

of leadership and creating a warm domestic environment for students and staff.

It was the ingenious concept of the founder that a school informed by Christian ideals of brotherhood and service should face the problems of an impoverished land by training students in modern agricultural techniques and community leadership. This close interplay between religious faith and practical objectives formed a constant theme in the life and work of the House family. Over the years, the evangelistic fervor of the founder gave way to the more humanistic orientation of his son, corresponding also to changing conditions within Greece. The younger House was particularly successful in drawing able Greek colleagues and supporters to the school and in inducing them to share his deep commitment, resulting in «an ingrained pattern of behavior that was the result of forty years of conditioning». This sense of purpose enabled the school to survive World War Two and the turbulent years of civil strife in the late 1940's, including a kidnapping of forty-one boys by guerillas in 1949. The authoress closes her account at the end of that stormy period, when United States government assistance helped the school to rehabilitate its facilities. A brief epilogue relates the major developments since that time.

Brenda Marder brings admirable qualifications to this treatment of a complex and unusual institution. Long a student of Greece, she has lived and worked at the Farm School and undertook to assemble its archives, a task which led to this narrative. Her style is crisp and readable. She takes a cautious approach to such controversial questions as the Macedonian issue and the Greek civil war, since her purpose is to outline the political background of the school's development rather than to offer new historical interpretations.

The preface acknowledges that the book «tells more how the spirit of the school was forged than how it was absorbed by the students». However, one wishes that it had included some information about the school's success in meeting its goal of producing community leaders, some examples of graduates putting the Farm School creed into practice. It also seemed to this reviewer that in view of the character and purpose of this agricultural vocational school, the work might have included some discussion of the changing agriculture of northern Greece during the half century and of the Farm School's contribution to that evolution. Finally, the dimension of the organization on the other side of the Atlantic is given short shrift. Even though «Policy making and fund raising, the real power base, was vested in the American Board members», very little is said about the personalities or activities of the school's trustees.

Nevertheless the authoress has accomplished the purpose she set herself. She has told well the inspiring story of educational pioneers who brought a new type of school and new hope to the barren fields and ravaged villages of northern Greece, a school which furthermore exemplifies the finest qualities of Greeks and Americans working together for a common purpose.

*Anatolia College*

WILLIAM W. MCGREW

Παντελή Καβακοπούλου, *Τραγοῦδια τῆς βορειοδυτικῆς Θράκης*. Ἴδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου, Θεσσαλονίκη, 1981.

En 1956 Pantelis Kavakopoulos publiait, en annexe au 21e volume de l' *Ag-*

χείον τοῦ Θρακικοῦ λαογραφικοῦ καὶ γλωσσικοῦ θησαυροῦ, et avec la collaboration de Polydoros Papachristodoulou et de Kostas Romaios, la première grande collection de chansons thraces parue en Grèce. Ces chansons, diffusées par les studios de la Radiodiffusion hellénique, avaient été recueillies pour la plus grande part auprès des réfugiés de Thrace orientale et de Thrace du nord, la Thrace occidentale n'étant représentée que par sept chansons de l'éparchie de Soufli dans le nome d'Evros. Dans le volume que vient de publier l'Institute for Balkan Studies, ce ne sont pas moins de 145 chansons d'une autre éparchie du même nome, celle de Didymoticho, dont Pantelis Kavakopoulos nous offre la transcription. Presque toutes sont dues à un seul informateur, le chanteur Chronis Aidonidis, dont les parents, originaires de Karoti et de Vryssika, étaient venus se fixer à Athènes. On y trouve des variantes de presque toutes les chansons de Soufli qui figuraient dans le premier volume et nous aurons l'occasion de revenir sur les différences de notation qu'elles présentent.

Sur ces 145 chansons, 16 seulement (nos 122-137) sont des «chansons de table». Parmi celles-ci, trois chansons rimées — l'une (no 124) en vers de 13 syllabes, les deux autres (nos 128 et 134) en vers trochaïques de 15 syllabes — ne doivent pas être antérieures au XIXe siècle. Toutes les autres sont en vers politiques, et on y remarque la fréquence des strophes englobant deux vers et non pas un vers et demi comme c'est le cas dans la plupart des chansons de table de Grèce continentale et des manuscrits athonites du XVIIe siècle. Le fait que la chanson: Ἐγὼ 'μαὶ ὄρα-νὸ παῖδι présentait, dans le recueil de 1956 (no 7, de Saranda Ekklisies), la strophe habituelle d'un vers et demi et qu'elle passe, dans le recueil de 1981, à la strophe de deux vers suggère l'hypothèse qu'il pourrait s'agir d'un développement de date relativement récente et propre peut-être à la chanson de Thrace.

