

racle 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 Προδόχομος (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 brochure, même des vieillards, se confirme l'exactitude des écrits des sources historiques, qui se rapportent bien à des faits réels.



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

ΥΠΟ ΣΤΑΥΡΟΥ ΚΑΡΑΚΑΣΗ

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

Ἐπραγματοποίησα ἡχογραφήσεις ὡς κάτωθι: εἰς Μεστὰ 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, ἥτοι 158 ἡχογραφήσεις τραγουδιῶν καὶ χορῶν ἀπὸ 58 τραγουδιστὰς καὶ τραγουδιστρίας καὶ 12 μουσικούς.

Πρὸς τούτοις ἡσχολήθην καὶ εἰς τὴν περισυλλογὴν ἄλλης λαογραφικῆς ὕλης δι' ἡχογραφήσεως ἢ καταγραφῆς, ἥτοι ἐθίμων τοῦ γάμου, παροιμιῶν, παραδόσεων, παραμυθιῶν, πολυστίχων λατρευτικῶν ᾠσμάτων κ. ἄ. Ἡ ὕλη αὕτη κατεχωρίσθη κατὰ τίτλους εἰς τὸ βιβλίον εἰσαγωγῆς ἡχογραφημένης λαογραφικῆς ὕλης (Η.Α.Υ.) ὑπ' αὐξ. ἀριθμ. 149-161<sup>α</sup>.

Τὰ κείμενα κατεγράφησαν εἰς σελ. 180 (χειρ. Λ.Α., ἀρ. 2452). Ἐγένετο ἔτι ἡ συλλογὴ λαογραφικῶν ἀντικειμένων, ἥτοι 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 Κουτατὴν, ἐργάτην, ἑτῶν 30, ἡμιεπαγγελματίαν σαντουριέρην, καταγόμενον ὁμῶς ἀπὸ τὸ Πυργί· συνεπῶς δ' ἡ ὕλη αὕτη προέρχεται ἐκ τοῦ χωρίου τούτου.

Εἰς τὴν συλλογὴν καὶ καταγραφὴν τῆς δημώδους μουσικῆς τῆς Χίου ἡσυχολήθη 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 καυμάριον διάφορα δημοτικὰ ὅσματα, τὰ ὁποῖα μετέγραψε κατόπιν εἰς Παρισίους εἰς τὴν Ἑλβετικὴν μουσικὴν γραφὴν ὁ μουσικὸς *Paul de Flam*. Ἡ συλλογὴ αὕτη ἐξεδόθη ἀπὸ τὸν κύριον *Rapport sur une mission scientifique en Turquie par M. Pernot*, Paris 1899, σ. 129.

Παλαιότερον τοῦ *Pernot*, κατ' ἐντολὴν ἐπίσης τοῦ Ὑπουργοῦ τῆς Παιδείας τῆς Γαλλίας, εἶχεν ἔλθει εἰς τὴν Ἀνατολήν ὁ πρώτος μουσικολόγος *L. A. Bourgaull-Ducoudray*. Οὗτος ἦλθεν εἰς Ἀθήνας, Μάγαρα, 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 ὥς ἄνω συλλογὴν ὄχι μόνον δὲν εἶναι ἀπὸ τὰς καλυτέρας καὶ ἀντιπροσωπευτικωτέρας τῆς Ἑλληνικῆς δημοτικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ μερικαὶ ἀπὸ αὐτὰς ὥς κείμενα καὶ μουσικὴ εἶναι συνθέσεις λογίων. Ἐπίσης δὲν ἀντιπροσωπεύονται τὰ πλέον χαρακτηριστικὰ τραγούδια, τὰ λεγόμενα τῆς «τάβλας» (ἐλευθέρου ρυθμοῦ), πρὸς δὲ καὶ οἱ Ἕλληνοὶ χοροὶ μὲ τοὺς πανελληνίους ρυθμούς τῶν 7/8, τῶν 5/4, τῶν 6/4 ἢ τῶν 9/8.



Εἰς τὴν συλλογὴν τοῦ *H. Pernot*, ὡς ἀνωτέρω, ἡ μουσικὴ ἔχει καταγραφῇ 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  $\text{C}$  καὶ 3/2<sup>1</sup>. Τὸν ζεῖμπέκικον 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  $\text{C}$  κατεγράφησαν γενικῶς καλῶς.

