musicale est celle de la grande majorité des chansons de danse crétoises, la strophe comportant deux phrases, dont chacune est constituée par la répétition librement variée d'un motif de deux à quatre mesures. Dans notre version, suivant les strophes, le motif, aussi bien de la première que de la deuxième phrase, est répété deux ou trois fois ¹.

De plus, le motif de la deuxième phrase est très semblable comme coupe, comme mode, et jusqu'à un certain point comme contour mélodique, à celui d'une chanson anciennement dansée d'Elymbos (Karpathos), le ζερβός σύντομος, la « danse à gauche rapide » ². Ci-dessous, en a) la chanson d'Elymbos, en b) la chanson crétoise:

a) I 1 2 3 4 5 6 7 8 II ω 1 2 3 4 5 6 7 8

b) I 1 2 3 4 5 6 7 8 II 1 2 3 4 5 6 7 8

Dans la chanson d'Elymbos, on trouve le vers:

... στὸ Ρέθειμος κ' εἰς τὰ Χανιά,
ποὺ φαίνουν τὰ ἴμορφα παννιά ³

... à Réthymno et à La Canée
où l'on tisse les belles toiles,

d'où l'on pourrait conclure à une provenance crétoise de la chanson de Karpathos. En tout cas, d'après les notes de M^{me} Mazaraki, qui en a recopié le texte dans le cahier de Stavros Bouchlis d'Askyfou (1899), elle est encore très répandue dans toute l'aire des *rizitika*, où ses informateurs, comme aussi Papagrigorakis ⁴, la classent à juste titre parmi les *idiomèles*.

¹ La version VLAZAKIS 30, 41 est plus avare de répétitions.

² BAUD-BOVY, Chansons II 388, 60.

³ MICHAÏLIDIS 202, 23.

⁴ p. 407.

39. ΑΣΤΡΙ ΜΟΥ ΚΙ ΑΣΤΡΙΤΣΙ ΜΟΥ

Antonios Bertakis (Elos)

P. VIII 10

Ἄστρο μου κι ἀστρίτσι μου
κι αὐγερινὸ κι ἀσπερινέ,
καὶ χρυσοπράσινέ μ' αἰτέ.

- Ἦρθε τὸ ξημέρωμα,
5. τὸ καλὸ τὸ ξημέρωμα,
κ' ἦρε μ' ἐδῶ, κ' ἦρε μ' ἐπά,
στὴ γειτονιά τῆς ἐρωθιάς,
τῆς ἐρωθιάς καὶ τῆς ξενιθιάς.

- Λέ μου οἱ (γι)ἀρχόντισσες,
10. οἱ καλὲς οἱ γειτόνισσες:
— Εἶντα γυρεύεις, ξέν', ἐπά,
στὴ γειτονιά τῆς ἐρωθιάς,
τῆς ἐρωθιάς καὶ τῆς ξενιθιάς;

- Κάποια κόρην ἀγαπῶ,
15. κ' ἦρθα νὰ δῶ ἂν τὴν-ε δῶ,
κι ἂν τὴν-ε δῶ νὰ τσῆ τὸ πῶ
τσῆ κόρης πῶς τὴν ἀγαπῶ.

ΠΑΠΑΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 38

Mon étoile, ma petite étoile
étoile du soir, étoile du matin,
mon aigle vert et or.

- L'aube s'est levée,
5. la bonne aube,
et m'a trouvé ici et là-bas,
dans le quartier de l'amour,
de l'amour et de l'exil.
Et les nobles dames me disent,
10. les bonnes voisines:
— Que cherches-tu par ici, étranger,
dans le quartier de l'amour,
de l'amour et de l'exil?
— J'aime une fille,
15. et je suis venu voir si je la verrais,
et si je la vois pour lui dire
à la jeune fille que je l'aime.

Var. mus. VLZAKIS 30, 41

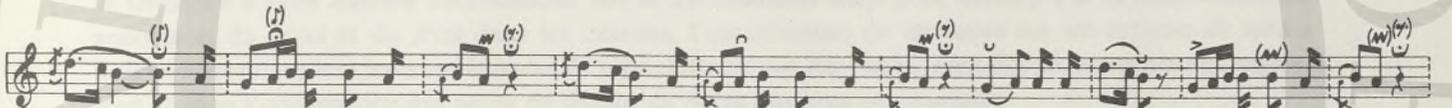
MODERATO (♩=60) (1)



1. Ἄ-----στρι μου — κι ἄ-στρί-τσι μου —, Ἄ-----στρι μου — κι ἄ-στρί-τσι μου —,
Κι αὐ-γε-ρι---νέ — κι ἄ-επε-----ρι---νέ, Καὶ χρο-σο--πρά-----σι--νέ — μ' αἰ-τέ.



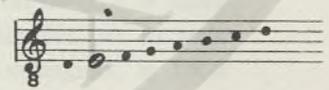
2. Ἡρ-----θε τὸ — ξη-μέ-ρω-μα —, Ἡρ-----θε τὸ — ξη-μέ-ρω-μα Τὸ κα-λὸ τό —, τὸ ξη-μέ-ρω-μα —,
Κ' ἦρ-ε μ' ἔ-δῶ — κ' ἦρ-ε — μ' ἔ-πά, Στῆ γει-το--νιά — τῆς ἔ-----ρω-θιάς, τῆς ἔ-ρω-θιάς — καὶ τῆς ξε-νι-θιάς --.

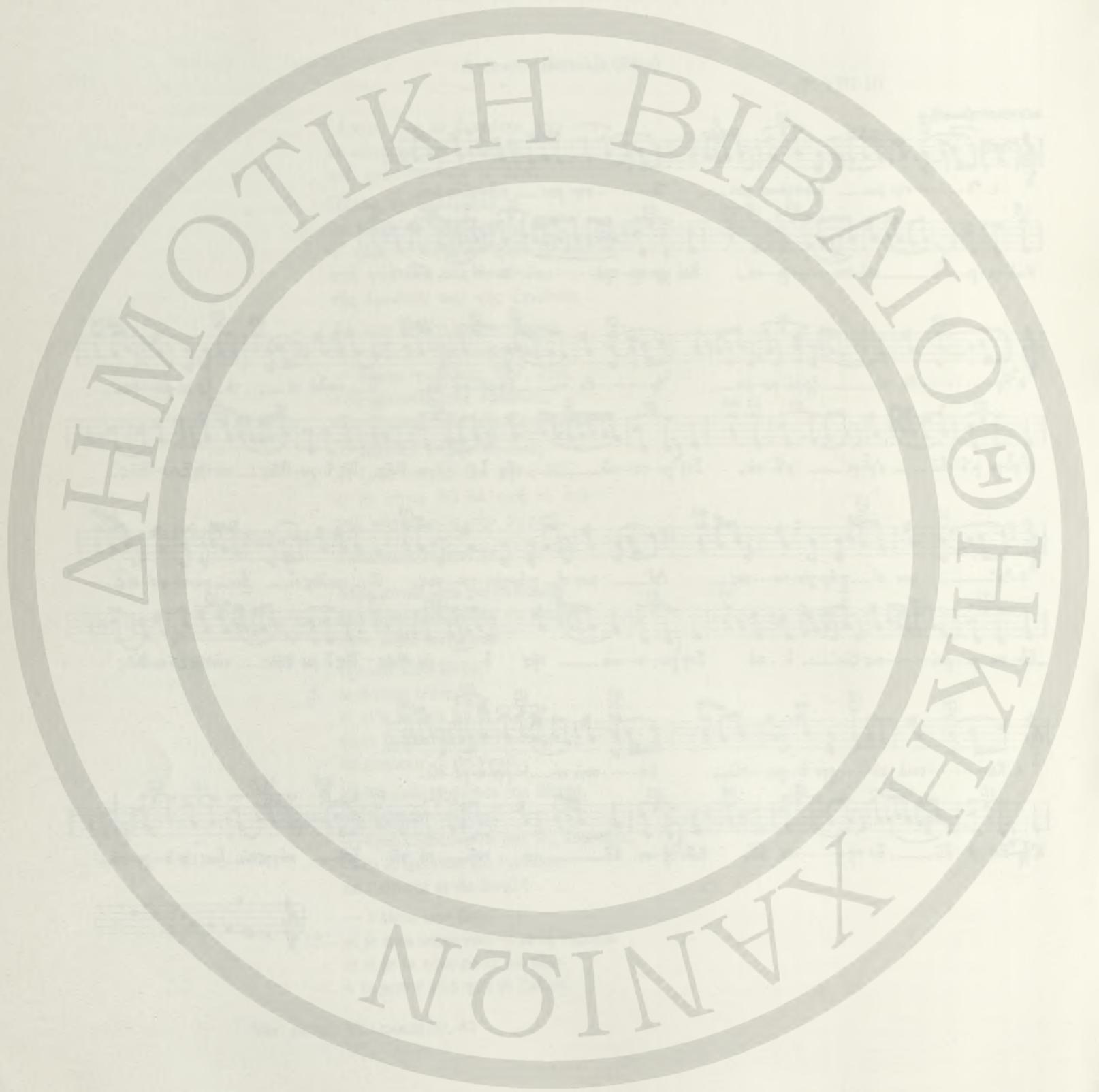


3. Λέ' — μου οἱ — γι' ἄρ-χόν-τις---εες —, Λέ' — μου οἱ — γι' ἄρ-χόν-τις---εες, Οἱ — κα-λὲς οἱ — ἦοι — ρει-τό-νις---εες --
Ἐἴν-τα γυ-ρεύ-----εις ξέν' — ἔ---πά Στῆ γει-το--νιά — τῆς ἔ-----ρω-θιάς τῆς ἔ-ρω-θιάς — καὶ τῆς ξε-νι-θιάς



4. Κά-----ποιὰ κό-----ρην ἄ-γα--πῶ —, Κά-----ποιὰ κό.....ρην ἄ-γα--πῶ --
Κ' ἦρ-θα νὰ δῶ — ἂν τῆ-----νε δῶ, Κι ἂν τῆ-νε δῶ — νὰ τῆ — τὸ πῶ Τῆ — κό-ρης πῶ... ἥως τὴν ἄ-γα--πῶ --.





40-48. MANTINADES

Les chansons de Crète occidentale, nous l'avons dit, ignorent la rime, et, partant, le distique. Elles sont exécutées sans accompagnement, les bergers et les cultivateurs des flancs des Monts Blancs ne pratiquant aucun instrument. C'est donc une véritable mutation que représente l'introduction dans ce répertoire de distiques rimés, dont la mélodie, le rythme, ne prennent leur véritable sens que lorsqu'ils sont soutenus par les instruments.

Cette innovation ne doit pas être ancienne. Psachos, qui visita Lakki en 1911, n'en fait pas mention. D'ailleurs, presque tous nos exemples proviennent de l'éparchie de Sfakia et non de la région des Rizès. Comme l'écrit Papagrigorakis, « quelques chanteurs, avant de commencer la chanson proprement dite qu'ils se proposent d'exécuter, chantent sur un autre air, vif, un distique, comme une sorte de prélude »¹. En en donnant un exemple musical, Vlazakis, lui, note qu'il se chante « comme suite et fin de la chanson précédente (celle de Ploussioyoryis) ou de n'importe quelle autre chanson »². L'un et l'autre ont raison: nous en avons enregistré des exemples aussi bien en guise de prélude que de postlude, et, parfois, le chanteur encadrait la chanson longue de deux distiques, chacun sur un air différent. Chatzidakis³ nous laisse entendre quels ont été les artisans de cette évolution. Ayant émis l'hypothèse hasardeuse que les *scolies* antiques étaient dites ainsi *tortueuses* parce que leur air était mêlé de mélodies et de rythmes de danse, il ajoute: « De nos jours les instrumentistes populaires ont gardé cette habitude: ils adjoignent aux chants de table crétois habituellement lents des strophes rapides empruntées à la musique de danse ». Il s'agit indéniablement d'une tendance de musiciens professionnels, la tendance à faire alterner mouvements vifs et mouvements lents pour échapper à la monotonie. La succession du *lassú* et du *friss* dans les *czardas*, l'introduction de distiques sur un rythme de *syrtos kalamatianos* dans les chansons épirotes de type clefrique sur Ali Pacha, sont des phénomènes analogues, tout comme l'ordonnance des *suites* de danses de notre musique occidentale.

C'est à la danse la plus répandue dans le nome de La Canée, le *syrtos de Chania*, que les joueurs de lyra de la ville, engagés pour une fête dans les Monts Blancs, recourent pour rompre l'austérité des chants traditionnels. Les distiques plaqués après coup sur les airs de *syrtos* présentent ce caractère tout à fait exceptionnel d'être presque totalement indifférents à la coïncidence des accents du vers et des temps forts de la musique. Non seulement ils font un large usage de la syncope, mais ils n'hésitent pas à escamoter l'accent essentiel du vers politique, celui de la 14^e syllabe, et à faire tomber le temps fort sur la 15^e syllabe atone. A dire vrai, ces caractères n'apparaissent en clair que lorsque les instruments (lyra et laouto dans la plupart des cas) scandent le rythme binaire du *syrtos*. Transcrivant ces mélodies telles qu'elles nous ont été chantées sans accompagnement, nous les avons notées en mesures à temps inégaux pour observer les lois normales d'accentuation du vers politique. Mais la notation de Vlazakis, corroborée par les *syrtos* chantés que nous avons enregistrés en Crète centrale et orientale, nous a permis de rectifier nos graphies. Bien entendu, le Sfakiote ou le Lakkiote qui a retenu la mélodie de ces airs de *syrtos* la reproduit avec une relative liberté rythmique et a une nette tendance à en ralentir le mouvement. Alors que le tempo normal du *syrtos* se situe autour de 80 à la noire, il est de 60 à la noire dans la plupart de nos enregistrements. Par ailleurs, la forme de ces chansons, exécutées par la voix seule, n'est intelligible que si l'on rétablit, par comparaison avec des *syrtos* accompagnés, le fond instrumental sur lequel elles s'inscrivent.

Comme la plupart des danses des îles, le *syrtos* est constitué par la juxtaposition de motifs⁴ de 2,

¹ PAPAGRIGORAKIS p. 15.

² VLAZAKIS 32, 43.

³ CHATZIDAKIS 116, en note.

⁴ Nous gardons ce terme commode, bien qu'il s'agisse exactement de ce que Heinrich Bessler nomme une « Spielfigur » (Felix Hoerburger, *Musica vulgaris, Lebensgesetze der instrumentalen Volksmusik* (Erlanger Forschungen A 19), Erlangen 1966, p. 31).

de 4, plus rarement de 3 mesures, dont chacun peut être répété autant de fois que le réclame le sens musical — ou la paresse — de l'instrumentiste. Sur ces motifs, le chanteur, qui est souvent l'un des instrumentistes, accorde les hémistiches du distique, les reprend, les découpe, y glisse des refrains; les auditeurs souvent les reprennent à leur tour. Et lorsque le distique est improvisé, le chanteur retarde parfois l'entrée du second vers jusqu'à ce qu'il se soit constitué dans son esprit. Les instruments, eux, assurent la continuité du morceau, entretenant la régularité du rythme binaire de la danse. Bien entendu la succession des motifs est tout à fait arbitraire; il est donc fréquent que deux *mantinades* différentes aient en commun un même motif. D'autre part, c'est avec la plus grande liberté que le chanteur reproduit la ligne mélodique jouée par l'instrument: d'une reprise à l'autre, il en modifie tous les éléments, la cadence exceptée, remplaçant les ornements par une tenue, intervertissant l'ordre des notes, déplaçant les accents; lorsque plusieurs chanteurs à la fois reprennent un motif, l'hétérophonie qui en résulte est souvent abominablement discordante.

Pour rendre plus claire la technique de ces *mantinades*, nous jugeons utile de présenter un « syrtos de Chania » tel qu'il nous a été joué et chanté par deux semi-professionnels de Kroustas, au sud-ouest d'Ayios Nikolaos (n° 40 α). Le premier motif, de deux mesures, est joué trois fois par le violon, puis chanté deux fois, la première sur le refrain *aman, aman*, la seconde sur le premier hémistiche, puis il est encore répété deux fois par l'instrument avant d'être enchaîné au deuxième motif. Ce nouveau motif, de quatre mesures, est repris par la voix, sa première incise, avec cadence sur le 2^e degré, portant le premier hémistiche, la seconde, avec cadence sur la tonique, le second hémistiche du vers. Il est rejoué une troisième fois par le violon, qui, par un « conduit » d'une mesure, ramène le premier motif. Celui-ci est immédiatement chanté deux fois, la répétition des quatre premières syllabes du deuxième vers remplaçant le refrain *aman, aman*, puis repris deux fois encore par l'instrument. L'exécution du deuxième motif est analogue à sa première présentation, à ceci près qu'il est rejoué une fois encore par le violon pour conclure. On notera que le temps fort de la cadence coïncide avec la 15^e syllabe du vers et que le chanteur ne se fait aucun scrupule à accentuer dans le mot βόλιτες le ι, alors qu'il s'agit d'une lettre épenthétique⁵.

Cet air de syrtos, d'une coupe très franche, avec ses cadences sur le 3^e, puis les 2^e et 1^{er} degrés paraît jouir d'une faveur particulière. Nous en avons enregistré cinq versions différentes. A Aya Roumeli, une informatrice l'appelait le *Vatolakianos*, du nom du village de Vatolakos, sur le versant nord des Monts Blancs. La version qu'elle nous a chantée (40 β) est très proche de celle de Kroustas; un chanteur du village voisin ajoutait une reprise du deuxième motif, dont la première incise portait un refrain, la seconde, le deuxième hémistiche du vers (40 γ et δ). Toujours à Aya Roumeli, Diomataris Tzatzimos innovait avec sa fantaisie coutumière (40 ε). Voici le schéma de sa version (nous notons b¹ et b² les deux incises de la phrase b):

a	a'	a''	a'''
refrain	1-6	1-8	refrain
b ² b ¹	b ²	b ^{1'}	b ^{2'}
refrain 1-8	9-15	refrain	9-15

Etant donné sa liberté rythmique, seule la comparaison des autres versions nous a permis de donner une transcription qui nous paraît fidèle de son interprétation.

