

<b>Zeitschrift:</b>	Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	3 (1978)
<b>Artikel:</b>	Echelles anhémitoniques et échelles diatoniques dans la chanson populaire grecque (à propos de chansons féminines de Thessalie)
<b>Autor:</b>	Baud-Bovy, Samuel
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-835377">https://doi.org/10.5169/seals-835377</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**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'Athènes<sup>1</sup> 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

<sup>1</sup> G. K. Spyridakis - Sp. D. Peristéris, 'Ελληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια III (Μουσικὴ 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»<sup>2</sup>.

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 défective<sup>3</sup>, 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 appogiature inférieure du *ré*; mais les autres strophes font de ce *do* partie intégrante de l'échelle, celle que Lajos Bárdos appelle le *Kinderlied-Terno*<sup>4</sup> et Kurt Reinhard le *third-second nucleus*<sup>5</sup>; 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<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> tons des psaumes)<sup>6</sup> et Bárdos le *Psalmodie-Terno*<sup>7</sup>. Dans ce cas-là, il me semble erroné de sous-entendre un *ré* et de parler, avec Brailoiu, d'*«échelle tétratonique défective»*<sup>8</sup>. 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'Epire<sup>9</sup>.

Par contre, on le rencontre fréquemment dans la chanson de Bulgarie occidentale<sup>10</sup> (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 primitif<sup>11</sup>, 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-lasi*)<sup>12</sup>, 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). Aux schémas que nous venons de rencontrer:



s'ajoutent ainsi: A musical staff in G clef with four measures. The first measure has a dotted half note followed by a quarter note and a eighth note. The second measure has a dotted half note followed by a quarter note and a eighth note. The third measure has a dotted half note followed by a quarter note and a eighth note. The fourth measure has a dotted half note followed by a quarter note and a eighth note.

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 Katzarova, 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 Katzarova, que nous avons interrogée à ce sujet, n'est pas favorable à l'hypothèse d'une influence instrumentale.

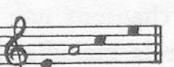
12 Le terme a été proposé par H. Riemann, *Folkloristische Tonalitätsstudien* I, Leipzig 1916, et repris par C. Brailoiu, op. cit., 333.

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 comparative<sup>13</sup> 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-Acarnanie).

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'Epire), danse dont le rythme évoque le choriambe antique<sup>14</sup>. 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 slave<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>. 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, chanteur 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 chromatique<sup>17</sup>. Sam Chianis, transcrivant sa notation en notation européenne, a rétabli l'orthographe en remplaçant la seconde augmentée par la tierce mineure<sup>18</sup>. Il a d'ailleurs le mérite d'avoir le premier attiré l'attention

14 G. K. Spyridakis – Sp. D. Peristérīs, 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<sup>e</sup> période, 3<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>19</sup>, 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<sup>20</sup>.

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<sup>21</sup>: 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.

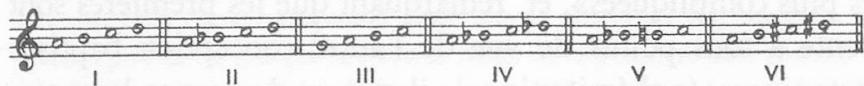
19 Aspects of melodic ornamentation in the folk music of Central Greece (*Selected Reports*, Institute of ethnomusicology, Univ. of California I [1966] 89–119) p. 113–4. L'air qui a attiré son attention sur ce mode n'est pas un air de *tsamikos*, mais d'une danse à  $\frac{7}{8}$ , le *kangheli*, dont il emprunte deux exemples à l'ouvrage de Despina Mazaraki, *Tὸ 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:

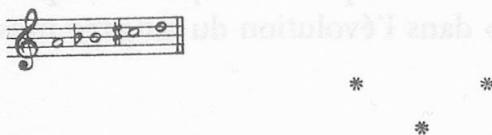


A part les deux dernières, toutes sont représentées par une ou plusieurs chansons de notre recueil de Chansons du Dodécanèse. Ainsi le type I est celui d'un mirologue de Nisyros (Ex. 17).

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-tonique<sup>22</sup> (Ex. 19).

Les berceuses de l'île de Samos<sup>23</sup> 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 constater<sup>24</sup>. 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 anhémitoniques<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Ep. I. Stamatiadis, *Σαμιακά V*, Samos 1891, 211–2.

