

raclé de l'icône du couvent Clivokas provient d'un miracle similaire qu'on mentionne comme s'étant produit pendant la mise au tombeau de la Vierge.

La légende des grenouilles aphones provient de l'office de Saint Athanase, qui naquit en 1665. Saint Athanase était Archevêque de Triphylie dans le Péloponnèse. L'Eglise l'honore le 17 mai, et sa relique se trouve au couvent de Προόδωμος (St. Jean Baptiste), situé dans le village Stemnitsa, (Ghortynie).

On relate ensuite la visite aux ruines d'une tour fortifiée dans le village de Monastiraki, qui appartenait à Aly Pharmaki jusqu'en 1811, époque où elle fut démolie. Selon certains témoignages, au printemps de l'année 1811, Aly Pharmakis et Théodoros Kolokotronis s'enfermèrent dans cette tour et pendant deux mois la défendirent héroïquement contre une nombreuse armée turque qui employa même des canons pour arriver à la conquérir.

En 1935, on a émis certaines contestations quant à la justesse de ces informations historiques. Pourtant par les diverses légendes locales qui ont été recueillies par l'auteur de la bouche même des vieillards, se confirme l'exactitude des écrits des sources historiques, qui se rapportent bien à des faits réels.

Δ'

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΕΙΣ ΧΙΟΝ ΑΠΟ ΤΗΣ 28 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ
ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ 9 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1962
ΥΠΟ ΣΤΑΥΡΟΥ ΚΑΡΑΚΑΣΗ

Κατά την ἀπό 28 Αὐγούστου ἕως τὴν 9 Σεπτεμβρίου 1962 λαογραφικὴν ἀποστολήν μου εἰς Χίον, πρὸς περισυλλογὴν μουσικῆς ὕλης δι' ἠχογραφήσεως, εἰργάσθην εἰς τὰ χωρὰ τοῦ νοτίου τμήματος τῆς νήσου, γνωστὰ ὡς Μαστιχοχώρια, πρὸς δὲ καὶ εἰς δύο τοῦ βορείου τμήματος, τοὺς Βροντάδες καὶ τὴν Βολισσόν.

Ἐπραγματοποίησα ἠχογραφήσεις ὡς κάτωθι: εἰς Μεστά 28, εἰς Πυργὶ 21, εἰς Ἀρμόλια 4, εἰς Καλαμωτὴν 22, εἰς Νένητα 21, εἰς Καλιμασιὰν 24, εἰς Βροντάδες 7, εἰς Βολισσὸν 26 καὶ εἰς τὴν πρωτεύουσαν Χίον 5, ἤτοι 158 ἠχογραφήσεις τραγουδιῶν καὶ χορῶν ἀπὸ 58 τραγουδιστὰς καὶ τραγουδιστρίας καὶ 12 μουσικούς.

Πρὸς τοῦτοις ἠσχολήθην καὶ εἰς τὴν περισυλλογὴν ἄλλης λαογραφικῆς ὕλης δι' ἠχογραφήσεως ἢ καταγραφῆς, ἤτοι ἐθίμων τοῦ γάμου, παροιμιῶν, παραδόσεων, παραμυθιῶν, πολυστίχων λατρευτικῶν ῥεμάτων κ. ἄ. Ἡ ὕλη αὕτη κατεχωρίσθη κατὰ τίτλους εἰς τὸ βιβλίον εἰσαγωγῆς ἠχογραφημένης λαογραφικῆς ὕλης (Η.Α.Υ.) ὕπ' αὐξ. ἀριθμ. 149-161^α.

Τὰ κείμενα κατεγράφησαν εἰς σελ. 180 (χειρ. Λ.Α., ἀρ. 2452). Ἐγένετο ἔτι ἡ συλλογὴ λαογραφικῶν ἀντικειμένων, ἦτοι μιᾶς παλαιᾶς γυναικείας φορεσιᾶς ἀπὸ τὸ Πυργί (6 τεμάχια), δειγμάτων τῆς ἀγγειοπλαστικῆς βιοτεχνίας (ταραμποῦκες κ.ἄ.).

Ἡ πρωτεύουσα τῆς νήσου, μὲ τὸ ὄνομα ἐπίσης Χίος, κοινῶς Χώρα, εἶναι ἐξειλιγμένη ἀστικῶς, οὕτω δὲ δὲν προσφέρεται πρὸς μελέτην τῆς ἐντοπίου δημοτικῆς μουσικῆς. Ὁ Δῆμος συντηρεῖ Φιλαρμονικὴν, ἡ ὁποία ἀποτελεῖται ἀπὸ τριάκοντα περίπου ἐκτελεστὰς καὶ συντελεῖ εἰς τὴν διάδοσιν τῆς ἐντέχνου μουσικῆς. Εἰς τὴν πόλιν ταύτην ἠχογράφησα μόνον πέντε χορούς καὶ τραγούδια ἀπὸ τὸν Θωμᾶν Κουτατῆν, ἐργάτην, ἑτῶν 30, ἡμιεπαγγελματίαν σαντουριέρην, καταγόμενον ὁμως ἀπὸ τὸ Πυργί· συνεπῶς δ' ἡ ὕλη αὕτη προέρχεται ἐκ τοῦ χωρίου τούτου.

