

Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Echelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque (à propos de chansons féminines de Thessalie)

Autor: Baud-Bovy, Samuel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835377>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Echelles anhémitoniques et échelles diatoniques
dans la chanson populaire grecque
(à propos de chansons féminines de Thessalie)

SAMUEL BAUD-BOVY

La chanson masculine de Grèce continentale est relativement bien connue, trop souvent il est vrai uniquement à travers des exécutions de professionnels, presque toujours tziganes. De la chanson féminine, par contre, on ne possède que peu d'enregistrements, peu de notations. Seule l'anthologie musicale publiée par l'Académie d'Athènes¹ en a fait connaître d'assez nombreux exemples, transcrits par Sp. D. Peristéris.

Par chance, une association d'étudiants de l'Université de Salonique (le Syllogue des étudiants de Trikala) a ouvert en 1971 un concours pour la meilleure collection de chansons populaires de Thessalie. Grâce aux facilités offertes par le magnétophone et la cassette, ce sont non seulement les textes, mais la musique d'un grand nombre de chansons qui ont été ainsi sauvés de l'oubli. Les étudiants, travaillant dans le cadre de leur famille, de leurs proches, ont été à même de recueillir des documents d'une parfaite authenticité, et les femmes n'ont pas hésité à leur confier tout leur répertoire. Le président du Syllogue, Théodore Nimas, a bien voulu me confier ces enregistrements pour me permettre de les transcrire et de les étudier. Je lui en garde, à lui comme à ses condisciples, une vive reconnaissance.

De son village natal, Vania (que la volonté d'éliminer tous les toponymes d'origine slave a fait rebaptiser Platanos), j'ai pu transcrire ainsi une quarantaine de chansons. C'est à leur examen que sera consacrée la première partie de ce travail.

Ces chansons, si monotones, si pauvres qu'elles apparaissent à la première audition, posent tout le problème de la musique *oligotonique*, celle que l'on qualifie souvent, par une anticipation discutable, de prépentatonique. La moindre tentative de classification comporte une amorce d'interprétation; le vocabulaire utilisé trahit lui-même une théorie implicite.

Avec Hugo Zemp, j'emploierai le suffixe *-phonique* «pour les termes se rapportant au nombre de degrés arithmétiquement présents dans une musique donnée et *-tonique* pour ceux qui se rapportent au nombre de degrés déterminant le système

¹ G. K. Spyridakis – Sp. D. Peristéris, *Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια III (Μουσική ἐκλογή)* Athènes 1968.

dans lequel cette musique les intègre; une échelle – ou un instrument – heptaphonique ne faisant pas nécessairement l'objet d'un usage heptatonique mais pouvant donner lieu à une musique pentatonique par exemple, et réciproquement un système pentatonique pouvant faire emploi, Brailoiu l'a amplement montré, de sept degrés»².

Cela semble clair, mais qui décidera que tel degré est ou non indispensable à la constitution d'un système? Estimera-t-on avec Brailoiu qu'un chant qui ne fait entendre que deux sons à distance de seconde (*sol-la* par exemple) appartient à une échelle tritonique défective³, le *ré* étant sous-entendu? A partir de quel moment un degré cesse-t-il d'être un *pyen* (une note d'agrément, de passage, à intonation hésitante) pour devenir constitutif?

Dans une première déploration funèbre (*mirologue*) (Ex. 1), il paraît évident qu'il s'agit d'un système tritonique (*sol-la-ré*) et que le second degré (*si*) doit être considéré comme un *pyen*. Un autre *mirologue* (Ex. 2) est plus embarrassant. On pourrait admettre que la strophe notée à la troisième ligne appartient à un mode ditonique (*la-ré*), le *do* n'étant qu'une appoggiature inférieure du *ré*; mais les autres strophes font de ce *do* partie intégrante de l'échelle, celle que Lajos Bárdos appelle le *Kinderlied-Terno*⁴ et Kurt Reinhard le *third-second nucleus*⁵; même la sous-tonique (*sol*), bien qu'elle n'apparaisse qu'à l'initiale s'intègre parfaitement dans le mode, en sorte que là où elle fait défaut on serait tenté de parler de tétratonisme défectif, au sens où l'entendait C. Brailoiu.

