

Invloeden van de Bulgaarse volksmuziek in de koorliteratuur in Bulgarije

Paper voorgelegd tot het verkrijgen van de graad van Master in de Muziek

Afstudeerrichting: Directie optie koordirectie

Pascale Van Os

Promotor/ Docent: Luc Anthonis

Academiejaar 2012 - 2013

Voorwoord

Bij het indienen van deze paper zou ik graag enkele mensen willen bedanken die mij hebben geholpen tijdens het schrijven van dit onderzoeksproject. Eerst en vooral zou ik mijn docent koördirectie Luc Anthonis willen bedanken voor de goede begeleiding bij het schrijven van dit werk en voor de goede ondersteuning tijdens mijn masteropleiding koördirectie. Ook Eugène Schreurs wil ik bedanken voor de hulp bij het schrijven van deze paper.

Daarnaast wil ik Theodora Pavlovitch, Galina Lukanova en Vihren Tishelov bedanken die mij geholpen hebben bij de zoektocht naar Bulgaarse koorpartituren en mij nuttige informatie hebben bezorgd over de koorcultuur in Bulgarije.

Tenslotte zou ik nog Russalina Arnoudova, Deian Toptchiev, Ivo Venkov, Stanislava Zaprianova en Irena Manolova willen bedanken voor de hulp die ik gekregen heb bij de vertaling en de uitspraak van de liederen en de vertaling van de bronnen.

Inhoudstafel

Inleiding	3
1. Historische achtergrond	5
2. Volksmuziek.....	7
2.1. Algemeen.....	7
2.2. Regio's	9
3. Indeling van de Bulgaarse volksliederen	11
3.1. Arbeidsliederen	12
3.2. Rituele en gebruiksliederen.....	14
3.3. Tafellieder.....	19
3.4. Dansliederen.....	19
4. Kenmerken van de Bulgaarse volksmuziek	21
4.1. Ritme en maatsoorten.....	21
4.1.1. Regelmatige maatsoorten	21
4.1.2. Asymmetrische maatsoorten	22
4.1.3. Vrije maatstructuren	29
4.1.4. Samengestelde maatsoorten	30
4.2. Melodie.....	31
4.2.1 Toonladders.....	32
4.2.2 Ornamentatie in de Bulgaarse volksmuziek	34
5. Instrumenten.....	37
5.1 Blaasinstrumenten	37
5.1.1 Kaval	37
5.1.2 Gaida.....	37
5.1.3 Svirka	38
5.1.4 Duduk	38
5.1.5 Dvoyanka	39
5.2 Snaarinstrumenten.....	39
5.2.1 De Gadulka	39
5.2.2 Tambura	40
5.3 Slagwerk	41
5.3.1 Tapan	41
5.3.2 Tarambuka.....	41

6.	De oorsprong van de koorcultuur in Bulgarije	41
7.	Belangrijke Bulgaarse koorcomponisten en hun werken.....	43
7.1	Eerste generatie	44
7.1.1	Dobri Hristov (1875-1941).....	44
7.2	Tweede generatie.....	45
7.2.1	Petko Staynov (1896-1977)	45
7.2.2	Ljubomir Pipkov (1904-1974)	52
7.3	Derde generatie componisten.....	55
7.3.1	Todor Popov (1921-2000).....	55
7.3.2	Alexander Tanev (1928-1996)	57
7.4	Hedendaagse Componisten	62
7.4.1	Nikolay Stoykov (1936).....	62
7.4.2	Georgi Petkov (1961).....	65
	Besluit.....	71
	Bronnen.....	72

Inleiding

In dit onderzoek wil de ik invloeden uit de Bulgaarse volksmuziek onderzoeken in de Bulgaarse koorliteratuur.

Bij de zoektocht naar een examen programma en een goed onderwerp voor een onderzoeksproject, was ik op zoek naar interessante koorliteratuur om te onderzoeken.

Mijn keuze is uiteindelijk gevallen op de Zuid-Slavisch koorliteratuur omdat ik gemerkt heb dat deze in België weinig bekend is, hoewel het niveau van de koren wel zeer hoog ligt en ze een sterk ontwikkelde koorcultuur hebben. Een ander interessant aspect vind ik de folklore van deze landen, die een sterke invloed heeft op de de manier van leven en ook zeer sterk terug te vinden is in de muziek.

Oorspronkelijk ben ik de koorliteratuur in Kroatië, Servië, Macedonië en Bulgarije gaan onderzoeken en heb er uiteindelijk voor gekozen om mij enkel te concentreren op de Bulgaarse koormuziek aangezien mijn onderzoek anders veel te uitgebreid zou worden. Wat mij vooral aansprak bij de Bulgaarse koormuziek was het gegeven van de complexe maatsoorten, die in West-Europa nauwelijks voorkomen.

Aangezien de eerste generatie Bulgaarse componisten pas zijn ontstaan op het einde van de 19de eeuw, zal het gedeelte van het Bulgaarse programma bestaan uit liederen uit de 20^{ste} eeuw. Ik heb geprobeerd de hele 20^{ste} eeuw aan bod te laten komen om zo een divers mogelijk beeld te kunnen scheppen van de invloed die de volksmuziek tot op de dag van vandaag heeft in de koorliteratuur in Bulgarije.

Het was niet altijd makkelijk om aan informatie en partituren te geraken. Bulgaarse koorpartituren zijn in België bijna niet terug te vinden. De informatie die beschikbaar was, was meestal in het Bulgaars geschreven, wat maakte dat deze bronnen voor mij ontoegankelijk waren. Gelukkig heb ik hulp gekregen van personen in Bulgarije (Theodora Pavlovitch, Galina Lukanova en Vihren Tishelov), die mij informatie en partituren hebben toegezonden. Ook ben ik in de augustus in Bulgarije geweest, waar ik enkele boeken en partituren heb aangekocht. Daarnaast waren de koorpartituren in cyrillische letters geschreven wat maakt dat ik deze heb moeten herschrijven.

Mijn examen programma bestaat voor de helft uit Bulgaarse koormuziek. Ik heb getracht in deze 25 minuten muziek een zo divers programma voor te stellen. Natuurlijk heb ik rekening moeten houden met het niveau van het koor. Het koor dat zal zingen op het concert bestaat uit het grootste gedeelte uit studenten van het conservatorium, geen zangers, aangevuld met vrijwilligers. De meeste koorleden hebben niet veel koorervaring. De meeste koorliteratuur in Bulgarije is zeer complex. De eerste moeilijkheid die ik ben tegengekomen, zijn de onregelmatig maatsoorten. Die

voor ons vaak in het begin “onnatuurlijk” aanvoelen. Daarnaast is het tempo van de liederen regelmatig zeer snel, waardoor er een goede zangtechniek vereist is. Dit maakt deze liederen bijna onmogelijk uitvoerbaar voor ongeschoolde zangers. Ook de tessituur van de liederen is in de meeste gevallen zeer hoog. Tenslotte zijn de liederen harmonisch vaak moeilijk, met veel dissonanten. In devolksmuziek in Bulgarije wordt een ander stemtechniek toegepast. Er wordt meer met de keel gezongen. Aangezien deze stemtechniek een jarenlange oefening vereist, heb ik beslist om de koorliederen niet op deze manier te laten uitvoeren.

Ik heb dit Bulgaarse programma gecombineerd met koorliederen van verschillende componisten uit de 19^{de} en 20^{ste} eeuw. Het werk *Avond Strand Orgel* van Erika Budai vormt een mooie link tussen de Bulgaarse koormuziek vanwege de onregelmatige maatsoort 5/4. Daarnaast zullen er werken van Whitacre, Bardos, Stanford en Rheinberger aan bod komen.

In dit onderzoek zal ik eerst de historisch achtergrond van Bulgarije aan bod laten komen. Daarnaast is het belangrijk in dit onderzoek dat de verschillende soorten volksliederen onderzocht worden en de typische kenmerken van de volksmuziek aangehaald worden. Ook de folkloristische instrumenten komen vaak aan bod in de koorliederen, vandaar dat ik ervoor gekozen heb hier ook een kort hoofdstuk aan te wijden.

Tenslotte geef ik een overzicht van het ontstaan van de Bulgaarse koorcultuur en bespreek ik de belangrijkste componisten met hun werken. De werken die aanbod komen zijn de werken uit het examenprogramma. Ik wil in deze studie de invloeden van de volksmuziek in de koormuziek onderzoeken en zo tot een meer bewuste uitvoering van de werken komen.

1. Historische achtergrond

Bij het onderzoek naar de volksliederen is het belangrijk dat eerst de historische achtergrond wordt bekeken.

Van de eerste tot de zevende eeuw was het Balkan Schiereiland constant onderworpen aan veranderingen, zowel op politiek, economisch als ethnologisch vlak.

De geschiedenis van Bulgarije begint wanneer de Donau-Bulgaren, die vanuit Turkije kwamen, zich vestigden in Bulgarije, samen met de lokale Slavische volkeren en daar de eerste Bulgaarse staat vormden.

Van het moment dat de Bulgaarse staat opgericht werd, begon de Bulgaarse muzikale cultuur vorm te krijgen. In Bulgarije waren er rond die periode drie etnische groepen te onderscheiden: de Slaven (deze vormden de meerderheid), de Proto-Bulgaren en een deel van de Tracische bevolking.

Na de opkomst van het Christendom in 865 ontstond het oude Bulgaarse kerkgezag. Deze werd beïnvloed door het Byzantijns gezag. De muzikale tradities werden overgedragen van generatie tot generatie.

De Bulgaarse kloosters op de berg Athos speelden een belangrijke rol in de samenwerking met het Byzantijnse Rijk. Muzikaal begaafde kinderen van het noorden van het land werden onderwezen in Constantinopel en bleven vaak in dienst van de Griekse kerken en kloosters.

In de 14^{de} eeuw werd het land veroverd door het Ottomaanse Rijk.

Van de veertiende eeuw tot en met 1762 hoorde Bulgarije bij het Ottomaanse Rijk.

Na beëindiging hiervan, begon de Bulgaarse Renaissance die duurde tot het jaar 1878, waarin Bulgarije officieel onafhankelijk werd verklaard, hoewel het nog tot 1908 duurde voordat het koninkrijk volledig onafhankelijk werd.

Tot de 19^{de} eeuw werd de wereldlijke muzikale cultuur in Bulgarije gedomineerd door de volksmuziek. Na de bevrijding van de Turken in 1878, die sinds de 14^{de} eeuw over Bulgarije regeerden, was er een grote evolutie te merken in de professionele muziekwereld in Bulgarije.

Rond deze periode werd ook de eerste koorvereniging opgericht in Russe in 1870, dit als uitdrukking van het protest tegen de traditie van het Griekse kerkzang. In 1903 werd de Bulgaarse Muzikale Unie opgericht en in 1926 de Bulgaarse Koor Unie. Deze organiseerde tal van activiteiten voor Bulgaarse amateurkoren. In 1904 werd de eerste muziekschool opgericht in Sofia, dit werd in 1921 de Staatsacademie voor muziek. In 1908 werd het Operagezelschap opgericht die in 1921 de Nationale Opera van Sofia werd. Daarnaast werden tal van amateurkoren, en militaire en professionele orkesten opgericht.

Hoewel de Bulgaarse muziek niet zo wijd verspreid is, als de muziek van de andere Oost-Europese landen, bloeide de muziek in Bulgarije zelf sinds de late 19^{de} eeuw. Voorbeelden van componisten uit deze periode zijn Nikolay en Georgi Atanasov en Panayot Pipkov.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog sloot Bulgarije zich aan bij Duitsland, Oostenrijk en Hongarije, wat resulteerde in een groot verlies aan grondgebied na de verloren oorlog.

Na de Eerste Wereldoorlog en de September Opstand van de Communistische partij in 1923 ontstond er een nieuwe fase in de ontwikkeling van de Bulgaarse muziek. Componisten werden opgeleid in Duitsland, Frankrijk, Oostenrijk en Italië en leerden daar de West-Europese traditie kennen. Nadien keerden zij terug naar Bulgarije en integreerden deze West-Europese invloeden in de traditie van Bulgaarse folklore. Enkele voorbeelden van componisten uit deze periode zijn Lyobomir Pipkov, Petko Staynov, Georgi Dimitrov en Veselin Stoyanov. Zij legden de basis van de Bulgaarse muzikale traditie. Ook waren zij belangrijke pedagogen waardoor zij een belangrijke invloed uitoefenden op de volgende generatie componisten (na de Tweede Wereldoorlog).

Na de Eerste Wereldoorlog bleef het nog vele jaren onrustig in Bulgarije. Fascisten en communisten streden om de politieke macht. De eerste groep won en probeerde van Bulgarije een op Italiaanse principes gebaseerde fascistische staat te maken. Hierdoor sloot Bulgarije zich in 1940 aan bij de Duitsers. Hoewel er plannen waren voor deportaties van 'ongewenste bevolkingsgroepen' zoals joden. Dit werd echter verhinderd door de kerk en koning Boris.

Toen Bulgarije in oorlog raakte met de Sovjet-Unie in 1944 pleegde het zogenaamde Vaderlandsfront een staatsgreep en werd er snel een wapenstilstand gesloten. De Sovjets bezetten vervolgens het land.

Na de socialistische revolutie in 1944, leidde de nieuwe sociale en culturele situatie tot veranderingen in de ontwikkeling van het Bulgaarse muziekleven.

Onder het communisme werden kunst en cultuur een staatsaangelegenheid. Alle culturele activiteiten werden gecentraliseerd en kregen een sterk ideologische oriëntatie. Het socialistisch realisme met haar hiërarchie van genres en thema's werd verplicht bij alle cultuurvormen. In Bulgarije waren arbeid, het Rode Leger en het antifascistisch verzet uit de communistische hoek toonaangevende thema's. De meeste jonge componisten kregen niet de mogelijkheid om in het buitenland te studeren, waardoor ze nauwelijks in contact kwamen met de hedendaagse West-Europese trends.