Enfin un chanteur d'Askifou nous a proposé le schéma suivant (40 ζ):

a	a'	a''	b	b'
refrain	1-4	1-8	refrain	1-15

⁵ ajoutée au mot βόλιτες, de la même manière qu'on trouve en dialecte crétois: χέρ(ι)σο, λόρ(ι)δος, δερτ(ι)λής (PANGALOS I 184).

Si nous avons examiné cette chanson en détail, c'est qu'elle nous paraissait propre à expliquer le mécanisme de ces *mantinades* et les différences mélodiques considérables que l'on remarque d'une version à l'autre.

* * *

Du syrtois publié par Vlazakis (32, 43), nous avons recueilli quatre versions, dont deux du même informateur (41 α et β), très proches de la version Vlazakis. La phrase *a* comporte deux incisives, l'une de deux (a^2), l'autre d'une seule mesure (a^1), la phrase *b* comporte deux incisives, mais de deux mesures chacune (b^1 et b^2). Il en résulte un schéma un peu moins clair :

a^1	a^2	$a^{1'}$	$a^{2'}$	$a^{1''}$	b^1	b^2	$(b^{1'} b^{2'})^*$
refrain	refrain	1-4	1-8	refrain	1-8	9-15	(refrain 9-15)

Cette fois encore D. Tzatzimos interprète librement ce schéma (41 γ):

a^1 **	a^2	$a^{1'}$	$a^{2'}$	$a^{1''}$	N.B. $a+b$	b^1	b^2	$b^{1'}$	$b^{2'}$ ***
1-5	1-8	1-3	1-8	refrain	refrain	1-8	9-15	refrain	refrain

N.B. On remarquera l'insertion d'une incisive qui combine des éléments de a^2 et de b^2 .

La dernière version (41 δ) est plus aberrante encore et fait intervenir deux nouveaux éléments:

x	a^1	a^2	$a^{1'}$	y	y'	b^2
refrain	refrain	1-8	1-4	refrain	refrain	9-15

D'une carrure moins nette que l'air de syrtois précédent, celui-ci était naturellement plus exposé à être déformé par le chanteur, une fois disparu le soutien instrumental.

* * *

Bien qu'elles ne se recouvrent pas entièrement, les deux *mantinades* 42 α et β , la première d'Askylou, la seconde de Mélidoni (nome de Réthymno) représentent évidemment deux formes d'un même air de syrtois. En voici les schémas, qui en faciliteront la comparaison, chacun des motifs (*a* et *b*) étant de deux mesures:

	<i>a</i>	a'	a''	<i>b</i>	b'	b''
42 α	1-6	1-8	refrain	<i>e</i> 1-7	8-15	<i>e</i> 9-15
42 β	refrain	1-4	1-8	1-7	8-15	9-15

* * *

Un autre air, de style assez vulgaire, est représenté par deux versions proches l'une de l'autre (43 α et β).

* * *

A Diomatari Tzatzimos, qui avait une prédilection pour les *mantinades*, nous devons deux airs encore qu'aucun autre informateur ne nous a fait connaître. Le premier, dont nous avons deux versions (44 α et β), semble bien être un *syrtois*; le second (45), lui, nous paraît un *aksak* qui pourrait avoir été apporté par des instrumentistes réfugiés d'Asie mineure après la défaite de 1922, les deux distiques sur

* Cette reprise de *b* manque dans nos versions.

** dans la deuxième strophe seulement.

*** dans la première strophe seulement.

lesquels il a été chanté se rapportant à la perte de Smyrne, dont sont rendus responsables le gouvernement Gounaris et la diplomatie française.

* * *

Le jeune Michel Lefakis nous a également chanté les seules versions que nous ayons recueillies de deux airs de syrto. Le premier (46) n'est pas sans rappeler beaucoup, sa dernière incise exceptée, le Vatolakianos; le second se distingue par son mode à seconde augmentée (47). Par là, il s'apparente au syrto que le joueur de lyra de La Canée avait enregistré sur disque en 1930 (48).

Peines d'amour, difficulté de vivre, vanité personnelle ou patriotique, tels sont quelques-uns des thèmes de ces *mantinades*. Nos plus vieux informateurs, ceux aussi dont le style était resté le plus pur, les ignoraient. Elles reflètent le changement que l'ouverture des routes, la fréquence des déplacements, la place grandissante accordée à la femme, ont apporté dans ce petit monde si longtemps refermé sur lui-même des Rizès. Il faut donc délibérément les éliminer si l'on veut s'efforcer de déterminer quelles étaient les composantes du style qui faisait l'originalité des *rizitika*.

JOUEURS DE SYRTOS



Ioannis M. et Ioannis K. Stavrakakis
(Crète orientale)

40 α. AN-E MOY FYGH TO POYLI

(Syrtos de La Canée)

Ioannis M. Stavrakakis et Ioannis K. Stavrakakis
chant, violon et cithare
(Kroustas)

Κ. III 3

Ἄν-ε μοῦ φύγη τὸ πουλὶ ποὺ βόλιτες μοῦ κάνει,
θὰ τὸν ἀφήσω τὸν τσεφτὲ στέκοντα νὰ σκουριάνη.

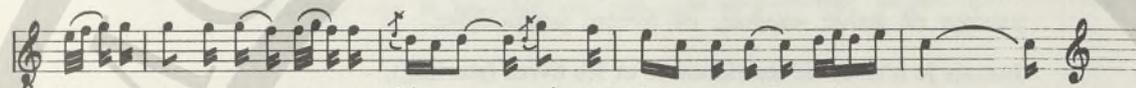
Si l'oiseau m'échappe, qui tourne autour de moi,
je laisserai mon fusil se rouiller inutilisé.

(J. 69)

Violon



Ἄ-----μάν- ἄ-----μάν ----- Ἄν-ε μου φύ-γη τὸ που-λί -----



Ἄν-ε μου φύ-γη τὸ που-λί -----, πού βό-λι---τες μου κά-----νει -----,



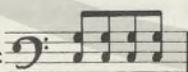
Θά τὸν ἄ-----φή-----, Θά τὸν ἄ---φή-σω τὸν τσε---φτέ -----,



Θά τὸν ἄ---φή-σω τὸν τσε---φτέ ----- στέ-κον-τα νὰ σκου--ριά-----νη -----.



Accompagnement de la cithare:



40 β. ΠΟΤΕΣ ΜΟΥ ΔΕΝ ΕΖΗΛΕΨΑ (Βατολακιανός σκοπός)

Evanghelia I. Tzatzimaki (Aya Roumeli)

Κ. XI 7

Ποτές μου δὲν ἐζήλεψα σὲ πλούτη οὔτε σὲ λίρες,
μονάχα σὲ καλὲς καρδιές, σὲ ἄντρες μερακλήδες.

Jamais je n'ai envié les richesses et les livres (sterling),
mais seulement les bons vivants, les hommes qui savent l'art de vivre.

40 γ. ΕΙΜΑΙ ΦΤΩΧΟΣ ΜΑ ΔΕ ΜΠΟΡΩ

Vanghelis G. Viglis (Samaria)

Κ. XI 3

Εἶμαι φτωχὸς μὰ δὲ μπορῶ νά 'μαι κι ἀπερπισμένος.
Ἄνθρωπος σὰν ἀπερπιστῆ, καλλιὰ 'ναι πεθαμένος.

Je suis pauvre, mais je ne peux perdre l'espoir.
Quand un homme perd l'espoir, il vaut mieux qu'il soit mort.

Précède la chanson 13 γ.

Disque ΜΛΑ 1, face 2, page 3.

ALLEGRETTO (♩ = 69)

40 β.

1. Ἄ-μάν α-μάν, Πο-τές μου δὲν ἐ-ζή-λε-ψα...
 Πο-τές μου δὲν ἐ-ζή-λε-ψα σὲ πλού-τη οὐ-τε ἐ-λί-ρες.

2. Ἐ-λα ἄ-μάν ἄ-μάν, Μο-νά-χα ἐ κα-λὲς καρ-διές,
 Μο-νά-χα ἐ κα-λὲς καρ-διές, σὲ ἄν-τρος με-ρα-κῆ-δες.

8^α α.



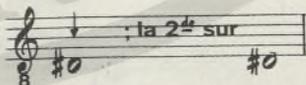
40 γ.

MODERATO (♩ = 66)

1. Ἐ-λα κι ἄ-μάν ἄ-μάν, Εἶ-μαι φτω-χὸς μὰ δὲ μπο-ρῶ
 Εἶ-μαι φτω-χὸς μὰ δὲ μπο-ρῶ νὰ ᾿μαι κι ἄ-περ-πι-εμέ-νος
 Ἐ-λα, κού-κλα μου, νὰ ᾿μαι κι ἄ-περ-πι-εμέ-νος.

2. Ἐ-λα κι ἄ-μάν ἄ-μάν, μ' Ἀν-θρῶ-πος εἴ-περ-πι-ε-στή-
 μ' Ἀν-θρῶ-πος εἴ-περ-πι-ε-στή- κάλ-λια νὰ πε-θα-μέ-νος,
 Ἐ-λα, κού-κλα μου, κάλ-λια νὰ πε-θα-μέ-νος.

Le chanteur monte légèrement; la 1^{re} strophe se termine sur



la 2^e sur



40 δ. ΘΕΛΩ ΝΑ ΒΡΩ 'ΝΑ ΣΠΗΛΑΙΟ

Vangelis G. Vglis (Samaria)

K. XII 2

Θέλω νὰ βρῶ 'να σπήλαιο νὰ 'χη βαθὺ σκοτάδι,
νὰ χύνω μέσα δάκρυα κάθε πρωτὶ καὶ βράδυ.

Je veux trouver une grotte où l'obscurité soit profonde,
pour y répandre des pleurs tous les matins et tous les soirs.

Précède la chanson n° 7.

MODERATO (♩ = 63)

1. Ἐ-----λα, κι ἄ-μὰν ἄ-----μὰν, Θέ-λω — νὰ βρῶ 'να σπή-λαι-ο —,
Θέ-λω — νὰ βρῶ 'να — σπή-λαι-ο — νὰ 'χη — βα-θὺ σκο-τά-----δι,
Ἐ-----λα, νὰ 'χη βα-θὺ σκο-τά-----δι.

2. Ἀ-----μὰν — ἄ-----μὰν, Νὰ χύ-----νω μέ-σα δά-κρυ-α,
Νὰ χύ-----νω μέ-σα δά-κρυ-α — κά-θε — πρω-ὶ καὶ βρά-----δυ,
Ἐ-----λα κά-θε — πρω-ὶ καὶ βρά-----δυ.



Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

K. XIII 3

Μέσα στοῦ κόσμου τσί χαρές δὲν ἔχω, ἐγὼ μερίδα,
γιατὶ μοῦ 'βαλε ὁ Χάροντας εἰς τὸ λαιμ' ἀλυσίδα.

Aux joies de ce monde je n'ai pas de part,
car Caron m'a mis une chaîne au cou.

Précède la chanson n° 19 α.

ALLEGRETTO (♩=60)

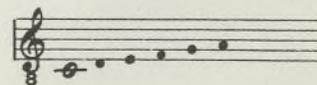
1. Ἐς κού-κλα μου, Μέ-σα στοῦ κό-σμου τσί, Μέ-σα
στοῦ κό-σμου τσί χα-ρές— Ἐ-λα, κού-κλά-κι μου—
Ἐ-----λα κα-λό μου.

Μέ-σα στοῦ κό-σμου τσί χα-ρές δὲν ἔ-χω ἐ-γὼ με-ρί-δα...
Ἐ-----χου, κου-κλά-κι μου, δὲν ἔ-χω ἐ-γὼ με-ρί-δα...

2. Ἐς ψε-ψτό-κο-εμε — Για-τί μοῦ—βα-λε ὁ Χά..., Για-τί
μοῦ βα-λε ὁ Χά-ρον-τας — ὦ-φου, κου-κλά-κι μου—
Ἐ-----λα, κα-λό μου

Για-τί μοῦ βα-λε ὁ Χά-ρον-τας εἰς τὸ λαιμ' ἀ-λυ-σί-δα.
Ἐ-----λα, κου-κλά-κι μου, εἰς τὸ λαιμ' ἀ-λυ-σί-δα.

1) Le chanteur toussé pour s'éclaircir la voix.



40 ζ. ΨΕΦΤΗ ΝΤΟΥΝΙΑ, ΘΑ ΣΕ ΓΛΕΝΤΩ

Michaïl G. Lefakis (Askyfou)

Κ. XVI 2

Ψέφτη ντουνιά, θα σε γλεντώ ώστε να ξεψυχήσω...

Monde trompeur, je jouirai de toi jusqu'à ce que je rende l'âme...

Précède la chanson 24 δ.

POCO MOSSO (♩=66)

Ξ-----λα-----'μαν α-----μάν-----
 Ψέ-----φτη-----ντου-----νιά-----,
 Ψέ--φτη ντου-νιά θα σε γλεν--τώ-----,
 Ξ-----λα-----χα--ρῶ σε κο-πε--λιά μου-----
 Ψέ-φτη ντου--νιά θα σε-----γλεν-τώ-----μῶ--στε να ξε-ψυ--χή-----σω-----

41 α. ΝΤΑΓΙΑΝΤΙΖΕ, ΚΑΡΔΟΥΛΑ ΜΟΥ

Ioannis Spyrou Votzis (Aī Yannis)

Κ. XI 5

Νταγιάντιζε, καρδούλα μου, ώς νταγιαντοῦνε κ' οἱ ἄλλες,
κι ώς νταγιαντάει ἡ γῆς νεκρούς κι ὁ χρόνος ἐβδομάδες.

Endure, mon cœur, comme endurent les autres cœurs,
comme la terre endure les morts et l'année les semaines.

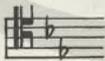
Var. mus. VLAZAKIS 32, 43

Précède la chanson n° 30.

POCO MOSSO (♩ = 60)

1. Έ-λα, έ-λα, Ντα-γιάν-τι-ζε, Ντα-γιάν-τι-ζε, καρ-δού-λα μου
 — έ-λα, Ντα-γιάν-τι-ζε, καρ-δού-λα μου, μ' ώς ντα-γιαν-τοῦ-νε κ' οἱ ἄ-λλες

2. Έ-λα, έ-λα, μάν ἄ-μάν, Κι ώς ντα-γιαν-τάει, Κι ώς ντα-γιαν-τάει ἡ γῆς νε-κρούς
 —, κού-κλα μου, μ' Ὡς ντα-γιαν-τάει ἡ γῆς νε-κρούς κι ὁ χρό-νος ἐ-βδο-μά-δες.



41 β. ΚΙ ΟΠΟΙΟΣ Μ' ΑΚΟΥΕΙ ΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΩ

Ioannis Spyrou Votzis (Aī Yannis)

Κ. XI 4

Κι ὅποιος μ' ἀκούει νὰ τραγουδῶ λέει δὲν ἔχω πίκρα,
μὰ ἐγὼ ἔχω μέσα στὴν καρδιά ἕνα μαχαίρι δίπλα.

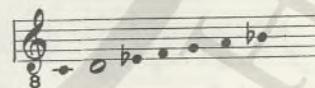
Quiconque m'entend chanter se dit que je n'ai pas de peine,
mais moi j'ai un couteau fiché dans le cœur.

Précède la chanson n° 13 ε.

POCO MOSSO (♩ = 60)

1. Ἐ-----λα, ἔ-----λα ἔ-----λα, Κι ὅ-ποιος μ'ἀ-κού-ει, Κι ὅ-ποιος μ'ἀ-κού-ει νὰ τρα-γου-δῶ
κού-κλα μου — Μ'ὄ-ποιος — μ'ἀ-κού-ει καὶ — τρα-γου-δῶ, λέ-ει — δὲν ἔ-χω πί-κ-ρα,

2. Ἐ-----λα, ἔ-----λα ἔ-----λα Μὰ ἐ-γὼ ἔ-χω μέ-σα, Μὰ ἐ-γὼ ἔ-χω μέ-σα εἰς τὴν καρ-διά, Μὰ —
ἐ-γὼ ἔ-χω μέ... Μὰ ἐ-γὼ — ἔ-χω μέ-σα εἰς τὴν καρ-διά ἔ-να μα-χαί-ρι- δί-πλα.



41 γ. ΣΑ ΚΑΤΗΝΤΗΣΗ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

Κ. XII 3

Σὰ κατηντήση ὁ ἄνθρωπος στὸ χάλι τὸ δικό μου,
εἶντα τὴ θέλει τὴ ζωὴ καὶ τὰ καλὰ τοῦ κόσμου;

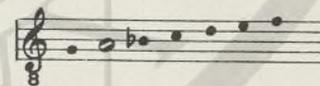
Quand l'homme en arrive à l'état de ruine où je suis,
pourquoi tiendrait-il à la vie et aux biens de ce monde ?

Précède la chanson n° 9 β.