Cette sous-tonique joue un rôle particulièrement important dans une chanson de danse (Ex. 3), qui, elle, est nettement tritonique (*sol-la-do*), basée sur ce que Brailoiu nomme l'«*incipit* grégorien trichordal I» (celui des 2^e, 3^e et 8^e tons des psalmes)⁶ et Bárdos le *Psalmodie-Terno*⁷. Dans ce cas-là, il me semble erroné de sous-entendre un *ré* et de parler, avec Brailoiu, d'«*échelle tétratonique défective*»⁸. L'originalité de cette chanson réside dans un «*octaviement*» de la sous-tonique, sur la voyelle *i*, qui n'est pas à proprement parler un cri, et qui suspend le cours et de la mélodie et du texte.

2 Hugo Zemp, «Echelles équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les 'Are' are (Malaita, Iles Salomon)», *Yearbook of the IFMC V* (1973), 85–121, p. 116, n. 2.

3 C. Brailoiu, «Sur une mélodie russe», *Musique russe II*, Paris 1953, 329–391, p. 383.

4 L. Bárdos, «Natürliche Tonsysteme», *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest 1956, 209–248, p. 244.

5 K. Reinhard, «On the problem of pre-pentatonic scales: particularly the third-second nucleus», *Journal of the IFMC X* (1958), 15–17.

6 Brailoiu, op. cit., 355.

7 L. Bárdos, op. cit., 244.

8 Brailoiu, op. cit., 373.

Ce maniérisme est très exceptionnel dans le domaine grec: jusqu'ici, seul Sp. D. Peristéris l'a signalé dans des chansons de Macédoine et d'Épire⁹.

Par contre, on le rencontre fréquemment dans la chanson de Bulgarie occidentale¹⁰ (Ex. 4). L'origine doit en être très ancienne et pourrait être due à l'imitation par les femmes, dansant sans instrument, d'un son octavié émis par un instrument à vent primitif¹¹, instrument qui aurait accompagné les danses masculines dans une aire géographique qui resterait à préciser.

Le procédé apparaît en effet dans deux autres danses de Pâques, du même village de Vania (Ex. 5 et 6), basées sur les trois degrés du *pyknon* pentatonique (*sol-la-si*)¹², auxquels s'ajoute le *ré* grave, qui peut être considéré comme appartenant à l'échelle, et, dans un cas, le *do*, qui, lui, est nettement un *pyen*. C'est, on le voit, également le *sol* qui est octavié, bien qu'il soit ici tonique et non sous-tonique du mode.

Ces différentes échelles tétratoniques se retrouvent dans un certain nombre de chansons dans d'autres renversements et avec déplacement éventuel de la finale (désignée ci-dessous par une note blanche).



s'ajoutent ainsi:



Les pentatoniques sont plus rares. On peut même se demander, dans le cas de l'exemple 7, si le *mi*, bien qu'intoné avec une relative précision, est bien constitutif de l'échelle. Et dans l'exemple 8, le pentatonisme résulte incontestablement de la conjonction de deux pentacordes tétratoniques, le *mi* du premier pouvant être considéré comme un *pyen*.

9 G. K. Spyridakis – Sp. D. Peristéris, op. cit., 138, 294 et 297.

10 V. Stoïn, *Chants populaires bulgares, Du Timok à la Vita*, Sofia 1928, nos 162, 195, 221, 290, 574, 577, 584, 626, 672, 903, 923, 1237, 3737, etc.

11 Cet instrument pourrait être la cornemuse. Raina Katarova, dans un article sur les «Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare», *Studia musicologica* III (1962), 161–172, donne p. 169, nos 5–8, des chansons non anhémitoniques, notées entre Sofia et la frontière grecque, qui présentent le même phénomène. Dans ces chansons une seconde voix tient une pédale alternativement sur la sous-tonique et la tonique de la mélodie. Et pour les exécutantes l'idéal d'une bonne interprétation est de parvenir à accorder leurs deux voix comme «le chalumeau et le bourdon de la musette» (p. 164). Malgré cela, Raina Katarova, que nous avons interrogée à ce sujet, n'est pas favorable à l'hypothèse d'une influence instrumentale.

12 Le terme a été proposé par H. Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien* I, Leipzig 1916, et repris par C. Brailoiu, op. cit., 333.

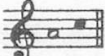
Deux familles de chansons, très largement attestées dans le répertoire de Vania, peuvent être qualifiées de pentatoniques hexaphoniques; en d'autres termes, le degré qui «fait» demi-ton y est nettement un *pyen*. Il s'agit de deux familles répandues dans toute la Grèce, et nous avons consacré à celle que représente l'exemple 9 une étude comparative¹³ d'où il résulte qu'il pourrait s'agir d'une chanson diatonique à l'origine, qui aurait été «pentatonisée» dans les régions dont le dialecte musical proscrit le demi-ton (essentiellement Thessalie, Epire et Etolo-Acarmanie).

