Trois disques de musique traditionnelle bulgare

Enregistrements et notices de Herman Vuylsteke

Marie-Barbara Le Gonidec

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1247>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1995

Pagination : 254-259

ISBN : 2-8257-0537-3

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Marie-Barbara Le Gonidec, « Trois disques de musique traditionnelle bulgare », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1247>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Trois disques de musique traditionnelle bulgare¹

Enregistrements et notices de Herman Vuylsteke

Marie-Barbara Le Gonidec

RÉFÉRENCE

Musique du pays chope. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 1. 1 CD Le chant du monde CMT 274 970 (76'21"), 1994.

Rhodope-Dobroudja. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 2. 1 CD Le chant du monde CMT 274 975 (65'26"), 1994.

Thrace. Coll. Anthologie de la musique bulgare, volume 3. 1 CD Le chant du monde CMT 274 977 (71'36"), 1994.

- 1 La musique traditionnelle populaire bulgare est bien connue du grand public – notamment grâce aux « mystérieuses » voix de femmes, découvertes en 1955, et dont les chœurs n'ont cessé depuis de s'épandre, enrichissant leur répertoire de nouvelles compositions. Les trois disques d'Herman Vuylsteke dont il est question ici n'ont rien en commun avec ces chants folklorisés. Ils raviront les amateurs d'une tradition plus authentique et en particulier ceux qui se rappellent les excellents disques vinyl publiés par Lloyd (Topic 12T107), Raim et Koenig (Explorer series H-72034 et H-72038), etc. D'ailleurs les spécialistes bulgares ayant orienté H. Vuylsteke sur le terrain sont les mêmes – R. Kacarova, S. Džudžev, V. Atanasov, entre autres.
- 2 Les enregistrements proposés ici sont le fruit de plusieurs séjours effectués par l'auteur entre les années 1976 et 1982. Ils entraînent l'auditeur à parcourir quatre régions (le pays en comptant sept), particulièrement riches en ce qui concerne les traditions musicales. Cette anthologie donne ainsi un assez bon aperçu de la pratique musicale vocale et instrumentale de ce petit pays balkanique.
- 3 Le premier volume est consacré au *Šoplāk*, pays des Šop, qui englobe Sofia et ses alentours, une région réputée pour son chant diaphonique. Le pays Šop marque la limite nord de la

diffusion de ce style de chant que l'on trouve à l'ouest du pays, notamment dans la région du Pirin (Macédoine bulgare, non représentée dans cette anthologie). Les pages 8, 9, 10 et 16 en constituent de très beaux exemples, ponctués (sauf page 16) de *provikvanja*, ces fameux cris lancés en fin de phrase et si caractéristiques de ce type de chant, bien que non spécifiques.

- 4 Le disque commence par un solo de vièle pluricorde *gădulka* exécutant une mélodie « de banquet » *na trapeza*, malheureusement écourtée (1'44) pour des raisons inconnues (les mélodies *na trapeza*, en général non mesurées, sont parmi les plus longues du répertoire). On retrouve heureusement cet instrument à la page 18 (airs de danse, 2'31). On enchaîne [2 et 3] avec un chœur de femmes à l'unisson accompagné d'une petite formation instrumentale composée de la grosse caisse *tăpan*, de la flûte *kaval*, de la *gădulka* et du luth *tambura* (omis dans la notice) dont on entend aisément les notes pincées (couvrant si bien la *gădulka* que l'on se demande s'il y en a une). La page suivante [4] est intéressante à plusieurs points de vue. D'abord pour sa rareté – les chants de Noël, *na Koleda*, apparaissent fort peu dans d'autres disques ; ensuite parce qu'elle donne à entendre des voix d'homme (en général ce sont les femmes qui chantent, sauf dans les Rhodopes – cf. vol. 2) ; enfin par son authenticité et sa qualité. Malheureusement l'absence d'explications et de traduction (un résumé aurait été le bienvenu) pour une pièce si longue (12'38") provoquera peut-être la lassitude des auditeurs. Le seul commentaire donné par H. Vuylsteke à propos des chants de Noël se trouve dans le volume 3 (il faut l'avoir acheté pour savoir qu'il existe, et il contient de surcroît quelques erreurs). Il s'agit ici d'une suite de quatre chants entrecoupés par un échange verbal entre le groupe de chanteurs, les *koledari*, et les hôtes auxquels ils rendent visite. Le cycle des chants de Noël (*Koleda*) était exécuté par une troupe de *koledari* composée uniquement d'hommes censés représenter les bergers annonçant la bonne nouvelle, et souvent accompagnés d'un joueur de cornemuse *gajda* ou de flûtes (on les entend à la fin de la page, accompagnés par la *gădulka* et le *tăpan*, ainsi que par le tintement de cloches pastorales). Visitant chaque maison du village, les *koledari* sont accueillis par les habitants (échange de paroles au début de la page). Ils saluent tout d'abord le maître de maison (premier chant), puis chantent en l'honneur et à l'intention des différents membres de la maisonnée (une jeune fille, deuxième chant, un garçon, troisième chant, sur la même mélodie, mais avec des paroles différentes), leur adressent par ce biais vœux et souhaits. Récits et chants ont pour fonction de garantir abondance, prospérité et santé, richesse et bonheur (récit « rituel » final, ponctué de *Amin*, *amin*, *amin*). Après avoir reçu des petits pains confectionnés à cette occasion, quelques pièces, un verre de vin, etc., et l'invitation à revenir l'année suivante (dernières paroles prononcées par la maîtresse de maison), la troupe s'éloigne bruyamment (musique dont l'intensité diminue) et gagne la maison suivante.
- 5 Viennent ensuite des airs de danse [5 et 6] exécutés, précisons-le puisque cela n'est pas indiqué, par un ensemble composé des mêmes instruments qu'aux pages 2 et 3, mais où l'on entend cette fois nettement la *gădulka* ainsi que la *tambura*. On retrouve des mélodies de danses dans la troisième partie du disque (région de Gabra et Ihtiman, sud-est de Sofia), page 14 (*staro horo*, vieille ronde, jouée à la *gajda*, 2'27) ; 15 (suite de danses, par un petit orchestre de flûte, *gajda*, *tăpan*, qui semble faire danser des jeunes filles dont on entend le chant en introduction à cette longue pièce, 10'07) ; 17 (danse *bučemîš*, à la *gajda*, *gădulka* et *tăpan*, 2'31) ; 19 (cette danse est entraînée par le chant, la *gădulka* et aussi le