MODERATO (♩=60)

1. Σὰ κα---την-τή-ση ὁ ἄν-θρω-πος, ὁ ἄν-θρω-πος, Σὰ κα-την-τή-ση ὁ ἄν-θρω-πος που-λά-κι μου,
 εἶ-----λα, κό-σμε ψεύ-τη Σὰ κα-την-τή-ση ὁ ἄν-θρω-πος στὸ χά-λι τὸ δι-κό μου,
 εἶ-----λα, εἶ-λα, κα-λό μου, εἶ-----λα

2. Εἶν-τα τὴ θέ-λει, ἴντα τὴ θέ-λει τὴ ζω-ή, τὴ ζω-ή, Εἶν-τα τὴ θέ-λει τὴ ζω-ή, που-λά-κι μου,
 εἶ-----λα, μι-κρό μου, Εἶν-τα τὴ θέ-λει τὴ ζω-ή καὶ τὰ κα-λὰ τοῦ κό-σμου;



41 δ. ΣΕ ΜΙΑ ΣΠΗΛΙΑ ΘΑ ΠΑ' ΝΑ ΜΠΩ

Theodoros Psaros (Askyfou)

Κ. XV 3

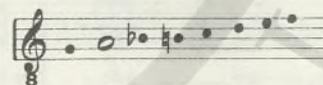
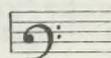
Σὲ μιὰ σπηλιὰ θὰ πὰ' νὰ μπῶ, στοῦ ποταμοῦ τὴν ἄκρη...

J'entrerai dans une grotte au bord du fleuve...

Précède la chanson n° 4.

POCO MOSSO (♩=58)

1. Ἀ-----μὰν. ἄ-----μὰν. ἄ-μὰν ἄ-----μὰν. ,
 Σὲ μιὰ _____ σπη-λιὰ θὰ πὰ' νὰ μπῶ _____, θὰ πὰ' νὰ _____ μπῶ,
 ἔ-----λα _____, ἔ-----λα _____ στοῦ πο-----τα-μοῦ τὴν ἄ-----κρη.



42 α. ΣΦΑΚΙΑΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΟΥΜΕΝΕ

Stavros E. Valirakis (Askyfou)

P. VI 7

Σφακιανὰ τραγουδούμενε καὶ Σφακιανὰ μιλοῦμε,
 γιὰ νὰ διασκεδάζωμε τὶ φίλους πὺ θωροῦμε.

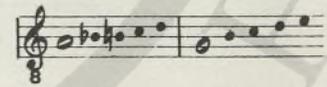
Nous chantons à la Sfakiote, à la Sfakiote nous parlons,
 afin de divertir les amis que nous voyons.

Suit la chanson n° 25 β.

POCO MOSSO (♩=60)

1. Σφα-----κια-νὰ τρα-γου-δού..., Σφα-κια-νὰ — τρα-γου-δού---με--νε, ἄ-----μὰν ἄ-μὰν ἄ--μὰν,
 Ε Σφα-κια-νὰ τρα-γου-δού---με----νε — καὶ Σφα-κια-νὰ μι-λοῦ--με.....ε — καὶ Σφα-κια-νὰ μι-λοῦ--με.,

2. Ἐ-----λα, ἔ-----λα, Γιὰ νὰ δι-α-σκε-δά---ζω--με, ου δι-α-σκε-δά-ζω--με,
 ου — Γιὰ νὰ δι---α-σκε-δά--ζω---με — τὶ φί-λους πὺ θω-ροῦ--με.....ε — τὶ ψί--λους πὺ θω-ροῦ--με.



42 β. ΠΑΝΩ ΣΕ ΑΓΡΙΑ ΒΟΥΝΑ

Antonios I. Ladianos (Mélidoni)

K. XI 1

Πάνω σὲ ἄγρια βουνὰ φωθιά θὰ πᾶ' ν' ἀνάψω,
νὰ βάλω τὸ κορμάκι μου, γιὰ σένα νὰ τὸ κάψω.

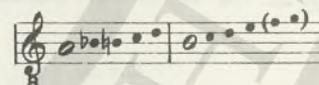
Sur des montagnes sauvages, j'irai allumer un bûcher
pour y mettre mon corps, le brûler à cause de toi.

Suit la chanson n° 6 ε.

ALLEGRETTO (♩ = 60)

1. Ἀ-----μᾶν ἄ-----μᾶν, Πά-----νω εὖ ἄ..., Πά-νω εὖ ἄ-γρι-α βου-----νά,
Πά-----νω εὖ ἄ-----γρι-α βου-----νά, φω-θιά θὰ πᾶ' ν' ἄ-νά-ψω, φω-----θιά θὰ πᾶ' ν' ἄ-----νά-ψω.

2. Ἀ-----μᾶν ἄ-----μᾶν, Νὰ βᾶ-----λω τό, Νὰ βᾶ-----λω τό κορμά-κι μου,
Νὰ βᾶ-----λω τὸ κορ-μά-----κι μου γιὰ σέ-να νὰ τὸ κά-ψω, γιὰ σέ-να νὰ τὸ κά-ψω.



43 α. ΛΑΚΚΟΙ, ΜΙΚΡΟ ΚΑΛΟ ΧΩΡΙΟ

Spyros Zouridis (Lakki)

P. X 7

Λάκκοι, μικρὸ καλὸ χωριό, δὲ σοῦ 'λειψε ἡ ἀντρέια,
γι' αὐτὸ τὸ ξέρουνε παντοῦ πῶς ἔχεις ἱστορία.

Lakki, bon petit village, la bravoure ne t'a pas fait défaut;
c'est pourquoi on le sait partout que tu as une histoire.

Précédait une variante de la chanson 'Αγρίμια κι ἀγριμάκια μου.

POCO MOSSO (♩=58)

43 α.

Solo



1. Ἀ-----μάν ᾶ-----μάν, Λάκ-κοι, μι---κρό, Λάκ-κοι, μι--κρό κα-λό χω---ριό,

Coro



β᾽ Ἀ-----μάν ᾶ-----μάν, Λάκ-κοι, μι---κρό, Λάκ-κοι, μι--κρό κα-λό χω---ριό

Solo (♩=60)



Λάκ-κοι, μι--κρό κα-λό χω---ριό, ἔ-----λα



Λάκ-κοι, μι--κρό κα-λό χω---ριό, δε σου ᾽λει-ψε ἡ ἄν-τρεί-----α

Coro



᾽ Ἀ-----μάν ᾶ-----μάν, ἔ-----λα ἔ-----λα,



Λάκ-κοι, μι--κρό, κα-λό χω---ριό, δε σου ᾽λει-ψε ἡ ἄν-τρεί-----α

Solo (♩=58)



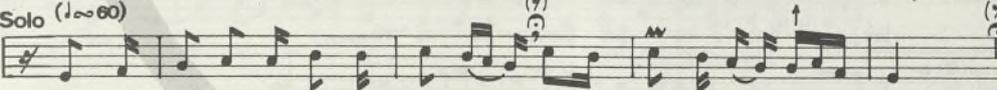
2. Ἀ-----μάν ᾶ-----μάν, Γι' αὐ--τό το ξέ..., Γι' αὐ--τό το ξέ---ρου-νε παν--τού,

Coro



᾽ Ἀϊντ' ἔ-----λα Γι' αὐ--τό το ξέ..., Γι' αὐ--τό το ξέ-----ρου-νε παν--τού

Solo (♩=60)



Γι' αὐ--τό το ξέ-ρου-νε παν--τού πῶς ἔ-----χεις ἰ-στο-ρί-----α.

Coro



β᾽ Ἀϊ-----ντες ᾶί-----ντες ᾶί-----ντες,



Γι' αὐ--τό το ξέ-----ρου-νε παν--τού πῶς ἔ-----χεις ἰ-στο-ρί-----α



43 β. ΣΤΗ ΚΙΣΣΑΜΟ 'ΝΑΙ 'ΝΑ ΧΩΡΙΟ

Manolis Chr. Tsitsiridis (Askyfou)

Κ. XV 2

Στή Κίσαμο 'ναι 'να χωριό¹ και λέν το Στοσιρίλι,
και τ' όνομά μου λένε το: Μανόλη Τσιτσιρίδη.

A Kissamo, il est un village qu'on appelle Stossirili (?);
quant à mon nom, on m'appelle Manoli Tsitsiridi.

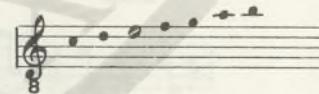
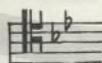
Précède la chanson n° 38 β.

POCO MOSSO (♩=60)

1. Ά---μάν α---μά Στή Κί---σα---μο 'ναι 'να δεν---τρί, α---μάν α... μάν α---μάν
η αί---ντες αί---ντες αί---ντες αί---ντες. Στή Κί---σα---μο 'ναι 'να δεν-τρί, έ-να χω-
--ριά και λέν το: Στο... ..σι-ρί---λι α

2. Ά---μάν α---μά, Καί τ' ό---νο---μά μου λέ---νε το
Καί τ' ό---νο-μά μου λέ---νε το: Μα-νό---λη Τσι-τσι-ρί---δη.

attaca subito



¹ Emporté par la formule habituelle, a chanté d'abord: Στή Κίσαμό 'ναι 'να δεντρί.

44 α. ΝΑ ΞΕΥΡΑ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΜΟΥ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

Κ. XIII 1

Νὰ ξευρα τὸ τέλος μου, πῶς θὲ νὰ κατηντήσω,
τὰ χεῖλη μου δὲν τ' ἀνοιγα ἀνθρώπου νὰ μιλήσω.

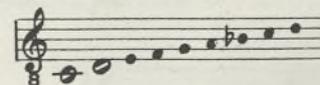
Si je connaissais ma fin, à quel état je serai réduit,
je n'ouvrirais pas les lèvres pour parler à homme qui vive.

Précède l'air n° 13 δ.

POCO MOSSO (♩=63)

1. Ε - - - - - λα ψεύτη ντου - νιά.....
α Νὰ - ἤ-ξευρα τὸ - τέ...., Νὰ ἤ... ξευ - ρα τὸ τέ-λος μου
 Ε - - - - - λα, κα - λό... ..ο μου Νὰ ἤ - ξευ-ρα τὸ τέ - λο... ..ος μου
 πῶς θὲ νὰ κα-την-τή-σω ὦ - - φου, ὦ-φου, που-λί- μου.

2. Ε - - - - - λα καὶ χά-νου- - μαι - Τὰ...
α χεῖ-λη μου δὲν τ'ἀ...., Τὰ χεῖ...λη - μου δὲν τ'ἀνοι- - γα ὄ- - χι
 Τὰ χεί - - λη μου δὲν τ'ἀ- - νοι...οι-γα
 ἀν-θρώ-που νὰ μι - λή-σω ὦ - - φου, ὦ - - φου, ὦ - - φου.



44 β. ΜΑ ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΗΜΟΥΝ ΑΓΓΕΛΟΣ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

Κ. XIII 3

Μὰ μιὰ φορὰ ἤμουν ἄγγελος, τώρ' ἀγγελίζου ἀλλοι,
 στὴ βρύση πού 'πινα νερό, τώρα τὸ πίνουν ἀλλοι.

Autrefois j'étais un ange, maintenant d'autres sont les anges,
 à la source où je buvais de l'eau, maintenant d'autres la boivent.

Suit l'air n° 19 α.

ALLEGRETTO (♩ = 66)

1. Ἔ---λα ψευτό-κο---σμε Μά.....

...α μιὰ φορὰ ἤ-μουν ἄ..., Μὰ μιὰ φο-...ρά ἤμουν ἄγγε-...λος

Ἔ---λα, κα-λό... ο μου, Μὰ μιὰ φο-ρά' μου ἄγγε...ε-λος,

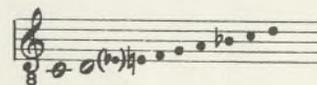
τῶρ' ἄγγε-λί-ζου ἀλ-λοι τῶρ' ἄγγε-λί-ζου ἀλ-λοι.

2. Ἔ---λα Στὴ βρύ-ση, Στὴ βρύ-ση πού πι-...να, Στὴ βρύ... ση

πού πι-να νε-...ρό ὦ-...φου

Στὴ βρύ-ση πού πι-...να νε-ρό, τῶ-ρα τὸ πί-...νου ἀλ-λοι, τῶ-

...ρα τὸ πί-...νου ἀλ-λοι.



45. ΣΜΥΡΝΗ, ΔΕΝ ΗΣΟΥΝ ΤΟΥΡΚΙΚΙΑ

Diomataris Tzatzimos (Aya Roumeli)

Κ. XII 3

Σμύρνη, δὲν ἦσουν τουρκικιά, δὲν ἦσουν τοῦ Κεμάλη,
μόνο σὲ παραδώκανε Γουναρικοὶ καὶ Γάλλοι.

Σμύρνη, πού 'σουν ἑλληνικιά, κ' εἶχες πολλοὺς παράδες,
τώρα σὲ παραδώκανε στὶ παλιο-Τουρκαλάδες.

Smyrne, tu n'étais pas turque, tu n'appartenais pas à Kemal,
mais ils t'ont livrée, les partisans de Gounaris et les Français.

Smyrne, qui étais Grecque et qui avais beaucoup d'argent,
maintenant on t'a livrée aux Turcs maudits.

Suit la chanson n° 9 β.

POCO MOSSO (♩=88) (♩=94) (♩=100) (♩=106)

1. Σμύρ-νη, δὲν ἦ---σουν Τουρ---κι---κιά, δὲν ἦ---σουν τοῦ Κε---μά---λη,

Σμύρ-νη, δὲν ἦ---σου-νε Τουρ---κι---κιά δὲν ἦ---σουν τοῦ Κε---μά---λη,

Μό-νο εὲ πα---ρα---δώ---κα---νε Γου-να-ρι---κοὶ καὶ Γάλ---λοι,

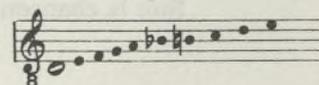
Μό-νο εὲ πα---ρα---δώ---κα---νε ε Γου-να-ρι---κοὶ καὶ Γάλ---λοι.

2. Σμύρ-νη, πού 'σουν Ἑλ---λη---νι---κιά, κ'εἶ---χες πολ---λους πα---ρά---δες,

Σμύρ-νη, πού 'σουν Ἑλ---λη---νι---κιά, κ'εἶ---χες πολ---λους πα---ρά---δες,

Τώ-ρα εὲ πα---ρα---δώ---κα---νε εἰς πα-λιο---Τουρ-κα---λά---δες.

Τώ-ρα εὲ πα---ρα---δώ---κα---νε εἰς πα-λιο---Του... ρκα---λά---δες.



46. ΟΠΟΙΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΕΡΑΚΛΗΣ

Theodoros Psaros et Michaïl G. Lefakis (Askyfou)

K. XV 4

“Οποιος δὲν εἶναι μερακλής, τοῦ πρέπει νὰ πεθάνη,
γιατὶ στὸν κόσμον γιὰ νὰ ζῆ, μόνο τὸν τόπο πιάνει.

Quiconque n'a pas l'art de vivre, il lui faut mourir,
car pour vivre dans ce monde il ne fait que prendre de la place.

Suit la chanson n° 18 α.

ALLEGRETTO

(♩ = 66)

1. Ἐ-----λα ἄ-----μά μ'ὀ-----ποιος δὲν εἶ-----ναι, μ'ὀ-ποιος δὲν εἶ-----ναι με---ρα---κλής--
 μ'ὀ---ποιος δὲν εἶ--ναι με---ρα-κλής, τοῦ πρέ-πει νὰ πε-----θά-----νη,
 Ἐ---λα, εἶ-----λα, τοῦ πρέ---πει νὰ πε-----θά-----νη.

2. Ἐ-----λα ἄ-----μά Για---τὶ εὐ-----τὸν κό-σμο, Για-τὶ εὐ-----τὸν :ὀ-σμο γιὰ νὰ ζῆ---
 Για-τὶ εὐ-----τὸν κό---σμο γιὰ νὰ ζῆ--- μόνο τὸν τό-πο πιά---νει.

Les chanteurs chantent un demi-ton plus bas.



47. ΜΑ 'Γ' ΑΓΑΠΩ ΣΕ, ΜΑΘΙΑ ΜΟΥ

Michaïl G. Lefakis (Askyfou)

K. XVI 2

Μὰ 'γ' ἀγαπῶ σε, μάθια μου, μὰ δὲ στὸ φανερόνω,
καὶ τὸ λιγνὸ σου τὸ κορμὶ κρυφὰ τὸ καμαρώνω.

Mais je t'aime, ma prunelle, mais je ne te le révèle pas,
et ton corps svelte, je l'admire en secret.

Suit la chanson n° 24 δ.

POCO MOSSO (♩ ≈ 66)

1. Ἐ---λα (v)ᾶ---μᾶν ᾶ---μᾶν

Μὰ γ'ᾶ---γα---πῶ σε,

Μὰ γ'ᾶ---γα---πῶ σε, μά---θια μου,

ε Μὰ γ'ᾶ---γα---πῶ σε, μά-θια μου, μὰ δέ-ε'τό φα-νε-ρώ---

--νω, μὰ δέ-ε'τό φα-νε-ρώ--νω.

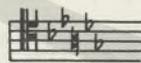
2. Ἐ---λα, κού---κλα μου,

Καί τὸ λι-----γνό σου,

Καί τὸ λι-γνό σου τὸ κορ---μί,

ε Καί τὸ λι---γνό σου τὸ κορ-μί, κρυ-φὰ τὸ κα--μα-ρώ---

--νω, κρυ-φὰ τὸ κα--μα-ρώ--νω.



48. ΘΑ Σ' ΑΓΑΠΩ, ΘΑ Σ' ΑΓΑΠΩ

Chant et lyra: Nikolaos Koutsoulakis, dit Koufianos
(La Canée)

D.P. 3255

Θὰ σ' ἀγαπῶ, θὰ σ' ἀγαπῶ, θὰ σοῦ προσφέρω σέβας,
ἐφ' ὅσο θὰ κυκλοφορῇ τὸ αἷμα μου στὰς φλέβας.

Je t'aimerai, je t'aimerai, je te rendrai hommage,
aussi longtemps que circulera le sang dans mes veines.