Zhivkov, de Eerste Secretaris van de Bulgaarse Communistische Partij van 1954-1989, trok zich echter niets aan van de partijlijn van de centrale leiding in het Kremlin rond nationale identiteit. Hoewel hij een repressief bewind voerde, genoot hij een zekere populariteit omdat hij gematigder en milder was dan zijn voorgangers. Hij was voorstander van symbolen van de eigen Bulgaarse cultuur en herstelde ook de relatie met de orthodoxe kerk. De componisten kregen opnieuw meer vrijheid. Dit

leidde tot heel wat muzikale experimenten binnen de Bulgaarse muziek. Hierdoor kwam de Bulgaarse muziek opnieuw in een nieuwe fase terecht. De composities kregen een meer analytische en anti-romantische stijl. De meerderheid van deze nieuwe generatie componisten konden werken aan een individuele stijl die onafhankelijk was van het totalitaire regime. Deze nieuwe generatie ontstond op het einde van de jaren '70 en in de jaren '80.

Zhivkov besteedde de uitvoering van het kunst en cultuurbeleid uit aan zijn dochter Lyudmila (1942-1981). Die promootte het eigen culturele erfgoed (bijv. via een uitbundige viering van het 1300 jarig bestaan van Bulgarije in 1981), bevorderde cultureel contact met westerse landen en was erg geïnteresseerd in het New-Age gedachtengoed. Hierdoor kregen kunstenaars een behoorlijke speelruimte en velen van hen kregen bijvoorbeeld geld voor studie- en stagereizen naar het buitenland. Na 1981 nam vanuit de kunst- en cultuurwereld het verzet tegen het regime toe, vooral na de komst van Sovjetleider Gorbatsjov.

Na 1989 maakte het totalitaire regime plaats voor een democratisch regime. De staat kon heel wat instituten en activiteiten niet langer meer subsidiëren. De meeste instituten en activiteiten in de professionele muziekwereld werden gesubsidieerd door particuliere initiatieven en sponsors. Aanvankelijk volgde een explosie van producten en publicaties die verboden waren, maar veel uitgeverijen en cultuurproducten gingen failliet. Na de millenniumwisseling stelde men geleidelijk orde op zaken (mede doordat men EU lid werd) en de private sector toonde meer interesse in samenwerking.

2. Volksmuziek

2.1. Algemeen

De Bulgaarse volksmuziek werkte over de eeuwenlange kolonie van het Osmanische rijk en was identiteitsscheppend onder de Bulgaren, die pas in 1878 weer een eigen nationaliteit kregen. De geschiedenis van de Bulgaarse muziek is in eerste instantie een geschiedenis/verhaal van de Bulgaarse volksmuziek.

De muziek is een deel van de Bulgaarse folklore en uniek omwille van de asymmetrische maatsoorten en complexe ritmes. In de volksliederen kan men regelmatige en asymmetrische maten terug vinden alsook volksliederen in een vrij metrum, zonder maat.

Sommige asymmetrische maatsoorten, die typisch zijn voor de Bulgaarse volksmuziek, worden, wel niet zo talrijk en gevarieerd, ook bij andere volkeren van het Balkanschiereiland teruggevonden.

Sommigen van hen zijn in het verre verleden ontleend aan het Bulgaarse volk. Nergens is het palet zo rijk en kleurrijk als in Bulgarije. Hier komen volgende asymmetrische maatsoorten voor: 5/8, 7/8,

8/8, 9/8 en 11/8, maar ook samengestelde asymmetrische maatsoorten al (5+7)/8, (15+14)8, (9+5)/16 en 22/16.

In de Europese Muziektheorie worden deze asymmetrische maten voor het eerst opgemerkt in 1886, toen de Bulgaarse muzikleraar Atanas Stoin vijf Bulgaarse melodieën publiceerde. In 1913 beschreef Dobri Hristov de hele verscheidenheid van de asymmetrische maatsoorten in zijn boek "De ritmische basis van onze volksmuziek"¹. Hij stelde daarin een tabel samen met de Bulgaarse asymmetrische maatsoorten die zelfs buiten de Bulgaarse grenzen gekend is. De Hongaarse componist Béla Bartók had een bijzondere interesse voor de Bulgaarse volksmuziek. In zijn werken verschenen regelmatig asymmetrische maatsoorten zoals 3/8, 5/8 en 7/8 en Bartók² zei expliciet dat hij deze ontleend had van de Bulgaarse volksmuziek. Hij noemde deze asymmetrische maten, ook wel "Bulgaarse maatsoorten". Een duidelijk voorbeeld hiervan zijn de "Zes dansen op een Bulgaars ritme" uit 'Mikrokosmos', Sz107.

Daarnaast wordt er vaak gebruik gemaakt van typische instrumenten zoals de blaasinstrumenten Kaval, Duduk, Dvojanka en Gaida en de snaarinstrumenten Gadulka, Gusla en Tambura.

In feite was er geen serieuze inspanning om volksliederen te verzamelen tot de Oekraïense historicus Iurri Venelin (1802-1839) de interesse stimuleerde om deze te verzamelen. Sindsdien groeide de collectie. Tussen 1816 en 1878 alleen al, zijn er meer dan 2000 liederen, bestaande uit 74 166 verzen verzameld. Het aantal genoteerde volksliederen is tot op heden moeilijk in te schatten, maar het zijn er vast en zeker meer dan 20.000.

In de vroege jaren 1900 werden de volksliederen met teksten gepubliceerd. In 1926 werd in het etnografisch museum in Sofia een afdeling voor volksmuziek en traditionele muziek (народни музика) opgericht door Vasil Stoin. Vasil Stoin moedigde de systematische collectie, onderzoek en analyse van de volksmuziek aan. Er zijn collecties uitgegeven die belangrijke studies omvatten van de Bulgaarse muziektheorie. De collectie van Vasil Stoin alleen al bestaat uit enkele duizenden liederen. Ondanks de diversiteit, zijn er enkele basiskenmerken die de uitvoeringspraktijk typeren in de 19^{de} en het begin van 20^{ste} eeuw in Bulgarije. De muziek werd mondeling overgeleverd en werd uitgevoerd volgens de kalender- en levenscyclusriten, tijdens het werk of als ontspanning. Deze muziek kan gezien worden als de traditionele en authentieke volksmuziek. Ondanks de veranderingen in de Bulgaarse maatschappij na 1944, liggen verschillende elementen van deze traditionele volksmuziek toch aan de grondslag van de hedendaagse Bulgaarse muziek.

¹ HRISTOV, D., *De rythmische basis van onze volksmuziek*, in *СБНУН: (verzameling van folklore, wetenschap en literatuur)*, 1913

² BARTOK, B., *The so-called Bulgarian rhythm*, in *Béla Bartók Essays*, London, Nebraska Press, 1976, p. 40-49

2.2. Regio's

Bulgarije wordt onderverdeeld in 6 of 7 folklore regio's. Elk van hen heeft zijn typisch locale en historische kenmerken. De mensen dragen verschillende traditionele kledij en zingen verschillende liederen. Het is opmerkelijk dat in een vrij klein land als Bulgarije er zoveel verschillen kunnen zijn. Een groot gedeelte van de Bulgaarse folklore is bewaard gebleven door de eeuwen heen en wordt tot op de dag van vandaag bestudeerd en ontdekt. Hieronder een overzicht van de belangrijkste folklore regio's.



1. De Noordelijke folklore regio (Северняшка/ Severnyashka)

De Noord-Bulgaarse regio omvat de gebieden tussen de Donau rivier in het noorden en het Balkan gebergte in het Zuiden. De bevolking in het westelijke gedeelte is de lokale bevolking, terwijl de bevolking in het midden en oostelijk gedeelte bestaat uit een deel kolonisten uit Oost-Thracië, die zich daar gevestigd hebben na de bevrijding van de Turken in 1878. Deze gemengde bevolking weerspiegelt zich in de muziek. Noordwest-Bulgarije heeft oude liederen en instrumentale volksmuziek. Primitieve rituele melodieën voor huwelijksfeesten, voor droge periodes, zijn bewaard gebleven. Ze klinken vreemd voor het moderne oor. Ze zijn slechtst opgebouwd uit twee tonen en zijn spaarzaam met het ritme. Arbeids-, oogst- en herdersliederen dragen oorspronkelijke kenmerken. Deze liederen gaan samen met uitroepen op hoge tonen en worden uitgevoerd door twee solozangers. Eén van hen begint en de andere antwoordt. Typische dansen uit deze regio zijn de horo-dansen, die op het grote centrale plein van het dorp gedanst werden.

2. De Dobrudja folkloreregio (Добруджанска/ Dobrudzhanska)

De Dobrudja folkloreregio is gevestigd in het noordoosten van Bulgarije. Het gebied wordt omgeven door de Donau in het noorden, de Zwarte Zee in het oosten en de noordelijke folkloreregio in het westen. Deze regio wordt gekenmerkt door een rijk en gevarieerd

volksmuziekrepertoire. Tijdens de bevrijding van Bulgarije in 1878 verhuisde een groot gedeelte van de bevolking uit de regio van Plovdiv en uit het Balkangebergte naar de Dobrudja regio. Er zijn twee muzikale stijlen te onderscheiden: de Thracische stijl en die van de bewoners van het Balkangebergte. Typische liederen zijn rijkelijk verfijnde oogst-, tafel- en arbeidsliederen met een rijk metrum. Het trage Dobrudja lied wordt samen gezongen door zowel mannen als vrouwen in tegenstelling tot andere regio's waar vrouwen meestal in een hoger register zingen. Er werd een specifieke nieuwe stijl ontwikkeld in de volksmuziek, die enkel bestaat in de Dobrudja regio. Deze muziek wordt uitgevoerd door de rebec, de herdersfluit en doedelzak. Typische dansmelodieën uit deze regio zijn de ruki, de shoreni en de rachenitsa.

3. De Strandja folkloreregio (Странджанска/ Strandzhanska)

Strandja is het land van de dansers. Mensen worden beschermd door ongekende krachten terwijl ze dansen rond het vuur. De regio wordt gekenmerkt door de vele rituelen, vol mysterie, bijgeloof en geloof. De muziek wordt meestal gespeeld op doedelzakken en trommels. Heel het dorp wordt betrokken in deze viering bij de rituele dansen. Hun belangrijkste heilige is Sint-Constantinopel beschermheilige van het feest. Met zijn hulp zien de dansers voortekenen en krijgen ze advies van Sint-Constantinopel.

4. De Thracische folkloreregio(Тракийска/ Trakijska)

Tracië is de grootste volksregio in Bulgarije. Het gebied is gelegen in het zuidoosten van Bulgarije. In deze regio ontstond de oudste cultuur van de Balkan. De liederen zijn een deel van het leven van het Thracische volk. In Tracië vinden we het rijkste palet aan volksliederen van alle genres: talrijke boerenarbeidsliederen: oogstliederen in de zomer en in de herfst en winter arbeidsliederen die gezongen werden bij het handwerk (breien, naaien,...) . Enkele kenmerken van de liederen zijn: ze zijn éénstemmig, traag en rijkelijk versierd. Er wordt ook vaak op gedanst. Een typisch danslied is de Pravo Horo. De vrouwen zongen lied na lied Pravo Horo liederen, terwijl het volk urenlang kon dansen.

5. De Rhodope folkloreregio (Родопска/Rodopska)

De volksliederen uit het Rhodope gebergte zijn uniek in hun muzikale en poëtische structuur. Ook hebben ze hun eigen instrumenten en dansen. Tijdens de grote migratie van de volkeren, rond de 7^{de} eeuw, vestigde de Slavische stam *Slomeni* zich in het Rhodope gebergte. In deze regio zingt iedereen, zowel mannen als vrouwen, solo of in groep. De meeste liederen zijn opgebouwd uit een oude pentatonische modus. Deze oude structuur

van de melodie geeft de liederen een grootse sonoriteit. De liederen zijn vaak traag en rijk versierd. De liederen gaan over het herdersleven en het liefdesverdriet van de meisjes, die wachten op de terugkomst van hun herders. Lieder van de Rhodope bergen worden begeleid door de doedelzak en hebben meestal een vrij metrum. De meeste liederen zijn éénstemmig.

6. De Shoppe folkloreregio (Шопска/ Shopska)

Deze volksregio is bekend voor haar humor, scepsis en achterdocht. Daarnaast is deze regio bekend voor haar typische volksmuziek, zang en dans, die door haar karakter zeer verschillend is van de andere regio's. De Shopi liederen, gezongen door de vrouwen, zijn zeer poëtisch en heel lyrisch. Typisch voor deze liederen is het dissonant tweestemmig gezang (parallele secundes), die de zangers zingen tijdens de arbeid, de dans of bij droevige of vrolijke gelegenheden.

7. De Macedonische folkloreregio (Македонска/ Makedonska)

Deze regio wordt tegenwoordig de Pirin-folkloreregio (пиринска/ Pirinska) genoemd. Deze regio situeert zich in het zuidwesten van Bulgarije. Lieder worden meestal tweestemmig gezongen in twee groepen. De groep bestaat meestal uit drie zangers (vrouwen). De eerste zingt de melodie, de anderen (2^{de} stem) zingen meestal de tonica. De eerste groep begint en de tweede antwoordt. Het resultaat hiervan is bijna een koorklank. Vaak worden er dissonante intervallen gezongen tussen de eerste en de tweede stem. Deze dissonanten lijken op de koebellen van de koeien die grazen op de vele weilanden in de Pirin, Ograjden en Belastitsa bergen. De meest voorkomende maatsoort is de maat 7/16.