<sup>24</sup> Aris N. Poulianos, 'Η προέλευση τῶν Ἑλλήνων', Athènes 1968, 142–153.

<sup>25</sup> 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»<sup>26</sup>, 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»<sup>27</sup>.

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, ↑ indique une note légèrement haussée, ↓ une note légèrement abaissée, ⌂ une note ou un silence légèrement allongés, ⌃ une note ou un silence légèrement écourtés, ⌂, ⌃, 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.

♩ ♪ indiquent un son émis *quasi parlano*, 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 adventices 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. Mirologues, 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<sup>e</sup> pér., 1<sup>re</sup> année, p. 38.

Ex. 13. Tsamikos publié en notation byzantine par Dim. Peristéris (*Παράρτημα „Φόρμιγγος“ μουσικόν*, 2<sup>e</sup> pér., 1<sup>re</sup> année, p. 3).

Les Ex. 15–19 sont empruntés au 2<sup>e</sup> 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<sup>me</sup> M. Merlier); les Ex. 17 et 18, notés sur place en 1930.

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

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

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

Ex. 18. Berceuse chantée par Maria Ikonomou (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)

150

*Solo*

(P) Πύργοχα μέσ' στή θά λας - - εις και εκάλη μέσ' στὸν — "Α...

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

...α .....(v)α - - δη. ... η — , Α -- νιέ - βαλι - να κα -- τε - βαλι - (γ)αλι - - να .

14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

*Duo*

Πύργοχα μέσ' στή θά λας - - εις και εκάλη μέσ' στὸν — "Α...

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

...α .....(v)α - - δη. ... η — , Α -- νιέ - βαλι - να κα -- τε - βαλι - (γ)αλι - - να .

14 15 II 1 2 3 4 5 6 7 8

Ex. 2 (♩ env. 63)

6 Du

Duo

(-), Γώ 6το-γία'--- κά-που κί-νη--- εδ ρά πιλ-(v)ω ,  
1 1 2 3 4 5 6 7 8 8 || 1 2 3 4 5 6 7 8

κά-που κί-νη--- εδ ρά πιλ-(v)ω... ... ω Στό γιρ-γιάν' 6τόν— ἄ τά-ξιά-(v)ω .  
II 1 2 3 4 5 6 7 8 .8 ||| 1 2 3 4 5 6 7 8

"κά-τες, μέ-ρα" κόμ' ἄ-πο'-ψι.... ... (v)ε Νά χορ-τά-σω--- με κού-βέ--- τα  
V 1 2 3 4 5 6 7 8 8 VI 1 2 3 4 5 6 7 8

## Ex. 3 (♩ env. 66)

(b) (λε) Ma=ρη — μa---vá, (L) — μa...vá, Kd-λή — μa---vá,  
 1 2 3 4 5 6 7 8
   
 μa---vá — τoū Kw-εTd μá---vá(λé) Kw... (L) ...εTd μ', Kdρ-δiá μ' Kd---μév'.
   
 9 10 11 12 13 14 15 R.
   
 (λé=vé)(v)A-nó — 'Kd---μé... (L) ...é... (v)éS év-viá — (v)é---yioúS,  
 1 2 3 4 5 6 7 8
   
 Kai mýv — 'A---pé---Tw δé---Kd(λé) Kw... (L) ...εTd μ', Kdρ-δiá μ' Kd---μév'.
   
 9 10 11 12 13 14 15 R.

## Ex. 4 (♩ env. 140)

Zvi-ra-i-te sa — , zvi-ra-i-te sa (i-)mál ki — mo-mi — (ko).

Ex. 5 (♩ env. 66)

(♩ env. 66)

I      H - λιε μου — καὶ κύρ ὩH.....λιε — καὶ προ-----εη - γιδ - κέ,  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

II     0-----ει καὶ 6τρό κιλν πῆ-γιε κιλν περ-πι....., κιλν περ-πι.. α-τη---ει,  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

III    Σιν τῆς 'Ο--- βειας τὸ κα--- 6τρο, (l) κα--- 6τρο — δέν ει - δι.  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

IV    Τοῦρ---κοι τὸ — τρο-γιο---ρι-ζουν χρό-νους δώ....., χρό-νους δώ-ω-δε--- κα.  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ex. 6 (♩ env. 72)

(♩ env. 72)

T'λη-δό-νια — τῆς 'Α---νι-το-λῆς — (l) R. Γιν-νού---λη μ', Γιν-νού.  
1 2 3 4 5 6 7 8 R.