Dans leur grande majorité les chansons du recueil sont donc des chansons de danse et, comme le note P. Kavakopoulos (p. 9), un assez grand nombre s'apparentent à des chansons de Thrace orientale, des côtes d'Asie mineure et des grandes îles de l'Égée. C'est le cas des *syrti* (nos 65-84), des *syrtas-hassapika* (nos 85-100), des *hassapika* (nos 101-105) et des *antikrista* ou *karsilamades* (nos 117-119). On ne considérera pas non plus comme proprement thraces les rares chansons qui présentent le rythme du *syrtos kalamatianos* (nos 138-140).

Restent les *synkathista*, les *mandilata* et les *zonaradika*. Les *mandilata* (danses du mouchoir) sont des danses à trois temps inégaux comme le *kalamatianos*, mais où le temps long n'est pas le premier mais le troisième. Ainsi que l'indique l'auteur (p. 35), le *mandilatos* ne porte des paroles chantées que lorsque son tempo est relativement lent; dans ce cas, les sept unités qui constituent la mesure (2+2+3) sont encore nettement perçues. Le *mandilatos* instrumental est beaucoup plus animé. Sur les enregistrements dont je dispose, dans une mesure notée à 7/8 (♩ ♪ ♫), l'indication métronomique est: ♩ = 320 lorsque la mélodie comporte des paroles alors qu'elle est: ♩ = 420 pour le *mandilatos* instrumental. C'est sans doute une faute d'impression que l'indication: ♩ = 208 dans les *mandilata* instrumentaux transcrits par Kavakopoulos (nos 144-145); il faut lire: ♩ = 208, qui correspondrait à: ♩ = 416. Il s'agit d'un rythme propre à la Grèce du nord et particulièrement répandu en Bulgarie (*rătchenitsa*) et dans la Roumanie méridionale et orientale<sup>1</sup>.

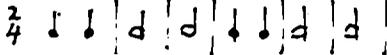
1. Nicolae Radulescu, «Choreios alogos» (*Ἐπετ. τοῦ ΚΕΕΑ* 20-21 (1969), p. 171-182), p. 172.

Le *syrtos synkathistos* a également une mesure à temps inégaux, mais à 4 temps dont le dernier est allongé. Beaucoup plus rapide que l'*antikristos*, lui aussi à 4 temps inégaux, il ne comporte jamais plus de quatre syllabes par mesure, alors que les exemples d'*antikristos* notés par Kavakopoulos en présentent jusqu'à sept ou huit. Ici encore (nos 106-116) les indications métronomiques devraient être contrôlées; sur l'enregistrement que je possède du *synkathistos* «Μὲ γέλασάνε τὰ πουλιά, tout à fait semblable à celui qu'a transcrit Kavakopoulos (no 114), le tempo d'une mesure à 9/8 (♩ ♩ ♩ ♩ ♩) est de: ♩ = 300 et non pas: ♩ = 162.

La danse la plus abondamment représentée dans le recueil (nos 1-64) est le *zonaradikos*, la danse «de la ceinture», qui doit son nom au fait que le danseur tient ses voisins de gauche et de droite par leur ceinture (*zonari*). Cette tenue, inhabituelle dans le reste de la Grèce — où, lorsqu'ils entrecroisent leurs bras, les danseurs saisissent les mains non de leurs voisins immédiats mais des danseurs suivants — est très fréquente en Bulgarie<sup>2</sup> et en Roumanie dans les *brtul* (*brtu* = ceinture)<sup>3</sup>. «Le *zonaradikos* est la danse nationale des Thraces comme l'est pour les Grecs de l'ancien Royaume le *kalamatianos*» (Kavakopoulos, p. 18). L'auteur en donne les pas ainsi qu'il a soin de le faire pour toutes les danses du recueil. La période chorégraphique est de trois mesures binaires, les pas principaux marquant le rythme: 2/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ disposition commune à quantités de danses en chaîne, tant grecques<sup>4</sup> qu'étrangères, à commencer par le «branle simple» décrit dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1588). Dans son recueil de 1956, Kavakopoulos, transcrivant des mélodies de *zonaradikos*, avait réuni deux mesures en une seule; lorsque la période «musicale» comporte un nombre pair de mesures, c'est effectivement ainsi qu'elle est perçue instinctivement par l'auditeur. Lorsque en 1959 ou 1960 (Kavakopoulos, p. 11-12) l'auteur eut l'occasion de voir danser le *zonaradikos* à Karoti, le village natal du père de Chronis Aïdonidis, il se rendit compte que sa notation était incompatible avec la période «chorégraphique», qui se trouvait débiter alternativement sur le premier et sur le second temps de la mesure;