MOSSO (♩=66) accel. poco a poco

Lyra

(♩=76) Lyra

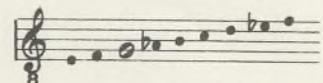
1. Ἀ---χι, Θὰ — εἶ---γα---πῶ, θὰ εἶ---γα---πῶ

Θὰ εἶ---γα---πῶ, θὰ εἶ---γα---πῶ, θὰ σοῦ προσ---φέ---ρω εἶ-----βας

2. Ἐψ' ὅ---σο θὰ, Ἐψ' ὅ---σο θὰ κυ-κλο---φο---ρῇ

Ἐψ' ὅ---σον θὰ κυ-κλο-φο---ρῇ τὸ αἷ---μα — μου στὰς φλέ-βας--ε.

Lyra



49. ΤΡΙ' ΑΣΤΡΟΥΛΑΚΙΑ (Ν)ΕΠΙΡΟΒΑΛΑΝ

Nous l'avons vu, les *mantinades* introduites comme préludes et postludes de la chanson principale sont empruntées à des danses, généralement le *syrtos*, et sont presque toujours des distiques de décasyllabes.

Ici, ce sont trois strophes d'une même chanson de danse qui précèdent chacune des strophes de la chanson proprement dite (23 α). Pour la clarté de la lecture, nous les en avons détachées afin qu'il soit facile d'en comparer les trois strophes. Il nous a en effet été impossible de déterminer le rythme originel de cette chanson; sa forme indique nettement qu'il s'agit d'une chanson de danse, mais tandis que de la première strophe se dégage l'impression d'un rythme à temps binaires, c'est un rythme à temps ternaires qui paraît sous-jacent dans les deux autres; à première audition, nous n'avions même pas perçu qu'il s'agissait de deux variantes d'un même air. L'incertitude du rythme des vers répond à l'incertitude du rythme musical. On y reconnaît cependant des octosyllabes trochaïques, mais ce vers inusuel est compromis par des syllabes en surnombre.

Si l'on considère que cette chanson a même vers, même mode et exactement même ambitus que le *gonastistos*, la danse « agenouillée, fléchie » de Karpathos ¹, dont les textes sont également des chansons longues et non des distiques, on sera tenté de leur attribuer une origine commune, mais le rythme binaire de la danse serait ici encore plus estompé que dans les *mantinades* issues du *syrtos*.

Diomataris Tzatzimos (Aya Rouméli)

K. XIII 2

- Τρι' αστρουλάκια (ν)έπροβάλαν
 'πού τσ' Ανατολής τή μπάντα.
 Τό 'να ήτονε τσῆ ξανθῆς μου,
 τ' ἄλλο, τσ' ἀμπολιάρικῆς μου,
 5. τ' ἄλλο ήτονε τσῆ μικρῆς μου,
 καί τσῆ πλιά ἀμπολιάρικῆς μου ².

Trois étoiles se sont levées
 du côté de l'Orient.
 L'une était celle de ma blonde,
 l'autre, de ma bien-aimée,
 5. l'autre était celle de ma petite
 et de ma mieux-aimée ².

Chaque strophe précède une strophe de la chanson n° 23 α.

¹ BAUD-BOVY, Chansons II 371, 58.

² En 1953, Diomataris Tzatzimos avait dicté à M^{me} Mazaraki ces trois strophes du refrain (du παρατσάφαρο) sous la forme plus répandue:

Δυὸ αστρουλάκια ἐπροβάλα
 'πού τσ' Ανατολής τή μπάντα.
 Τό 'να εἶναι τσῆ καλῆς μου,
 τ' ἄλλο τσ' ἀμπολιάρικῆς μου.
 Τσ' ἀμπολιάρικῆς μου τ' ἄστρο
 ὡσάν τὸν ἥλιο εἶναι ἄστρο.

Deux étoiles se sont levées
 du côté de l'Orient.
 L'une était celle de ma belle,
 l'autre, de ma bien-aimée.
 L'étoile de ma bien-aimée
 est blanche comme le soleil.

POCO MOSSO (♩=152)

1. Τρί' ἄ--στρου-λά..... Τρί' ἄ--στρου-λά....., Τρί' ἄ--στρου-λά-κια — ν ε--προ-βά--λαν —,
 Τρί' ἄ--στρου-λά--κια — ν ε--προ-βά--λαν — 'πού τσ' Ἄ-να--το-----λῆς τῆ μπάν-τα...
 Που-----λά--κια ἦ--μου-----να κ' ε--γώ —

PIU VIVO (♩=80)

2. Τό 'να ἦ--το-νε — κι ἄ--μάν ἄ--μάν — Τό 'να ἦ--το-νε — τῆ ξαν-θῆς μου —,
 Τό 'να ἦ--το-νε — τῆ ξαν-θῆς μου —, τ' ἄλ--λο τσ' ἄμ--πο-----λιά--ρι-κῆς μου —.
 Για-----τί που---λί..... γέ-ρα---κα —

(♩=74)

3. Τ' ἄλ-λο ἦ--το-νε —, κι ἄ--μάν ἄ--μάν —, Τ' ἄλ-λο ἦ--το-νε — τῆ μι-κρῆς μου —
 Τ' ἄλ-λο ἦ--το-νε — τῆ μι-κρῆς μου — Καὶ τῆ πλιάμ--πο-----λιά--ρι-κῆς μου —.
 Κι ἄ-----πού τὰ



50. ΣΤΟΥ ΝΙΟΥΓΑΜΠΡΟΥ ΤΗΝ ΤΑΒΛΑ

Cette chanson de mariage ne figure pas dans l'étude de P. Vlastos sur *le Mariage en Crète*. Elle n'a jamais été publiée avant le recueil de Papagrigoarakis. Et son informateur étant le même que celui qui nous l'a chantée, un agronome de La Canée, nous ne pensons pas qu'elle ait jamais appartenu au répertoire propre de Crète occidentale. Elle s'apparente musicalement à des chansons de Crète centrale publiées par Amargiannakis.

50. ΣΤΟΥ ΝΙΟΥΓΑΜΠΡΟΥ ΤΗΝ ΤΑΒΛΑ

Ioannis K. Chatzidakis (La Canée)

Κ. XXIII 2

- Στοῦ νιούγαμπρου τὴν τάβλα
 ὀλόχρυσά τὰ πιάτα.
 Κι ἄπάνω εἰς τὰ πιάτα
 ὀλόχρυσά μαχαίρια.
 5. Κι ἄπάνω εἰς τὰ μαχαίρια
 ὀλόχρυσά πηρούνια.
 Κι ἄπάνω εἰς τὰ πηρούνια
 μεταξωτὲς πετσέτες.
 Κι ἄπάνω στὲς πετσέτες
 10. πέρδικα κακαρίζει.
 Πέρδικα κακαρίζει
 καὶ κελαηδεῖ καὶ λέει,
 καὶ κελαηδεῖ καὶ λέει:
 — Νὰ ζῆ ὁ γαμπρὸς κ' ἡ νύφη.
 15. Νὰ ζῆ ὁ γαμπρὸς κ' ἡ νύφη
 κ' οἱ διπλοσυμπεθέροι,
 κ' οἱ διπλοσυμπεθέροι
 κ' ἐμεῖς οἱ καλεσμένοι.

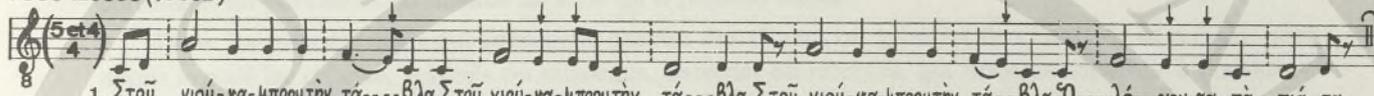
ΠΑΠΑΓΡΙΓΟΡΑΚΙΣ 563

- Sur la table du nouveau marié
 les assiettes sont tout en or.
 Et sur les assiettes
 il y a des couteaux tout en or.
 5. Et sur les couteaux
 il y a des fourchettes tout en or.
 Et sur les fourchettes
 il y a des serviettes en soie.
 Et sur les serviettes
 10. une perdrix cacabe.
 Une perdrix cacabe
 et dit dans sa chanson.
 Et dit dans sa chanson:
 « Vivent le marié et la mariée.
 15. Vivent le marié et la mariée
 et les couples de beaux-parents,
 Et les couples de beaux-parents
 et nous les invités. »

Var. mus. Cf. AMARGIANNAKIS 20, 10 et 21, 12.

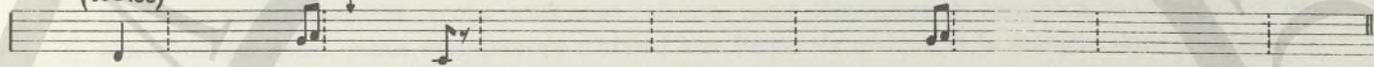
ΤΙΚΗ ΒΙΒΛ

POCO MOSSO (♩=92)



1. Στοῦ νιού-γα-μπρουτήν τά---βλα, Στοῦ νιού-γα-μπρουτήν τά---βλα, Στοῦ νιού-γα-μπρουτήν τά---βλα, Ὁ---λό---χρυ-σα τὰ πιά-τα

(♩=100)



2. Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ πιά---τα, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ πιά---τα, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ πιά---τα Ὁ---λό---χρυ-σα μα--χαί-ρια

(♩=108)



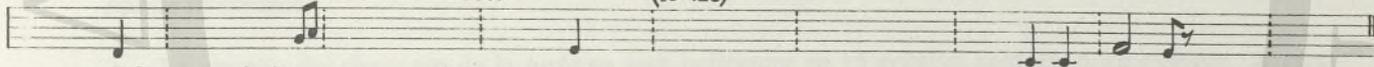
3. Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ μα--χαί---ρια, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ μα--χαί---ρια, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ μα--χαί---ρια, Ὁ---λό---χρυ-σα πη---ρού-νια

(♩=120)

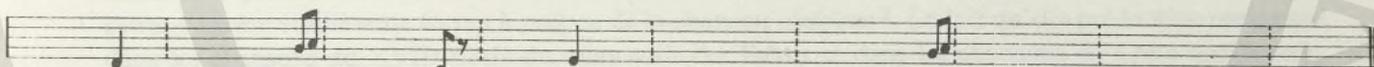


4. Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ πη-ρού---νια, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ πη-ρού---νια, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰ πη-ρού---νια, Με---τα---ξω-τές πε---τέ-τες

accel. (♩=126)



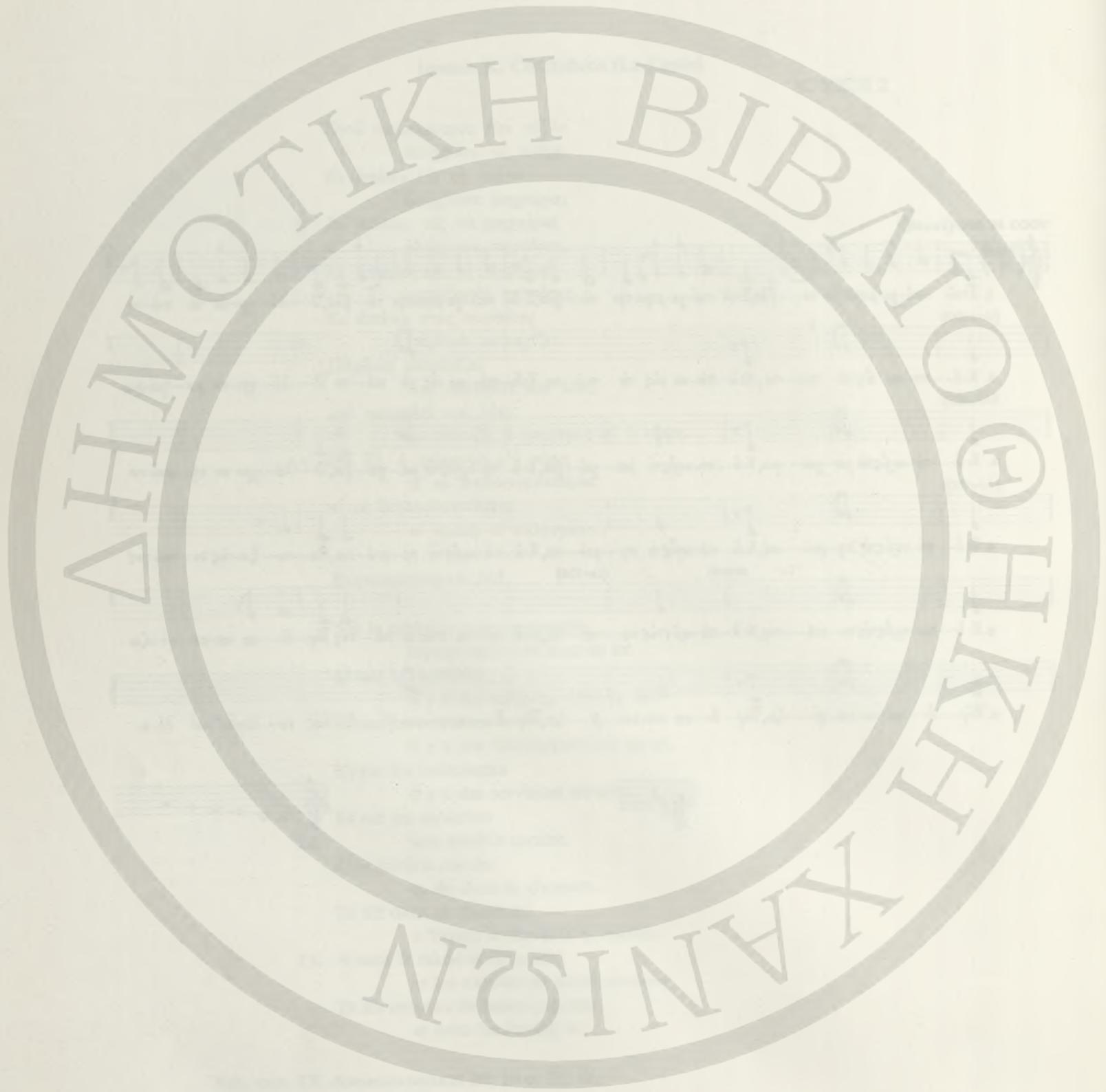
5. Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰς πε-τέ---τες, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰς πε-τέ---τες, Κι ἄ---πά-νω εἰς τὰς πε-τέ---τες Πέρ-δι---κα κα-κα-ρί---ζει



6. Πέρ-δι---κα κα-κα-ρί---ζει, Πέρ-δι---κα κα-κα-ρί---ζει, Πέρ-δι---κα κα-κα-ρί---ζει Καὶ κε---λαη-δεῖ καὶ λέ-ει.



ΝΩΙΝ ΝΧΑΝΙΝ



POSTFACE

LE DIALECTE MUSICAL DE CRÈTE OCCIDENTALE

Alors qu'il est relativement facile pour le linguiste d'établir par quels traits un dialecte se distingue d'une langue commune, le musicologue qui tente de discerner les traits propres à la chanson populaire d'une province déterminée n'a pas de points de repère fixes, toute chanson populaire rurale étant forcément dialectale. Par ailleurs, on pourra lui reprocher de commettre un cercle vicieux puisque, de toute évidence, il lui faut écarter les chansons qui, bien qu'elles aient été recueillies sur le territoire qu'il considère, lui paraissent étrangères au style qu'il prétend définir.

Dans les introductions qui précèdent chacun des chants ou groupes de chants de ce recueil, nous avons exposé les critères, textuels ou musicaux, externes ou internes, qui nous ont conduit à considérer certains d'entre eux comme étrangers au dialecte musical de Crète occidentale. C'est sur les autres — et ils sont la grande majorité — que nous nous baserons pour déterminer les caractères fondamentaux des chansons des Rizès. Nous examinerons d'abord leur forme strophique et la manière dont coexistent le texte et la musique, l'interdépendance du vers et de la mélodie. Passant aux données plus strictement musicales, nous esquisserons l'étude de l'ambitus, des modes et de leurs degrés cadentiels, puis du rythme, enfin de la mélodie proprement dite, de ses mélismes, de ses formules. En conclusion, nous tenterons de dégager en quoi et pour quelles raisons profondes la chanson de Crète occidentale diffère des autres chansons grecques, et, par la comparaison avec les chansons populaires du manuscrit du couvent des Ibères, d'y démontrer la survivance d'une tradition séculaire, intimement liée à celle de la musique religieuse byzantine.

Forme strophique

La strophe des chansons de la *tavla* en vers politiques de 15 syllabes englobe normalement un vers entier et le premier hémistiche octosyllabe du vers suivant, qui se trouve ainsi chanté deux fois. Nous avons naguère étudié cette forme à propos de la chanson *cleftique*¹. Le fait qu'elle prédomine également dans les chansons du XVII^e siècle du manuscrit des Ibères et dans les chansons de Crète occidentale, prouve qu'il s'agit de la persistance en Grèce continentale et dans les Rizès d'un schéma ancien que le distique, auquel il ne convient pas, a éliminé dans les régions où il s'est répandu. Nous l'avons qualifié de « strophe trihémistichique ». Cette strophe est celle de 24 des 32 chansons de la *tavla* que nous publions. Trois chansons ont une strophe monostichique : ce sont des chansons à refrain, voire chromatiques, d'importation récente (25, 28, 32). Cinq chansons englobent en principe deux vers. L'une (19) s'apparente aux « airs à distiques » du Dodécaneèse; trois autres sont issues de chansons à strophe trihémistichique (3, 8, 9), raison pour laquelle nous ne les avons pas classées séparément, mais avec les chansons dont elles dérivent manifestement. Enfin dans la chanson 13, que Papagrigrakis considère comme la plus difficile des chansons des Rizès, seule la première strophe englobe deux vers, les strophes suivantes rétablissant une forme trihémistichique, comme si, dans son subconscient, le chanteur gardait l'impression qu'une strophe ne saurait contenir plus de trois hémistiches. Il réalise ainsi le schéma ci-dessous, d'où, par souci de clarté, nous éliminons les enjambements et les reprises de syllabes :

<i>1^e strophe</i>	I 1-8	9-15
	II 1-8	9-15

¹ BAUD-BOVY, *Etudes*, p. 17-33.