kaval, omis dans la notice, 2'03) et enfin la plage 21, qui est une *kopanica*, soit une danse des bêcheurs (*gădulka*, *kaval* et *tăpan*, 2'28).

- 6 La seconde partie du premier CD [7 à 12] – enregistrée au village de Kladnica situé à l'ouest de Sofia, est plus particulièrement consacrée au chant. Elle commence [7] par un chant exécuté par des femmes (alternance chœur-soliste, 1'56) appartenant au répertoire historique, et qui peut être donné à l'occasion d'un banquet (chant *na trapeza*, comme le 1, le 13 et le 22). Le texte raconte que *la triste Bulgarie écrit une lettre à la forte Russie avec, en guise d'encre, le sang d'un enfant, afin qu'elle vienne l'aider à chasser les Ottomans*. Il se poursuit par la description des misères subies par le peuple bulgare depuis plusieurs siècles. Le chant 11 (1'13), un solo de femme, est construit sur la même mélodie que le 7 et chanté par la même soliste (dont on ne connaît pas le nom, mais dont on reconnaît la voix). En raison de leur ornementation variée, ce chant [11] et le suivant [12] sont représentatifs des chants féminins exécutés en solo. On les rencontre dans d'autres régions également, en particulier en Thrace.
- 7 La très belle plage 13 (voix et flûte *kaval*, 3'25), qui ouvre la troisième partie du CD (cf. *supra*) serait aussi, sur le plan musical un exemple plutôt pan-bulgare que typiquement *šop*, mis à part le fait qu'il s'agit d'un chant épique : on sait en effet que la Bulgarie du Centre-Ouest constitue le prolongement d'une région célèbre pour ses épopées, la Serbie de l'Est. Ce chant en l'honneur du seigneur féodal Krali Marko (le roi Marc) devait d'ailleurs à l'origine être accompagné par la vièle monocorde *gusla*, un instrument propre au centre-ouest bulgare et à la Serbie de l'Est. Ayant disparu en Bulgarie dès le début du siècle alors qu'elle s'est maintenue en Serbie, la *gusla* est ici remplacée par le *kaval*, non typique du pays *šop*. On remarquera, toujours en ce qui concerne la musique vocale, un chant de moisson [16, 3'47] exécuté comme il se doit par deux groupes de femmes qui alternent et impriment à la mélodie un rythme entraînant, destiné à encourager et à soutenir l'effort. Les chants de moisson s'entendaient dans toutes les plaines du pays, mais celui-ci se rattache sans conteste à la tradition locale par sa forme musicale diaphonique.
- 8 Enfin, précisons que la mélodie 20 (3'21), exécutée à la petite flûte à six trous *svirka*, n'est pas une « danse des bergers » mais un « air de berger » suivi d'une danse (cf. vol. 2, pl. 14). Apparemment, il s'agit d'une suite mélodique proprement pastorale à l'origine, assez répandue dans le pays et jouée traditionnellement à la flûte ou à la cornemuse. Musique à programme, dans la première partie de cette pièce intitulée « le troupeau perdu », le berger laisse libre cours à sa tristesse d'avoir égaré son troupeau, tandis que dans la seconde, ayant retrouvé ses brebis, il s'adonne à la joie. Elle se compose donc d'une introduction improvisée, triste et lente, et d'une mélodie rythmée, gaie et vive.
- 9 Le second volume présente deux traditions musicales radicalement différentes : celle des Rhodopes, un massif montagneux situé au sud du pays, patrie supposée d'Orphée [1 à 9] ; et celle d'une région située à l'extrême nord-est du pays, la Dobroudja, dont la majeure partie se trouve en Roumanie [10 à 23].
- 10 Ce disque est introduit [1 et 2], comme il se doit, par des mélodies locales interprétées à la *kaba gajda*, cette fameuse cornemuse grave représentative des Rhodopes (ici deux instruments joués par des *gajdari* particulièrement expérimentés, nés avant 1910). C'est la *gajda* qui poursuit [3 à 5], illustrant [sauf 4] une pratique unique en Bulgarie, celle où le cornemuseux accompagne son propre chant. Cela est rendu possible grâce à la taille de l'outre qui permet au *gajdar* de chanter un couplet entier sans devoir remplir le sac (une peau de chèvre et non de chevreau comme dans le reste du pays). C'est aussi la cornemuse