A juste titre, il décida alors d'adopter la notation:



Cette notation avait en outre l'avantage de faciliter la transcription des périodes musicales lorsque celles-ci auraient comporté, avec le premier système de notation, un nombre impair de temps, ce qui est le cas dans plusieurs mélodies de *zonaradika*.

A Karoti, en même temps qu'il a vu le *zonaradikos* dansé par les villageois, l'auteur l'a entendu joué sur l'*outi* par Karyophyllis Doitsidis. Celui-ci, pour donner plus de vivacité à son accompagnement, au lieu de se borner à deux battements par temps, avait adopté le rythme: 6/8 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

2. Raïna Katarova-Kukudova et Kiril Djenev, *Bulgarian folk dances*<sup>2</sup>, Ann Arbor, 1976, p. 83.

3. Tiberiu Alexandru, *Romanian folk music*, Bucarest, 1980, p. 77.

4. Π. Φορμόζη, «Τὸ ἔργο τοῦ Ἀργ. Ν. Ἀνδρέπουλου» (*Διογραφία* t. X, p. 503-513).

(Kavakopoulos, p. 20). Dans sa conviction que «des instruments de musique populaires sont toujours le guide qui entraîne les chanteurs populaires à une exécution rythmique correcte de la mélodie» (*ibid.*, p. 11), Kavakopoulos entreprit donc de récrire à 6/8 tous les zonaradika qu'il avait jusqu'alors notés en mesure binaire.

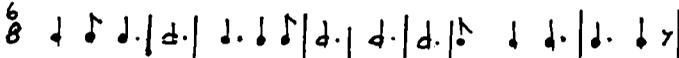
Un exemple fera mieux comprendre de quelle manière il a procédé. L'une des chansons communes aux deux recueils de 1956 et de 1981 est celle qui a pour paroles :

Ποιά θάλασσα, ποιός ποταμός, ποιά βρύση δὲ θολώνει;  
Ποιά πεθερά, ποιός πεθερός, ποιά νύφη δὲ μαλώνει;

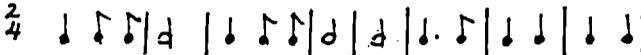
Dans le recueil de 1956 (no 67, p. 116) elle est notée<sup>5</sup> :



et dans celui de 1981 (no 48, p. 115) :



Il se trouve que la chanson figure sur une cassette anonyme que j'ai achetée en Thrace et qui doit être un démarquage de disques d'Aidonidis et de Doitsidis. Les instrumentistes jouent effectivement à 6/8 une sorte de tarentelle, mais le chanteur reste fidèle au rythme binaire :



On regrettera donc que l'auteur ait cru devoir «normaliser» conformément à une interprétation instrumentale des chansons qui, à l'origine, étaient essentiellement vocales.

Quant au fait que, le plus souvent, comme c'est le cas ici, il n'y ait pas concordance entre la période musicale, obéissant à la «carrure» (phrases de 4, 8, 16 mesures), et la période chorégraphique, de trois mesures, il n'appelle, lui non plus, aucune normalisation. Le phénomène est extrêmement fréquent et n'est pas ressenti comme un inconvénient par les chanteurs-danseurs. Même s'ils ont peut-être conscience que la mélodie n'est pas exactement celle qui convient à la danse, ils se bornent à constater, comme les paysans bulgares cités par Raïna Kátzarova<sup>6</sup>, qu'il ne s'agit que de «danser un ancien *horo* sur une nouvelle mélodie ou de nouveaux pas sur une ancienne chanson».