Εἰς τὴν συλλογὴν καὶ καταγραφὴν τῆς δημώδους μουσικῆς τῆς Χίου ἠσχολήθη πρῶτος, ὅσον γνωρίζω, ὁ *H. Pernot*, ὅστις, ἀποσταλεὶς ἐπισήμως ὑπὸ τῆς Γαλλικῆς Κυβερνήσεως πρὸς μελέτην τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς εἰς τὴν Τουρκίαν καὶ τὴν Ἑλλάδα, περιῆλθε τὴν Χίον κατὰ τὰ ἔτη 1898-1899. Κατὰ τὴν ἐκεῖ παραμονὴν του ἀπετύπωσεν εἰς κυλίνδρους γραμμοφώνου διάφορα δημοτικὰ ἄσματα, τὰ ὁποῖα μετέγραψε κατόπιν εἰς Παρισίους εἰς τὴν Εὐρωπαϊκὴν μουσικὴν γραφὴν ὁ μουσικὸς *Paul le Flem*. Ἡ συλλογὴ αὕτη ἐξεδόθη ὑπὸ τὸν τίτλον: *Rapport sur une mission scientifique en Turquie, par H. Pernot*, Paris MDCCCCIII, σ. 129.

Παλαιότερον τοῦ *Pernot*, κατ' ἐντολὴν ἐπίσης τοῦ Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας τῆς Γαλλίας, εἶχεν ἔλθει εἰς τὴν Ἀνατολὴν ὁ γνωστὸς μουσικολόγος *L. A. Bourgaull-Ducoudray*. Οὗτος ἦλθεν εἰς Ἀθήνας, Μέγαρα, Σμύρνην καὶ Κωνσταντινούπολιν, ὅπου κατέγραψε διαφόρους λαϊκοὺς χορούς καὶ δημοτικὰ τραγούδια ἐμελέτησε δὲ καὶ τὴν Βυζαντινὴν Ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν.

Μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν του εἰς Παρισίους παρουσίασεν εἰς συναυλίαν μέρος τῆς μουσικῆς ταύτης, προκαλέσας βαθεῖαν ἐντύπωσιν διὰ τὴν πρωτοτυπίαν καὶ τὸν μελωδικὸν πλοῦτον τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησ. μουσικῆς, καθὼς καὶ τῆς δημοτικῆς.

Τὰ πορίσματα τῆς ἐργασίας του ἐδημοσιεύθησαν εἰς τὰς μελέτας του: α) *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Hachette-Paris 1877 β) *Conférence sur la modalité dans la musique grecque* γ) *Trente Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. *H. Lemoine et Cie*, Editeurs-Paris.

Δέον νὰ σημειωθῇ ὅτι αἱ περιληφθεῖσαι μελωδίαι εἰς τὴν ὡς ἄνω συλλογὴν ὄχι μόνον δὲν εἶναι ἀπὸ τὰς καλυτέρας καὶ ἀντιπροσωπευτικωτέρας τῆς Ἑλληνικῆς δημοτικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μερικαὶ ἀπὸ αὐτὰς ὡς κείμενα καὶ μουσικὴ εἶναι συνθέσεις λογίων. Ἐπίσης δὲν ἀντιπροσωπεύονται τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ τραγούδια, τὰ λεγόμενα τῆς «τάβλας» (ἐλευθέρου ρυθμοῦ), πρὸς δὲ καὶ οἱ Ἑλληνικοὶ χοροὶ μὲ τοὺς πανελληνίους ρυθμοὺς τῶν 7/8, τῶν 5/4, τῶν 6/4 ἢ τῶν 9/8.