qui termine [6 à 9], accompagnant cette fois un chœur de femmes à l'unisson. Notons que le chant 6 n'est pas celui annoncé (mais « Je suis blanche, ô Junak », l'air le plus typique de la région et un des plus connus en Bulgarie).

- 11 De même que la *kaba gajda* annonçait les Rhodopes, c'est à la vièle *gădulka* qu'il revient d'introduire la seconde partie de ce deuxième volume. Bien que non limitée à la Dobroudja, la vièle y est plus répandue qu'ailleurs. Les plages 10 à 12, et surtout 15 (2'52), un solo très virtuose, en donnent un bon aperçu (11, avec accompagnement de cornemuse). La plage 13 (1'47) est un bel exemple de chant soliste féminin proprement bulgare : en effet, en raison de migrations à différentes périodes, le folklore musical de la région est assez mélangé. On y entend par exemple des airs joués au *kaval*, cette flûte venue de Thrace, sans conduit d'air, insufflée directement sur le rebord du tuyau et, pour ce faire, tenue obliquement (entendue dans le premier volume, en accompagnement). Ainsi la pièce 16 (4'10), qui conte, semble-t-il, l'histoire du troupeau perdu (cf. *supra*, pl. 20, vol. 1). Le joueur, particulièrement doué, nous fait découvrir les trois registres de l'instrument et la richesse de son timbre.
- 12 La *gajda* n'est pas absente de l'instrumentarium régional (mélodies en solo [6, 18, 19] par différentes générations de *gajdari*, nés entre 1948 et 1971 – la plage 16, 4'10, n'est pas excellente). Une mélodie de chant accompagnée à la *tambura*, ce luth à long manche plus typique de la Macédoine, rappelle la présence de Turcs dans la région (17, chant d'amour, 1'55). Les mélodies suivantes [20 et 21] sont assez folklorisées et conduites par de petits ensembles amateurs. Enfin les deux dernières pièces [22 et 23], *Pelin pelin*, « Absinthe, absinthe », un air à danser et une mélodie de *lazaruvane* (cette fête réservée aux jeunes filles, effectuée la veille des rameaux, dont les chants et le rite célèbrent l'amour, la famille et la fécondité féminine) sont conduites à l'unisson par un groupe de jeunes femmes. La seconde donne une idée assez juste d'une tradition ancestrale, restituée ici fidèlement sur le plan musical.
- 13 La même authenticité caractérise les nombreux chants du volume trois, consacré à la Thrace. Ils sont interprétés à *capella* par un groupe de jeunes femmes (chants de travail, plages 1, 4, 5 ; de danse, plages 2, 3, 6, et 11 à 14 – ce dernier se termine par une partie instrumentale qui s'enchaîne à la pièce 15, une ronde menée par la cornemuse). Les plages restantes sont dans la plus pure tradition thrace les pièces 7 à 10, où une soliste, dont la voix est soutenue par un petit ensemble, chante dans un style vocal typique, très ornementé – qui passe souvent pour le style bulgare ; la pièce 18 (1'08), une mélodie pastorale au *kaval*, hélas trop courte (alors qu'on déplorera la pièce 16, trois airs de danse, *pravo horo*, *pajduško* et *răčenica* interprétés par sept *kavali* à l'unisson, gardant le registre aigu pendant toute la durée, 4'03) ; la pièce 19 (5'03), un chant remarquable, grave et lent, accompagné au *kaval* ; le chant 21 (1'21), dans le même genre que le précédent, mais rapide (où l'ensemble musical de la pièce 20 n'intervient pas, contrairement à ce que dit la notice) ; enfin la plage 17, un chant de Noël (cf. *supra*), par deux groupes d'hommes. Celle-ci présente l'intérêt de donner l'intégralité du chant (4'30). Mais sa monotonie risque de lasser l'auditeur. Là encore, une traduction aurait rendu le chant plus vivant.
- 14 Le CD pourrait s'arrêter là : à notre avis, les pièces 20, 22 et 23 n'étaient pas indispensables (tout comme la 17). La première n'est pas dans l'esprit de la *bavna* (une autre dénomination pour l'histoire du troupeau perdu, cf. *supra*) : il devrait s'agir d'un *solo*, or on entend une *gajda*, trois *kavali* (lassant car à l'unisson sur le registre aigu tout le long de la pièce) et un *tăpan* (qui semble attendre dans le lointain que la mélodie passe enfin à la danse). La seconde, un ensemble *kaval*, *tambura*, *gădulka*, n'est pas très heureuse