Ἡ καταγραφὴ ὑπὸ τοῦ *Flem* τοῦ γνωστοῦ ᾄσματος «Κάτω στὸ γιαλὸ» (ἀριθ. 44, σ. 60) εἶναι λανθασμένη, συγκρινομένη μὲ τὴν καταγραφὴν τοῦ 1880 ὑπὸ τοῦ Ἀ. Σιγάλα<sup>2</sup> εἰς τὴν Βυζαντινὴν παρασημαντικὴν καὶ τὴν ἡμετέραν, ἣν καὶ παραθέτομεν.

- Κάτω στὸ γιαλὸ, κάτω στὸ περιγιάλι  
κάτω στὸ γιαλὸ κοντὴ,  
νεραντζούλα φουντωτή. (δὺς)
- Πλένουν Χιώτισσες, πλένουν παπαδοπούλες,  
πλένουν Χιώτισσες κοντές,  
νεραντζούλες φουντωτές.

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

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

<sup>1</sup> Βλ. τραγούδια ὑπ' ἀριθ. 14, 25, 40, 90, 101 κ. ἄ.

<sup>2</sup> Συλλογὴ ἐθνικῶν ᾠσμάτων περιέχουσα 400 ᾄσματα τονισθέντα ὑπὸ τοῦ Ἀ. Σιγάλα, ἐν Ἀθήναις 1880, σ. 434.

Εἶναι περίεργον, ὅτι ἡ ἰδίᾳ μελωδία δι' ὀργανικὴν μουσικὴν ἔχει καταγραφῇ ἀπὸ τὸν ἴδιον καλῶς εἰς τὸν Δώριον τρόπον τοῦ μί καὶ κατὰ μετάθεσιν εἰς τὸ γέ (βλ. σ. 29, ἀρ. 62).



Ἡ ἠχογραφηθεῖσα ὑπ' ἐμοῦ μουσικὴ ὕλη περιλαμβάνει ἄσματα ἀπαντῶντα καὶ εἰς ἄλλους Ἑλληνικοὺς τόπους, ἦτοι ἀκριτικά, παραλογάς, λατρευτικά, τοῦ γάμου (νυμφικάτα), εὐτράπελα, τῆς ἀγάπης κ.ἄ. καὶ λαϊκοὺς χορούς, ἐκτὸς τῶν πανελληνίως γνωστῶν, ὡς ὁ συρτός, ὁ μπάλος, ὁ καλαματιανός, κ.τ.λ., καρσιλαμάδες, τσιφτετέλι, ὁ ἀζιζιέ, τὸ μπογδάτι κ.ἄ.

Ὡς τοπικὸς χορὸς ἐπικρατεῖ ὁ νησιώτικος συρτός πὺν τελειώνει συνήθως μὲ μπάλον. Ἀπαντοῦν προσέτι εἰς ὠρισμένα χωρία καὶ εἰδικοὶ τοπικοὶ χοροὶ εἰς τὸν ρυθμὸν τοῦ συρτοῦ, μὲ ἰδιαίτερας μελωδίας καὶ βήματα, ὅπως εἶναι ὁ Πυργοῦσι-κος, ὁ Βολισσιώτικος, ὁ δετὸς χορὸς τοῦ Μεσσιῶ, ὁ συρτός Μαστίχα, ὁ Κωλοσυρ-τός, ὁ Τρίπατος καὶ πιθανῶς καὶ ἄλλοι εἰς τὰ ὅρια τῆς νήσου τὰ ὁποῖα δὲν ἠρευνή-σαμεν ἔλλειψαι χρόνου.

Ἐξόν τιματηρήσαντα εἶναι καὶ οἱ ἀπὸ τῶν εἰδικῶν τραγούδια καὶ σκο-ποὶ (μελωδία), πὺν τραγουδοῦνται εἰς ὠρισμένους τόπους ἀναλόγως τῆς ἐποχῆς, ὡς τὰ ἀποκριάτικα τραγούδια, τὰ λαμπριάτικα (λέγεται ἀπὸ ἄνδρες μόνον ἀνήμερα τῆς Λαμπρῆς), τὰ μαγιάτικα κ.ἄ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ ἐπισημὰ αὐτὰ ἄσματα τραγουδιοῦν-ται εἰς εἰδικοὺς σκοποὺς κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν ὠρισμένων ἐργασιῶν, ὅπως ὁ Θεριστι-κάτος, πὺν τὸν λένε ἄνδρες καὶ γυναῖκες, ὅταν θερίζουν, ὁ Σχιναίτικος, ὅταν κεν-τοῦν, δηλ. κάνουν τομάς εἰς τὸν κορμὸν τοῦ δένδρου διὰ τὴν ἐξαγωγήν τῆς μαστί-χης κατὰ τὸν μῆνα Ὀκτώβριον, ὁ Δεκαφίτικος, ὅταν σκαλίζουν τὴν φυτεῖαν τοῦ βαμβακιοῦ κ.ἄ.