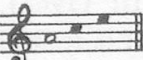

Est-ce à dire que toutes les chansons enregistrées à Vania sont anhémitoniques? Evidemment non. Dix présentent des demi-tons manifestes. Quatre d'entre elles ont été enregistrées par un vieil homme qui, comme il arrive si souvent, devait avoir gardé en mémoire les airs à la mode au temps de son service militaire. Dans son répertoire figurait l'une des deux chansons basées sur le tétracorde dit «chromatique», à seconde augmentée, qui trahit presque toujours une influence urbaine et n'a été propagé dans la chanson grecque que par les adaptations des instrumentistes tziganes. Sur les cinq chansons restantes, deux, une chanson de quête et, dans une version en majeur européen, la ballade du Pont d'Arta, sont vraisemblablement un acquis scolaire. Les trois dernières, par leur texte aussi bien que par leur mélodie, ne sauraient être autochtones.


* *
* *

Les chansons thessaliennes recueillies par les étudiants de Salonique, dans leur grande majorité, appartiennent aux systèmes anhémitoniques que nous venons de passer en revue. Nous ne nous y arrêterons donc pas. Par contre, un certain nombre de chansons, bien qu'oligotoniques elles aussi, paraissent obéir à d'autres lois.

Toujours dans le district de Trikala, mais cette fois dans le village de Pialia (anciennement Karvounolepenitsa), un vieil informateur avait dans son répertoire plusieurs chansons de cet autre type. Il caractérise également la plupart des enregistrements réalisés dans un village de Locride, Panayitsa (anciennement Soulembey), sur le versant sud du Kallidromon. Tantôt le matériel sonore y est réduit à deux sons, à

distance de tierce mineure:  (Ex. 11), tantôt s'y superpose une tierce, majeure

celle-la:  (Ex. 12), tantôt ce tritonisme devient, par renversement: 

(Ex. 10) et, par adjonction: 

A «lire» ces chansons, on les dirait construites sur l'accord mineur; à les écouter, l'impression est tout autre, due au fait que la tierce mineure est remarquablement

13 S. Baud-Bovy, *Etudes sur la chanson cleftique*, Athènes 1958, 43-83.

petite et que la tierce majeure est en fait une tierce neutre, qui, à Panayitsa surtout, sonne tantôt comme une petite tierce majeure, tantôt comme une grande tierce mineure. Les exemples 10 à 14 sont des variantes d'une même danse, le *tsamikos* ou «danse des Tsames» (une tribu albanaise d'Épire), danse dont le rythme évoque le choriambre antique¹⁴. Ce mode à base de tierce semble appartenir en propre aux Saracatsans, ces bergers nomades du Pinde, dont on admet généralement qu'ils sont de race hellénique, bien que leur nom soit peut-être d'origine slave¹⁵. Le grand musicologue danois Carsten Höeg, qui a couché des mois entiers dans leurs huttes coniques, note en effet dans l'ouvrage qu'il leur a consacré :

«Voici la mélodie extrêmement monotone des mirologues :



Le *la* est un peu plus bas que notre *la*, le *ré* un peu plus haut que notre *ré*. Le tout est chanté sur un ton vibrant et glissant, on ne saute pas d'une note à une autre, la

mélodie procède par glissades»¹⁶. En la transposant d'une quinte



on voit l'identité de cette formule et de celle de l'exemple 12.

Ce mode a embarrassé les musicologues grecs qui utilisaient la notation ecclésiastique byzantine. Cette notation étant diastématique, mais sans préciser la valeur des intervalles, doit toujours se référer à un mode donné; or ce système modal particulier est ignoré de la musique ecclésiastique. N. Tsimboukis, chantre à Patras, notant une variante du *tsamikos* de l'exemple 12, a donc considéré la petite tierce majeure comme régulièrement réduite à une tierce mineure, et il l'a assimilée à une seconde augmentée du mode dit chromatique¹⁷. Sam Chianis, transcrivant sa notation en notation européenne, a rétabli l'orthographe en remplaçant la seconde augmentée par la tierce mineure¹⁸. Il a d'ailleurs le mérite d'avoir le premier attiré l'attention

14 G. K. Spyridakis – Sp. D. Peristéris, op. cit., *μα*.

15 G. B. Kavadias, *Pasteurs nomades méditerranéens, Les Saracatsans de Grèce*, Paris 1965, 9.

16 Carsten Höeg, *Les Saracatsans, une tribu nomade grecque*, 2 vol., Paris-Copenhague 1925-6, I 53, en note.

17 Παράρτημα „Φόρμιγγος” μουσικόν, 2^e période, 3^e année, p. 75, n° 1.