(γιά) καὶ τὰ που-γιὰ τῆς Δύ-----εης. T'λ---κοῦς, που-γίμ', τ'λη-δόν';  
9 10 11 12 13 14 15 R.

Ex. 7 (♩ env. 66)

"Α-- εποην 1 κα--- 2 τι.., 3 κά-τα-6πρην 4 περ- 5 δι- 6 Κd. 7 "Α- εποην 1 κά-τα-6πρην 2 πέρδι- 3 καν- 4 δι- 5 Κd. 6

7 δώ 8 ἥ- 9 γε- 10 το 11 νι- 12 μας, 13 ἥ- 14 δώ 15 ἥ- γε- 10 το- 11 νι- μας.

Ex. 8 (♩ env. 74)

(ε) 1 παι- 2 διά- 3 μου- , 4 μή 5 μέ 6 βιά- 7 γε- 8 τε — , (μω-ρέ) 9 καί 10 μή 11 μέ 12 πα- 13 ρα- 14 παί- 15 τε .

Ex. 9 (♩ env. 60)

(δ-ρέ) 1 πλού- 2 μι- 3 κρός 4 πιλν- 5 τρέ- 6 φτη- 7 η- 8 κα (δ-ρέ) 9 τήν 10 κα- 11 μι- 12 φί- 13 τεδ- 14 μου- , R.