en raison de bruits de fond gênants (enregistrée lors d'un concours) et d'un accompagnement médiocre (que ce soit la vièle qui soutient la flûte quand celle-ci développe la mélodie, ou le luth accompagnant la vièle). Ces airs ont déjà été publiés ailleurs, par de meilleurs interprètes ayant bénéficié de conditions d'enregistrement plus favorables. La troisième, un ensemble *tăpan, gădulka, kaval, gajda* n'est pas très convaincante (enregistrement de mauvaise qualité, sur la scène d'un concours, loin de la source, avec des bruits d'applaudissements ; la cornemuse est presque agressive, son bourdon ayant été supprimé pour pouvoir s'accorder à l'ensemble). On se serait donc passé des pièces 22 et 23, cette dernière durant longtemps de surcroît (8'13). On aurait préféré plus de *solī*, car les instruments se nuisent mutuellement.

- 15 La même critique sera faite aux ultimes pièces (*erkeč*, 2'30 et *nestinarstvo*, 3'02). La première [24] est encore une fois un enregistrement de scène (les voix sont lointaines, le volume doit d'ailleurs être monté pour une bonne écoute). De plus il s'agit ici de chants rituels pour lesquels on se passe difficilement d'illustrations ou d'explications. Une nouvelle erreur semblerait en outre s'être glissée dans la notice. Il ne s'agit pas à proprement parler de coutumes pastorales : la pièce 25 (de meilleure qualité musicale et sonore que la précédente) est une coutume locale du sud-est de la Thrace qui consiste en des jeux sur la braise, *nestinarski igri*, ayant lieu à la saints Konstantin et Elena (21 mai). La *gajda* y est toujours accompagnée du *tăpan*, comme on l'entend ici. L'unique intérêt de ces deux pièces consiste, selon nous, en leur rareté. Ne connaissant pas d'enregistrements publiés en Occident proposant de telles mélodies, elles prennent ici valeur d'archive.
- 16 En résumé, on déplorera l'absence de commentaires (et de nombreuses erreurs). Parfois seul le titre du chant est donné, qui correspond en général au premier vers, ses circonstances d'exécution faisant défaut alors qu'elles sont indispensables ; l'identité des instruments qui composent les ensembles n'est pas précisée. L'accroche inscrite de biais (en haut à gauche sur les trois pochettes) indiquant que les enregistrements sont réalisés en « prise directe – *field recording* » est un peu abusive : « enregistrements hors studio » serait plus honnête, nombreuses étant les pièces collectées dans un festival et auprès d'artistes finalistes de concours ou diplômés d'écoles de musique traditionnelle. On regrettera aussi qu'une petite place ne soit pas faite à la région du Pirin, ainsi qu'à la Bulgarie du Nord-Ouest connue pour sa musique de fanfare qui tend à disparaître.
- 17 La musique bulgare se transforme et évolue, ainsi que toute musique traditionnelle. Celle qui est jouée de nos jours se distingue de plus en plus de ce que ces trois disques donnent à entendre. C'est la raison pour laquelle cette anthologie constitue, malgré les quelques critiques formulées, un document fort précieux.

NOTES

1. Les volumes 4 et 5 de cette Anthologie ont paru après la rédaction de ce compte-rendu. Il s'agit de *Pirin* (CMT 274 979) et *Du Danube au Balkan* (CMT 274 981) [Ndlr].