18 *The vocal and instrumental tsamiko of Roumeli and the Peloponnesus*, Univ. of California 1967, p. 90 du polycopié, Ex. 68. A la p. 304, il le reproduit avec la graphie «chromatique», alors qu'il a bien rendu par la quinte diminuée et non par la quarte augmentée le degré litigieux lorsqu'il s'est présenté à lui dans un *tsamikos* qu'il a enregistré dans le Péloponnèse (nos 11 et 12, p. 226 et 229). Ce 5^e degré, tantôt naturel, tantôt bémolisé, et, de ce fait, donnant naissance à un mode à seconde augmentée, se retrouve dans certaines des plaintes funèbres de Transylvanie (B. Bartok, *Volksmusik der Rumänen von Maramures*, München 1923. Cf. en particulier les nos 20b et 20c, p. 10, avec les nos 21b et 21c, p. 12.).

sur la spécificité de ce mode ¹⁹, que les instrumentistes ont contribué à défigurer. Interprétant tantôt la tierce neutre comme une tierce majeure, tantôt comme une tierce mineure, ils ont introduit dans l'échelle à la fois le demi-ton et la seconde augmentée. On s'en rend compte en comparant à l'exemple 12 l'exemple 13, un *tsamikos* publié en notation byzantine par Dim. Peristéris.

Pour être complet, il faut signaler encore que ce mode peut adjoindre la sous-tonique, soit aux deux degrés de sa forme ditonique (Ex. 14), soit aux trois de sa forme tritonique, comme dans un *tsamikos* du Péloponnèse ²⁰.

Si c'est essentiellement le répertoire féminin qui nous a fourni des exemples de ces modes oligotoniques, le cas du «tritonique saracatsan» de Pialia entre autres témoigne qu'ils se rencontrent aussi dans le répertoire masculin, et que ce n'est que le conservatisme féminin qui rend compte de leur fréquence dans les mirologues et les danses des femmes.

* *
 *
 *

Ces mirologues thessaliens m'ont remis en mémoire ceux que j'ai recueillis jadis dans les îles du Dodécanèse. Le seul cas de ditonisme que j'y avais rencontré était celui d'un mirologue de Karpathos, basé sur la seconde majeure (Ex. 15). On y remarque un phénomène observé dans de nombreux répertoires populaires ²¹: le fait que la syllabe finale du vers soit murmurée *parlando* ou même totalement supprimée. Cette «apocope» se présente aussi dans certaines chansons thessaliennes, où elle s'explique d'autant mieux que le dialecte parlé, comme tous les dialectes du Nord, tend à éliminer les voyelles atones. A Karpathos, il doit s'agir plutôt d'une expression stylisée de la douleur. L'intensité de l'accent conférée à la syllabe qui précède l'apocope avait pour conséquence de hausser la note correspondante. Cette tendance se manifeste plus nettement dans une variante de ce même mirologue (Ex. 16). On y voit apparaître une échelle *tritonique*, bien différente des tritoniques thessaliens, puisqu'elle introduit d'emblée la seconde mineure, le demi-ton.

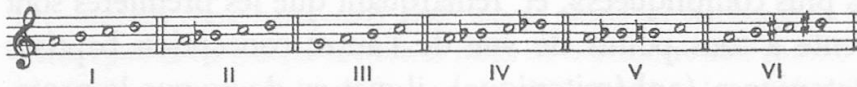
19 Aspects of melodic ornamentation in the folk music of Central Greece (*Selected Reports*, Institute of ethnomusicology, Univ. of California I [1966] 89-119) p. 113-4. L'air qui a attiré son attention sur ce mode n'est pas un air de *tsamikos*, mais d'une danse à $\frac{7}{8}$, le *kangheli*, dont il emprunte deux exemples à l'ouvrage de Despina Mazaraki, *Τὸ λαϊκὸ κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα*, Athènes 1959, p. 100-1. Il faut noter, avec D. Mazaraki, p. 86, que le *kangheli* est dansé principalement par les bergers et les chefs de troupeaux (*οἱ βλάχοι καὶ οἱ τσελιγγάδες*), ce qui confirmerait l'origine «saracatsane» de ce mode.

20 Enregistré en 1959 à Vytina (Chianis, *The vocal and instrumental tsamiko . . .*, nos 11 et 12, p. 226 et 229).

21 Jan Steszewski, «Die Apokope, eine Eigentümlichkeit im Volksliedervortrag», *Festschrift für Walter Wiora*, Kassel 1967, 641-647.