(δ-ρέ) 15 πή- 16 ρα- 17 μι- 18 κρή- 19 γυ- 20 ... 21 ναί- 22 κα. 23 πρώ- 24 τη- 25 βρα- 26 διά- 27 βερδία(γ) 28 πού 29 πλά- 30 για- 31 δι- 32 βρα- 33 διά- 34 βερδία(γ) 35 πού 36 πλά- 37 για- 38 δι- 39 βρα- 40 διά- 41 βερδία(γ) 42 πού 43 πλά- 44 για- 45 δι- 46 βρα- 47 διά- 48 βερδία(γ) 49 πού 50 πλά- 51 για- 52 δι- 53 βρα- 54 διά- 55 βερδία(γ) 56 πού 57 πλά- 58 για- 59 δι- 60 βρα- 61 διά- 62 βερδία(γ) 63 πού 64 πλά- 65 για- 66 δι- 67 βρα- 68 διά- 69 βερδία(γ) 70 πού 71 πλά- 72 για- 73 δι- 74 βρα- 75 διά- 76 βερδία(γ) 77 πού 78 πλά- 79 για- 80 δι- 81 βρα- 82 διά- 83 βερδία(γ) 84 πού 85 πλά- 86 για- 87 δι- 88 βρα- 89 διά- 90 βερδία(γ) 91 πού 92 πλά- 93 για- 94 δι- 95 βρα- 96 διά- 97 βερδία(γ) 98 πού 99 πλά- 100 για- 101 δι- 102 βρα- 103 διά- 104 βερδία(γ) 105 πού 106 πλά- 107 για- 108 δι- 109 βρα- 110 διά- 111 βερδία(γ) 112 πού 113 πλά- 114 για- 115 δι- 116 βρα- 117 διά- 118 βερδία(γ) 119 πού 120 πλά- 121 για- 122 δι- 123 βρα- 124 διά- 125 βερδία(γ) 126 πού 127 πλά- 128 για- 129 δι- 130 βρα- 131 διά- 132 βερδία(γ) 133 πού 134 πλά- 135 για- 136 δι- 137 βρα- 138 διά- 139 βερδία(γ) 140 πού 141 πλά- 142 για- 143 δι- 144 βρα- 145 διά- 146 βερδία(γ) 147 πού 148 πλά- 149 για- 150 δι- 151 βρα- 152 διά- 153 βερδία(γ) 154 πού 155 πλά- 156 για- 157 δι- 158 βρα- 159 διά- 160 βερδία(γ) 161 πού 162 πλά- 163 για- 164 δι- 165 βρα- 166 διά- 167 βερδία(γ) 168 πού 169 πλά- 170 για- 171 δι- 172 βρα- 173 διά- 174 βερδία(γ) 175 πού 176 πλά- 177 για- 178 δι- 179 βρα- 180 διά- 181 βερδία(γ) 182 πού 183 πλά- 184 για- 185 δι- 186 βρα- 187 διά- 188 βερδία(γ) 189 πού 190 πλά- 191 για- 192 δι- 193 βρα- 194 διά- 195 βερδία(γ) 196 πού 197 πλά- 198 για- 199 δι- 200 βρα- 201 διά- 202 βερδία(γ) 203 πού 204 πλά- 205 για- 206 δι- 207 βρα- 208 διά- 209 βερδία(γ) 210 πού 211 πλά- 212 για- 213 δι- 214 βρα- 215 διά- 216 βερδία(γ) 217 πού 218 πλά- 219 για- 220 δι- 221 βρα- 222 διά- 223 βερδία(γ) 224 πού 225 πλά- 226 για- 227 δι- 228 βρα- 229 διά- 230 βερδία(γ) 231 πού 232 πλά- 233 για- 234 δι- 235 βρα- 236 διά- 237 βερδία(γ) 238 πού 239 πλά- 240 για- 241 δι- 242 βρα- 243 διά- 244 βερδία(γ) 245 πού 246 πλά- 247 για- 248 δι- 249 βρα- 250 διά- 251 βερδία(γ) 252 πού 253 πλά- 254 για- 255 δι- 256 βρα- 257 διά- 258 βερδία(γ) 259 πού 260 πλά- 261 για- 262 δι- 263 βρα- 264 διά- 265 βερδία(γ) 266 πού 267 πλά- 268 για- 269 δι- 270 βρα- 271 διά- 272 βερδία(γ) 273 πού 274 πλά- 275 για- 276 δι- 277 βρα- 278 διά- 279 βερδία(γ) 280 πού 281 πλά- 282 για- 283 δι- 284 βρα- 285 διά- 286 βερδία(γ) 287 πού 288 πλά- 289 για- 290 δι- 291 βρα- 292 διά- 293 βερδία(γ) 294 πού 295 πλά- 296 για- 297 δι- 298 βρα- 299 διά- 300 βερδία(γ) 301 πού 302 πλά- 303 για- 304 δι- 305 βρα- 306 διά- 307 βερδία(γ) 308 πού 309 πλά- 310 για- 311 δι- 312 βρα- 313 διά- 314 βερδία(γ) 315 πού 316 πλά- 317 για- 318 δι- 319 βρα- 320 διά- 321 βερδία(γ) 322 πού 323 πλά- 324 για- 325 δι- 326 βρα- 327 διά- 328 βερδία(γ) 329 πού 330 πλά- 331 για- 332 δι- 333 βρα- 334 διά- 335 βερδία(γ) 336 πού 337 πλά- 338 για- 339 δι- 340 βρα- 341 διά- 342 βερδία(γ) 343 πού 344 πλά- 345 για- 346 δι- 347 βρα- 348 διά- 349 βερδία(γ) 