Si je suis ainsi en désaccord avec l'auteur sur le rôle des instrumentistes, qu'il tient pour bénéfique, alors que trop souvent les semi-professionnels me paraissent dénaturer la chanson traditionnelle, je tiens à souligner l'intérêt exceptionnel de son ouvrage. C'est, à ma connaissance, le premier recueil qui soit consacré au répertoire d'un seul chanteur. Le classement des chansons par type de danses et, à l'intérieur de chaque section, par ordre alphabétique du premier mot des chansons est tout à fait approprié; le texte complet des chansons a été mis au point par un collaborateur du Dictionnaire historique de l'Académie d'Athènes, Nik. Kontosopoulos; un lexique donne le sens de la plupart des mots dialectaux; les pas de cha-

5. Il n'est pas tenu compte des mélismes mais uniquement de la durée totale de chacune des syllabes.

6. *op. cit.*, p. 23.

cune des danses sont indiqués aussi exactement qu'il est possible sans recourir à une sémiographie accessible aux seuls chorégraphes. Mais il suffit de comparer les photographies du *zonaradikos* dansé en plein air par des femmes de Karoti (p. 21) et en studio par un groupe folklorique (p. 180) pour saisir tout ce qui sépare une danse populaire dans sa forme originelle et ce que W. Wiora a appelé sa «seconde existence».

J'ajouterais que le livre de P. Kavakopoulos confirme une hypothèse que j'avais hasardée<sup>7</sup> sur une particularité de la chanson thrace: la fréquence dans la cadence finale de la mélodie du dessin: tonique-quarte supérieure-tonique (*ré-sol-ré*). Il apparaît en effet dans 21 des 62 *zonaradika* du recueil des «Chansons de la Thrace occidentale du nord».

Genève

SAMUEL BAUD-BOVY

Τίτου Π. Γιολχάλα, *Τὸ Ἑλληνο-Ἀλβανικὸν Λεξικὸν τοῦ Μάρκου Μπότσαρη*, (Φιλολογικὴ ἔκδοσις ἐκ τοῦ αὐτογράφου), Ἀθήναι 1980 (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν).

Für das Albanische als eine spät überlieferte Sprache sind Denkmäler vom Beginn des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung für sprachhistorische und dialektologische Untersuchungen. Dies gilt in besonderer Weise auch für das Wörterverzeichnis des Μάρκος Μπότσαρης (= alb. Marko Boçari, im folgenden M.B.) von 1809, das in Dh. Shuteriqis chronologischem, Vollständigkeit anstrebendem Verzeichnis der albanischen Sprachdenkmäler — darunter auch bloße Erwähnungen und Glossen — immerhin erst die Nummer 226 einnimmt (Dh. S. Shuteriqi, *Shkrimet shqipe në vitet 1332-1850*. Tiranë 1976). Bisher war dieses in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Werk lediglich in einer für wissenschaftliche Zwecke völlig unbrauchbaren, 1926 erschienenen Ausgabe von Lumo Skendo zugänglich.

Nach einer kurzen Einleitung, einem Abkürzungsverzeichnis und einer umfangreichen Bibliographie der benutzten Schriften bietet der Herausgeber Titos Jochalas (im folgenden T.J.) einen Überblick über die neugriechisch-albanische sowie albanisch-neugriechische Lexikographie, an deren Beginn das hier publizierte Verzeichnis von M.B. steht. Besondere Erwähnung verdienen ein bisher noch unediertes, 1226 Manuskriptseiten umfassendes griechisch-albanisches Wörterbuch von Π. Κουπιτόρης (1821-1881), das ebenfalls von T.J. zum Druck vorbereitet wird, sowie ein ebenfalls noch nicht veröffentlichtes, auf dem Fjalor i gjuhës shqipe [Wörterbuch der albanischen Sprache] (Tiranë, 1954) beruhendes Wörterbuch von Θ. Παπαδήμας (1684 handschriftliche Seiten). Doch auch zur Geschichte und präziseren Beurteilung der bekannten albanisch-griechischen Wörterbücher von K. Kristoforidhi (K. Χριστοφορίδης, postum 1904), K. Tasi (K. Τάσης, 1928) und der griechisch-albanischen Wörterbücher von T. Νερούτσος (1896 durch G. Meyer herausgegeben), N. Τσέτσος (1959) und N. Gjini (Tirana 1971) sowie zu einigen kürzeren Glossaren bringt T.J. neue, z.T. sehr wichtige Erkenntnisse.

7. S. Baud-Bovy, «Δύο Θρακικά τραγούδια» (*Θρακικά Χρονικά* 35 (1979), p. 71-75), p. 74.