Εἰς τὴν συλλογὴν τοῦ *H. Pernot*, ὡς ἀνωτέρω, ἡ μουσικὴ ἔχει καταγραφῆ ὑπὸ τοῦ ἀρίστου μουσικοῦ *Paul le Flem*. Οὗτος ὅμως, ξένος πρὸς τοὺς τρόπους, τὰς κλίμακας καὶ τοὺς ρυθμοὺς τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς, ἐφήρμοσεν εἰς τὰς καταγραφάς του τὴν τεχνικὴν τῆς Εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς. Οὕτω τὸν ρυθμὸν τῶν 5/4 κατέγραψεν εἰς τὰ μέτρα 2/4 καὶ 3/4 ἢ εἰς C καὶ 3/2¹. Τὸν ζεῖμπέκιον χορὸν (ἀριθ. 6) τῶν 9/8 εἰς τρία μέτρα τῶν 2/4, καὶ ἓνα τῶν 3/4 κ. ἄ. Οἱ ὅμαλοι ρυθμοὶ τῶν συρτῶν καὶ μπάλων 2/4 ἢ C κατεγράφησαν γενικῶς καλῶς.

Ἡ καταγραφὴ ὑπὸ τοῦ *Flem* τοῦ γνωστοῦ ἄσματος «Κάτω στὸ γιαλὸ» (ἀριθ. 44, σ. 60) εἶναι λανθασμένη, συγκρινομένη μὲ τὴν καταγραφὴν τοῦ 1880 ὑπὸ τοῦ Ἄ. Σιγάλα² εἰς τὴν Βυζαντινὴν παρασημαντικὴν καὶ τὴν ἡμετέραν, ἣν καὶ παραθέτομεν.

Κά - τω στὸ για - λό, κά - τω στὸ πε - ρι - γιά - λι,
 κά - τω στὸ για - λό κον - τή, νε - ραν - τζού - λα φουν - τω - τή,
 κά - τω στὸ για - λό κον - τή, νε - ραν - τζού - λα φουν - τω - τή.

Τον

- Κάτω στὸ γιαλό, κάτω στὸ περιγάλι
 κάτω στὸ γιαλό κοντή,
 νεραντζούλα φουντωτή. (διδ)
- Πλένουν Χιώτισσες, πλένουν παπαδοπούλες,
 πλένουν Χιώτισσες κοντές,
 νεραντζούλες φουντωτές.

(Βλ. συνέχειαν τοῦ ἔσμ. εἰς χφον Λ.Α. ἀρ. 2452, σ. 97-98, ἡ μουσικὴ: Ε.Μ.Σ. ἀρ. 7167).

Ἡ καταγραφὴ τοῦ ἄσματος ὑπὸ τοῦ *Flem* εἰς πεντάτονον ἀνημιτονικὴν κλίμακα εἰς οὐδεμίαν κλίμακα προσαρμόζεται ἀπὸ τὰς γνωστὰς Ἑλληνικὰς ἢ Ἐκκλησιαστικὰς.

Τον

¹ Βλ. τραγούδια ὑπ' ἀριθ. 14, 25, 40, 90, 101 κ. ἄ.

² Συλλογὴ ἐθνικῶν ἄσματων περιέχουσα 400 ἄσματα τονισθέντα ὑπὸ τοῦ Ἄ. Σιγάλα, ἐν Ἀθήναις 1880, σ. 434.

—«Ο Γιάννης ὁ πραγματευτὴς πῶς ὁμορφη γυναῖκα κτλ.
καθὼς καὶ τὸ ἀκριτικόν:

—«Πάλ' ἄρχισε ὁ Γιαννακὴς νὰ κάμη τὸ ζευγάρι,
σπέρνει σιτᾶρι γιὰ ζωὴ, κριθάρι γιὰ τοὺς μαύρους» κτλ.

Τὰ δύο ἔσματα ταῦτα ἔδονται εἰς τὸν αὐτὸν σκοπὸν, ὅπως καὶ τὰ περισσότερα διηγηματικὰ πολύστιχα τραγούδια ἠχορεύονται δὲ εἰς τὸν ρυθμὸν τοῦ δετοῦ χοροῦ, ὅστις εἶναι διαδεδομένος εἰς ὅλην τὴν νῆσον. Τὸ τραγούδι τοῦ «Κάστρου τῆς Ὁριᾶς» χορεύεται ἐπίσης εἰς συρτὸν. Τὸ «Μηλίτσα πού 'σαι στὸν γκροεμὸ» εἰς Καλαματιανόν, τὸ τραγούδι τῆς «Σούσας» εἰς βαρὺν δετὸν ἢ συρτὸν ἀργόν, ἢ «Ἐβραιοπούλα» (ἕνα Σαββάτο βράδυ μιὰ Κυριακὴ πρωτὶ) εἰς συρτὸν καὶ μπάλον, τὸ «Μιὰ πέρδικα παινεύτηκε» εἰς συρτὸν δετὸν κ.ἄ.

Ἀπὸ τὸ μουσικὸν συγκρότημα τῶν Μεστῶν τοῦ Δημ. Λυμπουσάκη (βιολί, σαντούρι, τραγούδι) ἠχογράφησα διαφόρους τοπικοὺς χοροὺς καὶ τραγούδια.