350 πού 351 πλά- 352 για- 353 δι- 354 βρα- 355 διά- 356 βερδία(γ) 357 πού 358 πλά- 359 για- 360 δι- 361 βρα- 362 διά- 363 βερδία(γ) 364 πού 365 πλά- 366 για- 367 δι- 368 βρα- 369 διά- 370 βερδία(γ) 371 πού 372 πλά- 373 για- 374 δι- 375 βρα- 376 διά- 377 βερδία(γ) 378 πού 379 πλά- 380 για- 381 δι- 382 βρα- 383 διά- 384 βερδία(γ) 385 πού 386 πλά- 387 για- 388 δι- 389 βρα- 390 διά- 391 βερδία(γ) 392 πού 393 πλά- 394 για- 395 δι- 396 βρα- 397 διά- 398 βερδία(γ) 399 πού 400 πλά- 401 για- 402 δι- 403 βρα- 404 διά- 405 βερδία(γ) 406 πού 407 πλά- 408 για- 409 δι- 410 βρα- 411 διά- 412 βερδία(γ) 413 πού 414 πλά- 415 για- 416 δι- 417 βρα- 418 διά- 419 βερδία(γ) 420 πού 421 πλά- 422 για- 423 δι- 424 βρα- 425 διά- 426 βερδία(γ) 427 πού 428 πλά- 429 για- 430 δι- 431 βρα- 432 διά- 433 βερδία(γ) 434 πού 435 πλά- 436 για- 437 δι- 438 βρα- 439 διά- 440 βερδία(γ) 441 πού 442 πλά- 443 για- 444 δι- 445 βρα- 446 διά- 447 βερδία(γ) 448 πού 449 πλά- 450 για- 451 δι- 452 βρα- 453 διά- 454 βερδία(γ) 455 πού 456 πλά- 457 για- 458 δι- 459 βρα- 460 διά- 461 βερδία(γ) 462 πού 463 πλά- 464 για- 465 δι- 466 βρα- 467 διά- 468 βερδία(γ) 469 πού 470 πλά- 471 για- 472 δι- 473 βρα- 474 διά- 475 βερδία(γ) 476 πού 477 πλά- 478 για- 479 δι- 480 βρα- 481 διά- 482 βερδία(γ) 483 πού 484 πλά- 485 για- 486 δι- 487 βρα- 488 διά- 489 βερδία(γ) 490 πού 491 πλά- 492 για- 493 δι- 494 βρα- 495 διά- 496 βερδία(γ) 497 πού 498 πλά- 499 για- 500 δι- 501 βρα- 502 διά- 503 βερδία(γ) 504 πού 505 πλά- 506 για- 507 δι- 508 βρα- 509 διά- 510 βερδία(γ) 511 πού 512 πλά- 513 για- 514 δι- 515 βρα- 516 διά- 517 βερδία(γ) 518 πού 519 πλά- 520 για- 521 δι- 522 βρα- 523 διά- 524 βερδία(γ) 525 πού 526 πλά- 527 για- 528 δι- 529 βρα- 530 διά- 531 βερδία(γ) 532 πού 533 πλά- 534 για- 535 δι- 536 βρα- 537 διά- 538 βερδία(γ) 539 πού 540 πλά- 541 για- 542 δι- 543 βρα- 544 διά- 545 βερδία(γ) 546 πού 547 πλά- 548 για- 549 δι- 550 βρα- 551 διά- 552 βερδία(γ) 553 πού 554 πλά- 555 για- 556 δι- 557 βρα- 558 διά- 559 βερδία(γ) 560 πού 561 πλά- 562 για- 563 δι- 564 βρα- 565 διά- 566 βερδία(γ) 567 πού 568 πλά- 569 για- 570 δι- 571 βρα- 572 διά- 573 βερδία(γ) 574 πού 575 πλά- 576 για- 577 δι- 578 βρα- 579 διά- 580 βερδία(γ) 581 πού 582 πλά- 583 για- 584 δι- 585 βρα- 586 διά- 587 βερδία(γ) 588 πού 589 πλά- 590 για- 591 δι- 592 βρα- 593 διά- 594 βερδία(γ) 595 πού 596 πλά- 597 για- 598 δι- 599 βρα- 600 διά- 601 βερδία(γ) 602 πού 603 πλά- 604 για- 605 δι- 606 βρα- 607 διά- 608 βερδία(γ) 609 πού 610 πλά- 611 για- 612 δι- 613 βρα- 614 διά- 615 βερδία(γ) 616 πού 617 πλά- 618 για- 619 δι- 620 βρα- 621 διά- 622 βερδία(γ) 623 πού 624 πλά- 625 για- 626 δι- 627 βρα- 628 διά- 629 βερδία(γ) 630 πού 631 πλά- 632 για- 633 δι- 634 βρα- 635 διά- 636 βερδία(γ) 637 πού 638 πλά- 639 για- 640 δι- 641 βρα- 642 διά- 643 βερδία(γ) 644 πού 645 πλά- 646 για- 647 δι- 648 βρα- 649 διά- 650 βερδία(γ) 651 πού 652 πλά- 653 για- 654 δι- 655 βρα- 656 διά- 657 βερδία(γ) 658 πού 659 πλά- 660 για- 661 δι- 662 βρα- 663 διά- 664 βερδία(γ) 665 πού 666 πλά- 667 για- 668 δι- 669 βρα- 670 διά- 671 βερδία(γ) 672 πού 673 πλά- 674 για- 675 δι- 