Voor de Eerste Wereldoorlog bestond er nog een andere, de Egeïsche folkloreregio (Беломорска/ Belomorska), die door volksverhuizingen (Thrasische Bulgaren) vandaag opgegaan is in de andere regio's.

3. Indeling van de Bulgaarse volksliederen

Het volkslied speelt een belangrijke rol in het leven van de Bulgaren. Het Bulgaarse volk houdt van zingen. Het zingt oude traditionele liederen overgeleverd door de voorvaderen. Dit leidt voortdurend tot nieuwe liederen. Volkszangers beschikken over een groot geheugen en ze beheersen vaak tot 500 volksliederen. In enkele gevallen wordt dit getal nog ver overtroffen.

De grote verscheidenheid van de Bulgaarse volksmuziek op het gebied van muzikale kenmerken, overdracht van de liederen en historische wortels maakt het zeker de moeite om een indeling van het liedmateriaal te maken. Men kan een onderscheid maken tussen de volgende liedsoorten: de gebruiks- en rituele liederen, de arbeidslieder, de tafellieder en de dansvolksliederen.

3.1. Arbeidslieder

Lieder vormen de basis van de muzikale cultuur in de dorpen. Het bespelen van een instrument en het zingen wordt beschouwd als aparte activiteiten. De mannen bespeelden hun instrument en de vrouwen zongen de liederen. Beiden hadden hun eigen melodie.

De reden waarom vrouwen zongen en de mannen een instrument bespeelden werd afgeleid van de verdeling van het werk in het dorpsleven. Mannen hielden zich bezig met de veeteelt en vrouwen deden het huishoudelijk werk en het werk in de landbouw.

Vrouwen waren meestal bezig met handwerk, waardoor ze hun handen niet vrij hadden om een instrument te bespelen. Vandaar dat ze zongen om hun werk aangamer te maken.

De mannen bespeelden blaasinstrumenten als de kaval en duduk terwijl ze op hun schapen letten. Voor de mensen in het dorp was muziek geen beroep, maar was het een onderdeel van het sociale leven. Muziek begeleidde elk aspect van het werk. Lieder die tijdens het werk op het veld werden gezongen zijn meestal langzaam, zonder metrum. Lieder die tijdens een rustpauze gezongen werden zijn eerder ritmisch en levendig.

Voor de boeren is het werk op het veld niet enkel een noodzaak voor voedsel, het is ook een bepaald soort filosofie en poëzie. Het zingen, huilen en lachen maken deel uit van het ritueel van het werk. Het zware veldwerk in de sterke zon wordt door te zingen geritualiseerd. Het werk op het veld wordt geëerd en de luiheid wordt bekritiseerd. Zingen helpt hen om door te zetten en er plezier aan te beleven.

's Avonds of tijdens de herfst werkten de vrouwen aan hun handwerk (breien, spinnen, naaien,...).

Tijdens dit werk zongen ze liederen als ballades, waarvan sommigen naar een speciale gelegenheid refereerden zoals de Sedyanka.

Andere liederen waren bijvoorbeeld de kringdansen, lijndansen of kettingdansen zoals de horo.

3.1.1 Oogstlieder

Een groot gedeelte van de arbeidslieder zijn oogstliederen. Ze worden op het veld gezongen door de maaiers, meestal solo, maar ook in groepen. De oogstliederen worden begeleid door zogenaamde "kreten". Deze "kreten" worden vaak gekarakteriseerd door de kleine septiem boven

de tonica. De melodieën van de oogstliederen zijn langzaam, “ploeterend”, het toonbereik is meestal een kleine tert, een kwart of een kwint. De melodie blijft lang op de tert waardoor het oogstlied een melancholisch karakter krijgt. Natuurlijk moet men niet vergeten dat deze liederen gezongen worden tijdens de zware arbeid.

Tekstueel gezien gaan deze oogstliederen vaak over heel andere onderwerpen. Vaak gaat de inhoud over de oogst, maar het kunnen even goed liefdesliederen, liederen over de geschiedenis of liederen over het dagelijks leven zijn. Een groot deel van de liederen had geen duidelijke maatsoort of ritmische structuur en werd volledig vrij gezongen.

3.1.2 Sedjanka-liederen

Andere belangrijke arbeidsliederen zijn de zogenaamde *Sedjanka*-liederen. *Sedjanka* komt van zitten, de naam van de liederen kwam als volgt tot stand: vroeger ontmoetten de jonge mensen elkaar op een afgesproken plaats, die *Sedjanka* genoemd werd, om hun huishoudelijke taken samen te doen. De meisjes breiden truien en sokken of er werd geweven en gehaakt. De jongens hielpen de wol vasthouden of te strekken. Voordat het niet saai zou worden, zongen ze. Later lieten ze het werk liggen en dansten ze rond. Dit was vroeger de meest populaire vrijetijdsbesteding van de jongeren.

Er waren 2 soorten Sedjankas – de ene vond in de winter in de cafés plaats en de andere in de herfst in open lucht. Sedjanka-liederen werden tijdens de bijeenkomst of kort voor hun begin, dus wanneer allen zich verzamelden, gezongen. Dit ging als volgt tewerk: de eerst aangekomen meisjes van de bijeenkomst begonnen liederen te zingen, waarmee ze andere meisjes en jongens tot hun Sedjanka uitnodigden. Vervolgens maakten ze vuur en stelden ze daarrond houten krukken op. Zij namen de ene helft van de cirkel in en lieten de andere helft voor de jongens. De jongens hadden meestal een kaval (herdersfluit), Zafara (korte fluit) of een Gadulka (vedel) bij zich.

Naast het werken werden leuke spelletjes gespeeld, verhalen of grappige belevissen verteld, raadsels opgelost, maar er werd voornamelijk gezongen. Normaal gezien zongen hoofdzakelijk de meisjes en de jongens begeleidden hen op een volksinstrument. Na enkele liederen werd er naar de dans toe gespeeld, en er werd gedanst en gespeeld tot zonsopgang.

Als een meisje op een jongen verliefd was, schonk ze hem een bloemenstruik, zodat hij aan haar zou denken. Dit was in deze boerenomgeving de enige mogelijkheid om genegenheid te tonen.

De Sedjanka-liederen kunnen in vele verschillend vormen voorkomen. In regel worden ze door langzame, rijkelijk versierde melodieën gekarakteriseerd, waarbij de zangers zich kunnen bewijzen. De oudste Sedjanka-liederen zijn meerstemmig. Deze werden hoofdzakelijk in West-Bulgarije gezongen.

In totaal is het aantal arbeidersliederen gigantisch. Er zijn liederen die gaan over het maaien, over het ploegen en harken, over rijgen en vouwen van tabak, over de wijnoogst en zelfs over het plukken van kornalijn in het bos.

3.2. Rituele en gebruiksliederen

Gebruiksliederen zijn één van de oudste Bulgaarse volksliederen. Ze zijn functioneel gekoppeld aan specifieke tradities en zijn voor een groot deel direct gerelateerd aan het leven van de mensen en hun sterke affiniteit met de natuur. Tegelijkertijd manifesteert zich daarin een sterk geloof in het goede en de rechtvaardigheid. Dit zijn kalenderliederen, die al eeuwenlang gezongen worden op bepaalde feestdagen zoals Kerstmis, Lazarus-dag (zaterdag voor Palmzondag, Лазаровден), de dag van de zomerzonnewende op 24 juni (Еньовден).

Daarnaast zijn er liederen die bestemd zijn voor bepaalde familieaangelegenheden als een doop, een huwelijk of begrafenis. De liederen gaan bijvoorbeeld over een huwelijk van een jonge bruid, die het vaderlijke huis verlaat, en die bid voor regen of bid om de kwade geesten te verjagen. Binnen de tradities nemen deze liederen een bepaalde plaats in.

3.2.1 Kalenderliederen

Een overzicht van de verscheidene gebruiken wordt gegeven in de zogenaamde folklorekalender. Er is een systeem dat de jarencyclus onderverdeeld in heidense (voorchristelijke), orthodoxe (christelijke) en wereldlijke elementen. Vergelijkbaar met veel indo-europese kalenders wordt ook in de Bulgaarse kalender het zon- en maanprincipe verenigd. Kerstmis bijvoorbeeld valt op basis van de zonnestand altijd op 25 december. Pasen viert men door de wisselende maankalender altijd op een verschillende dag.

De folklorekalender deelt het jaar in, in een zomer- en een winterhalfjaar. De heilige Joris staat voor de zomer, de heilige Dimitër voor de winter. De muziek speelt steeds een belangrijke rol bij deze gebruiken en rituelen, bijvoorbeeld bij het kerstzingen of het vieren van de lazarusdag.

3.2.2 Koledari

Koledari (Коледари) zijn Bulgaarse kerstzangers. (коледа/koleda = Kerstmis). Het kerstzingen is een wijd verspreid gebruik in Bulgarije. Kerstmis, werd reeds gevierd als de geboortedag van de zon in de

heidense tijden. Vooral in de landelijke regio's van Bulgarije is dit een groot muzikaal evenement. Eén tot twee maanden voor Kerstmis kwamen de jongens bijeen, ze vormden groepen en zongen dagelijks honderden Kerstliederen, die door hun voorvaders overgeleverd werden. Niet iedereen kon een kerstzanger zijn. Dit was enkel weggelegd voor de muzikaal begaafde jongens. Volgens andere bronnen begonnen de groepen pas te repeteren op 20 december.

De Bulgaarse Kerst vindt plaats op 25 december. Het feest betekent het einde van de op 15 november begonnen vastentijd in de orthodoxe kerk. Kerstliederen werden hoofdzakelijk gezongen op kerstnacht. Traditioneel gezien zongen zij vanaf middernacht tot het opkomen van de zon op Kerstdag. De kerstzangers trokken van huis tot huis. Ze werden geleid door één lid van de groep die *stanenik tshetnik* (станеник четник) genoemd werd. Meestal was dit een iets oudere getrouwde man die geoefend was in het zingen van kerstliederen. De koledari waren gekleed in een feestelijke versie van de gebruikelijke nationale klederdracht. Het belangrijkste kenmerk was de mantel (die hen beschermde tegen de kou) en de grote stok die hen hielp bij het lopen door de sneeuw en hen beschermde tegen honden. Een groep beperkte zich meestal tot de huizen van hun buurt.

De kerstliederen zijn onder te verdelen in verschillende groepen:

1. De liederen voor onderweg, voordat het huis bereikt was
2. De liederen voor bij het binnentreden van het huis.
3. De liederen die voor de bewoners van het huis gezongen werden.

De koledari wensten gezondheid, geluk en voorspoed voor het komende jaar en tikten op de rug van de mensen met hun versierde stokken uit carneool. Met hun liederen verjoegen ze de boze geesten. De mensen schonken de koledari pretzles, wijn of zelfs geld.

De kerstliedjes zijn optimistisch en vrolijk. Hun melodieën zijn feestelijk en plechtig met poëtische teksten in het bijzonder. Ze werden antifoön uitgevoerd. De jongens waren verdeeld in twee groepen, terwijl de ene groep zong, luisterde de tweede. De groepen wisselden elkaar af zodat er een bijzondere soort van wisselgezag ontstond.

Een jongen werd gewoonlijk net voor Kerstmis in de kring van de volwassenen opgenomen. Hij trok dan voor de eerste keer een geborduurd hemd en een broek van de volwassenen aan en nam dan deel aan een groep van de mannelijke kerstzangers.

Er moet een onderscheid gemaakt worden met de koledarcheta (коледарчета). Dit waren groepen van kinderen die vroeg op de avond van huis tot huis trokken om kerstliederen te zingen.

Traditioneel, zingen ze op kerstavond van middernacht tot het ochtendgloren. In heel wat volksgeloven verschijnen er rond deze tijd boemannen (Караконджул/ Karakondzhul), vampieren, boze geesten (Таласъм/ talasem), en bovennatuurlijke wezens. In het Bulgaarse volksgeloof hebben

de koledari de kracht om deze wezens met hun gezang te bestrijden. Door de zonsopgang verliezen deze wezens hun kracht en kan het kerstzingen beëindigd worden.

Volgens de mythologie zwierven de jonge kerstzangers rond in het hiernamaals, waar ze vochten tegen de boze krachten en kregen nadien heil en geluk terug. Hun tijdelijke “dood” en “verrijzenis” is een symbool van de overgang naar een andere sociale groep. De jonge jongens werden zo echte mannen.

3.2.3 Het feest van Lazarusdag

De viering van de Lazarusdag, is een bijzonder interessante gewoonte in Bulgarije. In heidense tijden werd op deze dag de eerst opgestane vruchtbaarheidsgodin vereerd. Sinds de christelijke jaartelling staat Lazarusdag symbool voor de rijping van het jonge meisje. Zoals bij de Koledari staat het zingen en dansen symbool voor de overgang van kind naar huwbaar meisje.

De meisjes die deelnemen aan het ritueel zijn 18 Jaar. Het belang van deze praktijk kan worden aangetoond door het feit dat volgens de Oud-Bulgaarse traditie enkel de deelnemende meisjes aan het ritueel van Lazarus, mochten trouwen, en sieraden dragen.

Welke liederen dat de Lazarus-meisjes zongen, was afhankelijk van de omstandigheden in het huis, waar de meisjes de liederen zongen, voor wie ze de liederen zongen (oude vrouw, een kind,...).

Ook hier kan je een onderverdeling maken in de liederen:

1. Lieder voor onderweg
2. Lieder bij het binnentreden van het huis
3. Lieder voor in het huis
4. Dansliederen

Enkel op deze dag geloofden de mensen dat de meisjes een magische kracht bezaten. Door hun gezang en dans zegenden ze het huis, de huiseigenaar en de eigendom en velden.