Ἀπὸ τὰ Μεστὰ δημοσιεύομεν τὸ ἀποκριάτικο εὐτράπελο τραγούδι «Κάτω στὸ Μαρουλόκαμπο» εἰς ρυθμὸν γοργὸν συρτοῦ-δετοῦ. Ὁ τόνος τοῦ si^b μετετέθη εἰς τὸ do² καὶ ἡ μελωδία ἀνήκει εἰς τὸν τρόπον τοῦ fa, ἀντίστοιχον τοῦ τρίτου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς (fa-do).

Κά - τω, μω - ρέ, κά - τω στὸ — Μα ρου λό - καμ -
πο, κά - τω στὸ Μα - ρου - λό - καμ πο δυὸ - γριά - δεξ,
ἔ - μα - λώ - ναν —, ἢ μιὰ, μω - ρέ, ἢ
μιὰ 'λε - γε τῆς ἀλ - λο - νῆς, ἢ μιὰ 'λε - γε τῆς
ἀλ - λο - νῆς, ἔ - σύ τὸν ἄν - τρα μου 'χεις —.

Ton.

Κάτω, μορφέ, κάτω στο Μαρουλόκαμπο,
 κάτω στο Μαρουλόκαμπο, δυὸ γριάδες ἐμαλώναν¹
 ἢ μιά, μορφέ, ἢ μιά ἔλεγε τῆς ἄλλονῆς,
 ἢ μιά ἔλεγε τῆς ἄλλονῆς, ἐσὸ τὸν ἄντρα μου ἔχεις.
 — Ἄν ἔχω¹ ἔγω τὸν ἄντρα σου, γὰ πάθω καὶ γὰ ράνω,
 γὰ γκρεμιστῶ ἄπ' τὰ λάχανα, γὰ πέσω στὰ μαρούλια
 ὦ κι ἄπ' τὰ ἄ μαρούλια στὸ τυρί, κι ἄπ' τὸ τυρὶ σὴν πίττα
 γὰ μὲ¹ πετροβολήσουνε μ' ἀγὰ ξεφλονδισμένα
 καὶ γὰ μὲ κουνκουλώσουνε μ' ἕνα σωρὸ καρύδια,
 γ' ἀράζουν καὶ τὰ δόντια μου σὲ μιά χλωρὴ μυζήθρα,
 καὶ γὰ ἔχω καὶ στὸ πλάι μου μιὰν ἄμολα² μαστίχα.
 (Λ.Α. ἀρ. χφου 2452, σ. 8, ἢ μουσικὴ εἰς Ε.Μ.Σ., ἀρ. 7074).

Ἐκ τοῦ ἠχογραφήθεντος εἰς Πυργὶ ἀξιολόγου μουσικοῦ ὕλικου ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον ἔχει ὁ τοπικὸς χορὸς ὁ καλούμενος *Πυργούσικος*. Χορεύεται ἀπὸ δύο ἄνδρας καὶ μίαν γυναῖκα, ἡ ὁποία χορεύει καὶ ἐλίσσεται μεταξύ των (βλ. εἰκ. 1). Εἰς τὴν



Εἰκ. 1. Πυργούσικος χορὸς.

ἀρχὴν ὁ χορὸς ἐκτελεῖται μᾶλλον εἰς μέτριον ρυθμὸν καὶ τελειώνει μετὰ τὴν ἐπανάληψιν μὲ τὸ «γεμάτο», ποὺ παίζεται εἰς ρυθμὸν ταχὺν καὶ ζωηρόν. Χορεύεται δὲ τρία βήματα ἔμπροσ, ξεκινῶντας μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ δύο πίσω. Ὁ Πυργούσικος χορὸς ἀνήκει εἰς τὸν τρόπον τοῦ πιί, ὅστις ἀντιστοιχεῖ εἰς τὸν μέσον τοῦ τετάρτου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, τὸν ὀνομαζόμενον καὶ Λέγετον. Ἐν σχέσει δὲ μὲ τοὺς ἀρχαίους τρόπους ὑπάγεται εἰς τὸν Δώριον.

¹ μορφέ. ² ἄμολα=γαλόνι, μικρὴ ντραμουτσάνα.