676 βρα- 677 διά- 678 βερδία(γ) 679 πού 680 πλά- 681 για- 682 δι- 683 βρα- 684 διά- 685 βερδία(γ) 686 πού 687 πλά- 688 για- 689 δι- 690 βρα- 691 διά- 692 βερδία(γ) 693 πού 694 πλά- 695 για- 696 δι- 697 βρα- 698 διά- 699 βερδία(γ) 700 πού 701 πλά- 702 για- 703 δι- 704 βρα- 705 διά- 706 βερδία(γ) 707 πού 708 πλά- 709 για- 710 δι- 711 βρα- 712 διά- 713 βερδία(γ) 714 πού 715 πλά- 716 για- 717 δι- 718 βρα- 719 διά- 720 βερδία(γ) 721 πού 722 πλά- 723 για- 724 δι- 725 βρα- 726 διά- 727 βερδία(γ) 728 πού 729 πλά- 730 για- 731 δι- 732 βρα- 733 διά- 734 βερδία(γ) 735 πού 736 πλά- 737 για- 738 δι- 739 βρα- 740 διά- 741 βερδία(γ) 742 πού 743 πλά- 744 για- 745 δι- 746 βρα- 747 διά- 748 βερδία(γ) 749 πού 750 πλά- 751 για- 752 δι- 753 βρα- 754 διά- 755 βερδία(γ) 756 πού 757 πλά- 758 για- 759 δι- 760 βρα- 761 διά- 762 βερδία(γ) 763 πού 764 πλά- 765 για- 766 δι- 767 βρα- 768 διά- 769 βερδία(γ) 770 πού 771 πλά- 772 για- 773 δι- 774 βρα- 775 διά- 776 βερδία(γ) 777 πού 778 πλά- 779 για- 780 δι- 781 βρα- 782 διά- 783 βερδία(γ) 784 πού 785 πλά- 786 για- 787 δι- 788 βρα- 789 διά- 790 βερδία(γ) 791 πού 792 πλά- 793 για- 794 δι- 795 βρα- 796 διά- 797 βερδία(γ) 798 πού 799 πλά- 800 για- 801 δι- 802 βρα- 803 διά- 804 βερδία(γ) 805 πού 806 πλά- 807 για- 808 δι- 809 βρα- 810 διά- 811 βερδία(γ) 812 πού 813 πλά- 814 για- 815 δι- 816 βρα- 817 διά- 818 βερδία(γ) 819 πού 820 πλά- 821 για- 822 δι- 823 βρα- 824 διά- 825 βερδία(γ) 826 πού 827 πλά- 828 για- 829 δι- 830 βρα- 831 διά- 832 βερδία(γ) 833 πού 834 πλά- 835 για- 836 δι- 837 βρα- 838 διά- 839 βερδία(γ) 840 πού 841 πλά- 842 για- 843 δι- 844 βρα- 845 διά- 846 βερδία(γ) 847 πού 848 πλά- 849 για- 850 δι- 851 βρα- 852 διά- 853 βερδία(γ) 854 πού 855 πλά- 856 για- 857 δι- 858 βρα- 859 διά- 860 βερδία(γ) 861 πού 862 πλά- 863 για- 864 δι- 865 βρα- 866 διά- 867 βερδία(γ) 868 πού 869 πλά- 870 για- 871 δι- 872 βρα- 873 διά- 874 βερδία(γ) 875 πού 876 πλά- 877 για- 878 δι- 879 βρα- 880 διά- 881 βερδία(γ) 882 πού 883 πλά- 884 για- 885 δι- 886 βρα- 887 διά- 888 βερδία(γ) 889 πού 890 πλά- 891 για- 892 δι- 893 βρα- 894 διά- 895 βερδία(γ) 896 πού 897 πλά- 898 για- 899 δι- 900 βρα- 901 διά- 902 βερδία(γ) 903 πού 904 πλά- 905 για- 906 δι- 907 βρα- 908 διά- 909 βερδία(γ) 910 πού 911 πλά- 912 για- 913 δι- 914 βρα- 915 διά- 916 βερδία(γ) 917 πού 918 πλά- 919 για- 920 δι- 921 βρα- 922 διά- 923 βερδία(γ) 924 πού 925 πλά- 926 για- 927 δι- 928 βρα- 929 διά- 930 βερδία(γ) 931 πού 932 πλά- 933 για- 934 δι- 935 βρα- 936 διά- 937 βερδία(γ) 938 πού 939 πλά- 940 για- 941 δι- 942 βρα- 943 διά- 944 βερδία(γ) 945 πού 946 πλά- 947 για- 948 δι- 949 βρα- 950 διά- 951 βερδία(γ) 952 πού 953 πλά- 954 για- 955 δι- 956 βρα- 957 διά- 958 βερδία(γ) 959 πού 960 πλά- 961 για- 962 δι- 963 βρα- 964 διά- 965 βερδία(γ) 966 πού 967 πλά- 968 για- 969 δι- 970 βρα- 971 διά- 972 βερδία(γ) 973 πού 974 πλά- 975 για- 976 δι- 977 βρα- 978 διά- 979 βερδία(γ) 980 πού 981 πλά- 982 για- 983 δι- 984 βρα- 985 διά- 986 βερδία(γ) 987 πού 988 πλά- 989 για- 990 δι- 991 βρα- 992 διά- 993 βερδία(γ) 994 πού 995 πλά- 996 για- 997 δι- 998 βρα- 999 διά- 1000 βερδία(γ)