Οἱ περισσότεροι χοροὶ εἰς τὴν Χίον ἐκτελοῦνται κατὰ τὰς ἀπόκρεως, ὅτε δὲν τραγουδοῦν μόνον εὔθυμα καὶ εὐτράπελα τραγούδια, ἀλλὰ καὶ πολύστιχα, δηλ. πα-ραλογάς, ἀκριτικά, τῆς δουλειᾶς κ.ἄ.

Εἰς Μεσσιᾶ<sup>1</sup> ἡ Καλλιόπη Λυμπουσάκη, ἐτῶν 58, ἐτραγούδησεν ὡς ἀποκριά-τικο τραγούδι τὴν κατωτέρω παραλογίην.

<sup>1</sup> Ἀπὸ τὴν θέσιν αὐτὴν θεωρῶ καθήκον μου, ὅπως εὐχαριστήσω τὸν Παπα-Κωνσταν-τῖνον Λυμπουσάκην καὶ τὴν οἰκογένειάν του διὰ τὴν συμπαράστασιν καὶ τὴν βοήθειάν των εἰς τὴν ἐπιτυχή ἠχογράφειν χορῶν καὶ τραγουδιῶν εἰς Μεσσιᾶ. Ἐπίσης τοὺς Νικ. Ριάλλην, πρόεδρον τῆς Κοινότητος καὶ Νικ. Ντούλλην, διδάσκαλον, διὰ τὴν ἐργασίαν μου εἰς Πυργί, καθὼς καὶ τοὺς προέδρους τῶν διαφόρων κοινοτήτων, ὅπου εἰργάσθην, καὶ πάντας τοὺς καθ' οἰονδήποτε τρόπον συντελέσαντας εἰς τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ἀποστολῆς μου ταύτης.

—«Ὁ Γιάννης ὁ πρᾶτευτῆς πῶχ' ὁμορφὴ γυναῖκα κτλ.  
καθὼς καὶ τὸ ἀκριτικόν:

—«Πάλ' ἄρχισε ὁ Γιαννακὴς νὰ κάμῃ τὸ ζευγάρι,  
σπέρνει σιτὰρι γιὰ ζωή, κριθάρι γιὰ τοὺς μαύρους» κτλ.

Τὰ δύο ἔσματα ταῦτα ἔδονται εἰς τὸν αὐτὸν σκοπὸν, ὅπως καὶ τὰ περισσότερα διηγηματικὰ πολύστιχα τραγούδια' χορεύονται 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 γκρεμὸ» εἰς Καλαματιανόν, τὸ τραγούδι τῆς «Σούσας» εἰς βαρὺν δετὸν ἢ συρτὸν ἀργόν, ἢ «Ἐβραιοπούλα» (ἓνα 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. Λυμπουσακῆ (βιολί, σαντούρι, τραγούδι) ἠχογράφησα διαφόρους τοπικοὺς χοροὺς καὶ τραγούδια.

Ἀπὸ τὰ Μεστὰ δημοσιεύομεν τὸ ἀποσπασθὲν εὐτράπελο τραγούδι «Κάτω στὸ Μαρουλόκαμπο» εἰς ρυθμὸν γοργῆς ἀποστάξεως. Ὁ τόνος τοῦ si<sup>b</sup> μετετέθη εἰς τὸ do<sup>2</sup> καὶ ἡ μελωδία ἀνήκει εἰς τὸν τρόπον τοῦ fa, ἀντίστοιχον τοῦ τρίτου ἡχοῦ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς (fa<sup>3</sup>).



~ 122

Κά - τω, μω ρέ, κά - τω στὸ — Μα ρου λό - καμ -

πο, κά - τω στὸ Μα ρου λό - καμ πο δυὸ — γριά - δεξ

έ - μα - λώ ναν —, ἢ μιὰ, μω ρέ, ἢ

μιὰ 'λε - γε τῆς ἀλ - λο - νῆς, ἢ μιὰ 'λε - γε τῆς

ἀλ - λο - νῆς, έ - σύ τὸν ἄν - τρα μου 'χεις —.

Τον.