♩ 132 - 136 - 144

ΤΣΑΜΠΟΥΝΑ

1) ΤΟΥΜΠΙ

5

5

5

5

3



Ἰδιότυπος εἶναι ἐπίσης καὶ ὁ Πυργούσιος τραγουδιστὸς σκοπὸς καὶ γενικώτερον τὰ πυργούσικα τραγούδια ἐλευθέρου ρυθμοῦ, τὰ λεγόμενα τοῦ τραπεζιοῦ. Εἰς αὐτὰ ἀρχίζει ἓνας τραγουδιστὴς τὸν σκοπὸν καὶ πρὶν ὀλοκληρωθῆ ὑπ' αὐτοῦ ὁ στίχος, ὅστις καλύπτεται συνήθως ἀπὸ τὸ πρῶτον μέρος τῆς μελωδίας, οἱ ἄλλοι τραγουδισταὶ ἐπαναλαμβάνουν ἐν χορῶ τὸν ἴδιον σκοπὸν ἀρχίζοντες ὅμως ἀπὸ τὴν τελευταίαν λέξιν τοῦ στίχου. Ὁ κύριος τραγουδιστὴς συνεχίζει τὸ τραγούδι, ἀρχίζοντας



Εἰκ. 2. Τσαμπούνα : Γεώργιος Μιχαλιός, ἐτῶν 63.

Τουμπλί : Νικόλαος Ξηντάρης, ἐτῶν 39.

καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὴν τελευταίαν πάντοτε λέξιν τοῦ στίχου. Ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτὴν δημιουργεῖται μία ρευστότης εἰς τὸν ρυθμὸν, καθὼς καὶ ἐν εἶδος ὑποτυπώδους πρωτογόνου ἀρμονίας μὲ διάτονα διαστήματα ὄργανα ἐν χρήσει εἶναι ἡ τσαμπούνα καὶ τὸ τουμπλί (εἰκ 2). Ὁ τρόπος αὐτὸς ποὺ τραγουδοῦν οἱ Πυργούσιοι ἔχει μεγάλην ὁμοιότητα μὲ τὸν Πλωμαρίτικον σκοπὸν τῆς Μυτιλήνης.

Εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν πολυστίχων τραγουδιῶν (ἀκριτικῶν, παραλογῶν κ.ἄ.) συνηθίζου ἐκ τὴν Χίον νὰ παρεμβάλλου ἐκς κάθε ἓνα ἢ δύο στίχους «γυρίσματα» ἐκς ὀκτασυλλάβους στίχους, πού τὰ τραγουδοῦν ἐκς ρυθμὸν ταχύτερον τῆς κυρίας μελωδίας. Οὕτω διασπᾶται ἡ μονοτονία πού θὰ προέκυπτε διὰ τῆς συνεχοῦς ἐπαναλήψεως τοῦ σκοποῦ τοῦ δεκαπεντασυλλάβου.

Παραθέτομεν ὡς παράδειγμα τὸ τραγούδι (παραλογὴ) τῆς Σούσας μὲ τὰ γυρίσματα, ὅπως τὸ ἐτραγουδῆσεν ἡ Καλλιόπη Δημητράκη, ἔτων 57, ἀπὸ τὴν Καλαμοτινή. Ἡ μελωδία ἀνῆκει ἐκς τὸν τρόπον τοῦ μι⁻¹ καὶ ὁ τόνος τοῦ sol⁻¹ μετετέθη ἐκς τὸ do. Τὸ γύρισμα εἶναι ἐκς ρυθμὸν 4/8 (♩ ~ 120) ἐκς δύο κινήσεις καὶ ἡ κυρίως μελωδία ἐκς 6/8 (♩. ~ 60), ἐπίσης ἐκς δύο κινήσεις.

♩ ~ 120
 ΓΥΡΙΣΜΑ
 "Ε. λα νά 'σαι, νά 'σαι, νά 'σαι, ἔρω τα, π'ά νά δε -

♩. ~ 60
 ΑΣΜΑ
 μά - σε. Ma - ί - ου δε - κα τέο - σε ρις -
 π'ά - νοί - γει τὸ - λου, λού - δι ἄ κού - σα - τέ μου
 νά - σὰς πῶ - τῆς Σού - σας τὸ - ἴρα - γού - δι.
 ΓΥΡΙΣΜΑ
 ὦ! π'ά νά δε - μά - σε, μοί - ρα, 'κει πού 'γά πουν δέν - ε -
 πῆ - ρα ΑΣΜΑ
 'Η Σού - σα ἦ - ταν ἔ - μορ - φη
 σὰν κα - να - ριὰς - κα - νά - ρι, στοῦ γε - λε - κιοῦ σου -
 τ'άρ - με - νο νά 'ρουν που - λίν - πε - τά - με - νο

πού 'γά- παν τὸ Ζε- ρί- μπα- λην τὸ κάλ- λιον παλ- λη-
 κά- - ρι, τὰ μα- τὰ- κια σου- τὰ- μαῦ- - ρα
 θά- μὲ κά- νου- νε- κομ- - μά- - τια.

Τον

Ἔλα νά'σαι, νά'σαι, νά'σαι,
 ἔρωτα π' ἀνάθεμά σε.