## Ex. 10 (♩ env. 72)

♩

(♩ env. 72)

Εκ μωρέ) Μά-να μ' δε- μέ (λέσι), Μά-να μου...ου, δε- μέ πάντρευ-ες, Μά-

- να μου, δε μέ πάντρευ-ες ψο...ον-τά μαν στόν καλ-πό- μου, ψο...ον-τά μαν στόν καλ-ψό-

ό---ρε) Νά γλέν-τα--γλ (λέσι) Νά γλέν-τα---α-γλ- τά νίδ-τα- μου, Νά

γλέν-τα--γλ τά νίδ-τα μου γλ...ον τ' αλ-γλ τά κο--ρί---τειλ.

Ex. 11 (♩ env. 72)

N.B.

(Αι...ντε) Μά..-νδ, μέ— Kal....., Μά.-νδ, μέ...ς Kal--- Ko--ηλύ-Τρε--- ψες—. Μά.  
- νδ, μέ Kal-KO--- πλύ...Τρε--- ψες Kal pit--- δω-θες 6ταν— Kal-μ--- το.

N.B.

Ex. 12 (♩ env. 69)

(β-α) Ταὶ ρώ- -Τη...η - εδ, Ταὶ ρώ- -Τη...η - εδ Kal μοῡ ει- η- εδ... d - -νε Τα.  
— ρώ... - Τη...εδ Kal... d μοῡ ει- η- εδ... νε πώ... ως Kal... ψε... - εδ... νε για... d μέ... - νδ.

## Ex. 13

6/8

(Μω-ρέ) Χο--ρεύ--ουν τά--, Χο--ρεύ--ου--ουν τά-- κλε-- ψτό-- που-- λα. Χο--  
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 1  
 - ρεύ--ουν τά κλε-- ε-- ψτό-- που-- λα, γλε-- εν-- τά-- νε-- τά κα-- δη-- μέ-- να.  
 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

## Ex. 14 (♩ env. 80)

6/8

(d) (b) ('Ε-) ν'Α--γά--λα-- 2-- γά-- , ν'Α--γά--λα-- 2-- γά-- λα-- τά-- ριχ-- ναν, ν'Α--  
 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 1  
 - γά-- λα-- γά-- λα-- τά-- ρι-- χ ναν οί κλε-- ψτες τά ντου-- ψέ-- λα  
 1 2 3 4 5 6 7 8 1

## Ex. 15

6/8

(τ) τά-- 6τή-- θος μου-- πη-- γώ-- θη-- κε, τά ψρέ-- να μου θά(μ)πλ-- (θου).  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

## Ex. 16 (♩ env. 138)

*parlato*

(Ωχου) Ταξιδεύω φίλη μου Καλότελε... μένοντας  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

## Ex. 17

*parlato*

(Ωχου) Φιλίδια φιλίδια... (ν)α τα ρου... (ν)ου... ουχού.  
1 2 3 4 5 6 7 8

parl.  
(ωχου) κεχαντενο... οχωριού... μαι (ωχου) Καλά... (ν)α που βε... ε, που βε... λυ... που μαι.  
9 10 11 12 13 14 15 R.

## Ex. 18

(Ωχ) Νάνι το κρυψαγήσατο, το κρυψαγήσαντα μένοντας  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

## Ex. 19 (♩ env. 69)

(H) Ηρατασταράδης καθηπταράδης ποι καθηπταράδης ποι, κατακρινόντας ποι καλόκαρτοντας ποι.  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ex. 20



Ex. 21



Ex. 22



Ex. 23



Ex. 24 a



b



Ex. 25 a



1