Dès la 2^e strophe, tous les chanteurs abandonnent le premier hémistiche et adoptent le schéma tout à fait inattendu :

II 9-15
III 1-8 9-15

Sur l'origine de la strophe trihémistiche, nous avons émis l'hypothèse qu'elle serait due à la répugnance manifestée par le chanteur grec à terminer une chanson sur une syllabe *non* accentuée². Comme M. L. Politis, nous pensons effectivement que le vers politique, avec son second hémistiche catalectique, est d'origine savante³; il n'aura pas été adopté sans difficulté par le chanteur populaire, habitué jusqu'alors au rythme régulier de la chaîne d'octosyllabes iambiques, auquel la chanson du Magne est restée attachée jusqu'à nos jours. Dans certaines régions, cette quinzième syllabe est soit chuchotée, soit carrément supprimée⁴. Le chanteur de Crète occidentale se contente de masquer son rôle de finale par l'un des deux procédés suivants : tantôt il enchaîne le second hémistiche aux premières syllabes du vers subséquent (chansons 6, 9, 10, 12, 17, 18), pratique courante dans la chanson « clefrique » également⁵ et que l'on trouve déjà dans les chansons du manuscrit des Ibères⁶, tantôt il introduit une coupure après la dernière accentuée du vers, la 14^e syllabe, et fait de la 15^e syllabe l'initiale du segment musical suivant (nos 2 α et β, 13 ζ et 14). Beaucoup plus rare, mais nous devons le signaler car il paraît infirmer notre hypothèse, le cas où c'est la césure après la 8^e syllabe qui est masquée, la phrase musicale étant coupée soit après la 9^e (8, 13, 15, 16), soit après la 7^e syllabe (14 et 31). Dans ce cas, il est vrai, la coupure se justifie par le désir de donner plus d'intensité au saut de quinte ascendante qu'elle précède.

Reprise de syllabes

Si, nous venons de le voir, la strophe en Crète occidentale comporte normalement trois hémistiches, il ne s'ensuit pas que sa forme musicale soit forcément ternaire. La reprise de certaines syllabes permet de constituer des strophes à 4, à 5 segments. Ces reprises de syllabes ne se font pas au hasard, mais obéissent au mouvement iambique qui régit le vers politique. Conformément à la tendance que nous venons de souligner de ne pas tolérer de finale qui ne soit accentuée, le chanteur n'interrompt en principe qu'après une syllabe *paire*, soit, dans l'ordre décroissant de fréquence, pour le premier hémistiche, les syllabes 4, 6, 2, pour le second 12, 10, 14. On ne trouve que de rares exemples de reprise après la cinquième syllabe, dans une seule version ou une seule strophe de chansons dont toutes les autres se conforment à la règle générale⁷.

Si le mouvement iambique commande l'arrêt sur une syllabe *paire*, il prescrit de choisir pour l'initiale des syllabes réitérées une syllabe *impaire*. Dans la plupart des cas celle-ci est l'initiale même du vers ou de l'hémistiche. Mais ce peut être aussi, pour le premier hémistiche la 3^e syllabe, et, plus fréquemment, pour le second, la 11^e. Le chanteur, dans ce cas, est souvent obligé de recourir à des subterfuges. Selon une loi qui nous a frappé dès le début de nos études sur la chanson grecque, alors qu'il est loisible

² BAUD-BOVY, *Etudes*, p. 26-32.

³ L. Politis, *L'épopée byzantine de Digénis Akritas* (Atti del Convegno internazionale sul tema *La poesia epica e la sua formazione*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, anno CCCLXVII (1970), p. 551-581), p. 562.

⁴ BAUD-BOVY, *Etudes*, p. 28-30. Ce phénomène d'« apocope » n'est pas particulier à la Grèce. (Jan Stęszewski, *Die Apokope, eine Eigentümlichkeit im Volksliedervortrag*, Festschrift Walter Wiora, Kassel, Bärenreiter, 1967, S. 641-647).

⁵ *ibid.*, p. 29.

⁶ MAZARAKI, nos 2, 7, 8, 12.

⁷ Dans un cas (21 δ), tous les vers chantés offrent une découpe de syllabes 1-5, 6-8 Κόκκινα χείλη — φίλησα, Μὲ τὸ μαντίλι — τὸ 'συρα, Κ'εἰς τὸ ποτάμι — τὸ 'πλυνα, qui doit être responsable de cette anomalie; ailleurs (19 δ), alors que le chanteur n'a pas fait de reprise dans la première strophe, conformément au schéma de la chanson, il en introduit une dans les strophes 2 et 3, de caractère phonique analogue: Κόσμε, καὶ ποιὸς σέ, σέ γλέντησε: Ἐγώ, κόσμε, σέ, σέ γλέντησα. Ces exceptions, on peut bien l'admettre, ne font que confirmer la règle.

de couper au milieu d'un mot, on ne peut reprendre qu'au début d'une unité de sens⁸. Le fait que les différents vers ne présentent pas la même découpe d'unités verbales oblige donc le chanteur tantôt à modifier le schéma, en commençant sur une syllabe paire ou en déplaçant l'arrêt sur une syllabe impaire, et, plus normalement, à le réaliser à l'aide de syllabes ou de mots adventices.

L'air de la route (33), qui reprend normalement à la 11^e syllabe, offre des exemples particulièrement nombreux pour le second hémistiche:

Chanson	9	10	11	12	10	11	12	13	14	15
33 γ στρ. 1.	νά	ξε---	κι---	νή...	ξε---	κι---	νή---	ση_ό	γά---	μος
2.	δε---	ξιά	σας	καί	(μα)	καί	ζε---	βά	σας	

Les strophes 3 et 4 retrouvent la coupe normale:

		κ'έ---	να	κα---	λό,	κα---	λό	κο---	ρί---	τσι	
		κι_ά---	πό	κα---	θά...	κα---	θά---	ριο	αί---	μα	
33 η στρ. 1.		καί	βρέ---	χει	στά,	είς	τά	λαγ---	κά---	δια	
2.		βρε---	μέ---	νο	χιο...	(να)	χιο---	νι---	σμέ---	νο	
3.		τό	ξέ---	νο	νά,	(για)	νά	'ρτη	μέ---	σα	
33 θ 2.		στε---	φά---	νι	μέ,	(να)	μέ	τά	ρό---	δα	
33 ζ 2.		ὄ---	μορ---	φα	πα...	(να)	πα---	λι---	κά---	ρια	
3.		ἀ---	πά---	θε---	να	πά---	θε---	να	κο---	ρί---	τσια

On peut citer encore, toujours pour le second hémistiche:

Chanson	9	10	11	12	13	14	15	10	11	12	13	14	15
3 στρ. 1.	στρω-	μνιά	μα---	λα---	μα---	τέ---	νια	μα---	λα---	μα---	τέ---	νια	
2.	κι_ὀ---	ποιος	τά_ι-	δῆ	πλα---	νά---	ται	(ὀ)	(νιός)	πλα---	νά---	ται	
3.	κ'εἶ---	δεν	τα	καί	πλα---	νέ---	θη	(ὀ)	(νιός)	πλα---	νέ---	θη	
18 γ. 1.	πῆ---	γα	στόν	Κά---	τω	Κό---	σμο	στόν	Κά---	τω	Κό---	σμο	
2.	ῆ---	μου---	να	ξω---	με---	νά---	ρης		ξω---	με---	νά---	ρης	
3.	καί	μά---	λω---	νε	τό	Χά---	ρο	μά---	λω---	νε	τό	Χά---	ρο
	9	10	11	12	13	14	11	12	13	14	15		
24 α, στρ. 1.	μυ---	ρί---	ζουν	καί_οί	βα---	σά..	καί	οί	βα---	σάρ---	μοι		
2.	βα---	σάρ---	μια	δὲ	μυ---	ρί..	(να)	δὲ	μυ---	ρί---	ζου		

et, dans une version où un verbe de six syllabes posait un problème délicat (chanson 24 ε):

str. 1	9	10	11	12	13	14	11	12	13	14	15	
(normale)	τὸ	παίζ'	ῆ	μαυ---	ρο---	μά...	ῆ	μαυ---	ρο---	μά---	τα	
2	{	συ---	χνο---	μυ---	ρί---	ζε---	ταί	το,	(τὸ	νε---	ράν---	τζί)
3	{	συ---	χνο---	μυ---	ρί---	ζε---	ταί	το_ (ῆ	μαυ---	ρο---	μά---	τα)
		νε---	ράν---	τζί---	σάν	καί	σέ---	να,	(δύο	μου	μά---	τια

Pour le premier hémistiche, les exemples sont moins nombreux:

Chanson	1	2	3	4	3	4	5	6	7	8
16 α	Μὰ	σάν	τόν	κλαίει,	τόν	κλαι'ῆ	γυ---	ναί---	κα	του
	Πε---	θαί---	νεις	'Α..,	(να)	'Α---	λι---	φιέ---	ρη	μου

⁸ Nous ne trouvons dans notre recueil qu'une seule infraction à cette règle (17 ζ): *μὰ δεκαρὲ νομάτοι, ... καρὲ νομάτοι.*

Chanson	1	2	3	4	3	4	5	6	7	8
26 β	Τρεῖς	χρό--	νοι	πᾶ... .	..νε,	πᾶ---	νε	σή---	με---	ρο
	Γιὰ	τῆ	γλυ--	κιά,	γλυ--	κιά	πα---	τρί---	δα	μας

La chanson 5 semble faire exception à la règle qui interdit de reprendre au milieu d'un mot. Son premier couplet est en effet:

1	2	3	4	5	6	7	8	3	4	5	6	7	8
'Ο---	μορ--	φο---	νιός	ἐ---	κά---	θε---	το	ο---	νιός	ἐ---	κά---	θε---	το

La reprise du second hémistiche corrige cette impression et indique que les syllabes ο νιός ne sont plus interprétées comme faisant partie du substantif composé ὁμορφονιός (Un beau jeune homme), mais comme le substantif avec l'article défini ὁ νιός (le jeune homme):

9	10	11	12	13	14	15	11	12	13	14	15
σ'ε---	να	ψη---	λὸ	χα---	ρά---	κι	(ὁ	νιός),	χα---	ρά---	κι

Et cette expression: ὁ νιός est même devenue une cheville dans d'autres chansons:

Chanson 17 γ	Κα---	λερ---	για---	νὰ	κου---	ρά---	δια	(ὁ νιός),	κου---	ρά---	δια
--------------	-------	--------	--------	----	--------	-------	-----	-----------	--------	-------	-----

Dans deux chansons, c'est l'expression κόρη μου qui complète la reprise de syllabes. Son accentuation « trochaïque » entraîne, dans les strophes où elle n'apparaît pas, une reprise sur la 2^e syllabe, qui contredit nos observations et paraît avoir créé quelque embarras aux chanteurs, provoquant ainsi des schémas très irréguliers:

Chanson 9 α

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Τὰ	μά---	θια	μου	ἀν---	τρά--	νι---	σα,		(κό--	ρη	μου),	ἀν---	τρά--	νι---	σα
Θω--	ρᾶ	'ναν	πο---	τα---	μὸ	θο---	λό,		(κό--	ρη	μου),	τὸν	πο---	τα---	μὸ
κιά--	νά---	με---	σα	στὸν	πο---	τα---	μὸ,		(ἀ--	λί),	εἰς	τὸν	πο---	τα---	μὸ
"Α---	σπρος	ὁ	νιός	κι ᾶ--	σπρα	φο---	ρεῖ	(^τ Η--	τον	ὁ	νιός	ποὺ	τὰ)	φο---	ρεῖ

Chanson 26 α

1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8
Πά--	ψαν	καὶ	μέ---	να_οἶ	στρά..		(κό--	ρη	μου),	οἶ	στρά-	τες	μου
Μπλιό	μου	τ'αὐ-	γές	δὲν	πο..	(κό--	ρη	μου	καὶ)	δὲν	πορ--	πα---	τῶ
Παρ'	ὄν---	τεν	εἶ---	μαι	μο..	{	ὄν---	τεν	εἶ---	μαι	μο---	να---	χός.
						{	(κό--	ρη	μου)	}			

De cette seconde chanson, une autre version (26 β) présente, au même endroit, un véritable refrain: μάθια μου καὶ ματάκια μου, qui renforce l'impression de l'origine étrangère d'une chanson de mode chromatique, qui n'a pas été entièrement acclimatée au répertoire de Crète occidentale.

On notera que le chanteur crétois n'utilise jamais l'interjection μωρέ et ses dérivés βρεῖ et ὀρέ, si fréquents en Grèce continentale et que l'on retrouve en Yougoslavie⁹.

Tous ces types de reprises, nous l'avons signalé ailleurs¹⁰, se rencontrent déjà dans le manuscrit des Ibères, où ils obéissent aux mêmes lois: arrêt sur une syllabe paire, reprise sur une syllabe impaire. Lorsque le schéma impliquerait une reprise au milieu d'un mot, il est réalisé au moyen d'une syllabe adventice ou d'un refrain intérieur:

⁹ BARTOK-LORD, p. 32.

¹⁰ MAZARAKI, p. 21-24.

Ch. 3	1	2	3	4	5	6	3	4	5	6	7	8		
	κι	ό	τα---	πει---	νός	ό	Κων..	(δρο--	σιά	μου)	ό	Κων--	σταν--	τής
Ch. 10	9	10	11	12	11	12	13	14	15					
	καί	γέ---	νου	με..	(νε)	με---	ρω---	μέ---	νον ¹¹					

Si nous avons insisté aussi longuement sur ce jeu des reprises et sur son caractère systématique, c'est que l'habitant des Rizès lui-même y attache une grande importance; il a créé un terme technique pour les désigner: ἀπογαέρματα ou ἀντιγαέρματα, et considère que ce sont elles qui donnent du «sel» à la chanson¹².

Coupsures

Réservant le terme de *césure* à la séparation canonique des hémistiches, nous désignons par celui de *coupure* une pratique courante dans le répertoire de Crète occidentale et caractéristique de son style¹³. Elle consiste à couper un mot au milieu et à le conclure après un bref silence, qui n'est pas utilisé pour respirer, soit en passant directement à la syllabe suivante, soit en réattaquant la voyelle qui précédait la coupure, le plus souvent avec un double accent d'intensité et de hauteur. Ces coupures ne se produisent pas non plus n'importe où mais ici aussi essentiellement sur les deux syllabes paires qui coupent en deux chacun des hémistiches. On trouve la coupure sur la 4^e syllabe, avec reprise de la voyelle dans les Chansons 1, 4, 6 α et β, 10, 15, 17 δ-η¹⁴, 18, 24 et 27, et sans reprise dans les Chansons 5, 9 α, 12 β et γ, celle sur la 12^e syllabe, toujours avec reprise de la voyelle, dans les Chansons 2 β, 3, 7, 9, 17 α et β, 19, 21 δ, 22, 23, 24, 26 α et 27. C'est exceptionnellement qu'on trouve une coupure sur une autre syllabe paire (la 2^e dans la Chanson 2, la 14^e dans la Chanson 2 γ, et, sans réattaquer la voyelle, la 2^e dans les Chansons 14, 19, 21 α et ζ, la 14^e, nous l'avons vu, dans les nos 2 α et β, 13 ζ et 14), ou impaire (la 5^e dans 9 β, et, sans reprise de la voyelle, la 3^e dans 6 δ, 20 et 21 β, la 7^e dans 14 et 31¹⁵, la 9^e dans 8, 13, 15, 16).

Ambitus, modes et degrés cadentiels

Il n'est pas toujours facile de déterminer l'ambitus réel d'une chanson. Souvent en effet, un chanteur bien en voix le dépasse dans l'aigu pour mettre en valeur une attaque (ex. 21 γ). Quoi qu'il en soit, l'ambitus n'est jamais inférieur à la quinte (Chansons 1α et 28), ni supérieur à la onzième (Chansons 4, 7, 8). Sauf dans la chanson 4, qui n'est représentée que par une seule interprétation, lorsque l'ambitus est supérieur à l'octave, il n'est pas utilisé intégralement dans un même segment de la mélodie, mais résulte de l'addition de deux segments, dont le plus étendu ne dépasse pas l'octave.

Dans la presque totalité des chansons de Crète occidentale — des chansons grecques en général — le mode est celui de *ré* ou celui de *la* qui ne s'en distingue que lorsque l'ambitus atteint le 6^e degré, susceptible d'ailleurs d'être abaissé dans le mode de *ré*. Lorsque l'ambitus ne dépasse pas l'octave, la note la plus grave est toujours tonique ou sous-tonique de la mélodie. Cette disposition correspond à la tendance descendante de la mélodie, tendance qui fait du second degré une *sensible supérieure*, souvent bémolisée par attirance de la tonique. Lorsque l'ambitus est supérieur à l'octave, la tonique finale

¹¹ BOUVIER, p. 69 lisait κε μερομενον qu'il interprétait (p. 13) καί μερωμένον. Après avoir revu la photo du manuscrit, il s'accorde avec moi pour penser qu'il s'agit du signe particulier employé pour transcrire le *n* euphonique dans la sémiographie byzantine.

¹² MATHIOUDAKIS, Introduction, et ci-dessus Chanson 14. "Όλη ή τέχνη στο τραγούδι είναι το ἀναγύρισμα' αυτό είναι τ' ἀλλάτι που τοῦ δίνει νοστιμάδα, disait à M^{me} Mazaraki un chanteur du village de Palioroumata.

¹³ De telles coupures ont été signalées par Bartok dans les chants serbo-croates, bulgares et roumains. Il les désigne du terme d'*interruptions* pour les distinguer des *caesuras* (BARTOK-LORD, p. 74-76).

¹⁴ Ces versions sont celles de l'éparchie de Sfakia.