Het zijn levendige, poëtische liedjes met korte melodieën. De liederen zijn speels, ondeugend en verschillen sterk per regio. Het ritme wordt bepaald door het snelle tempo van de Lazarusdans.

Het hoofdthema van de liederen is de voorspelling, welk meisje met wie zal trouwen. De dans van de meisjes symboliseert hun toekomstige huwelijk. Ze staan rond een ketel met “zwijgend water”.

“Zwijgend” omdat de meisjes zwijgen terwijl ze de ketel met water vullen. In deze ketel leggen ze een boeket bloemen met een daaraan vastgebonden ring. De bloemenkrans blijft een nacht in de ketel. De volgende morgen nemen ze elk hun eigen boeket. De andere meisjes zingen een lied,

waarmee ze voorspellen welk beroep het uitgekozen meisje zal uitoefenen. De voorspelling van het beroep moet met het beroep van de toekomstige echtgenoot overeenkomen.

In andere delen van Bulgarije, voornamelijk in de dorpen waar een rivier stroomt, gooien de meisjes hun boeketten in de rivier. Dan geldt het volgende: “De jongen die je boeket vindt zal met je trouwen!”.

3.2.4 Familietraditieliederen

De zwakte van het volk tegenover de krachten van de natuur heeft een cyclus van liederen over het verzoek om regen of om overstromingen te voorkomen tot leven geroepen. In vroegere tijden had elk dorp liederen die werden gezongen in periodes van droogte of zware regen die de oogst aantastten.

Kalenderliederen beschrijven de relatie tussen maatschappij en natuur. Daar tegenover zijn familietraditieliederen belangrijk voor de relatie tussen het individu en de samenleving.

Bulgaarse familietradities zijn de geboorte van een kind, een huwelijk of een begrafenis. Dit zijn misschien wel de belangrijkste gebeurtenissen in een mensenleven.

3.2.4.1 Huwelijksliederen

Drie elementen vormen de muzikale basis van een traditioneel Bulgaars huwelijk:

1. Het gezang van een groep vrouwen
2. De instrumentale muziek
3. Het mannengezang met instrumentale begeleiding tijdens het eten

De symboliek van de huwelijksliederen, de instrumentale melodieën en dansen kan als een tegenstelling tussen man en vrouw gezien worden. Er ontstaat een tegenstelling tussen de rituelen van de bruid en de rituelen van de bruidegom.

De eigenlijke Bulgaarse bruiloft duurt drie tot vijf dagen, maar de bruiloftsgebruiken tussen de verloving en het jaar na de verloving duren twee jaar. Bovendien kan er een onderscheid gemaakt worden tussen de rituelen voor, tijdens en na de bruiloft.

Onder de rituelen vóór het huwelijk verstaat men de twee tot drie dagen voor het huwelijk. Deze rituelen bestaan uit het bakken van het speciale brood, maar ook de voorbereiding van de huwelijksvlag (сватбено знаме/ svatbeno zname of уруглица/ uruglitsa), de voorbereiding van de

bruid tijdens het vlechten van haar haar en het scheren van de bruidegom. Tijdens deze rituelen wordt er de hele tijd gezongen.

Huwelijksrituelen zijn het vertrek van de gasten naar het huis van de bruid, het afhalen van de vader, het leiden van de bruid uit het huis van de vader, het leiden van de bruid naar het huis van de bruidegom en de schenkingen van de gasten.

Er zijn vele andere minder belangrijke rituelen die zeer verschillend zijn in verschillende delen van Bulgarije. De rituelen kunnen ook kleine spelletjes zijn. Ten eerste zal de bruidegom niet worden toegelaten in het huis van de bruid. De bruidegom moet de schoen van zijn schoonvader met geld vullen. Maar als hij dan het huis binnenkomt, moet hij zoeken naar de bruid, die zich ergens verstopt in het huis. Het afscheid van de bruid van haar ouders, het scheiden van het huis van de vader en haar onbekende lot zijn de droevigste momenten op een bruiloft. Dit alles wordt weerspiegeld in zowel het sterke karakter van de teksten als in de melodie van de liederen die gezongen worden. Bruiloftsliederen hebben in elke regio heel specifieke eigenschappen. Zelfs in naburige dorpen zijn de melodie, de structuur en de inhoud van de tekst zeer verschillend.

3.2.4.2 Gelegenheidsliederen

Gelegenheidsliederen werden op feestdagen, bij een feestelijke aangelegenheid of bij huwelijken gezongen. Het handelt steeds over gedragen, reciterende melodieën. Gewoonlijk werden ze door solozangers met of zonder begeleiding van een volksmuziekinstrument gebracht. Een groot deel van de gelegenheidsliederen geeft de spelers de mogelijkheid, hun improvisatorische vaardigheden te tonen. Voor deze liederen is een grote toonumfang en een hoog expressiegehalte karakteriserend. Typische voorbeelden van gelegenheidsliederen zijn de zogenoemde “liederen zonder metrum”.

Voor het volk zijn de gelegenheidsliederen de echte volksliederen. Hiertoe behoren de Bulgaarse volksliederen over roemrijke helden, liederen over grote evenementen, die het volk geschokt hebben, alsook de vertellende liederen en de liederen uit het gezinsleven.

Ook het overlijden werd muzikaal begroet. Vrouwen improviseerden klaaggezangen van op het moment van het overlijden van een geliefd persoon. Deze liederen gingen over het leven van de overleden persoon, zijn of haar relatie met het dorp en de gemeenschap. Sommige van deze zingende vrouwen, werden geprezen door de gemeenschap en vormden een bron van inspiratie voor andere vrouwen. Deze klaaggezangen hadden een vrij metrum en hadden een reciterend karakter. Sommige van deze liederen werden soms omgezet in meer lyrische rouwliederen met af en toe instrumentale melodiën.

3.3. Tafelliedereren

Heldengezangen en historische ballades werden vaak gezongen op huwelijksfeesten, doopfeesten, verlovingsfeesten. Zij werden meestal aan tafel gezongen en zorgden voor een opgewekte sfeer. West-Bulgarije heeft de grootste traditie van heldengezangen. Deze werden meestal solo gezongen, vaak met begeleiding van één instrument, de gaida of gadulka.

De heldengezangen vertelden heldhaftige verhalen over ontsnappingen en opstanden tijdens de bezetting door het Ottomaanse Rijk. Deze liederen hebben vaak een vrij metrum en bestonden uit honderden zinnen. De tessituur van melodieën was meestal beperkt tot een kwint. De melodieën waren zeer melismatisch en er werden veel versieringen gebruikt. De instrumentalisten improviseerden kleine tussenspelen.

Historische ballades gingen vaak over figuren en gebeurtenissen uit het recente verleden van Bulgarije. Ze werden uitgevoerd op melodieën van epische liederen, oogst- of dansliederen. Hun tessituur was meestal groter.

Buiten de heldengezangen en historische gezangen waren er ook mythische ballades die vertelden over draken, geesten, elfjes, en bovennatuurlijke krachten.

3.4. Dansliederen

De dansliederen (korte liedjes met refrein) zijn het grootste deel van de Bulgaarse volksliederen. Er is geen plaats in Bulgarije, waar deze dansliederen niet gedanst worden, en waar deze liederen tot op heden niet gezongen worden.

De dansliederen worden door gespecialiseerde dansers uitgevoerd en zijn meestal antifoon. De twee groepen van zangeressen wisselen elkaar af. Bijna alle gebruiks- en arbeidersliederen eindigen met een danslied.

Deze dansliederen worden op belangrijke feestdagen, elke zondag en bij huwelijken gedanst. Bij de Sedjanka bv., sluiten een meisje en een jongen een weddenschap af. Als de jongen het meisje tijdens het dansen verslaat, krijgt hij bv. haar bloemenkrans, en zolang hij hem draagt, toont hij, dat hij van haar houdt. Bij de opstelling van de dans heerst afhankelijk van leeftijd en geslacht een strenge hiërarchie. Bij de dansliederen vindt men een rijkdom van onregelmatige maatsoorten, die bijzonder karakteristiek is voor West- en Noord-Bulgarije. Als basis overheerst de 2/4 maatsoort in de dansliederen, maar ze worden in verschillende tempi gezongen. Afhankelijk van het seizoen onderscheiden we winter-, lente-, zomer- en herfstliederen. Vele worden enkel tegen 's avonds

gezongen. Afhankelijk van het karakter worden voor deze liederen o.a. volgende maatsoorten gebruikt:

- Trite pati (Трите пъти): 2/4: lijndans met snelle voetbewegingen ; stap ritme snel-snel- traag= 1+1+2
- Tropanka (Тропанка): 2/4: een stampende mannendans uit Dobrudja
- Opas (Опас): 2/4: een gevarieerde dans
- Shopsko horo: 2/4
- Pravo horo (Право хоро): 2/4 of 6/8 (3+3): de dans wordt vaak gedanst voor de pravo, zowel 2/4 als 6/8 wordt gebruikt. 2/4 wordt gebruikt voor het zingen, terwijl 6/8 gebruikt wordt voor het bespelen van de instrumenten. In Bulgarije wordt de 6/8 ook wel geschreven als een 2/4 maat met triolen.
- Pravo (Право): 6/16 (3 + 3); een doorlopend strofisch lied, zeer eenvoudig: Dit is de meest populaire en meest verspreide dans in een tweedelige maatsoort.
- Paydushko horo (Пайдушко хоро): 5/16 of 5/8 (2+3): wordt vaak gekarakteriseerd als een “manke dans”. In de zuidelijke gebieden van Bulgarije wordt deze dans vaak geschreven in de maatsoort 5/8 of 5/16 met als onderverdeling (3+2)
- Chetvorno horo (Четворно хоро): 7/16 (3+2+2 of 3+4)
- Rachenitsa (Ръченица): 7/16 of 7/8 (2+2+3 or 4+3): één van de eenvoudigste volksdansen, meestal solo of in duo gedanst
- Daytchovo horo: 9/16 (4 + 2 + 3 of 2 + 2 + 2 + 3): een kringdans waarbij een leider roept welke formatie/ variatie gedanst zal worden
- Lesnoto Horo (Лесното хоро): 7/8 (3+2+2), een trage lijndans die lijkt op de pravo horo
- Ginka (Гинка): 7/8 (3+2+2): een trage lijndans uit het Pirin gebergte
- Sbornato Horo (Сворнато хоро): 9/8 (2+2+2+3): een lijndans uit het Pirin gebergte
- Varnensko Horo (Варненско хоро): 9/8 (2+2+2+3): een trage lijndans met sierlijke passen
- Elenino horo (Еленино хоро), Eleno Mome (Елено Моме): 7/8, 13/16, 12/16 (2+2+1+2, 4+4+2+3, 3+4+2+3): een lijndans, wordt enkel door de meisjes gedanst op Lazarusdag
- Petrunino horo (Петрунино хоро): 7/8, 13/16, 12/16 (2+2+1+2, 4+4+2+3, 3+4+2+3)
- Grancharsko horo (Грънчарско хоро): 9/16 (2+3+2+2)
- Gankino horo (Ганкино хоро) or Kopanitsa (Копаница): 11/16 (4+3+4 or 2+2+3+2+2)
- Krivo plovdivsko horo (Криво пловдивско хоро) 13/16 (2+2+2+3+2+2)
- Ispraychi (Испайчи)) 13/16 (3+2+3+2+3) of 8/16+5/16
- Elbasansko horo (Елбасанско хоро) 14/16 (2+2+2+3+2+3) 9/16+5/16

- Buchimish (Бучимиш): 15/16 (2+2+2+2+3+2+2): een lijdans
- Yove male momе (Йове мале моме): 18/16 of 7/16+11/16
- Sandansko horo (Санданско хоро): 22/16 (2+2+2+3+2+2+2+3+2+2)
- Sedi Donka (Седи Донка), ook wel Plovdivsko horo (Пловдивско хоро) genoemd: 25/16
= 7/16+7/16+11/16 (7=3+2+2 en 11=2+2+3+2+2)

4. Kenmerken van de Bulgaarse volksmuziek

4.1. Ritme en maatsoorten

Typisch voor de liederen uit de Bulgaarse volksmuziek zijn hun moeilijke ritmes. Deze kunnen niet altijd met het traditionele notatiesysteem genoteerd worden. Voor de notatie van deze liederen grijpt men naar de onregelmatige maatsoorten en naar tekens die niet altijd de melodie voor honderd procent kunnen weergeven.

Bij de Bulgaarse componisten van volksmuziek (zoals bv. Dobri Hristov) bestaat er geen 2/2 maat. De basisregel hoe ze maatsoorten toewijzen gaat als volgt: als het ritme van de melodie traag of gematigd is, wanneer het aantal slagen per minuut tussen 50 en 160 slagen per minuut ligt, wordt er 4 in de noemer geschreven (bijvoorbeeld 2/4, 3/4, 5/4). De maateenheid is een kwartnoot.

Als het tempo snel tot zeer snel is (dit wil zeggen tussen de 160 en 250 slagen per minuut), wordt er een 8 in de noemer geschreven (zoals 3/8, 5/8, 7/8). De maateenheid is een achtste noot. In het geval het aantal slagen per minuut meer dan 250 bedraagt, wordt de noemer 16 gebruikt (5/16, 7/16). Deze regel is enkel een hulpmiddel, maar het is niet verplicht je hieraan te houden. De grote verscheidenheid aan metrische vormen in de Bulgaarse volksmuziek kan onderverdeeld worden in vier groepen:

1. De regelmatige maatsoorten
2. De assymmetrische maatsoorten
3. De vrije maatstructuren
4. De samengestelde maatsoorten

4.1.1. Regelmatige maatsoorten

De meest voorkomende vorm van de regelmatige maatsoorten in de Bulgaarse volksmuziek is de maat 2/4. Een trioel in de maat 2/4 of de maat 6/8 komt bijna niet voor in de vocale muziek, enkel af en toe in de instrumentale. Zeker in langzame liederen is de maat 6/8 zo goed als onbestaande.