De même que, dans les chansons thessaliennes, les échelles tétratoniques ne faisaient usage que des deux intervalles de l'échelle tritonique, la seconde et la tierce, les échelles tétratoniques du Dodécanèse se contentent des deux intervalles de l'échelle tritonique: le ton et le demi-ton.

Les différentes combinaisons théoriquement possibles sont donc:

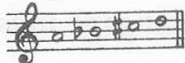


A part les deux dernières, toutes sont représentées par une ou plusieurs chansons de notre recueil de Chansons du Dodécanèse. Ainsi le type I est celui d'un mirologue de Nisyros (Ex. 17).

Une berceuse d'Astypalée nous offre le type III (Ex. 18).

Quant aux types II et IV, on les trouve combinés ou alternant dans les curieux duos féminins de la zone centrale de l'île de Karpathos. Il s'y ajoute, il est vrai, une seconde voix, qui tient une pédale mobile sur la tonique et la sous-tonique²² (Ex. 19).

Les berceuses de l'île de Samos²³ fourniraient des exemples analogues de tétratoniques diatoniques, auxquels s'ajoute le tétratonique «chromatique» à seconde

augmentée: 

* *
*

De cette confrontation des répertoires féminins de Grèce continentale et de Grèce insulaire deux conclusions se dégagent.

Elle confirme la coexistence dans le domaine grec de deux – voire de trois – systèmes musicaux différents, qui s'expliquent sans doute par la diversité des types humains que les anthropologues ont pu y constater²⁴. Et, quitte à passer pour un dangereux rêveur, je risquerai l'hypothèse qu'une telle opposition existait déjà dans la musique grecque antique, illustrée par la rivalité d'Apollon et de Marsyas, l'*aulos* de Marsyas le Micrasiate, instrument diatonique par nature, s'opposant à la lyre d'Apollon, dont les cordes, quel qu'en fût le nombre, ne faisaient certainement entendre que des sons appartenant à des systèmes anhémitoniques²⁵.

22 C'est exactement ce qui se produit dans les chansons polyphoniques bulgares mentionnées à la note 11, et je suis enclin à voir ici aussi une imitation de la cornemuse, l'instrument populaire par excellence de Karpathos.

23 Ep. I. Stamatiadis, *Σαμιακά* V, Samos 1891, 211–2.

24 Aris N. Poulianos, *Ἡ προέλευση τῶν Ἑλλήνων*,³ Athènes 1968, 142–153.

25 Curt Sachs, «Die griechische Instrumentalnotenschrift», *ZfMw* VI (1924), 289–301, p. 297.

S. Baud-Bovy, «L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne», *RM* LIII (1967), 3–20.

Par ailleurs, les observations que nous avons faites, en même temps qu'elles rejoignent les conclusions des musicologues qui ont été amenés à reconnaître l'existence de modes «prépentatoniques»²⁶, confirment la pertinence des observations d'Adnan Saygun sur *la Genèse de la Mélodie*. Comparant des mélodies tétratoniques bosniaques (Ex. 20 et 21) et mordwines (Ex. 22 et 23), il se refuse à y voir des «débris d'échelles modales plus compliquées», et, remarquant que les premières sont d'une conception «différente à tous points de vue de l'autre conception baptisée depuis longtemps de *pentatonique*» (anhémitonique), il met en doute que le pentatonisme soit «vraiment un phénomène universel, une étape obligatoire pour l'humanité entière»²⁷.

Il semblerait même que les deux systèmes tétratoniques dont il souligne la radicale disparité étaient déjà en germe dans les mélodies tritoniques citées plus haut dans son étude, la première (Ex. 24 a) étant hémitonique, la seconde (Ex. 24 b), anhémitonique. A la limite, on pourrait même voir l'amorce de ces deux systèmes différents jusque dans les «cellules» ditoniques qu'il signale (Ex. 25 a et b).

Faut-il donc admettre qu'une prédisposition physiologique oriente certains groupes humains vers un langage musical diatonique, d'autres, vers un langage anhémitonique? En tout cas, l'hypothèse paraît aussi plausible que celle qui voyait dans le pentatonisme une «étape obligatoire» dans l'évolution du langage musical.

26 Les *Studia musicologica* et les *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, publiés par l'Académie des sciences de Budapest, ainsi que le *Journal* et le *Yearbook* de l'IFMC, contiennent une série d'articles auxquels le présent travail doit beaucoup.