¹⁵ La version 17 β varie d'une strophe à l'autre: coupure après la 3^e syllabe, sans reprise de la voyelle, et coupure après la 2^e.

correspond à sa 5^e, plus rarement à sa 4^e note, ce qui revient à dire qu'à un segment dans le grave de la voix succède un retour à la tessiture habituelle. Dans quelques chansons (20, 21, 24), où le 3^e segment est la reproduction du 1^{er}, et dont la forme est donc ABA, nous avons admis que la vraie tonique était la finale du 2^e segment, le segment grave, le 3^e, restant comme suspendu sur le 4^e ou le 5^e degré.

Dans ce cadre assez limité, les degrés sur lesquels se font les cadences médianes introduisent une assez grande variété. Les degrés les plus fréquents sont, outre la tonique elle-même, la sous-tonique (VII) et le 4^e degré (4 ou, au grave, IV), conformément au « corps de l'harmonie » des théoriciens antiques, constitué par l'*hypate*, la *mèse*, la *paramèse* et la *nète*. La cadence sur le 3^e degré est rare et détermine un univers tonal différent, moins caractéristique du dialecte musical des Rizès (Chansons 10, 12). Les degrés 2 et 6, mobiles par essence, ne peuvent porter une cadence. Cependant, il faut le noter, la chanson de Crète occidentale n'est *jamais* pentatonique anhémitonique comme le sont certaines chansons de Grèce continentale.

A part ces modes de *ré* et de *la*, on trouve dans notre recueil une chanson en mode de *mi* (28), et trois chansons « chromatiques » au sens où l'entend la théorie de la musique byzantine, c'est-à-dire avec un intervalle de seconde augmentée au centre du tétracorde (Chansons 25 à 27). Une chanson bimodale (24) juxtapose un segment chromatique, mais où la seconde augmentée est le plus souvent masquée, et un segment en mode de *ré*. Nous avons indiqué pour quelles raisons on peut les considérer comme étrangères à la Crète occidentale. Et nous avons exposé longuement comment nous expliquons l'apparition du mode de *do* majeur dans la fameuse chanson 22. Si nous ne considérons pas la chanson 3 comme appartenant au mode de *do* (un mode de *do* qui serait d'ailleurs sans rapport avec notre majeur), c'est que, de sa comparaison avec la chanson 1, l'on retire l'impression que sa finale n'en est pas la tonique, mais la sous-tonique. De même la chanson de quête (35) reste en suspens sur un 3^e degré et appartient en fait au mode de *la* ou de *ré*.

Rythme

On peut, non sans quelque arbitraire, distinguer cinq classes de chansons du point de vue rythmique :

1. Celles où, quel que soit l'exécutant, que ce soit un soliste, un duo, ou un groupe, on discerne des mesures à temps binaires, 2/4 et 3/4, avec prédominance des premières. Telles sont les Chansons 1, 2, 3, 8, 10, 11, 18, 20, 22, 23, 24, 30, 31, 32, 33.
2. Celles où une alternance analogue est perceptible, mais estompée par la liberté du chanteur : Chansons 4, 5, 6, 7, 9, 13, 14, 19, 21, 25, 26, 27. Les chansons de ces deux premiers groupes sont à proprement parler les chansons de la *tavla*.
3. Celles où certaines versions offrent des temps nettement ternaires, avec alternance de 6/8 (prédominant) et de 9/8, tandis que d'autres n'en gardent plus que des vestiges et donnent une impression générale de temps binaires. L'étude comparative à laquelle nous nous sommes livré nous a permis de conclure que le rythme original devait être ternaire, mais que le chanteur de Crète occidentale tend à lui substituer le rythme binaire. Telles sont les chansons 15, 16, 17 et 28.
4. Une chanson (12) qui, dans la plupart des versions, semble arythmique, et où seule la superposition de toutes les versions laisse supposer un rythme original à 7/8. Les chansons de ces deux groupes 3 et 4 semblent remonter à des prototypes originellement dansés.
5. Une chanson de rythme libre (29).

A part éventuellement la chanson du groupe 4, on remarquera l'absence totale de mesures à temps inégaux et des mesures à 3/4 et 6/4 que l'on trouve dans d'autres régions de Grèce, où, il est vrai, elles sont le plus souvent liées à des danses ignorées en Crète. On notera aussi, lorsque le premier hémistiche est chanté sans être interrompu par des reprises ou des coupures, un allongement assez inattendu de la 5^e syllabe, occasionnant généralement une syncope (Chansons 2, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 20, 24).

Attaque de la mélodie

En contradiction avec le rythme iambique du vers politique, la première syllabe de chaque hémistiche ou demi-hémistiche est toujours susceptible d'être accentuée, soit dans le texte: *Κόσμε χρυσέ, κόσμ' ἀργυρέ, κόσμε μαλαματένιε*, soit musicalement. On ne s'étonnera donc pas que la première syllabe du vers corresponde tantôt à une levée, tantôt, allongée, à un temps fort, ni que les deux dispositions coexistent pour une même chanson (10, 14, 25 α). La tendance générale est d'ailleurs d'entonner la mélodie sur un temps fort. Pour ce faire, le chanteur emploie fréquemment la voyelle *e* (Chansons 5, 20, 21, 24). Cette disposition alterne avec l'attaque par la première syllabe allongée et accentuée dans les chansons 2 et 26, avec l'attaque sur une levée dans les chansons 13 et 29. Une seule chanson attaque sur l'exclamation plaintive *ὄχου* (21 η). On notera que l'attaque par *ζίντε* ou *ἀμάν*, si fréquente dans d'autres régions de Grèce, n'est pas employée en Crète occidentale, sinon pour les *mantinades*. Cette même latitude d'attaquer soit sur un temps fort (par la voyelle *e* ou par l'allongement de l'initiale), soit sur une levée, se retrouve pour le second hémistiche et pour les reprises de l'un et l'autre hémistiche.

Mélismes et ornements

Les mélismes et les ornements sont en fonction directe du rythme plus ou moins libre, du tempo plus ou moins rapide de la chanson. D'une manière générale, les mélismes sont brefs et, si l'on ne considère pas les ornements, ne dépassent pas 2 à 4 notes. Cette sobriété, qui ne se retrouverait pas dans la chanson de table de Grèce continentale ni dans l'*amané* oriental, est en corrélation avec la répétition des syllabes, qui permet d'allonger la ligne musicale sans trop s'éloigner d'une diction syllabique.

Quant aux ornements, ce sont essentiellement l'appogiature, inférieure ou supérieure, parfois par la tierce, le port de voix, ascendant pour les initiales, descendant pour les pénultièmes et les finales, le mordant, le pincé, le gruppetto et leurs diverses combinaisons. On remarquera que certains chanteurs, tels Théodore Psaros d'Askifou ou Yannis Votzis d'Aya Roumeli¹⁶ sont particulièrement prolixes en ornements. Il ne faudrait pas en conclure nécessairement que les chanteurs de l'éparchie de Sfakia ornent davantage que ceux des *Rizès* proprement dites: alors qu'à Lakki presque toutes les chansons ont été enregistrées par deux chanteurs au moins, à Askifou et à Aya Roumeli elles l'ont toujours été par des solistes. Il est normal que la prolifération des ornements soit freinée par une exécution collective.

* * *

Note I

Nous avons délibérément exclu de cette analyse systématique les chansons 33 à 39 et, bien entendu, toutes les *mantinades*. La chanson de la « strata » (33) nous est apparue comme vraisemblablement originaire de la Crète centrale et nous avons déjà indiqué par quels traits elle a subi l'influence du dialecte des *Rizès*. La berceuse (34), la chanson de quête (35) doivent être examinées dans le cadre des chansons grecques « fonctionnelles ». Les deux chansons 37 et 39, tout comme les *mantinades* sont trop visiblement étrangères au répertoire de Crète occidentale pour qu'il soit nécessaire d'y revenir. Il en va de même pour les chansons 49 et 50.

Restent les deux chansons 36 et 38. Nous avons souligné l'archaïsme de la première. Quant à la seconde, elle n'aurait fait que corroborer nos constatations: sa forme strophique nous a paru s'expliquer par une évolution déjà rencontrée pour des chansons en vers politiques (p. 142); le rythme trochaïque de son 1^{er} hémistiche justifie que ce soit sur les syllabes impaires que le vers soit coupé ou repris; son mode est celui de *la* ou *ré*, avec attraction facultative du second degré; la tendance enfin à attaquer avec force les notes aiguës de l'ambitus, tous ces traits en font un échantillon caractéristique du dialecte étudié.

¹⁶ Voir, en fin de volume, l'index des chanteurs.

Note II

Les quelques chansons du recueil VLAZAKIS que nous n'avons pas eu l'occasion d'enregistrer ne sauraient modifier l'image que l'on peut se faire de la chanson de Crète occidentale. La chanson 'Αρμένου γιός καυκήστηκε (19, 28), correspondant au groupe 15 de PAPAGRIGORAKIS, est constituée de deux phrases, dont la première se retrouve dans 'Εξόρισέ μ' ἡ μοίρα μου (VLAZAKIS 14, 22 et ci-dessus n° 8), la seconde dans Χίλια καλῶς τὸ βρήκαμε et "Οντεν ἐδικονίζετο (VLAZAKIS 33, 44 et ci-dessus n° 2). La chanson Αὔριο μισεύγει ὁ Μαυριανός (21, 31, groupe 30 de PAPAGRIGORAKIS) s'apparente de très près à Τὸν ἀντρειωμένο (VLAZAKIS 4, 6 et ci-dessus n° 6), mais fait intervenir un refrain sur sa phrase terminale, phrase qui sert aussi de clausule aux chansons avec refrain n°s 9 et 48, qui sont des variantes l'une de l'autre, et à la chanson n° 29. Ces différentes chansons, d'une structure assez floue, ne semblent pas jouir d'une grande faveur, et, si elles ne détonnent pas dans le répertoire de Crète occidentale, ne l'enrichissent pas non plus.

Conclusions

Notre première constatation, de caractère très général, est que, malgré son indéniable originalité, le dialecte musical de Crète occidentale met en jeu des éléments communs à tout le monde grec. Les textes des chansons qui constituent le *corpus* des *rizitika* ne sont eux aussi que très rarement localisés uniquement dans cette province. On y retrouve, modifiés, adaptés, tous les thèmes familiers à la chanson grecque dans son ensemble. La difficulté que l'on éprouve à exprimer clairement par quels traits elles se révèlent « crétoises » est plus grande encore lorsqu'il s'agit de leur musique.

La principale caractéristique de la chanson de Crète occidentale (nous avons longuement expliqué les raisons pour lesquelles nous laissons de côté les *mantinades*) est d'être un répertoire *non dansé*. Le fait qu'aucune de ces chansons ne peut accompagner la danse explique que les temps ternaires de l'ancienne « ballade » (au sens étymologique) ne s'y conservent pas intacts, alors qu'on les retrouve dans le Dodécanèse voisin, que le 7/8 du *syrtos* de la toute proche Kalamata y soit ignoré; il explique aussi pourquoi les vers courts (octosyllabes et heptasyllabes) de la chanson de danse du Dodécanèse et du Péloponnèse n'y soient pour ainsi dire pas représentés.

La seconde caractéristique de cette chanson est de n'être qu'exceptionnellement solistique. L'obligation pour les chanteurs de s'accorder sur les contours essentiels de la mélodie implique une certaine rigueur rythmique, et cette seconde caractéristique vient donc restreindre la liberté qu'impliquait la première.

La troisième caractéristique est que, pour le chanteur des *Rizès*, la *musique* est l'élément essentiel de la chanson. Alors qu'en Crète orientale, le *traghoudistis*, le chanteur, peut être aphone s'il est un habile improvisateur de distiques, le chanteur de Crète occidentale ne chante qu'aussi longtemps que sa voix lui permet de s'imposer, témoigne de sa force vitale. La conséquence en est qu'il ne saurait se contenter d'une mélodie purement syllabique qui se bornerait à porter un texte (telle la mélodie des *rimes* historiques), mais qu'il la veut assez développée pour acquérir une valeur intrinsèque, assez riche de notes tenues, de mélismes, pour mettre en valeur son organe. Pour concilier cette caractéristique avec la précédente, la chanson de Crète occidentale étoffera la strophe par la répétition de sections du texte et, tout en l'ornant de mélismes, évitera de les laisser foisonner comme dans certaines chansons « cleftiques » de Grèce continentale.

Si de ces constatations générales, on passe à des détails plus techniques, on relèvera que la chanson de Crète occidentale, quasi entièrement soumise au vers de 15 syllabes, reste fidèle à la strophe d'un vers et demi, la strophe trihémistichique, avec *tuilage* du 1^{er} hémistiche, telle qu'elle prédomine dans la collection de chansons populaires du manuscrit des Ibères. Cette forme, qui se retrouve dans de nombreuses chansons narratives quasi syllabiques de la Grèce entière, est celle aussi de la chanson « cleftique » de Grèce continentale.

Du point de vue modal, le mode de *ré*, avec son second degré plus ou moins mobile (sensible supérieure) domine absolument. Les modes à seconde augmentée sont tout à fait exceptionnels, beaucoup plus rares qu'en Grèce continentale, aucune influence de professionnels tziganes n'étant venu

altérer la chanson des *Rizès*; comme aussi sont rares les modes à tierce majeure sur la tonique, assez fréquents dans le Dodécanèse et les Cyclades ainsi qu'en Grèce continentale.

En résumant ainsi tout ce que *n'est pas* la chanson de Crète occidentale, nous avons rendu compte de son homogénéité. A ces éléments négatifs, tentons d'ajouter quelques touches positives. Elles nous paraissent dériver de l'état d'esprit du chanteur, des conditions dans lesquelles il chante. Si la croyance de bien des Grecs que leur musique populaire, « avec son éternel mineur », est la conséquence des siècles d'asservissement de leur patrie au joug ottoman nous paraît sans fondement, aucun répertoire ne l'infirmes aussi nettement que celui des *Rizès*. Le chanteur de Crète occidental n'est pas un *raya*, s'apitoyant sur son sort: c'est un homme libre, qui se réunit à d'autres hommes libres pour banqueter et pour tenter de s'imposer à eux par la force de sa personnalité¹⁷. Musicalement, cette attitude se traduit par le goût du chanteur pour des attaques vibrantes dans l'aigu de sa tessiture, soulignées par un bref port de voix, par une forte expiration, par un ornement. Lorsque la mélodie par elle-même ne lui offre pas assez de possibilités de s'affirmer ainsi, il la morcelle, créant par là des occasions de réattaquer une voyelle avec une force nouvelle. Ce faisant, il tire un parti maximum d'un ambitus qui demeure restreint. Même s'il ne dépasse qu'exceptionnellement l'octave, les sauts de septième du grave à l'aigu y sont fréquents et éminemment caractéristiques. Nous ne les avons jamais rencontrés ni dans le Dodécanèse, ni sur les côtes micrasiatiques, ni même dans la chanson « cleftique », qui est celle qui se rapproche le plus de la chanson de Crète occidentale.

Chanson populaire et musique religieuse byzantine

Le procédé employé par le chanteur grec pour amplifier la matière musicale d'une chanson en répétant jusqu'à trois et quatre fois certaines syllabes du texte, quitte même à couper un mot en deux, ce procédé, s'il a déjà été constaté, n'a pas jusqu'ici reçu d'explication. Le fait qu'il soit caractéristique de la chanson grecque aurait mérité d'attirer l'attention des musicologues. L'hypothèse que nous proposons pour rendre compte de ce phénomène nous a été suggérée par l'étude même des chansons crétoises. Nous avons constaté que plusieurs d'entre elles (4, 10, 13) offrent une très frappante analogie avec les chansons du manuscrit du couvent des Ibères. Dans notre Préface aux transcriptions de M^{me} Mazaraki, nous avons déjà signalé l'identité des schémas strophiques des chansons des Ibères et de celles de Crète occidentale, l'analogie musicale que l'une au moins présentait avec une chanson des *Rizès*, le « créticisme » de la majorité des textes, et notre conclusion était que « dans l'état de nos connaissances, il serait hasardeux d'affirmer que le manuscrit des Ibères est un recueil de chansons crétoises du XVII^e siècle. Nous pensons cependant que les analogies que nous avons relevées tant dans le texte que dans la musique de certaines chansons doivent s'expliquer par une communauté d'origine et non pas seulement par le fait que les montagnards des Monts Blancs seraient restés fidèles à un répertoire commun qui aurait fleuri en Grèce il y a trois siècles »¹⁸. Qu'un moine de l'Athos ait, de la même main, recopié un traité de psaltique, une collection de *kratémata* de différents mélodes et une petite anthologie de chants populaires¹⁹, indique assez clairement qu'il était chantre de son couvent, et que, comme le père Synésios que, jeune homme, je devais rencontrer au couvent de Stavronikita, il avait gardé, sous sa robe de bure, la nostalgie du « monde ». Or, ainsi que me l'avait expliqué le père Synésios, les *kratémata* sont des chants très longs, créés pour remplir le temps pendant lequel les fidèles adorent les images ou communient. On se rappelle que l'église orthodoxe proscrit l'orgue, cet instrument profane, et que le chant seul doit accompagner ses interminables offices. Or, si l'on ouvre le premier recueil venu de musique byzantine, on y voit qu'un texte tel que 'Ο ποιῶν τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ πνεύματα καὶ τοὺς λειτουργοὺς αὐτοῦ πρὸς φλόγα, qui se chante le 8 novembre à la Saint-Michel, devient, mis en musique par Grégoire le Protopsalte: 'Ο ποιῶ . . . , ὦ . . . , ὦ (χ)ῶ (χ) . . . , ὦν του (ν) οὐς ἄ (ν) α . . . , α (χ) α γ-

¹⁷ Le « vol de bétail » tel que le pratiquaient déjà Hermès et les Spartiates, procède d'un même désir d'imposer sa *loi* (au sens du roman de Roger Vailland). L'usage était si profondément implanté que « chanson de berger et chanson de voleur » sont des termes équivalents (voir n° 21 ζ).