Binaire maatsoorten:

2/4 : de meestvoorkomende binaire enkelvoudige maatsoort in de Bulgaarse volksmuziek is de 2/4 maat. In een snel tempo verbindt men twee tweedelige maten in een maatfiguur.

2/8: komt zelden voor.

Ternaire enkelvoudige maatsoorten

De ternaire maatsoorten 3/4, 3/8 en 9/8 zijn zelden terug te vinden in de Bulgaarse volksmuziek, zeker niet in dansliederen. Als ze toch voorkomen staan deze meestal in volgende vorm: ♩ ♪

Verschillende Bulgaarse muziektheoretici ontkennen zelfs hun bestaan. Vasil Stoin³ schrijft echter in één van zijn werken: "In de muziekfolklore komt men zeer vaak ternaire maatsoorten tegen, maar ze komen niet alleen voor. Ze komen steeds voor in een combinatie met één of meerdere binaire maatsoorten."

3/4: Wanneer de melodie traag of gematigd is, staat deze in 3/4.

3/8: wanneer het aantal slagen per minuut snel is (sneller dan 160), wordt de achtste noot als maateenheid gebruikt.

4.1.2. Asymmetrische maatsoorten

Een groot gedeelte van de Bulgaarse dansliederen zijn geschreven in onregelmatige maatsoorten zoals 7/16, 9/16 en 15/16. Deze asymmetrische maatsoorten zijn respectievelijk opgebouwd uit drie, vier en zeven asymmetrische gecombineerde tellen. Elke tel bestaat uit twee of drie zestiende noten.

Dobri Hristov gaat ervan uit dat in Bulgaarse muziek de zestiende noot beschouwd kan worden als de kleinste onderverdeling binnen een maat. Twee zestiende noten resulteren in een regelmatige maateenheid, een tweedelige tel. Drie zestiende noten resulteren in een verlengde maateenheid, of drieledige tel. De maten 5/16, 4/16, 8/16, 9/16, 11/16,... zijn het resultaat van een combinatie van regelmatige en verlengde maateenheden. Zelfs de meest complexe maatsoorten kunnen ontleed worden in verschillende combinaties van tweedelige of drieledige tellen.

Volgens Vasil Stoin zijn deze asymmetrische maatsoorten ontstaan door een combinatie van regelmatige maatsoorten zoals besproken bij de regelmatige maatsoorten. Als deze combinatie in

³ Vasil Stoin (1880-1939): Bulgaarse ethno-musicoloog en verzamelaar van Bulgaarse volksliederen. Hij verzamelde en publiceerde enkele duizende Bulgaarse volksliederen.

een snel tempo wordt gezongen, groepeerd het oor automatisch deze opeenvolging van maatsoorten tot een groter geheel. Zo wordt bijvoorbeeld volgende opeenvolging

$2/4 + 2/4 + 3/4 + 2/4 + 2/4 + 3/4$, in dubbel tempo gegroepeerd tot $7/8 (2 + 2 + 3) + 7/8 (2 + 2 + 3)$.

De kwartnoot die eerst als basiseenheid diende, wordt gereduceerd met de helft tot een achtste noot. Deze achtste noot kan opnieuw gereduceerd worden tot een zestiende noot als basiseenheid.

Deze basiseenheid komt het meest voor in de Bulgaarse volksdansen.

Ook belangrijk om te weten is dat de asymmetrische maatsoorten ook een resultaat zijn van de dynamische ritmes van de poëtische teksten uit de Bulgaarse volksverzen. De taal zelf leidt tot onregelmatige poëtische scanderingsen, en de relatie tussen vocale lettergrepen onderling wordt op een natuurlijke wijze omgezet in de muzikale notatie. De maateenheid wordt dus afgeleid van de natuurlijke frasering van de tekst.

Deze asymmetrische maatsoorten worden vaak "Bulgaarse maatsoorten" genoemd aangezien Bulgarije het enige land in Europa is waar deze metrische en ritmische vormen zo geïntegreerd zijn in de nationale kunst. Béla Bartók bijvoorbeeld, gebruikt in zijn Mikrokosmos metrische combinaties die hij benoemd als "Bulgaarse". Ook noteerde hij niet de som van de totale metrische eenheden, maar de additieve vorm: bv. $4+2+3/8$ of $2+2+3/8$.



1Mikrokosmos, Vol. 6: Zes dansen in Bulgaars ritme, nr. 1



2Uit Mikrokosmos Vol. 6 Zes dansen in Bulgaars ritme nr. 2

Er kan een onderscheid gemaakt worden tussen verschillende onderverdelingen binnen de asymmetrische maatsoorten:

1. Volksliederen met een verlengde tel op het einde van de maat.

2. Volksliederen met een verlengde tel op het begin van de maat.
3. Volksliederen waarbij de eerste en de laatste tel verlengd zijn.
4. Volksliederen waarbij de verlengde tel zich in het midden van de maat bevindt.
5. Volksliederen met meer dan één onregelmatig verdeelde verlengde tel in de maat.
6. Volksliederen met combinaties van verschillende assymetrische maten.

1. Volksliederen met een verlengde tel op het einde van de maat

Eén van meest populaire dansen, de Pajdushka horo , staat in de maat 5/16 of 5/8 met de verlengde tel op het einde van de maat. De derde zestiende of achtste van de maat wordt geaccentueerd. Waardoor je een gevoel krijgt van 2/16 + 3/16, elke maat bestaat dus uit 2 tellen.

Пайдушко Хоро #1 - Pajduško Horo #1 HJHUKD1988
Bulgarija
ABCDEFGHI + ABCD

Pajduška trojka Bulgarien

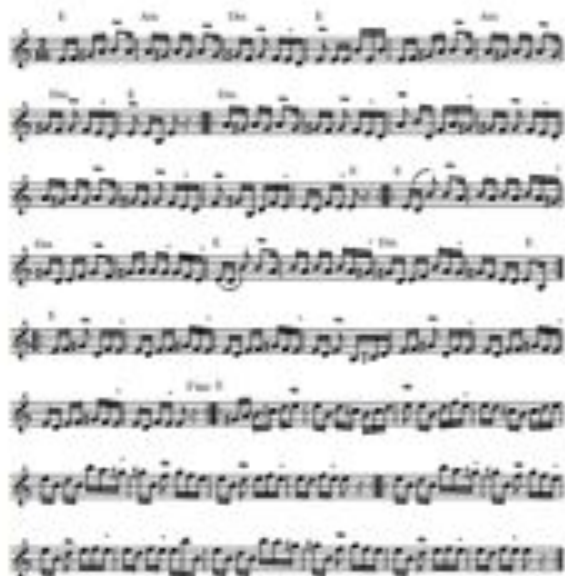
Vorspiel

Ook worden vele religieuze en rituele liederen zoals kerstliederen, vaak geschreven in deze maatsort.

De maatsort 5/8 in matig tempo (♩ = 200) wordt ook frequent gebruikt.

De maatsoort 7/16 (2+2+3) wordt gebruikt voor de favoriete Bulgaarse nationale dans de Rachenista. Deze maatsoort is een driedelige maat met een verlengde laatste tel. Deze tel wordt geaccentueerd. De maten in deze dans worden meestal per vier gegroepeerd.

Račenitsa



Andere dansen die deze maatsoort gebruiken zijn de Chepnitza.

Naast enkele volksdansliederen zijn er evengoed religieuze volksliederen die in deze maatsoort geschreven staan. Kerstliederen zijn hier een goed voorbeeld van.



De maatsoort 9/16 is één van de meest voorkomende maatsoorten in de Bulgaarse volksmuziek, die zijn oorsprong vindt in de Turkse muziek onder de naam "aksak". De 9 zestiende noten worden gegroepeerd als 2+2+2+3. De verlengde tel bevindt zich dus op de laatste tel, die ook geaccentueerd wordt. Dansen in 9/16 worden meestal uitgevoerd met twee rijen dansers die met hun gezicht naar elkaar staan. De rijen komen dichterbij of verder van elkaar naargelang de danspassen vorderen, schuiven ze zachtjes op naar rechts op het einde van elke zin.

Дайчово хоро -1- Dajčovo horo

Bulgarije
2002©Henk Hensing

Musical score for Dajčovo horo, featuring two systems of music. The first system is marked with a circled '1' and a tempo of quarter note = 200. It consists of two staves. The first staff has a circled 'A' above it and a sequence of notes with trills. Below it are chords: A, A, G, G, Am, A, G, G, A, Am. The second staff is marked with a circled 'B' and contains two measures of music with trills. Below it are chords: A, A E A, A E A.

De maat 11/16 lijkt erg op de maat 9/16. Deze maatsoort 11/16, waar de verlengde eenheid voorkomt op de laatste tel 2+2+2+2+3, vindt men terug in vele volksliederen uit Bulgarije, hoewel andere indelingen zoals bijvoorbeeld 3+2+2+2+2 of 2+2+3+2+2 meer voorkomen. Ook bij deze maatsoort valt het accent op de verlengde tel.

De maat 13/16 met de onderverdeling 2+2+2+2+3 is een bijzondere maatsoort. Deze lijkt ook wel een combinatie van 4/8+5/16, maar aangezien het accent op de zesde en niet op de vijfde tel valt, is deze indeling nogal vreemd.

Еленино Хоро - Elenino Horo

1983GHJH
Bulgarije

Musical score for Elenino Horo, featuring four systems of music. Each system consists of two staves. The first system is marked with a circled '1' and a circled 'A' above it. The second system is marked with a circled 'B' above it. The third and fourth systems are marked with a circled 'B' above them. Chords are indicated below the notes: A, E A A A E A, A E A A E A, A E A A E A.

De maat 15/16 met volgende onderverdeling 2+2+2+2+2+3, komt nooit alleen voor. Ze wordt vaak gecombineerd met de maat 9/16.



De maat 17/16 met de onderverdeling 2+2+2+2+2+2+3 is zeer zeldzaam en wordt meestal niet vernoemd.

2. Volksliederen met de verlengde eenheid op het begin van de maat


De maat 5/16 met de eerste tel verlengd, komt minder voor dan de variant met de verlengde tel op de laatste.

De maat 7/16 3+2+2, wordt gebruikt voor de "Muzki ruchenik", die populair is in Dobrudja. Andere interessante voorbeelden zijn bijvoorbeeld regenliederen.

11/16 3+2+2+2+2 is een vijfdelige maatsoort, waarbij enkel de eerste tel geaccentueerd wordt.

3. Volksliederen met een eerste en laatste verlengde tel

De maat 8/16 wordt in Bulgaarse volksmuziek anders gebruikt dan in de meeste Westerse muziek, waar ze meestal onderverdeeld wordt in 2 tellen van 4 zestiende noten. In de Bulgaarse volksmuziek wordt deze onderverdeeld als volgt: 3+2+3. Er zijn accenten op beide verlengde tellen. Deze maatsoort kan niet beschouwd worden als een gesyncopeerde maat van vier tellen. Dit voornamelijk om choreografische redenen; zoals in de maat 7/16 zijn ook hier 3 danspassen. Daarnaast is het mogelijk dat de maat 8/16 onderverdeeld wordt als 2+3+3. Sommige theoretici geloven dat liederen die genoteerd staan in 8/16 (3+2+3) oorspronkelijk staan in 7/16. Een lied in 7/16 kan makkelijk omgezet worden in 8/16 door de laatste tel te verlengen. Af en toe komen dezelfde liederen voor in twee vormen: in 7/16 en 8/16. De onderverdeling 3+2+3 komt minstens zoveel voor als 3+2+2.

De maat 10/16 (3+2+2+3) bestaat uit 4 tellen met een verlengde tel zowel op het begin als op het einde van de maat. Deze verlengde tellen worden geaccentueerd. Een maat als deze kan makkelijk onderverdeeld worden in twee maten van 5/16 .

De maat 12/16 lijkt op de maat 10/16 met een extra tel bestaande uit 2 zestienden. Ze bestaat dus uit 5 tellen waarvan de eerste en de laatste tel verlengd zijn. Aangezien deze maat ritmisch vrij complex is, maken de zangers meestal gebruik van percussie-instrumenten zoals bijvoorbeeld een tamboerijn. Deze maat kan onderverdeeld worden als een maat van 7/16 (3+2+2) + 5/16 (2+3).

E - lé-no mó-me, E - lé-no, E - lé-no mó-me, E - lé-no,
 Ne gá-zi tré-va ze - lé-na, né gá-zi tré-va ze - lé-na.
 (sé-no) (lé-no) (sé-no) (lé-no)

4. Volksliederen met de verlengde tel in het midden van de maat

De maat 9/16 met de onderverdeling 2+3+2+2 komt regelmatig voor. In enkele zeldzame gevallen komt er een combinatie 9/16 (2+2+2+3) en 9/16 (2+3+2+2) voor in hetzelfde volkslied.

M.M. $\text{♩} = 270$
 Trug-na-la chû-ma da mó-ri po se-lai po gra-do - ve,
 o - dí - la chû - ma mó - ri - la.

De maat 11/16 (2+2+3+2+2) komt meer voor dan de maten 11/16 (3+2+2+2+2) of 11/16 (2+2+2+2+3). Deze maat wordt niet ingedeeld zoals men zou verwachten in 4+3+4. Maar in een 7/16 (2+2+3) + 4/16 (2+2). In deze maat wordt enkel de enige verlengde tel geaccentueerd.

De maat 13/16 met de onderverdeling (2+3+2+2+2+2) is zeer zeldzaam in de Bulgaarse volksmuziek. De maat 10/16 met de onderverdeling (3+3+2+2) is een maat waarvan de twee eerste tellen verlengd zijn.