27 A. A. Saygun, «La genèse de la mélodie», *Studia musicologica* III (1962), 281-300, p. 298.

Explication des signes

Dans les transcriptions, \uparrow indique une note légèrement haussée, \downarrow une note légèrement abaissée, \frown une note ou un silence légèrement allongés, \smile une note ou un silence légèrement écourtés, \circ , \smile , une modification notable (la durée étant notée entre parenthèses). Lorsque ces signes sont suivis d'une barre horizontale, leur effet porte sur toutes les notes placées sous la barre.

\downarrow \downarrow indiquent un son émis *quasi parlando*, de hauteur imprécise.

Les chansons étant transposées pour que la finale en soit toujours *sol* ou *la*, une note sans queue placée après la clé indique la hauteur réelle de la première note chantée.

Les chiffres romains désignent les vers, les chiffres arabes, les syllabes du vers.

Les lettres et syllabes adventives et les interjections sont notées entre parenthèses, les refrains proprement dits (R) sont soulignés.

Si caractéristique soit-elle, je n'ai pas tenu compte d'une particularité des chansons de Vania (Ex. 1-3 et 5-9). Seul un phonéticien pourrait rendre un compte exact des modifications apportées par les chanteuses au timbre des voyelles lorsque celles-ci sont longuement tenues.

Provenance des Exemples

Les Ex. 1-3 et 5-9 ont été enregistrés à Platanos (Vania) par Th. Nimas (Ex. 1-3 et 5-8) et Dim. Goumas (Ex. 9).

Ex. 1 et 2. Mirolouges, chantés par Vassiliki Nima (49 ans), Evangelia Nima (env. 38) et Evangelia Dinou (env. 40). Dans l'Ex. 2, il y a discordance entre la métrique du vers, qui est trochaïque, et le rythme musical, plus ou moins nettement iambique.

Ex. 3. Ballade du Frère mort, chantée par Evangelia Nima.

Ex. 4. Vas. Stoïn, *Du Timok à la Vita*, n° 162. Chanson de la Saint-Basile (Nouvel-An), notée en 1928 à Teteven par V. Stoïn, chantée par Vassilka Glojkova (37 ans).

Ex. 5. Chanson du *Château de la Juive*. Danse de Pâques, chantée par Evangelia Dinou.

Ex. 6. Danse de Pâques, chantée par Vassiliki et Evangelia Nima.

Ex. 7. Chanson de mariage, chantée par Georgia Nima (71 ans).

Ex. 8. Chanson «de table», chantée par Georgia Nima.

Ex. 9. Chanson «de table», de «maumariée», chantée par Vassiliki Nima.

Ex. 10. Tsamikos, chanté par Ioannis Gr. Papadopoulos (77), enregistré à Pialia par D. A. Pappas (coll. P. E. Dalassis).

Ex. 11, 12 et 14. Trois tsamikos, enregistrés à Panayitsa par Georgia Karamitrou et chantés par sa mère, Maria Karamitrou. Une variante de l'Ex. 11, du Péloponnèse, a été publiée dans le *Παράρτημα „Φόρμιγγος” μουσικόν*, 2^e pér., 1^{re} année, p. 38.

Ex. 13. Tsamikos publié en notation byzantine par Dim. Peristéris (*Παράρτημα „Φόρμιγγος” μουσικόν*, 2^e pér., 1^{re} année, p. 3).

Les Ex. 15-19 sont empruntés au 2^e volume de mes *Chansons du Dodécanèse*, Athènes 1938. Les Ex. 15, 16 et 19 ont été enregistrés à Athènes en 1931 par le Syllogue des chansons populaires (Archives musicales de folklore de M^{me} M. Merlier); les Ex. 17 et 18, notés sur place en 1930.

Ex. 15. Mirolouge chanté par Kyrannia Protopapa, d'Othos.

Ex. 16. Mirolouge chanté par Kyrannia Nioti, d'Olymbos.

Ex. 17. Mirolouge chanté par Anthoula Tsopanaki (env. 30 ans).

Ex. 18. Berceuse chantée par Maria Ikonou (env. 30 ans).

Ex. 19. Chanson de mariage chantée par Kyrannia Protopapa et Marigo Pothitou, d'Othos.

Ex. 20-25. Cités par A. A. Saygun dans «La genèse de la mélodie» (voir note 27). Je les ai transposés pour faciliter la comparaison. L'auteur a bien voulu me confirmer que les renvois de la p. 298 sont erronés et qu'il faut lire 53, 56, 55 et 58 et non 55, 58, 57 et 60.