¹⁸ MAZARAKI, p. 27. ¹⁹ BOUVIER, p. 2 et MAZARAKI, p. 100.

γε(ν)ε.., τούς ἀγγέλους αὐτοῦ.. ου(χ)ου.., ου(χ)ου.., οὐ πνε.., ε(ν)ε.., ε(χ)εῦμα(ν)α.., πνεύματα, καὶ τούς λειτουργοῦ(χ)ου.., ου(χ)οὺς α.., λειτουργοὺς αὐτοῦ πυρο(χ)ο(ν)δὸς φλό(χ)ο.., ..ο πυρὸς φλό.., ..ο(χ)ο.., πυρὸς φλό.., πυρὸς φλόγα²⁰.

Que l'on compare à cette diction celle de l'une quelconque de nos chansons de Crète occidentale. Nous voyons de même le distique: Τέσσερεις ἦσα (γ)ιοὶ ἀδελφοί, κ'οὶ τέσσερεις πλανάτοι, κ'οὶ τέσσερεις πλανόματοι, καλὰ κοπελιαράκια devenir, dans la bouche de Yannis Votsis²¹: (Ε) Τέσσερεις ἦσα (γ)ιοὶ ἀ.., Τέσσερεις ἦσα οἱ (γ)ιἀδερφοί.., κ'οὶ.., οἱ τέσσερεις (ε), κ'οὶ τέσσερει.., ..εις πλανάτοι (χε) (νε), Κ'οὶ τέ.., ε Κ'οὶ τέσσερεις, Κ'οὶ τέσσερει.., (χ)εις πλανό.., Κ'οὶ τέσσερεις πλα.. (χ)ανόματοι κα.. (χ)αλὰ κοπέ.., (ενε), καλὰ κοπε(χ)ελιαράκια.

Comme on le voit, la réarticulation d'une voyelle par une nasale ou un *h* aspiré²², sa reprise après une respiration, la coupure d'un mot après n'importe laquelle de ses syllabes, le mot ne pouvant cependant être repris qu'à son début, tous ces traits caractéristiques de la chanson de Crète occidentale, on les trouve aussi dans la musique religieuse byzantine. Or on sait qu'au XVI^e siècle presque tous les peintres qui décorèrent les couvents du mont Athos étaient Crétois²³. Pourquoi ne pas supposer qu'il en allait de même pour bon nombre des chantres de la Sainte Montagne? Ainsi s'expliquerait les analogies des chansons du manuscrit des Ibères et des chansons des *Rizès*.

C'est donc aux siècles mêmes de l'épanouissement de la peinture et de la littérature crétoise (le XVI^e, le XVII^e) que nous sommes tentés de faire remonter l'origine des plus anciennes chansons conservées sur les flancs des Monts Blancs. Le fait qu'en 1954 nous y ayons retrouvé, inchangées, celles que Psachos y avait notées en 1910, cet attachement à la tradition ne rend-il pas vraisemblable l'ancienneté que nous leur attribuons?

Vie et mort de la chanson de Crète occidentale

Ce conservatisme explique que le chanteur répète, sans s'en formaliser, des mots inintelligibles, l'engage à respecter scrupuleusement les reprises, les coupures, qu'il a entendu pratiquer par ses aînés²⁴. Mais nos analyses de son répertoire nous l'ont montré, il arrive que, consciemment ou non, volontairement ou non, un chanteur innove, soit qu'un rythme ne lui soit pas familier, soit qu'un mot, une tournure mélodique, le fassent brusquement dévier sur une autre chanson, soit qu'il simplifie une forme strophique devenue trop compliquée pour lui, soit aussi qu'il entonne un segment de mélodie sur un faux degré par incapacité à contrôler sa tessiture. De tous ces facteurs de modifications nous avons trouvé des exemples. Comme en linguistique, la « grammaire des fautes » est riche en enseignements.

Aucune de ces mutations ne modifie le caractère fondamental d'un répertoire vocal tant que les conditions de vie, la composition d'une société, ne subissent pas de transformation. Ce temps, en Crète occidentale, est aujourd'hui révolu. L'introduction des *mantinades*, la licence accordée aux femmes de se mêler aux chants des hommes, l'exhibitionnisme « folklorique » dont témoignent quelques textes²⁵, la valeur « classique » ou mieux « scolaire » accordée à certaines de ces chansons, tout indique que la chanson des *Rizès* se meurt. Désormais, c'est par d'autres voies que le Crétois des Monts Blancs exprimera son ardeur à vivre, son appétit de prééminence.

²⁰ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Ταμείον Ἀριθμολογίας, vol. II, Constantinople, 1824, p. 281-283.

²¹ Chanson 13 ε.

²² L'esprit rude ayant perdu sa signification en grec moderne, c'est par la lettre χ que l'on rend très approximativement le son expiré que nous représentons par la lettre *h*.

²³ Manolis Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines, n° 1), Venise, Neri Pozza, s.d., p. xxxviii.

²⁴ Comme le disait à M^{me} Mazaraki l'un de ses informateurs (Yannis Kriaras, d'Anopoli): Οἱ καινούριοι ἔχουνε ψιττακίσει τὰ λόγια, ἔχουνε ψιττακίσει καὶ τοὺς ἦχους. (Les jeunes générations ont appris par cœur les paroles, appris par cœur les airs, comme des perroquets).

²⁵ « Nous chantons à la Sfakiote, à la Sfakiote nous parlons, afin de divertir les amis que nous voyons » (Chanson 42 α).

CHANTEURS A LAKKI



Stamatis Malindretas



Christos Tzanakis



Charidimos Manarolis

TABLE DES CHANTEURS, PAR LOCALITÉS

I. Noms de La Canée¹1. *Eparchie de Kydonia*

LA CANÉE

Chatzidakis, Ioannis K., 62 ans, agronome.

N^{os} 2 δ et 50.

Koutsoulakis, Nikolaos, du village de Koufos, au S.O. de La Canée, d'où son surnom de *Koufianos*. 56 ans. Ecole primaire, joueur professionnel de lyra à La Canée et dans les différents villages de Crète occidentale. Son professionnalisme banalise les chansons et son défaut de participation intérieure se trahit, entre autres, par sa tendance à accélérer constamment le tempo. Accompagné au *sandouri* (introduit à La Canée vers 1905) par *Bertos*, Loukas, 30 ans, né à Athènes, installé depuis longtemps à La Canée.

N^{os} 1 β, 6 γ, 12 ε, 20 α, 22 γ, 33 α, 35 β, 38 γ, 48.

Rodarakis, Georgios, de Malaxa, au S.E. de La Canée. 38 ans, paysan.

N^{os} 15 δ et 32.

Venizélos, Eleuthérios, de Mourniès, au S. de La Canée. 66 ans.

N^{os} 20 γ et 22 δ.

LAKKI

Biblidakis ou *Beblidakis*, Michaël. 35 ans, cultivateur. Chante en duo avec *Manarolis*.

N^{os} 1 α, 2 γ, 3, 5, 6 δ, 8 α, 10 δ et ε, 13 β, 16 α, 19 β, 21 β, 23 β, 24 α et β, 26 α, 28, 29 α, 33 ε.

Malindretas, Stamatis. 75 ans, cultivateur. « Tu aurais dû m'entendre autrefois », nous disait-il. S'est borné à « seconder » le premier chanteur.

N^{os} 5, 19 β, 24 α, 29 α, 33 ε.

Manarolis, Charidimos. 45 ans, maître maçon, gendre de Stamatis Malindretas. Ecole primaire. Style exemplaire.

N^{os} 5, 8 α, 10 δ, 13 β, 16 α, 19 β, 21 β, 23 β, 24 α et β, 26 α, 28, 29 α, 33 ε.

Solidakis, Antonios. 50 ans, éleveur, fromager. Notre hôte à Lakki. S'est borné à « seconder » le premier chanteur.

N^{os} 2 γ, 3, 10 δ et ε, 16 α, 28.

¹ Sans indication sur la provenance exacte et l'identité des chanteurs: n^{os} 22 α, 33 β, 35 α, 38 α.

Tzanakis, Christos. 52 ans, éleveur. Ecole primaire. Chante dans une tessiture aiguë en forçant sa voix, et amené par cela même à prendre des *tempi* légèrement plus rapides que les autres chanteurs de Lakki.

N^{os} 1 α, 2 γ, 3, 5, 6 δ, 10 δ et ε, 13 α, 16 α, 19 β, 24 α, 28, 29 α, 33 ε, 37.

Zouridis, Spyros. 55 ans, cultivateur, garde-champêtre. Possède un moulin et un pressoir à cidre. Ecole primaire. Type « évolué », a perdu le véritable style des *rizitika*.

N^{os} 1 α, 2 γ, 6 δ, 27, 43 α.

ORTHOUNI

Skoulas, Lefteris I. De passage à Lakki.

N^o 18 β.

PANAYIA

Koumandatakis, Christos, beau-père de Lefakis, Michail.

N^o 33 δ.

2. Eparchie de Sfakia ²

ASKYFOU

Lefakis, Michail G. 22 ans. Neveu de Psaros. Habite Panayia avec son beau-père.

N^{os} 18 α, 24 δ, 33 δ, 40 ζ, 46, 47.

Polentas, Ioannis. Chante en duo avec Douroundakis.

N^{os} 10 β, 21 ζ, 33 γ.

Psaros, Theodoros. 45 ans, muletier. Tend à orner exagérément la mélodie, en multipliant les *gruppetti*.

N^{os} 2 β, 4, 12 γ, 17 δ et ε, 18 α, 20 β et δ, 22 β, 24 γ, 31 β, 33 δ, 41 δ, 46.

Tsitsiridis, Manolis. 71 ans, berger, oncle de Th. Psaros.

N^{os} 14 β, 38 β, 43 β.

Valirakis, Stavros Efstr. 42 ans, éleveur.

N^{os} 12 α et β, 25 α et β, 42 α.

CHORA

Douroundakis, Manoussos. Chante en duo avec Polentas.

N^{os} 10 β, 21 ζ, 33 γ.

² Sans indication sur la provenance exacte et l'identité des chanteurs : n^o 2 α.

ΑΥΑ ROUMELI (y compris SAMARIA et AI YANNIS)

Tzatzimaki Evanghelia I.

N° 40 β.

Tzatzimos, Diomataris Théod. 55 ans, grand éleveur, président de la commune. A perdu trois frères, tués à la guerre ou exécutés par les Allemands. N'avait plus chanté depuis longtemps, ce qui explique peut-être le non-conformisme de certaines de ses interprétations. A choisi des textes qui expriment son état d'esprit.

N°s 9 β, 13 δ, 19 α, 23 α, 40 ε, 41 γ, 44 α et β, 45, 49.

Viglaki, Katina Stavrou (d'AI Yannis).

N°s 29 β et 34.

Viglis, Roussos Emm. 45 ans, éleveur.

N°s 10 γ et 17 η.

Viglis, Vanghelis G. 36 ans, éleveur (de Samaria).

N°s 7, 13 γ, 21 α, 40 γ et δ, 41 γ.

Votzis, Ioannis Spyrou. 33 ans, éleveur (d'AI Yannis).

N°s 6 α, 13 ε, 17 ζ, 30, 41 α et β, 42 α.

Ces deux chanteurs prennent des *tempi* lents, en corrélation avec la profusion des ornements.

Youroukos, ou *Youroukakis*, Ioannis Markou.

N° 19 ε.

3. *Eparchie de Sélino*

ELOS

Bertakis, Antonios. 55 ans, cultivateur. Joue du violon. Style très classique et grande stabilité des *tempi*.

N°s 6 β, 9 α, 13 ζ, 15 α, 17 β, 18 γ, 19 δ, 21 γ, 24 ε, 33 θ, 39.

Moundakis, Georgios Emm.

N°s 14 α et 21 ε.

Moundakis, Michaïl. 73 ans, cultivateur.

N°s 15 β, 17 γ, 33 η, 36.

Mylonakis, Andreas I.

N° 33 θ.

Mylonakis, Petros. Environ 20 ans. Sa voix jeune lui permet une ornementation très souple et d'un style excellent.

N°s 15 γ, 21 δ, 33 θ.

AYIA IRINI

Papadonikolakis, Stavros. 70 ans. Sa voix ayant perdu sa souplesse, il orne peu la mélodie dont le tempo est relativement rapide.

N^{os} 10 α, 11, 12 δ, 16 β, 19 γ, 20 ε, 21 η, 26 β, 33 ζ.

Fiotakis, Konstantinos.

N^o 8 β.

II. Nome de Réthymno

Eparchie de Mylopotamo

MELIDONI

Ladianos, Antonios I.

N^{os} 6 ε et 42 β.

III. Nome de Lassithi

Eparchie de Merambello

KROUSTAS

Stavrakakis, Ioannis M. et Ioannis K. Jeunes gens, cousins,

N^o 40 α.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES CHANSONS

(Les chiffres gras renvoient aux pages où figure le texte poétique et musical des chansons)

'Αγρίμια κι ἀγριμάκια μου	109-110	'Εμήνυσε μ' ὁ σύντεκνος	98-99
'Αἰτὲ πού κάθεσαι ψηλά	179, 183	'Εξόρισέ με ἡ μάνα μου	48-50, 298
'Αἰτὸς περδίκιν ἔπιασε	211	'Επήραμε τὴν πέρδικα	219, 222
'Ακούστε εἴντα παράγγειλε	148-149	"Ερημε κόσμε ψεύτικε	129
"Άλλο πράγμα δὲ ῥέγομαι	116-118	'Εσιγανέψαν οἱ καιροί	164, 191, 192-193
'Ανάθεμά τον πού ῥιξε	110, n.1	"Ἡλιε, κι ἂν πᾶς στὸν τόπο μου	199-202, 203-204
"Αν-ε μοῦ φύγη τὸ πουλί	265	Θὰ σ' ἀγαπῶ, θὰ σ' ἀγαπῶ	284
"Αντρες γιάντα μὲ διώχνετε	56, n.6, 58-59	Θέλω νὰ βρῶ ἴνα σπῆλαιο	268
'Απὸ τὸν Πατσιανὸ κινουῖν	119-120	Θωρῶ τὸν κόσμο καὶ δειλιῶ	34
'Αποὺ τὴν ἄκρη τῶν ἀκριῶν	25-26, 26-27	Κάμε νανὰ νὰ κοιμηθῆς	236
'Απόψ' ἀποὺ ἐκοιμούμουνε	187, 188-189	Κάστρο καὶ ποῦ ἴν' οἱ πύργοι σου	37
'Αρμένου γιὸς καυκίστηκε	298	Κάτω στὸ γιολό	245
'Αρνᾶσαι πὼς μ' ἐφίλησες	188, 190	Κάτω στὸ Δαφνοπόταμο	6, 211, 212-214
"Αρχοντες τοῦ Σαλονικιοῦ	6, 175, 176, 178	Κλάψε με, μάνα μ', κλάψε με	56, n.5
"Αστρι μου κι ἀστρίτσι μου	255, 256-257	Κόκκινα χεῖλη φίλησα	156
'Αυγερινὸς θὲ νὰ γενῶ	123-125	Κόρη καὶ νιὸς ἐπαίζανε	219-220, 228-229
'Αυγὴ τσ' αὐγῆς θὰ σηκωθῶ	166-167	Κόρη, σιμῶσα οἱ ἑορτές	150-151
	172-173	Κόσμε χρυσέ, κόσμ' ἀργυρέ	129-138, 179, 237
Αὔριο μισεύγει ὁ Μαυριανὸς	298	Λάκκοι, μικρὸ καλὸ χωριό	276-277
Βαρὺ τουφέκι παίχτηκε	102	Λάλιε, βοσκέ, τὰ πρόβατα	158-159
Βασιλοπούλα ἀρμάτωσε	230, 232	Μὰ ἴγ' ἀγαπῶ σε, μάθια μου	282-283
Βασιλοπούλα κάθετο	31, 32-33, 34, 46, 51	Μὰ ἴγὼ θωρῶ τὴν τάβλα μας	141, n.3
Βάστα, λεβέντη, βάστα το	168-169	Μὰ μιὰ φορὰ ἤμουν ἄγγελος	280
Βούλομαι μιὰ, βούλομαι δυό	201, 203, 205	Μὰ ἴμνωξα ἴγὼ τσ' ἀγάπης μου	184
Γιὰ δὲς νεράντζι κόκκινο	185	Μάνα, ἔμπα στὸ περβόλι μας	64-65
Γιῶργη, ταχιὰ κουρεῦουμε	7, 157, 179, n. 1	Μάνα, κι ἂν εἶσαι μάνα μου	73, 75
Δὲ σοῦ ἴπα μιὰ, δὲ σοῦ ἴπα δυό	201-202	Μάνα, μὲ κακοπάντρεψες	199-200
Διῶξε με, μάνα, διῶξε με	54, 55	Μάνα, πολλὰ μαλώνεις με	54-56
Διῶχνεις με, μάνα, διῶχνεις με	55	Μάνα, χιονίζει στὰ βουνά	66-67, 233
Δυὸ ἀστρουλάκια ἐπροβάλα	285, n. 2	Μὰ πήραμε τὴν πέρδικα, voir:	
Δῶσε μας, μάνα, τὴν εὐκή	225-227	'Επήραμε τὴν πέρδικα	
"Εβγα, μάνα μου, νὰ μᾶς δῆς	158, 160	Μαρούλα δὲρν' ἡ μάνα της	195, 196
'Εβράδυν', παλιοβράδυν'	241	Μέσα στοῦ κόσμου τσι χαρές	269
Εἶμαι φτωχὸς μὰ δὲ μπορῶ	266	Μηνᾶς μου, κόρη, κ' ἔρχομαι	223-224
Εἴντά ἴχετε γυροῦ γυροῦ	11-12, 13-15	Μιὰ κόρη ρόδα ἐμάζευγε	234
	16, 17, 25, 163	Μιὰ μάνα εἶχε τριὰ παιδιὰ	202
Εἶς κυνηγὸς ἀνάτειλε	197-198	Μιὰ Μυλοποταμίτισσα	215, 216
Εἶς μέρηγηκας μ' ἀπάντηξε	187, 211	Μνιὰ μέρα σὰν-ε σήμερα	126, 128