De maat 12/16 kan voorkomen in nog twee andere vormen:

1. 2+3+2+2+3: deze kan gezien worden als een maat van 5/16 (2+3) + 7/16 (2+2+3). Vaak is deze complexe structuur van de maat een direct resultaat van de poëtische tekst. Hier vallen de accenten op de tweede en vijfde tel.
2. 2+2+3+2+3: deze kan beschouwd worden als een maat van 7/16 (2+2+3) + 5/16 (2+3). Hier vallen de accenten op de derde en de vijfde tel.

Ook de maat van 14/16 komt voor in twee vormen:

3. $2+3+2+2+2+3$: deze maat kan ingedeeld worden in de maten $5/16$ ($2+3$) en $9/16$ ($2+2+2+3$).
De tweede en laatste tel worden geaccentueerd.
4. $2+2+2+3+2+3$: deze maat kan ingedeeld worden in de maten $9/16$ ($2+2+2+3$) en $5/16$.

De maat $19/16$ is een zeer complexe maatsoort. Deze maat kan ingedeeld worden in de volgende maten: $7/16 + 3/16 + 9/16$. De onderverdeling $9/16$ kan extra onderverdeeld worden in $2/8 + 5/16$. Op deze maat $19/16$ kan een volledige zin van de tekst gezet worden.

The image shows a musical score for a piece in 19/16 time. The tempo is marked 'Vivo'. The meter signature is $19/16$, with a breakdown of the measure into $7/16 + 3/16 + 9/16$. The score consists of three staves of music. The lyrics are in Dutch and are written below the notes. The lyrics are: "Ki - ten mi ki-ten dé - ve - re, kóí mí te tól-ko na-ki - ti, ta mí te tú-ka do-prá - ti ũ ná-she sé-lo za mó - ma? ũ ná-she sé-lo za mó - ma?"

4.1.3. Vrije maatstructuren

Vele Bulgaarse volksliederen kunnen niet ondergebracht worden in een maatstructuur. Zowel de structuur als de interpretatie is vrij. Meestal worden deze liederen niet in koorverband, maar solistisch uitgevoerd. De liederen zijn vaak declamatorisch en de interpretatie is zeer afhankelijk van de uitvoerder. Lieder die vaak een vrije maatstructuur hebben zijn heldenliederen, oogstliederen, liederen die tijdens de maaltijd gezongen worden.

Typisch voor deze liederen is de beperkte ambitus. Harmonisch wordt vaak dezelfde graad herhaald en de melodie wordt erg versierd. Ook worden er vaak lettergrepen toegevoegd die geen onderdeel van de tekst zijn. Deze worden meestal toegevoegd op het begin of op het einde van de muzikale zin of periode.

4.1.4. Samengestelde maatsoorten

Binnen de samengestelde maatsoorten kunnen we verschillende groepen onderscheiden:

- Combinaties van regelmatige maatsoorten
- Combinaties van asymmetrische maatsoorten
- Combinaties van regelmatige, asymmetrische en vrije maatstructuren

1. Combinaties van regelmatige maatsoorten

Combinaties van verschillende maatsoorten komen regelmatig voor in de Bulgaarse volksmuziek. Zo kunnen de maten 2/4, 3/4, 4/4 en 5/4 met elkaar gecombineerd worden.

De meeste volksliederen in een regelmatige maatsoort (uitgezonderd enkele volksdansliederen in 2/4) vloeien voort uit lyrische volkspoëzie en worden niet geassocieerd met de dans.

2. Combinatie van verschillende asymmetrische maatsoorten

Asymmetrische maatsoorten worden vaak gecombineerd met elkaar.

De asymmetrisch samengestelde maatsoorten kan men onderverdelen in twee groepen:

- a) De gecombineerde metrische groepen: hieronder verstaat men de combinatie van asymmetrische maatsoorten, die periodiek herhaald worden tot het einde van het lied. Een voorbeeld van zo'n combinatie is bijvoorbeeld $7+7+11 = 25$
- b) De heterometrische reeks: hieronder verstaat men de combinatie van metrische groepen, die opgebouwd zijn uit verschillende soorten samengestelde maatsoorten en die niet periodisch herhalen

Hieronder is een voorbeeld te zien van een heterometrische reeks.

The image shows a musical score for a Bulgarian folk dance piece titled "Krivo Ihtimansko horo". The score is written on four staves. The first staff is the melody, and the subsequent three staves are accompaniment. The music is characterized by a complex, non-periodic meter, with various note values and rests. The title "Krivo Ihtimansko horo" and "Bulgarino-Šopak" are visible at the top of the score.

De combinaties van verschillende ritmische structuren worden niet gegroepeerd door de dansmotieven zoals men in vele Bulgaarse volkliederen ziet, maar worden gestructureerd in functie van de tekst. De muziek werd vaak aangepast, afhankelijk van de metrische vereisten van de tekst. Vandaar dat men vaak deze ingewikkelde gecombineerde maten gebruikt als 18/16, 20/16, 21/16, 23/16, 29/16. Eén maat komt dus overeen met één zin uit de tekst. Vele van deze maten lijken vreemd.

In tegenstelling tot de complexe maatstructuren in de hedendaagse muziek, die vaak een resultaat zijn van een wiskundige berekening op papier en daardoor onnatuurlijk aanvoelen, voelen de onregelmatige maatsoorten en ritmes in de Bulgaarse volksmuziek wel natuurlijk aan, omdat zij afgeleid zijn van danspassen of van de taal.

3. Combinatie van regelmatige, asymmetrisch en vrije maatstructuren

Er zijn oneindig veel mogelijkheden om maatsoorten met elkaar te combineren. Ook combinaties van vrije maatsoorten met regelmatige of onregelmatige maatsoorten zijn veel voorkomend. De meeste werken met een vrije maatstructuur eindigen op uitroepen als i, o, ay, hey,... die geen onderdeel van de tekst vormen. Hierop wordt een melismatische passage gezongen.

Als een vrije maatsoort gecombineerd wordt met een regelmatige of asymmetrische maatsoort, moet het vrije gedeelte meestal improvisatorisch gezongen worden.

Als men alle volksliederen in Bulgarije onderzoekt staan er ongeveer een derde geschreven in een asymmetrische maatsoort, en ongeveer de helft van de liederen bestaat uit een combinatie van een vrije maatsoort met een regelmatige of asymmetrische maatsoort.

De meest voorkomende onregelmatige maatsoort is de maat 7/16 (2+2+3) en de maat 5/16, gevolgd door de maat 9/16 (2+2+2+3) en de maat 8/16 (3+2+3).

4.2. Melodie

Bulgaarse volksliederen zijn in sommige opzichten niet zo verschillend van volksliederen uit andere Europese landen.

De liederen hebben in het algemeen een eenvoudige structuur en een beperkte ambitus.

De oorspronkelijke volksliederen zijn éénstemmig en worden unisono gezongen.

De volksliederen worden a capella gezongen. De spanning in deze muziek wordt niet gecreëerd door harmonie maar door intervallen, het ritme en door de vorm. Dit verschilt met volksliederen uit West-Europa waar de melodieën meestal wel harmonisch ondersteund worden.

Er bestaan duizenden volksliederen die mondeling werden overgeleverd voordat ze genoteerd werden. Bij het noteren van de toonhoogte waren er enkele moeilijkheden. Veel volksliederen werden genoteerd van opnames gemaakt op een tape of plaat die ingezongen werden door volkszangers. Dit waren vaak boerenzangers en instrumentalisten. Een eerste moeilijkheid was dat zowel deze volkszangers als instrumentalisten niet zongen of speelden in een welgetemperde stemming. Ook waren de instrumenten niet gebouwd om heel zuivere intervallen te spelen. Hierdoor verkreeg men vaak intervallen die kleiner waren dan een halve toon. Het is moeilijk te weten of deze “kleine intervallen” te wijten waren aan de technische imperfectie van de instrumenten of aan invloeden uit het Oosten, waar wel meer gebruik gemaakt wordt van kwarttonen ed.

4.2.1 Toonladders

Er zijn vele soorten toonladders die gebruikt worden in de Bulgaarse volksmuziek. In deze toonladders ziet men vaak een combinatie van Westerse en Oosterse invloeden. De drie belangrijkste invloeden zijn de Oosterse toonladders, de kerkmodi (oost-orthodox en middeleeuwse modi) en de toonaarden van West-Europa (enkel vanaf het einde van de 19^{de} eeuw). Het is natuurlijk niet altijd mogelijk een volkslied in te delen in één van deze groepen.

4.2.1.1 Oosterse toonladders

De meestgebruikte toonladder die afkomstig is uit Azië is de pentatonische toonladder. Met de pentatonische toonladder wordt elke toonladder bedoeld die bestaat uit 5 verschillende tonen. Het volgende voorbeeld geeft de pentatatonische toonladders weer die in de Bulgaarse volksliederen gebruikt worden.



Buiten deze voorbeelden, zijn er nog vele andere pentatonische toonaarden mogelijk. Voordat er in Bulgarije sprake was van een gestandaardiseerde muziektheorie, werden toonaarden vaak beperkt tot drie, vier, vijf of zes tonen.

De pentatonische toonladder wordt het meest gebruikt in heldengezangen, kerstliederen of arbeidsliederen. Meestal is de melodie van deze liederen eerder kort en sterk versierd. De liederen hebben vaak een vrij metrum.



Er bestaan ook pentatonische toonladders waarin kwarttonen worden gebruikt.



4.2.1.2 Arabische Toonladders

De Bulgaarse volksmuziek wordt ook beïnvloed door Arabische toonladders die nauw verwant zijn aan de Turkse en Perzische toonladders. In sommige toonladders wordt er gebruik gemaakt van kwarttonen. In de toonladder “Huseni”, ligt de intonatie van de si mol ergens tussen si en si mol.



4.2.1.3 Europese kerkmodi

In de Bulgaarse volksmuziek wordt er gebruik gemaakt van diatonische tetrachorden of pentachorden die vaak overeenkomen met de Europese kerkmodi. De meestvoorkomende zijn de aeolische, de dorische en de phrygische toonladders.

4.2.2 Ornamentatie in de Bulgaarse volksmuziek

In de Bulgaarse volksmuziek wordt veel gebruik gemaakt van versieringen, zeker als het gaat over de liederen met een vrij metrum. De ornamentatie kent enkele regels. Natuurlijk is de muzikant niet verplicht om zich hieraan te houden, maar het valt op als de muzikant deze materie niet volledig beheerst.

In de Bulgaarse volksmuziek worden al van oudsher muziekinstrumenten als de kaval, de gaida en de gadulka gebruikt. De accordeon deed pas zijn intrede in de jaren 1950. Accordeonisten en andere

moderne instrumenten hebben zoveel mogelijk de speelwijze proberen over te nemen van de oudere instrumenten.

De ornamentatie is afhankelijk van het instrument. Daarnaast hebben de mogelijkheden van de oude instrumenten een invloed achtergelaten op de Bulgaarse volksmuziek. Bij de gaida is het bijvoorbeeld bijna onmogelijk om een verschil te maken in dynamiek. In de Bulgaarse volksmuziek blijft het volume in het algemeen constant. De accenten worden vaak gemaakt door versieringen toe te voegen en niet door het volume te veranderen.

We kunnen een onderscheid maken in de verschillende soorten van ornamentatie.

- Legato
- Herhaalde noten
- Trillers
- Versieringen in trappen
- Omspelingen

1. Legato

De gaida produceert in principe een continue toon, aangezien het een doedelzak is met een open chanter. Bij het bespelen van de gaida is het opnieuw aanzetten en stoppen moeilijk zonder er bijgeluiden bij te maken. Daardoor worden opeenvolgende noten legato gespeeld. Als er een accent gemaakt moet worden, wordt dit gedaan door een versiering te spelen. Deze soort van ornamentatie wordt ook bij andere instrumenten in de Bulgaarse volksmuziek toegepast.

2. Herhaalde noten

Zoals hierboven vermeld staat, is het moeilijk om de klank van een instrument te onderbreken omdat er dan bijgeluiden ontstaan. Dit maakt het dus ook onmogelijk om twee dezelfde noten na elkaar te spelen. In de Bulgaarse volksmuziek spelen doedelzakspelers in plaats van de kleine stilte tussen twee dezelfde noten een kleine secunde boven de noot. Deze duurt afhankelijk van het tempo altijd zo kort mogelijk. Buiten de kleine secunde kan er ook een kleine of grote terts gebruikt worden als versiering. Dit wordt aangeduid op de partituur met een mordentteken.

3. De Triller

In de Bulgaarse volksmuziek worden trillers gebruikt op de notenwaarden die langer duren dan de waarde in de noemer van de maatsoort. Als we dus een maatsoort van 13/16

5. Instrumenten

In de Bulgaarse volksmuziek worden enkele typische instrumenten gebruikt. Ik vind het belangrijk deze aan te halen aangezien, er in de volksliederen regelmatig naar verwezen wordt.

5.1 Blaasinstrumenten

5.1.1 Kaval

De kaval is één van de meest verspreide volksinstrumenten in Bulgarije. Hij wordt in heel Bulgarije gebruikt, maar speciaal in Tracië en Dobrudja. De bouw van de kaval is bij elke soort hetzelfde, enkel kan de lengte van de pijp verschillen. Er zijn kavals met een lengte van 50, 70, 75 en 80 cm. Hierdoor verschilt hun toonhoogte. De klank van de kaval is te vergelijken met de klank van een dwarsfluit, maar klinkt enkel heser.