Μαῖον δεκατέσσερεις, π' ἀνοίγει τὸ λουλούδι,
 ἀκούσατέ μου νὰ σᾶς πῶ τῆς Σούσας τὸ τραγούδι

ὦ! π' ἀνάθεμά σε, μοῖρα,

ἔκει πού' γάπουν δὲν ἐπῆρα.

Ἡ Σούσα ἦταν ἔμορφη, σὰν καναριῶς κανάρι-

στοῦ γελικιοῦ σου τ' ἄρμενο

νά' μουν πουλὶ πειτάμενο,

ποὺ' γάπαν τὸ Ζερίμπαλην τὸ κάλλιον παλληκάρι,

τὰ ματάκια σου τὰ μαῦρα

θά μὲ κάνουνε κομμάτια.

Ἦγάπαν τον κ' ἠγάπαν την χρόνους δεκατεσσάρους,

Καλαματιανὲ μ' ἄερα,

ποὺ φουᾶς νύχτα καὶ μέρα.

Μ' ἀλήθεια τ' ἀδερφάκιν της ἔλειπε στοὺς οὐρσοῦρους,

σὰ σὲ δῶ, σὰ σ' ἀπαντήσω,

ντρέπομαι νὰ σοῦ μιλήσω.

(Βλ. συνέχειαν τοῦ ᾄσματος: Λ.Α. χφον ἀρ. 2452, σ. 50-53. Ἡ μουσικὴ εἰς Ε.Μ.Σ. ἀρ. 7129).

Εἰς τὰ Νένητα ἠχογράφησα ἔκτος τοῦ τοπικοῦ συρτοῦ «χορὸς Τρίπατος» καὶ τὸ τραγούδι «Δώδεκα χρονῶ κορίτσι χήρα π' ἀτὴ μάννα της» καὶ διάφορα ἄλλα, ἐρωτικά, ναουρισματα, μοιρολόγια, ἀμανέδες, καθὼς καὶ ὀργανικὴν μουσικὴν (βιολὶ καὶ σαντούρι). Μεταξὺ ἄλλων ᾄσμάτων ἔπαιξαν εἰς μουσικὴν συρτοῦ

χορού τὸ τραγούδι «Τοῦ Κίτσου ἡ μάνα κάθονταν», τὸ ὁποῖον ἐτελείωσαν μ' ἓνα μᾶλλον εἰς στίχους λαϊκούς ἐρωτικούς.



Εἰκ. 3. Καλημασιώτικος χορός.
(Μὲ τοπικὴν ἐνδυμασίαν Καλημασιᾶς)

Εἰς Βολισσὸν τοπικὸς χορὸς θεωρεῖται ὁ Βολισσιανὸς συριτὸς «Στὴν Ἁγία Μαρκέλλα, μέσ' στὸν ποταμό», τὴν μουσικὴν τοῦ ὁποῖου δημοσιεύομεν κατωτέρω.

♩ \approx 88.92

Στὴν Ἁ. γιά Μαρ. κέλ. λα μέσ' στὸν πο - τα -
 κό - ρη πᾶ - γα πῶ - - - - - ἐ. κεί τὴν πρω. το. - - - - -
 βρῆ. κα τὴν - κό - ρη πᾶ - γα - πῶ. - - - - -
 ἐ. κεί τὴν πρω. το. - - - - -
 βρῆ. κα τὴν - κό - ρη πᾶ - γα - πῶ.

Τον

Στὴν Ἁγία Μαργαρίτα μέσ' στὸν ποταμὸ (δὶς)
 ἐκεῖ τὴν προποβρῆκα τὴν κόρη π' ἀγαπῶ. (δὶς)
 Ἔχασα μαντήλι μ' ἑκατὸ φλουριά,
 κ' ἔμαθα πὼς τό 'βρε μιὰ κόρη στὸ Βαθειά.
 Δῶσ' μου τὸ μαντήλι καὶ κράτα τὰ φλουριά,
 γιὰτὶ μοῦ τὸ κεντοῦσε μιὰ κόρη τοῦ παπᾶ.
 (Λ.Α. ἀρ. χφου 2452, σ. 148. Μουσικὴ εἰς Ε.Μ.Σ., ἀρ. 7205).

Ἐπίσης ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ τὸ τραγούδι «Ὅσο κανκιά μου κ' ἤλεγα μαῦρος μὴ μὲ φιλήσῃ», τοῦ ὁποίου παραθέτομεν δύο παραλλαγὰς. Τὴν πρώτην ἔτραγουδῆσεν ὁ Μηνᾶς Μελάς, ἑτῶν 30, καὶ τὴν δευτέραν ὁ Μιχ. Κουγιούλης, ἑτῶν 64, πρόεδρος τῆς κοινότητος Βολισσοῦ.