Μπροβάλετε, φωνιάξετε, voir:

Προβάλετε, φωνιάξετε	
Μυρίζουν οί βασιλικοί	179, 180-181
Μωρέ σ' άπου κατέβαινες	85, 87
Νά ήξευρα τὸ τέλος μου	279
Νά 'μουν πουλί τσῆ Γένουβας	46-47
Ναντράνισαν τὰ μάθια μου, voir:	
Τὰ μάθια μου άντράνισα	
Νταγιάντιζε, καρδούλα μου	271
'Ο Γιάννης με τὸν ήλιο	241, 242-243
'Ο Γιώργης με τὸν άρχοντα	91-95
'Ο Διγενής ψυχομαχεῖ	103-104, 141-143, 144-147, 179
"Ολες οί νιές παντρεύονται	200-201
"Ομορφη λέν τῆ Ζάκυνθο	106, 108
'Ομορφονιός εκάθετο	34-36
"Ονειρο τό είδα, λυγερή	68-71
"Οντεν έδικονίζετο	21, 22, 298
"Οντες τὴν άρχινίζανε	76-77
"Οποιος δέν είναι μερακλής	282
"Οποιος μ'άκούει νά τραγουδῶ	273
Οὔλες οί χῶρες χαίρουνται	180, 182
'Ο Χάρος εκатσε ψηλά	61-62
'Οψές άργά (ν)έπερουνα	172-174
'Οψές άργάς εξώμεινα	126
Παιδιά γλεντίζουν στα Χανιά	58-60, 126-127
Παιδιά και ποιός τὸ πέταξε	110-113, 116-117
Παιδιά κ' είναι γινήκανε	79
Παιδιά κ' είναι νά γίνηκε	119, 121
Πάνω σε άγρια βουνά	276
Ποιά μάνα έχει δυο παιδιά	202
Ποιός είναι πού τὸ πέταξε, voir:	
Παιδιά και ποιός τὸ πέταξε	
Ποιός είν' άπου τραγούδησε	100-101
Πότες θά κάμη ξεστεριά	6, n.16, 163-168, 169-171
Ποτές μου δέν έζήλεψα	266
Πουλάκια, κιλαηδήσετε	175, 176-177
Προβαίνω στο Θυμαρωπό	85-86
Πρόβαλε, μάνα του γαμπροῦ	219

Προβάλετε, φωνιάξετε	79, 83-84
Σαββατόβραδο με διῶξαν	245, 246-247
Σά κατηγήση ὁ άνθρωπος	273
Σ' εκκλησιδάκι ὀλόχρυσο	61-63
Σε μιὰ σπηλιά θά πά' νά μπῶ	274
Σε σμερουλάκι εκάθουμου	25
Σε ψηλὸ βουνό	163, 245, 249, 250-252
Σιγά σιγά 'βρεχεν ὁ Θιός	97-98
Σμύρνη, δέν ήσουν τουρκικιά	281
Στὰ χιόνια χιονιστήκανε	114-115
Στῆ Κίσαμο 'ναι 'να χωριό	278
Στὸ Θέρισσο ψυχομαχεῖ	105-107
Στὸν οὐρανὸ χορεύουνε	68
Στοῦ νιούγαμπρου τὴν τάβλα	287, 288-289
Σφακιανά τραγουδούμενε	275
Τὰ μάθια μου άντράνισα	51-53
Τὰ χελιδόνια τσῆ Βλαχιῆς	225-226, 230-231
Ταχιά ταχιά 'ν' άρχιμενιά	237, 238-240
Τέσσερεις ήσα (γ)οί άδερφοί	88-89, 300
Τί έχουν τῆς Κρήτης τὰ βουνά	109, n.3
Τὸ μῆλο, ὅσον κρέμεται	207, 208-210
Τὸν άντρειωμένο μὴν τὸν κλαῖς	6, 37, 38-42, 46, 91, 298
Τὸν Πλουσιογιώργην είδα ἐγώ	141-143 152-155, 179
Τοῦ Σεροβογιάννη ὁ γιός ζητᾶ	79-82
Τρεῖς 'Ατζιγγάνοι γεύγονταν	211
Τρεῖς λυγερές επλύνανε	109, n.4
Τρεῖς χρόνοι πᾶνε σήμερα	191, 192, 194
Τρέχουν τὰ νερά	253-254
Τρι' άστρουλάκια (ν)έπροβάλαν	285-286
Τρῶτε και πίνετ', άρχοντες 26, 37, 43-45, 70, 72	
Φιλίότσο μου, στο γάμο σου	21, 24
Χαίρεται ὁ πεῦκος στα βουνά	7, 18, 20
Χίλιως καλῶς τὸ βρήκαμε 16-17, 18-19, 164, 298	
Χριστέ, νά σποῦξαν οί φ'λακές	73-74
Χρυσέ μ' άῖτε πού διασκελᾶς	88, 90
Ψέφτη ντουινιά, θά σε γλεντῶ	270

INDEX SOMMAIRE

CHANSONS (non signalées à la Table alphabétique)	Pages
d'Ali Pacha	259
de l'Amie de nocés qui revient mariée	79
berceuses	4, 8, 235-236, 297
de Botsaris (Markos)	12
de Caron	12, 167
cleftiques	31, 54, 259, 291, 292, 298, 299
de danse	4, 8, 242, 255, 285
en particulier: gonatistos	285
syrtos	69, 207, 259-262, 285, 298
syrmaticos	97
zervos	255
de Diakos	12
de Digenis	79, 97-98, 103, 141-144
d'exil	201
de la Fille du papa Vergis	168
de la Fille injustement tuée	12
de la Fourmi	187, 211
du Frère mort	12, 55
historiques	4
Ibères (du manuscrit du couvent des)	32, 54-56, 79-80, 291-295, 298-300
idiomèles	8, 51, 66, 91, 129, 197, 215, 255
de la petite Irène	187
de Katsantonis	12
mantinades	8, 37, 207, 259-284, 297
de mariage	4, 8, 17, 219-220, 222, 225, 287-288
de Maumariée	199-201
de la Mauvaise mère	55
de la Mère meurtrière	216
mirologues	167
de la Mort de Yannakis	241
prosomoia	8, 68, 105, 109
de quête	8, 237-240, 297
"rimes"	4, 298
de Rotocritos	4
scolies	259
"stichoplakes"	11-12
de la route	8, 14, 219-234, 293
de la table	4, 7-8, 11-216
de Yannis et du dragon	97

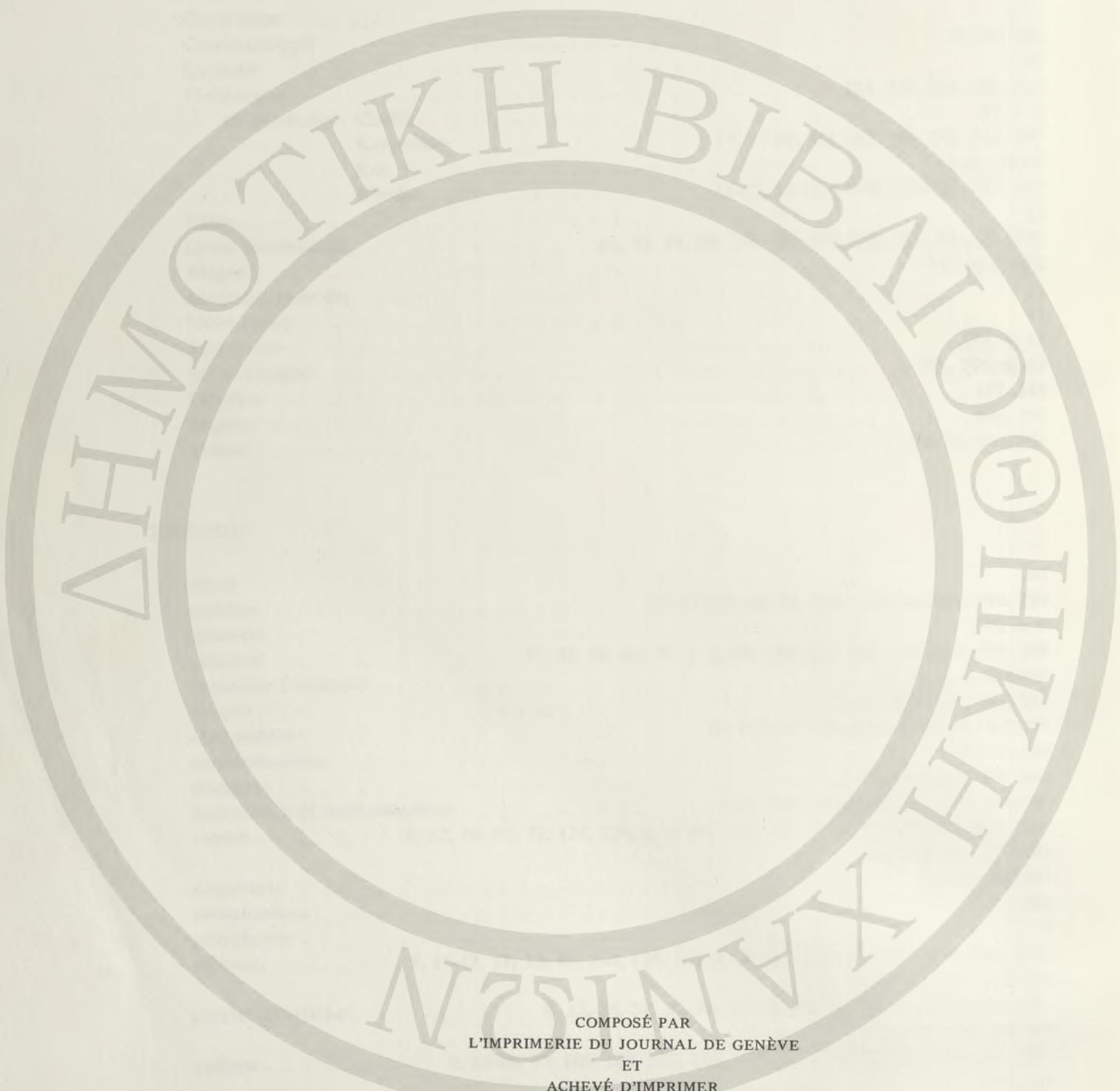
NOMS GÉOGRAPHIQUES

Cappadoce	241
Constantinople	31, 54, 245
Cyclades	299
Dodécanèse	124, 245, 291, 298, 299
en particulier: Chalki	97, 123
Karpathos	17, 97-98, 141-142, 197, 242, 255, 285
Kos	11-12, 16-17
Rhodes	11-12, 16-17, 97-98, 129-130, 187, 237
Egine	16
Grèce continentale	11, 31, 54, 56, 199-202, 237, 245, 291, 294, 296-299
Magne	110, n. 1, 292
Marmara (mer de)	11
Noire (mer)	11
Roumanie	295, n. 13
Serbo-Croatie	294, 295, n. 13
Skiathos	187, 245
Smyrne	245, 262
Thrace	54, 56, 142, 245

THÉORIE

aksak	261
ambitus	17, 31, 37, 46, 56, 123, 195, 241-242, 295, 299
apocope	292, n. 4
attaques	17, 31, 58, 66, 79, n. 6, 97, 199, 221, 223, 235, 295, 297, 299
byzantine (musique)	12, 79, n. 6, 299-300
césures	9, 12, 237, 241, 292, 295
chromatisme	12, 79, 179, 187, 191, 195, 296, 298-299
contaminations	26, 79, 245
coupures	12, 97, 292, 295, 297, 300
instruments et instrumentistes	7, 69, 109, 141, 207, 211, 219, 259-261
modes	5, 12, 58, 66, 79, 123, 124, n. 7, 163-164, 179, 187, 195, 197, 222-223, 241, 262, 295-296, 297-299
ornements	6, 10, 58, 297
pentatonisme	31, 296
polyphonie	7
refrains	9, 16-17, 31, 32, 56, 105, 124, 142, n. 6, 175, 187, 191, 197, 199, 202, 211, 260-261, 291, 294, 298
reprise de syllabes	9, 12, 16, 31, 34, 56, 66, 68, 79, 91, 97, 110, 123, 164, 199, 292-295, 297, 299-300
rythme	6, 68-69, 97, 105, 109, 123, 163, 197, 221-223, 245, 249, 259-261, 285, 296, 298
strophique (forme)	8, 17, 25, 48, 51, 79-80, 91, 123, 130, 141, 163, 179, 191, 197, 249, 255, 259-261, 291-292, 297, 298
versification	8-9, 211, 237, 241, 245, 249, 285, 292



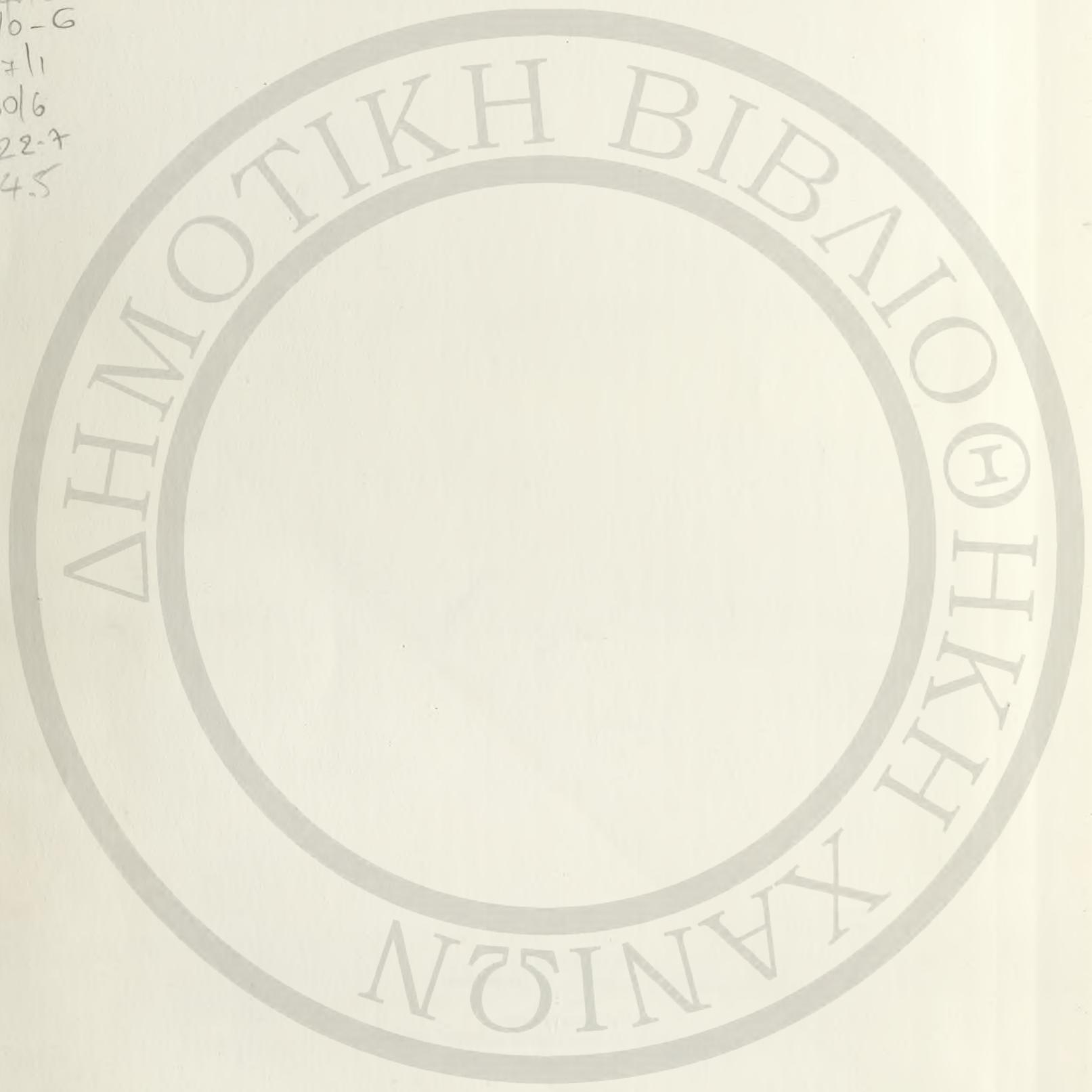


COMPOSÉ PAR
L'IMPRIMERIE DU JOURNAL DE GENÈVE
ET
ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES OFFSET DE L'IMPRIMERIE REDA S.A.
A CHÊNE-BOURG (GENÈVE), SUISSE

AOÛT 1972



21.1.
30/1
21/4
19/7
14/10
10-6
17/1
30/6
22-7
4.5



27-8



17-1
232

ARCHIVES MUSICALES
GRECQUES DE M^{me} MELPO MERLIER
ATHÈNES

(Enregistrements en Crète occidentale, 1954)

MAA 1

1^{re} face

33 t

1. Είναι 'χετε γυροῦ γυροῦ (Lakki)
2. 'Εξόρισέ με ή μοίρα μου (Lakki)
3. Τόν Πλουσιογόργη (Elos)

BVM EP 258 A

27-8



17-1
232



ARCHIVES MUSICALES
 GRECQUES DE M^{me} MELPO MERLIER
 ATHÈNES
 (Enregistrements en Crète occidentale, 1954)

ΜΑΑ 2 2^e face

33 t

1. Βαρό τσάρκι παίχτηκε (Elos)
2. Chanson «de la route» (Askysou)
3. Μαντινάδα et Προβαίνο στο Θυμαρωτό (Samaria)

BVM EP 258 B