5.1.2 Gaida

De Gaida is een Zuid-Europese doedelzak. Het instrument bestaat doorgaans uit een zak gemaakt van een geitenhuid waarbij de gaten van de kop en poten gebruikt worden voor de melodiepomp (chanter), de bourdon (drone) en de inblaaspijp. Een gaida is een enkelriet instrument. Vanwege het doordringende, harde geluid is het een geschikt instrument voor dansbegeleiding in de openlucht. De toonmogelijkheden van de gaida is beperkter dan die van de kaval. De spelers maken een onderscheid tussen twee soorten: de lage gaida (caba) en de hoge gaida (dzhura). De caba wordt voornamelijk gebruikt in de berggebieden. De meest populaire gaida is de gaida die in de Rhodope-bergen gebruikt wordt.

De gaida is heel populair op trouwfeesten en andere feesten die zich buiten afspelen.



5.1.3 Svirka

De herdersgaida wordt ook wel svirka genoemd. Het heeft één houten cilindrische buis van 25 tot 30 cm lang en heeft zes vingergaten. Het aantal tonen is beperkt. Het mondstuk en de manier van het bespelen van het instrument zijn hetzelfde als dat van de kaval.



5.1.4 Duduk

De duduk is een soort fluit die meestal bespeeld wordt door herders. De duduk kan verschillende groottes hebben en bestaat uit één tot drie delen. De meest gebruikte duduk in het centrale westen van Bulgarije is een driedelige dudutsi. Hij heeft een bereik van drie octaven. De duduk die uit één deel bestaat heeft een bereik van twee octaven. De duduk is gemaakt uit riet of hout en heeft 6 vingergaten die op gelijke afstand van elkaar staan.



5.1.5 Dvoyanka

De dvoynka is een dubbele fluit die gemaakt wordt uit één stuk hout met 6 gaten aan één zijde en is 30 tot 40 cm lang. De melodie wordt gespeeld op de rechterpijp terwijl de linkerpijp een lagere toon produceert als begeleiding. Ook dit instrument werd meestal door herders gespeeld. Op de dvoynka worden vaak lijndansen en levendige melodieën gespeeld.



5.2 Snaarinstrumenten

5.2.1 De Gadulka

Een gadulka is een Bulgarse knieviool. Drie snaren worden als melodiestraal gebruikt, de overige 10 snaren zijn resonantiestraal en worden in de toonladder(s) gestemd. Een gadulka heeft hierdoor een soort 'ingebouwde' nagalm. De gadulka wordt doorgaans als melodie-instrument in Bulgarse volksmuziek toegepast.

In tegenstelling tot een viool worden de snaren niet tegen de toets gedrukt om de snaar te verkorten (en dus een hogere toon te krijgen), maar worden de nagels tegen de snaar gedrukt.

Op de kam liggen de drie melodiestraal A, E, A' terwijl de resonantiestraal b, c#, d, e, f#, g, g#, a, b, c# daaronder door gaatjes in de kam lopen. De kam rust aan één kant op het bovenblad, aan de andere kant op het achterblad middels een houten steun.

De stemming van het instrument maakt dat vooral in toonsoorten met kruisen gespeeld zal worden: de toonladders D, A en E en de mineurvarianten Bm, F#m en C#m plus een aantal zigeunertonladders.

De strijkstok is wat primitiever dan bij de moderne strijkinstrumenten en wordt onderhands vastgehouden.



5.2.2 Tambura

De Bulgaarse tambura heeft acht snaren en is dubbelkorig gestemd. Het instrument heeft fretten .

De klankkast en het bovenblad zijn uit één stuk hout gesneden.

De tambura wordt meestal bespeeld in een vijf à zes groepsformatie. Het is een ritmisch of harmonisch begeleidingsinstrument naast de tapan , maar wordt naast de andere instrumenten als kaval, gadoelka en gaida ook wel gebruikt voor korte solo's. In een kleinere traditionele bezetting als een trio dient de tambura vaak als enig begeleidingsinstrument, naast de gaida en kaval/gadulka.

Er is een onderscheid tussen enerzijds de klassieke stijl van een ritmische/harmonische begeleiding, waarbij de speler een gedifferentieerde tokkelstijl combineert met slagen waarbij de gehele snaarpartij wordt aangeslagen, en anderzijds de zigeunerstijl, waarbij uitsluitend een uitgebreide, vaak zeer snelle (en opzwepende) slagtechniek wordt gebruikt. Bij een uitzonderlijk snelle begeleiding zal de speler (in geval van de vaak voorkomende onregelmatig samengestelde Bulgaarse ritmes) steeds twee maten samennemen, waarbij iedere tweede maat volledig syncopisch aangeslagen wordt.

Er zijn nog maar enkele bouwers van de Bulgaarse tambura over.



5.3 Slagwerk

5.3.1 Tapan

De tapan is een membranofon. Zijn lichaam bestaat uit hout waarover vellen van schapen of hondenhuiden worden gespannen. De tapan heeft een diameter van 50 tot 60 centimeter. De tapan wordt gehangen over de linkerschouder met een riem en wordt gespeeld met twee drumstokken: een dikke, licht gebogen stok (kiyak of Tokmak) die sterke metrische pulsen accentueert, en een lange, dunne wilg (shibalka, shibka), gespeeld met de linkerhand om zwakkere beats te markeren. De tapan wordt voornamelijk bespeeld tijdens bruiloften, andere gemeenschapsfeesten en tijdens volksdansen.



5.3.2 Tarambuka

Tarambuka wordt gemaakt van gebakken klei en heeft een vrij lange vorm met twee openingen. De ene opening van de tarambuka is breed, de andere smal. Op de brede opening wordt een lederen vel gespannen, dat bespeeld wordt met de vingers.

6. De oorsprong van de koorcultuur in Bulgarije

In tegenstelling tot Centraal en West-Europa, begon de ontwikkeling van de Bulgaarse koren vrij laat, namelijk in het midden van de 19^{de} eeuw. De belangrijkste reden hiervoor was de onderdrukking van het Ottomaanse Rijk, dat 5 eeuwen over Bulgarije regeerde. Sinds 1896, wanneer de eerste koorvereniging opgericht werd, en zeker na de Balkan oorlogen, bereikte de Bulgaarse koormuziek een hoog niveau van ontwikkeling. Ondanks de ongunstige omstandigheden in het begin van de jaren 1990, bleef het artistieke niveau behouden.⁴

⁴ KRUMOV, P., *Bulgarian choirs over the past 50 years*, in *New Sound*, 28, Belgrado: Departement of Musicology, The Faculty of Music, 2006, p. 79-86

De eerste koren waren studentenkoren. Ze werden opgericht in scholen of kerken in Koprivshitsa, Kotel, Ruse, Shumen en Sliven. Het zingen in deze koren was homofoon, een natuurlijke voorvloeier uit de traditie van Bulgaarse volksliederen en uit het Oost-orthodoxe gezang. Polyfoon gezang verscheen niet vroeger dan de jaren 1860, vooral na de Russisch-Turkse oorlog van 1877-1878, die eindigde met de oprichting van een onafhankelijke Bulgaarse staat.

De volgende jaren werden er koren opgericht in Sofia (1879), Sliven (1880), Stara Zagora (1882), Ruse (1892),... In 1896 werd de eerste koorvereniging opgericht door de componist Angel Bukoreshtliev in Plovdiv. Deze koren bestonden uit mannen en knapen. Het eerste vrouwenkoor werd opgericht in Vidin in 1894. De volgende 20 jaar werden gelijkaardige koren opgericht op verschillende plaatsen in Bulgarije. Hun repertoire had niet veel variatie. De koren zongen liederen en koren uit operas uit de Romantiek, kerkmuziek van Russische componisten en suites of bewerkingen gebaseerd op Bulgaarse volksthema's.

De eerste poging om de koren te organiseren was in 1903 met de ontwikkeling van de Bulgaarse Muzikale Unie.

Het meest betekenisvolle internationale evenement van deze periode was het *Festival van de Donau Stadskoren*. Het initiatief kwam van het Sedyanka koor uit Silistra. De eerste editie van het festival was in 1910.

De Eerste Wereldoorlog en de voorgaande conflicten tussen de Balkan staten onderbrak de activiteiten van de Bulgaarse koren. De daaropvolgende vreedevolle jaren gaven een vernieuwde impuls aan hun ontwikkeling. In de drukte van de grote staking van de spoorwegarbeiders van 1919 werd het eerste gemengde arbeiderskoor opgericht.

In de jaren 30 werden de eersten vrouwenkoren opgericht in Sofia. Het Studentenkoor van de universiteit van Sofia werd opgericht in 1933.

In vergelijking met de koren op het begin van de 20^{ste} eeuw, bereikten deze koren een hoger niveau, een niveau met een betere artistieke prestatie en met een nieuwer en levendiger repertoire, waarin de nationale muziek de overhand nam.

In 1926 werd de Bulgaarse Koor Unie opgericht door de muziektheoreticus en componist Dobri Hristov.

De Tweede Wereldoorlog onderbrak de ontwikkeling van de koren opnieuw. Ondanks de ontberingen en de onveiligheid, was het gedurende deze periode, op 1 november 1944, dat het eerste en ook het grootste professioneel koor in Bulgarije werd opgericht aan de Radio van Sofia. In 1946 werd het Bodra Smyana Kinderkoor opgericht in Sofia door de leraar Boncho Bochev. Een zeer goede pedagoog en een unieke persoonlijkheid. Hij creëerde zijn eigen organisatie en artistieke methode om te werken met kinderen, die op korte tijd zeer goede resultaten behaalde.

Het jaar 1952 was een belangrijk jaar voor de ontwikkeling van de Bulgaarse koren. Er kwamen enkele veranderingen in de structuur in de Staatsacademie in Sofia. Georgi Dimitrov, een ervaren koordirigent en componist, richtte een vijf jaar durende studie koordirectie in. De eerste studenten werden toegelaten. Het curriculum bestond uit alle muzikale basisvakken, theorie en geschiedenis van het koorzingen, kennismaking met een groot aantal werken van Palestrina tot hedendaagse werken, maar ook het dagelijks repeteren met een oefenkoor. Naast fulltime professionele zangers, zongen de studenten zelf ook in het koor. Dit was één van de belangrijkste elementen uit de opleiding. Individuele lessen werden gewijd aan het dirigeren en aan stemvorming, terwijl tijdens de laatste twee jaar de studenten stage liepen als koordirigent in vooraanstaande ensembles van Sofia. Het meest opvallende onderdeel van het opleidingsprogramma waren de lezingen van Georgi Dimitrov zelf. In deze lezingen deelde hij zijn kennis maar ook zijn rijke persoonlijke ervaring en gaf hij waardevolle adviezen en de nodige begeleiding. Uit dit opleidingsprogramma groeiden vele prominente koordirigenten voort zoals Vasil Arnaudov, Georgi Robev, Marin Chonev, Stoyan Krlev, Hristo Nedyalkov, Samuil Vidas, Veneta Vicheva, Angel Hristov, Kiril Stefanov, Liliya Gyuleva, Emil Yanev en vele anderen. Naast hun werk als koordirigent, maakten vele carrière als onderzoeker, als docent aan de Staatsacademie of aan andere Bulgaarse universiteiten.

7. Belangrijke Bulgaarse koorcomponisten en hun werken

Tot de einde van de 19^{de} eeuw werd de muzikale traditie gedomineerd door de volksmuziek. Zoals ik al eerder aangehaald heb, werd deze volksmuziek van generatie tot generatie mondeling overgeleverd. Men is deze pas beginnen noteren vanaf de 2de helft van de 19^{de} eeuw. Muziek had een andere functie dan in West-Europa. Muziek was een onderdeel van het sociale leven en de manier van leven terwijl er in West-Europa naast de volksmuziek ook een concertcultuur heerste. De eerste generatie Bulgaarse componisten ontstond toen Bulgarije opnieuw onafhankelijk werd in 1878 en de woelige periode van onderdrukking voorbij was.

Ik zal hieronder een beknopt overzicht geven van enkele belangrijke componisten met telkens een analyse van een compositie. Van één componist, namelijk Dobri Hristov, zal ik geen werk kunnen tonen aangezien ik van hem enkel religieuze muziek heb teruggevonden en geen arrangementen van volksliederen hoewel hij er wel vele geschreven heeft. Dit past dus niet binnen mijn onderzoek. Toch zou ik hem willen vermelden aangezien hij een zeer belangrijke rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de koorcultuur in Bulgarije en omdat hij een grote invloed heeft gehad op de volgende generaties koorcomponisten in Bulgarije.

7.1 Eerste generatie

7.1.1 Dobri Hristov (1875-1941)

Dobri Hristov behoort tot de eerste generatie van Bulgaarse componisten. Hij wordt erkend als de belangrijkste figuur in de Bulgaarse muziek en muziekcultuur in de eerste twee decennia van de 20^{ste} eeuw. Nadat hij zijn middelbare studies had beëindigd, werkte hij als muzieklerkracht op een lagere school. Hij was één van de stichtende leden en de dirigent van de Gusla Muziekvereniging in Varna. In 1900 ging hij naar Praag, waar hij compositie studeerde bij Antonin Dvorak, Josef Suk en Vaclav Novak aan het Conservatorium. Hij studeerde af in 1903 en keerde terug naar Bulgarije. Daar werkte hij als docent muziek in Varna (1904-1907) en Sofia (1907-1918, 1922). In 1909 richtte hij de Rodna Pesen Muziekvereniging op in Sofia. In 1912 werd hij benoemd tot leraar en in 1918 werd hij verkozen tot Directeur van de Staatsacademie voor muziek (nu: Nationale Muziekschool Ljubomir Pipkov) in Sofia. Hij dirigeerde het koor dat verbonden was aan de Sveti Sedmochislennitzi Kerk (1913) en aan de Alexander Nevski-kathedraal (1935). In 1922 werd hij docent muziektheorie aan de Staatsacademie voor Muziek en tegelijkertijd adjunct-directeur van het Nationale Theater. In 1930 werd hij hoogleraar.