Κάτω, μωρέ, κάτω στο Μαρονλόκαμπο,  
 κάτω στο Μαρονλόκαμπο, δυο γριάδες εμαλώναν<sup>1</sup>  
 ἡ μιά, μωρέ, ἡ μιά ἔλεγε τῆς ἄλλοινης,  
 ἡ μιά ἔλεγε τῆς ἄλλοινης, ἐσὺ τὸν ἄντρα μου ἔχεις.  
 — Ἄν ἔχω<sup>1</sup> γὼ τὸν ἄντρα σου, νὰ πάθω καὶ νὰ θάνω,  
 νὰ γκρεμιστῶ<sup>1</sup> ἀπ' τὰ λάχανα, νὰ πέσω στὰ μαρούλια  
 ὦ κι ἀπ' τὰ<sup>1</sup> μαρούλια στὸ τυρί, κι ἀπ' τὸ τυρὶ σὴν πίττα  
 νὰ μὲ<sup>1</sup> πειροβολήσουνε μ' αὐτὰ ξεφλονδισμένα  
 καὶ νὰ μὲ κονκονλώσουνε μ' ἕνα σωρὸ καρύδια,  
 ν' ἀράξουν καὶ τὰ δόντια μου σὲ μιά χλωρὴ μυζήθρα,  
 καὶ νὰ ἔχω καὶ στὸ πλάϊ μου μιὰν ἄμολα<sup>2</sup> μαστίχα.  
 (Λ.Α. ἀρ. χφου 2452, σ. 8, ἡ μουσικὴ εἰς Ε.Μ.Σ., ἀρ. 7074).

Ἐκ τοῦ ἠχογραφηθέντος 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 ὡς σόλο, μεταξύ των (βλ. εἰκ. 1). Εἰς τὴν

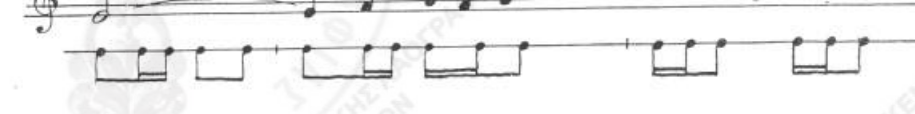
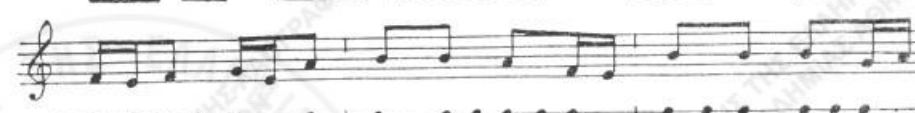


Εἰκ. 1. Πυργούσικος χορὸς.

ἀρχὴν ὁ χορὸς ἐκτελεῖται μᾶλλον εἰς μέτριον ρυθμὸν καὶ τελειώνει μετὰ τὴν ἐπανάληψιν μὲ τὸ «γεμᾶτο», ποὺ παίζεται εἰς ρυθμὸν ταχὺν καὶ ζωηρόν. Χορεύεται δὲ τρία βήματα ἔμπρός, 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.

<sup>1</sup> μωρέ. <sup>2</sup> ἄμολα=γαλόνι, μικρὴ ντραμουτσάνα.

♩ 132 - 136 - 144



ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ





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 ὀλοκληρωθῇ ὑπ' αὐτοῦ ὁ στίχος, ὅστις καλύπτεται συνήθως ἀπὸ τὸ πρῶτον μέρος τῆς μελωδίας, οἱ ἄλλοι τραγουδισταὶ ἐπαναλαμβάνουν ἐν χορῷ τὸν ἴδιον σκοπὸν ἀρχίζοντες ὅμως ἀπὸ τὴν τελευταίαν λέξιν τοῦ στίχου. Ὁ κύριος τραγουδιστὴς συνεχίζει τὸ τραγούδι, ἀρχίζοντας

ΑΚΑΔΗΜΙΑ

ΑΘΗΝΩΝ



Εἰκ. 2. Τσαμπούνα : Γεώργιος Μιχαλῖος, ἑτῶν 63.

Τουμπὶ : Νικόλαος Ξηντάρης, ἑτῶν 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 ἁρμονίας με διάτονα διαστήματα ὄργανα ἐν χρήσει εἶναι ἡ τσαμπούνα καὶ τὸ τουμπὶ (εἰκ 2). Ὁ τρόπος αὐτὸς ποὺ τραγουδοῦν οἱ Πυργούσιοι ἔχει μεγάλην ὁμοιότητα με τὸν Πλωμαρίτικον σκοπὸν τῆς Μυτιλήνης.



Εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν πολυστίχων τραγουδιῶν (ἀκριτικῶν, παραλογῶν κ.ἄ.) συνηθίζουσι εἰς τὴν Χίον νὰ παρεμβάλλουν εἰς κάθε ἓνα ἢ δύο στίχους «γυρίσματα» εἰς ὀκτασυλλάβους στίχους, πού τὰ τραγουδοῦν εἰς 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, ἑτῶν 57, ἀπὸ τὴν Καλαμοτινή. Ἡ μελωδία ἀνήκει εἰς τὸν τρόπον τοῦ  $\text{mi}^{-1}$  καὶ ὁ τόνος τοῦ  $\text{sol}^{-1}$  μετετέθη εἰς τὸ  $\text{do}$ . Τὸ γύρισμα εἶναι εἰς ρυθμὸν 4/8 (♩ ~ 120) εἰς δύο κινήσεις καὶ ἡ κυρίως μελωδία εἰς 6/8 (♩. ~ 60), ἐπίσης εἰς δύο κινήσεις.

♩ ~ 120

ΓΥΡΙΣΜΑ

"Ε. λα νά. 'σαι, νά. 'σαι — ἔ. ρω. τα, π'ά νά. δε —

ΑΣΜΑ

π'ά. νοί. γει τὸ — λου. λού — ο. ἄ. κού. σα. τέ. μου

νά — σὰς πῶ — τῆς Σού. σας τὸ — ἱρα. γού. — δι.

ΓΥΡΙΣΜΑ

ὦ! π'ά νά. δε. μά. σε, μοῖ — ρα, 'κει πού 'χά. πουν δέν — ε —

ΑΣΜΑ

πῆ. ρα Ἡ Σού. σα ἦ. — ταν ἔ. — μορ. φη

σάν. κα. να. ριὰς — κα. — νά. — ρι, στοῦ γε. λε. κιοῦ σου —

τ'άρ. με. — νο νά 'ρουν που. λίν — πε — τά. με. — νο



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

Μαῖτον δεκατέσσερας, π' ἀκούει τὸ λουλούδι,  
ἀκούσατέ μου νά'σαις πᾶν της Σοῦσας τὸ τραγούδι

ὦ! π' ἀνάνεμά σε μουσῶν,  
κεῖ ποὺ γάπουν ἐν ἐπύρῳ.

Ἡ Σοῦσα ἦταν ἑμοσφῆ, σὰν κάνασις κανάρι.

στοῦ γελεκιοῦ σου τ' ἀνάνεμα,  
νά' μουν πουλὶ πετάμενο,

ποὺ 'γάπαν τὸ Ζερίμπαλην τὸ κάλλιον παλληκάρι,  
τὰ ματάκια σου τὰ μαῦρα  
θὰ μέ κάνουνε κομμάτια.

Ἦγάπαν τον κ' ἤγάπαν την χρόνους δεκατεσσάρους,  
Καλαματιανέ μ' ἄερα,  
ποὺ φνοῶς νύχτα καὶ μέρα.

Μ' ἀλήθεια τ' ἀδερφάκιν της ἔλειπε στοὺς οὐρσάρους,  
σὰ σὲ δῶ, σὰ σ' ἀπαντήσω,  
ντρέπομαι νὰ σοῦ μιλήσω.

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

Εἰς τὰ Νένητα ἠχογράφησα ἐκτὸς τοῦ τοπικοῦ συρτοῦ «χορὸς Τρίπατος» καὶ τὸ τραγούδι «Δώδεκα χρονῶ κορίτσι χήρα πᾶ' στή μάννα της» καὶ διάφορα ἄλλα, ἐρωτικά, νανουρισματα, μοιρολόγια, ἀμανέδες, καθὼς καὶ ὁργανικὴν μουσικὴν (βιολὶ καὶ σαντούρι). Μεταξὺ ἄλλων ὕσμάτων ἔπαιξαν εἰς μουσικὴν συρτοῦ

χοροῦ τὸ τραγούδι «Τοῦ Κίτσου ἡ μάννα κάθονταν», τὸ ὁποῖον ἐτελείωσαν μ' ἓνα μᾶλλον εἰς στίχους λαϊκοὺς ἐρωτικούς.



Εἰκ. 3. Καθημερινοὺς χοροὺς.  
(Μὲ τοπικὴν ἐνδυμασίαν Καθημασιᾶς)

Εἰς Βολίαν τὸν τοπικὸν χορὸς ἀναρτίται ὁ Βολιασιανὸς αὐτοὺς «στὴν Ἄγια Μαρκέλλα, μέσ' στὸν ποταμό», τὴν μουσικὴν τῆς ὁποίας δημοσιεύομεν κατωτέρω.