A] ~ 112-116
 Ὅ - σο - καυ - κιό - καυ - κιό - μου κ' ἤ - λε - γα - μαῦ -
 ρος - μὴ - μὲ φι - λή - σῃ - τό - σοῆ (αὐ -
 γή, τό - σοῆ αὐ - γή - μ' ἔ - πλά - νε - σε
 A] Τον. B] Τον.

A] ~ 100-104
 Ὅ - σο - καυ - χιό - καυ - χιό - μου κ' ἤ - λε - γα - μαῦ -
 ρος - μὴ - μὲ φι - λή - σῃ, μὰ - για - τοῦ
 μὰ - μὰ για τοῦ μου - ρου τό - φι - λί -
 A] Τον. B] Τον.

Ὅσο κανχιό-, κανχιόμουν κ' ἤλεγα, μαῦρος μὴ μὲ φιλήση
μάγια τοῦ μα-, μάγια τοῦ μαύρου τὸ φιλή, πέραμα θὰ περάσω
νὰ πά, νὰ βρω τὴ μάνα του, νὰ τὴν καλαρωτήσω,
τί ἔτρωγε στὸ γκάστρι της καὶ μύριζεν ὁ γιός της.

5 Ρόδά ἔτρωγε τὸ ταχινό, μῆλα τὸ μεσημέρι
κ' ὕστερ' ἀπομεσήμερα τὸν κρίνο τὸν ἀφροῖτο
κ' ἔκανε τὸν χρυσὸν ὑγιό, τὸν μοσχομυρωδάτο,
ρόδό ἔτρωγε τὸ ταχινό;

(Λ.Α. ἀρ. χφου 2452, σ. 162. Ἡ μουσικὴ Ε.Μ.Σ. ἀρ. 7220).

Ἡ μελωδία τῆς ἀνωτέρω 1ης παραλλαγῆς περιέχει δύο μουσικὰ θέματα εἰς τοὺς τρόπους τοῦ μι καὶ γέ (τον. sol⁻² = fa⁻² = mi⁻² = ré⁻²). Ἡ δευτέρα παραλλαγή, τῆς ὁποίας τὸ κείμενον εἶναι πληρέστερον, εἶναι χαρακτηριστικὴ, διότι ἡ τελικὴ κατάληξις μὲ τὴν ὑποτονικὴν ἐνθυμίζει τὴν τεχνικὴν τῶν μελωδιῶν τοῦ 1ου ἤχου τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

Ἐκ τῆς λαογραφικῆς ὕλης ποὺ κατέγραψα ἀναφέρω τὸ ἔθιμον τοῦ Λαζάρου εἰς τὸ χωρίον Βροντάδες. «Κάθε χρόνο τὴν Κυριακὴν τῶν Βαγιῶν τὰ μικρὰ κορίτσια γυρίζουν στὰ σπίτια καὶ τραγουδοῦν τὸν Λάζαρο, κρατώντας μιὰ κούκλα, τὴν ὁποίαν κάμνουν μὲ μιὰ μεγάλη ξύλινη κουτάλα, τρουπητή, τὴν ὁποίαν ντύνουν μὲ ρούχα μωροῦ. Κρεμοῦν δὲ πολύχρωμες μακριῆς κορδέλλες. Τὴν ὥρα ποὺ λένε τὸν Λάζαρο χορεύουν ρυθμικῶς τὴν κούκλα. Τὸ ἄλλο κοριτσάκι κρατεῖ τὸ καλάθκι ὅπου βάζουν τ' αὐτὰ ἢ τὰ χρήματα ποὺ τοὺς δίνουν γιὰ οἰγάλο. Συγχρόνως ἴδεται τὸ γνωστὸν ἄσμα.

«Σήμερα ἔρχεται ὁ Χριστός» κτλ. Εἰς τὸ τέλος λέγουν ὡς γύρισμα:

— «Δεντρολίβανο καὶ κυπαρίσσι

καὶ στὴν πόρτα σας μιὰ κρύα βρόση».

Εἰς τὴν Χίον τὰ ἐν χρήσει μουσικὰ ὄργανα σήμερον εἶναι: τσαμπούνα - τουμπὶ (Μεστά - Πυργί), σαντούρι (Μεστά-Χώρα (Χίος) - Νένητα), βιολί (Μεστά - Νένητα - Βολισσός), κλαρίνο (Βροντάδες). Τὰ ὄργανα ταῦτα ὑπάρχουν κατὰ πληροφροῦν μᾶς καὶ εἰς ἄλλα χωρία τῆς νήσου, τὰ ὁποῖα δὲν ἐπεσεκέφθημεν.