Ex. 20, 21, 24a. Empruntés à Rihtman C., «Folk Music of the District of Jajce», *Bilten 2 de l'Instituta za Proucanje Folkloru*, Sarajevo 1953, nos 185, 7 et 11.

Ex. 22 et 23. Empruntés à Väisänen, A. O., *Mordwinische Melodien*, Helsinki 1948, nos 14 et 33.

Ex. 24b et 25b. Mélodies sibériennes entendues sur un disque aux Colloques de Wégimont et notées par A. A. Saygun. Il s'agissait de disques communiqués par l'Institut de la littérature russe de l'Académie des sciences de l'URSS (cf. P. Collaer, «Chants et airs des peuples de l'Extrême-Nord [Sibérie]», *Les congrès et colloques de l'Université de Liège XIX [1960]: Ethnomusicologie II*, Colloque international tenu à Wégimont du 15 au 21 septembre 1956, 127-147).

Ex. 25a. Coll. privée d'A. A. Saygun; sans doute chanson turque.

Ex. 1 (env. 144)

Solo

Πύργο'χα μέε' ετή θάλασσας -- εα και εκά-χα μέε' ετών -- "Α...

1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

...α... (ν)α... δη... η... "Α... νίε-βαι-να κα-- τί-βαι... (χ)α... να.

14 15 1 2 3 4 5 6 7 8

Duo

Πύργο'χα μέε' ετή θάλασσας -- εα και εκά-χα μέε' ετών -- "Α...

1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

...α... (ν)α... δη... η... "Α... νίε-βαι-να κα-- τί-βαι... (χ)α... να.

14 15 1 2 3 4 5 6 7 8

Ex. 2 (env. 63)

Duo

Γω στο-χίς-- κα-- κι αρ-μα-τωθ-- κα... ..α Κά-που κί-νη-- εα να πά--(ν)ω ,

1 1 2 3 4 5 6 7 8 8 11 1 2 3 4 5 6 7 8

Κά-που κί--νη-- εα να πά--(ν)ω... ..ω Στὸ σιρ-χίαν' ετών -- ἄ Τὰ-ξιά--ρη .

11 1 2 3 4 5 6 7 8 8 11 1 2 3 4 5 6 7 8

"Κά-τὲς, μά--να -- 'κόμ' ἄ--πό--ψε... ..(χ)ε Νὰ χορ-τά--σω -- με κου-βέν--τα

V 1 2 3 4 5 6 7 8 8 VI 1 2 3 4 5 6 7 8

Ex. 3 (env. 66)

(Λε) Μα-ρη μα---νά, (ι) μα---νά, κα-λή μα---νά,
 1 1 2 3 4 5 4 5 6 7 8

μα---νά τοῦ Κώ-στα μα---νά(ξέ) Κώ... (ι) ...στα μ', καρ-διά μ' κα---μέν'.
 9 10 11 12 13 14 15 R.

(Λε=να)(ν) Α-πό κα---μ... (ι) ...ε... (ν) ες εν-νία (ν) ὁ---γιός,
 1 1 2 3 4 4 5 6 7 8

καὶ τὴν Α---ρέ---τω δέ-- κα(ξέ) Κώ... (ι) ...στα μ', καρ-διά μ' κα---μέν'.
 9 10 11 12 13 14 15 R.

Ex. 4 (env. 140)

Zvi-ra i-te sa, zvi-ra i-te sa (ι) mē ki-mo-mi (ko).
 3 3

Ex. 5 (env. 66)

I Η--λιε μου και κυρ Η-----λιε και προ-----ση--λιε--κε,
 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

II 0-----σα καδ---ετρα κι αν πη-γα κι αν περ--πα....., κι αν περ-πα.. α-τη---σα,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

III Σιν της Ο---βριως το καδ---ετρο, (ι) καδ---ετρο δέν ει-δα.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

IV Τουρ---κοι το τρο-χιο---ρι-ζουν χρο-νους δω....., χρο-νους δω-ω-δε---κα.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 8 9 10 11 12

Ex. 6 (env. 72)

(ι) Τ'αη-δο--νια της Α--να-το-λης (ι) Γιν-νου --- λιμ', Γιν-νου.
 1 1 2 3 4 5 6 7 8 R.

(χί) και τα που-λια της Δύ-----σης. Τ'α--κοῦς, που-λίμ', τ'αη-δόν';
 9 10 11 12 13 14 15 R.

Ex. 7 (env. 66)

Α-επρηγ κα... τα... κα-τα-επρηγ πιε... δι... κα, Α-επρηγ κα-τα-επρηγ πα-δι-κων ε-δω ετη χει... το... να... α μας, ε-δω ετη χει... το... να... α μας.