~ 88.92

στὴν Ἄ. γιὰ Μαρ. κέλ. λα μέσ' στὸν πο - τα -

μό - στὴν Ἄ. γιὰ Μαρ. κέλ. λα μέσ' στὸν πο - τα -

μό - ἔ. κεί τὴν πρῶ. το. βρῆ. κα - τὴν

κό. ρη πᾶ. γα. πῶ. ἔ. κεί τὴν πρῶ. το.

βρῆ. κα τὴν - κό. ρη πᾶ. γα. πῶ.

Τον



Στὴν Ἀγία Μαργέλλα μέσ' στὸν ποταμὸ (δὶς)  
 ἔκει τὴν πρωτοβρῆκα 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 κανκιάμουν κ' ἤλεγα μαῦρος μὴ μὲ φιλήσῃ», τοῦ ὁποίου παραθέτομεν δύο παραλλαγὰς. Τὴν πρώτην ἐτραγούδησεν ὁ Μηνᾶς Μελᾶς, ἑτῶν 30, καὶ τὴν δευτέραν ὁ Μιχ. Κουγιούλης, ἑτῶν 64, πρόεδρος τῆς κοινότητος Βολισσοῦ.

Allegretto ~ 112 - 116

Ὅ - σο - καν - κιά - μουν κ' ἤ - λε - γα - μαῦ -  
 ρος - μὴ - μὲ - φι - λή - σῃ, - μά - για - τοῦ  
 γῆ, - τό - σο ἡ - αὐ - γῆ - πλά - νε - σε

A] Ten. B] Ten.

Allegretto ~ 100 - 104

Ὅ - σο - καν - κιά - μουν κ' ἤ - λε - γα - μαῦ -  
 ρος - μὴ - μὲ - φι - λή - σῃ, - μά - για - τοῦ  
 μά - μά - για τοῦ μου - ρου τό - φι - λί -

A] Ten. B] Ten.

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

5 Ρόδά ἔτρωγε τὸ ταχινό, μῆλα τὸ μεσημέρι  
κ' ὕστερ' ἀπομεσήμερα τὸν κρίνο τὸν ἀφροῖτο  
κ' ἔκανεν τὸν χρυσὸν ὕγιό, 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<sup>-2</sup>=fa<sup>-2</sup>=mi<sup>-2</sup>=ré<sup>-2</sup>). 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 καταγράψαμε ἀναφέρω τὸ ἔθιμον τοῦ Λαζάρου εἰς τὸ χωρίον Βροντάδες. «Κάθε χρόνο τὴν Κυριακὴν τῶν Βαγιῶν τὰ μικρὰ κορίτσια γυρίζουν στὰ σπιτὰ καὶ τραγουδοῦν τὸν Λάζαρο, κρατῶντας μὴ κολληθῇ τὴν ὁποίαν κάμνουν μὲ μιὰ μεγάλη ξύλινη κουκκία, τρυπητή, τὴν ὁποίαν ντύνουν μὲ ρούχα μωροῦ. Κρεμοῦν δὲ πολὺχρῶμα μωρῶδες κορδέλλες. Τὴν ὥρα ποὺ λένε τὸν Λάζαρο χορεύουν ρυθμικῶς τὴν κουκκία. Τὸ ἄλλο κοριτσάκι κρατεῖ τὸ καλάθάκι ὅπου βάζουν τ' αὐτὰ ἢ τὰ χρήματα ποὺ τοὺς δίνουν γιὰ ριγάλο. Συγχρόνως ἄδεται τὸ γνωστὸν ᾄσμα.

«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), βιολὶ (Μεστά - Νένητα - Βολισσός), κλαρίνο (Βροντάδες). Τὰ ὄργανα ταῦτα ὑπάρχουν κατὰ πληροφορίας μας καὶ εἰς ἄλλα χωρία τῆς νήσου, τὰ ὁποῖα δὲν ἐπεσκέφθημεν.

Τὰ κάλαντα λέγονται μὲ ταραμποῦκες (πύλινες), ἐγχωρίας κατασκευῆς, 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: Bourgaud-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 syrtos (χορός δερτός). 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 «syrtos», répandue dans les îles, se termine par un «balos». Certains villages possèdent des danses locales à rythme de syrtos, 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 «syrtos» 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» (ἄσκανλος 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 syrtos 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.