Τὰ κάλαντα λέγονται μὲ ταραμποῦκες (πύλινες), ἐγχωρίας κατασκευηῆς, διακεκοσμημένας μὲ λευκὰ στολίδια. Ὑπάρχουν εἰς τὸ ἐμπόριον 3 μεγέθη.

Mission musicale folklorique à l'île de Chios

par St. Caracassis

Pendant sa mission à Chios, du 24 août au 13 septembre 1963, l'auteur a travaillé dans la capitale de l'île et notamment dans la région sud de l'île. Il a effectué des recherches dans les villages suivants: *Mesta*, *Pyrghi*, *Armolia*, *Kalamoti*, *Nenita*, *Kalimassia* et dans deux villages de la région nord: *Vrondades* et *Volissos*.

Il a obtenu 158 enregistrements sur bandes de magnétophone, de chansons et de danses populaires, et a collectionné également diverses moeurs, coutumes, légendes et contes.

L'auteur, examinant la musique populaire de cette île, mentionne deux collectionneurs Français: Bourgault-Ducoudray et Hubert Pernot, qui les premiers avaient transcrit en notation européenne des chansons et des danses populaires grecques, et il émet quelques objections quant à la justesse rythmique et modale de certaines transcriptions publiées dans leurs collections (voir p. 275-276 les exemples 1-2 et 3).

Les chansons et danses enregistrées à Chios appartiennent à des catégories communes à toute la Grèce, soit: chansons cultuelles, d'amour, de mariage et aussi chansons satiriques, chansons de la balançoire etc.

Il est à noter qu'à Chios on chante différentes chansons saisonnières, durant les travaux agricoles, récolte du mastic ou du coton, et surtout pendant le carnaval où l'on chante non seulement des chansons gaies et satiriques mais aussi des ballades que l'on danse sur un rythme de syrtoς (χορός δειρός). A la page 278 est publiée la musique d'une chanson gaie de Carnaval du village de Mesta. Le mode de *Fa* correspond au 3ème mode de la musique ecclésiastique byzantine.

La danse «syrtoς», répandue dans les îles, se termine par un «balos». Certains villages possèdent des danses locales à rythme de syrtoς, mais avec une mélodie, des paroles et des pas différents, qui sont désignées du nom de leur localité d'origine. Les plus connues sont: «le Pyrghoussicos», le «Volissioticos», la danse de «Nenita» (tripatos) etc. On y danse également toutes les autres danses connues en Grèce, sauf le tsamicos.

Le «syrtoς» et le «balos» du village de Pyrghi, sont dansés par une

dame et deux cavaliers (voir photo p. 278), accompagnés par les instruments nommés «tsambouna» (ἄσκαυλος c.à.d. cornemuse) et toubi (petit tambour) dont on joue avec deux baguettes (voir photo p. 280 et musique p. 279). La musique de cette danse appartient au mode «messos» ou «λέγετος» du 4ème mode ecclésiastique byzantin et correspond au mode Dorien (de Mi) des anciens Grecs.

Les chansons non dansées, dites de la table, du village de Pyrgi, présentent également un intérêt particulier pour la façon dont elles sont chantées. Le chanteur chante en mouvement libre (ad libitum) la mélodie, qui est reprise par le groupe des chanteurs avant que celui-ci ne termine sa phrase créant ainsi un genre d'harmonie primitive, dissonante.

A Chios on exécute les chansons polystiques acritiques et les ballades, qui sont en vers de 15 syllabes, en intercalant entre un ou deux vers un «tsakisma» (ritournelle) de huit syllabes qui est chanté sur un rythme plus vif que la mélodie principale. Ainsi la mélodie qui risquerait d'être monotone prend une allure plus variée. A la page 281 est publiée la musique de la Ballade de «Soussa». La mélodie appartient au mode de *mi* qui correspond au 4ème mode de la musique ecclésiastique Byzantine «Messos» (ou λέγετος).

Le rythme est de 6/8 et le rythme du «tsakisma» de 4/8 en deux mouvements.

L'auteur publie également, à la page 284, la danse dite syrto de Volissos, ainsi qu'une chanson en deux variations. La première présente deux motifs musicaux dans les modes de *mi* et de *re*; la seconde variation finit sur une cadence, qui rappelle la technique de la mélodie du 1er mode de la musique ecclésiastique byzantine.

Les instruments de musique qui sont employés par les ensembles populaires à Chios sont aujourd'hui la «tsambouna» (cornemuse) le «tubi», le santouri (cymbalum) le violon et la clarinette.

Les kalanda (ou chansons de quête) sont dites avec accompagnement de «taraboukas» (en terre cuite) décorées, de fabrication locale, qui sont vendues dans le commerce en trois modèles différents.