Ex. 8 (env. 74)

Πα-δι-α μου, μη με βια-ζε... τε, (μω-ρε) και μη με πα-ρα-πα-ε... τε.

Ex. 9 (env. 60)

(ε-ρε) Πα-ρα-μι-κρος παν... τρε-φτη... η... κα (ε-ρε) την κα-μα-φι... τω... μου, (ε-ρε) πα-ρα-μι-κρη... γυ... να... κα. Πρω-τη βρα... α... δια-βρα-δια(s) που ηλα-χια... σμε.

Ex. 10 (env. 72)

(d) (d) (d) (d) (o)
 Ἐκ μω-φῆ Μά- να μὲ δὲ- μὲ (λέει), Μά- να μου... ου, δὲ- μὲ Πάν- τρου- ες, Μά-
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8
 - να μου, δὲ μὲ Πάν- τρου- ες ἴσο... ον- τὰ μὲν ἕτον και- ρό- μου, ἴσο... ον- τὰ μὲν ἕτον και- ρό-
 2 3 4 5 6 7 8 9 9 10 11 12 13 14 15 9 9 10 11 12 13 14
 (o... ρέ) Νὰ γλέν- τα- γὰ (λέει) Νὰ γλέν- τα... α- γὰ- τὰ νιά- τα- μου, Νὰ
 1 1 1 1 1 2 3 4 1 2 3 3 4 5 6 7 8 1
 γλέν- τα- γὰ τὰ νιά- τα μου ἄ... αν τὰ γὰ τὰ κο- ρί- τεία.
 2 3 4 5 6 7 8 9 9 10 11 12 13 14 15

Ex. 11 (env. 72)

N.B.

(A^{\flat} εν-τε) Μά-να, μέ- κα..., Μά-να, μέ... ε κα-... κο-πών-τρε-... ψες-... Μά-
 1 2 3 4 1 2 3 3 4 5 6 7 8 1

-να, μέ κα-κο-... πών-... τρε-... ψες και μέ-... δω-θες ετων κάμ-... πο.
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

N.B.

Ex. 12 (env. 69)

(b^{\flat}) (Α) Τά ρώ-τη... η-σα, Τά ρώ-τη... η-σα και μου ει-πα... α-νε Τά
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 1

ρώ-... τη-σα και... δι μου ει-πα-νε πώ... ως κλά-... ψα-νε για... α μέ-... να.
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ex. 13

(Μω-ρέ) Χο-ρεύ-ουν τὰ, Χο-ρεύου-ουν τὰ κλέ-φτό-που-λα. Χο-
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 1
 -ρεύ-ουν τὰ κλέ-ε-φτό-που-λα, γλέ-εν-τὰ-νε τὰ κα-αη-μέ-να.
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ex. 14 (env. 80)

(Έ-μ) Α-γά-για α-γά-για... (Α-γά-για α-γά-για... -για τὰ ριχ-ναν, Α-
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 1
 -γά-για α-γά-για τὰ ρι-χναν οἱ κλέ-φτες τὰ ντου-φέ-κια

Ex. 15

Τὸ εἶ-πος μου πη-γῶ-θη-κε, τὰ φρέ-να μου βί-βλα- (σου).
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Ex. 16 (♩ env. 138)

parlato

(Ω) Ω-χου, τ' α-ερ-φι μου κδ-λδ', κι α-δι-κο-σκο-τω-με... ...vo
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ex. 17

parlato

(Ω-χου) φαρ-διδ φαρ-διδ... (ν)α τδ ρου... (ν)ου... ου-χα μου.
 1 2 3 4 5 6 7 8

(Ω-χου) κ' ε-ω στε-vo... ο-χω-ρ-ου... και (Ω-χου) κδ-λδ... (ν)α που δε... ε, που δε-λυ-πο-ου-μαι.
 9 10 11 12 13 14 15 R.

Ex. 18

(Ω) Νά-νι τδ κρυφ-α-γα-ερω-τό, τδ κρυ-φο-γεν-νη-με--vo.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ex. 19 (♩ env. 69)

(Ω) Ηρ-τα-ει κα-βαλ-λα... ροι κ' ηρ-τα και πελ-ζοι... και κοκ-κι-νο-φο... ροι κι αρ-κου-το-πουλ-λοι.
 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ex. 20



Ex. 21



Ex. 22



Ex. 23



Ex. 24 a)



b)



Ex. 25 a)



b)