Hristov was erg bezig met de Bulgaarse volksmuziek. Hij was zowel verbonden aan profane koren als aan kerkkoren en schreef voornamelijk solo- en koorliederen. Nadat hij terug was uit Praag bewerkte hij enkele volksliederen uit de Macedonische regio, omdat zij het meest geschikt waren om te harmoniseren met het klassieke majeur-mineur systeem. De meeste van zijn werken zijn geschreven voor mannenkoor. In de jaren '20 concentreerde hij zich meer op het bewerken van volksliederen uit de Rhodope regio, die hij harmoniseerde voor gemengd koor. Hij schreef meer dan 600 liederen voor kinderen. Hristov was een belangrijk muziekpedagoog en muziektheoreticus in Bulgarije. Hij schreef enkele belangrijke publicaties "De ritmische basis van de Bulgaarse traditionele muziek" en "De technische structuur van de Bulgaarse traditionele muziek". Daarnaast schreef hij enkele schoolboeken en artikels, maakte hij collecties die een grote impact hadden op de manier van muziekles geven in Bulgaarse scholen.

7.2 Tweede generatie

7.2.1 Petko Staynov (1896-1977)

Petko Staynov behoort tot de tweede generatie van Bulgaarse componisten. Hij was één van de stichtende leden van de Vereniging voor Hedendaagse Muziek in 1933, die later de Unie van Bulgaarse Componisten werd.

Petko Staynov werd geboren op 1 december 1896 in Kazanlak. Op 11-jarige leeftijd, werd hij volledig blind. Daardoor schreef hij zich in, in het nieuw geopende Instituut voor Blinden in Sofia, waar hij piano, fluit en viool studeerde, daarnaast studeerde hij ook harmonie. In 1912 begon hij piano te studeren bij Professor Andrey Stoyanov en werd hij actief betrokken bij het koor en orkest van het Instituut. Hij studeerde braille in het Bulgaars en het Duits en gebruikte het zijn hele leven. Hij studeerde af aan het instituut in 1915 en keerde terug naar Kazanlak, waar hij een koor oprichtte. Daarnaast trad hij regelmatig op als pianist. In die periode componeerde hij zijn eerste werken. Hij vervolmaakte zich aan de privé-muziekschool van Dr. Menke, het privé-conservatorium Rosanowski in Braunschweig in Duitsland en aan het Conservatorium van Dresden voor compositie en piano. In 1923 studeerde hij af en gaf pianorecitals in heel Duitsland. In 1924 keerde hij terug naar Kazanlak en richtte een amateur operettetheater op. Hij werd lid van de vereniging voor Bulgaarse Blinden, gaf concerten in heel Bulgarije, werd lid van de Muziek Vereniging van Kazanlak en richtte een koor en orkest op dat hij zelf dirigeerde.

In 1927 verhuisde hij met zijn familie naar Sofia, waar hij tussen 1927 en 1941 pianoles gaf aan het Instituut voor Blinden. Daarnaast was hij voorzitter van enkele koren en was hij actief betrokken bij de Vereniging voor Hedendaagse Muziek. In 1940 werd hij verkozen tot volwaardig lid van de Bulgaarse Academie voor Wetenschap en Kunst, op aanbeveling van Dobri Hristov. De Tsar benoemde hem tot Directeur van de Nationale Opera, Adjunct-Directeur van het Nationale Theater en voorzitter van de Staatsfilharmonie. Hij behield deze posten tot 1944. Na 1944 was hij muziekadviseur van het Ministerie van Informatie en Propaganda (1945-1948) en muziekadviseur van het Instituut voor Muziek aan de Bulgaarse Academie voor Wetenschap (van 1948 tot het einde van zijn leven). Hij werd bekroond met verschillende belangrijke prijzen.

De werken van Petko Staynov zijn verbonden met traditionele melodieën en ritme. Petko Staynov componeerde vooral veel symfonische muziek en koormuziek. Hij paste de Europese muzikale traditie aan met de manier van het Bulgaarse denken. Zo vermengde hij bijvoorbeeld vormen als de symfonie, sonate uit de Europese traditie en mengde deze met een melodie in de Bulgaarse traditie (niet noodzakelijk directe citaten uit de volksmuziek) of met de Bulgaarse harmonische taal. Het idee

van zijn composities wordt verduidelijkt door de tekst van zijn koorliederen en ballades of door programmatische titels van zijn symfonische werken.

Hij componeerde twee symfonieën, twee symfonische dansen, twee symfonische gedichten en andere concertwerken. Daarnaast schreef hij vele koorwerken en ballades en enkele kamermuziekwerken.

Staynov's symfonische werken onthullen de schoonheid van zijn geboorteland, de vurigheid van de volksdans en roepen sprookjesachtige beelden op. Zijn koorliederen onthullen kenmerken van het karakter van het Bulgaarse volk (bv. De bre Dimo). Tot in de vroege jaren '30, volgde hij de tradities van de koorcomponisten van de eerste generatie, nadien voegt hij meer elementen van zijn eigen stijl toe.

Met zijn koorballades legde hij de basis van een geheel nieuw veld in de Bulgaarse muziek. Hij voegde opnieuw dramatische elementen uit de Bulgaarse geschiedenis toe. Voor zijn ballades, gebruikte hij elementen van de nationale traditie, zonder de echte citaten uit de volksmuziek te nemen omdat hij anders belemmerd werd in zijn creativiteit van het schrijven van de dramatische vertelling. Zijn ballades zijn vaak moeilijk voor de uitvoerders en worden steeds a capella gezongen.

Hieronder de belangrijkste werken van Petko Staynov:

Orkestwerken

Symfonische suites "Thracische Dansen" (Тракийски танци) (1925, 1926) en "Verhaal" (Приказка) (1930)

Symfonische gedichten "Legende" (Легенда) (1927) en "Thracië" (Тракия) (1937)

Symfonische scherzo (1938)

Concert ouverture "Balkan" (Балкан) en "Jeugd Ouverture" (Младежка увертюра) (1936 en 1953)

Twee symfonieën (1945 en 1949).

Belangrijkste Koorwerken:

Ela se vie, previva (Ела се вие, превива): de tekst leunt nauw aan bij de traditionele folkloristische poëzie

Izgrevalo yasno slantse (Изгреяло ясно слънце): een koorballade met een evenwichtige muzikale vorm, een contrasterende compositietechniek en een opmerkelijke emotionele expressie.

Hayde bre, Yano (Hey, Yana): een traditioneel Bulgaars volkslied dat bewerkt werd door Petko Staynov.

Pusti Dimo (Пусти Димо) en De bre, Dimo (Де бре, Димо): behoren beide tot Staynov's creatieve werk dat nauw verwant is met de eeuwenoude folkloristische tradities in Bulgarije. Beide liederen hebben een vrij korte vorm, met een duidelijke structuur. Deze liederen behoren tot de meest uitgevoerde composities voor gemengd koor in Bulgarije.

De bre dimo

De bre, Dimo (Де бре, Димо) werd geschreven in 1928 en behoort tot Staynov's creatieve werk dat nauw verwant is met de eeuwenoude folkloristische tradities in Bulgarije. Het lied heeft een vrij korte vorm, met een duidelijke structuur. Het lied is geschreven op tekst van Kiril Hristov (1875-1944). Kiril Hristov was een Bulgaars dichter die vooral actief was vanaf het einde van de 19^{de} eeuw. Zeker na de Balkanoorlogen en de Eerste Wereldoorlog is in zijn gedichten een gevoel van nationale verheffing te merken.

De bre Dimo behoort tot de meest uitgevoerde composities voor gemengd koor in Bulgarije.

<p>де бре димо! Кривна Димо къдра капа над окото, Че излезе, че отиде горе, долу на хорото.</p> <p>Кой де найде , ситно тропа, кой де свари, често чести А па Димо, де прилега, дебре, Над момите, при невести</p>	<p>Ondeugende Dimo! Oh dansende Dimo Met de gekantelde hoed op zijn voorhoofd. Naar beneden, naar het dorp Om te genieten van de danspassen.</p> <p>Sommige dansen zoals ze kunnen, Tip tap en opnieuw, Eén vooruit, één naar achter en draaien. Met de tikkende passen in het ritme.</p>
--	---

Het werk heeft een eenvoudige muzikale vorm:

Maat 1-4: Inleiding

Maat 5-12: A

Maat 13-20: B

Maat 21-28: A

Maat 29-33: B

Maat 34-52: C (lange coda)

Het lied is gegroepeerd per 8 maten, die bestaan uit een voorzin (4 maten) en een nazin (4 maten).

Bulgaarse folkloristische traditie <-> West-Europese traditie

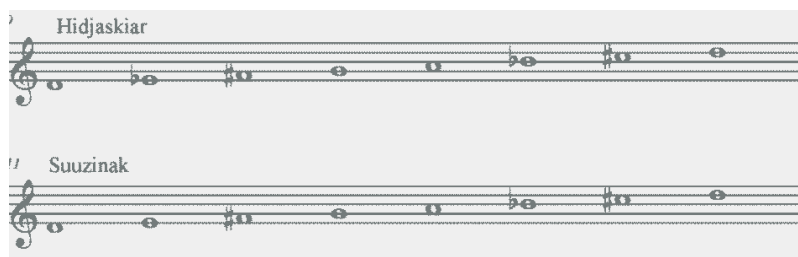
In het lied *De bre, Dimo* zien we invloeden uit zowel de Bulgaarse volksmuziek als invloeden uit de West-Europese muziektraditie. *De bre Dimo* is geen arrangement van een bestaand volkslied. Staynov schreef de melodie zelf, maar gebruikte hiervoor wel elementen die nauw aanleunen bij de Bulgaarse folkloristische traditie.

Eerst en vooral staat het lied geschreven in de maat 7/16 (2+2+3), een typische Bulgaarse maatsoort. Bij de assymetrische maatsoorten wordt de verlengde tel licht geaccentueerd.

Daarnaast leunt het thema (dansen) sterk aan bij de Bulgaarse folklore.

Wat nog opmerkelijk is, is de toonaard waarin het werk geschreven staat. Staynov gebruikt een afwisseling tussen de toonaard van Sol groot (westers) en de combinatie van de Arabische toonaarden Hidjaskiar en Suuzinak in het B-gedeelte. Deze toonaarden hebben een dominantverwantschap.

Maat 1-4: Inleiding	Sol groot
Maat 5-12: A	Sol groot
Maat 13-20: B	re Hidjaskiar en Suuzinak
Maat 21-28: A	Sol groot
Maat 29-33: B	re Hidjaskiar en Suuzinak
Maat 34-52: C (lange coda)	Sol groot





3Hidjaskiar en Suuzinak in het B-gedeelte

Staynov maakt gebruik van de klassieke Westerse harmonie. In de inleiding en het A-gedeelte, gebruikt hij enkel de graden I, IV en V. In de maten 5-6 en 9-10 gebruikt hij een tonica-pedaal sol, in de maten 7-8 en 11-12 een dominant-pedaal re in de bas. Hetzelfde geldt voor de herhaling van het A-gedeelte in de maten 21-28.

In het C-gedeelte gebruikt Staynov de laatste 4 maten enkele septiemakkoorden.

Bij het bekijken van deze compositie merk ik een tegenstrijdigheid op bij het bepalen van het tempo. Bovenaan de compositie schrijft Staynov als tempo-aanduiding Moderato. Zoals ik reeds geschreven heb in het hoofdstuk Ritme en maatsoorten, wordt een traag tot gematigd tempo in de volksmuziek meestal uitgevoerd tussen de 50 tot 180 slagen per minuut. Staynov schrijft De bre Dimo in de maat 7/16, wat meestal betekent dat dit een snelle dans is (meer dan 250 slagen per minuut). Wat wel belangrijk is om te weten is dat niet alle componisten zich houden aan deze regel om tempi te bepalen. Ik ben ervan overtuigd dat Staynov hier een voorbeeld van is. Dit omdat de compositie niet uitvoerbaar is in het zeer snelle tempo.

Bij het bepalen van het uiteindelijke tempo is het ook belangrijk dat het tempo past bij de inhoud van de tekst, om zo het juiste karakter van het lied weer te kunnen geven. Het lied gaat over Dimo, een jongen die graag danst. In Bulgarije is er een eeuweoude traditie van volksdansen. Volksdansen zijn ook vaak het onderwerp van de volksliederen. Het lied staat geschreven in de maatsoort 7/16 met de onderverdeling 2+2+3. In deze maatsoort staat één van de meest populaire dansen van Bulgarije geschreven, namelijk de Rachenitsa.

Ik heb verschillende opnames van Rachenitsa's beluisterd. Er bestaan Rachenitsa's die een zeer hoog tempo hebben en er bestaan er met een meer gematigd tempo. Ik heb ervoor gekozen om De bre dimo uit te voeren in een tempo van een gematigde Rachenitsa.

Op het eerste zicht heeft *De bre Dimo* een eenvoudige structuur en harmonie, maar dit wil niet zeggen dat het eenvoudig is om uit te voeren.

Eerst en vooral begint het lied in een zeer hoge tessituur voor de tenoren (hoge sol). In maat 5 doet dezelfde moeilijkheid zich voor bij de sopranen. Dit in combinatie met klinker “e”, de dalenden lijn en het tempo van de Rachenitsa, zorgt ervoor dat het stemtechnisch niet eenvoudig is om deze lijn juist te intoneren.

In het lied kunnen we een duidelijk onderscheid maken tussen de melodie en de harmoniestemmen. Meestal heeft één stem de melodie, de andere stemmen hebben de harmonie. De melodie is wel verdeeld over de verschillende stemmen. Dit maakt dat het lied niet zo eenvoudig is om uit te voeren. Er moet steeds een goede balans gemaakt worden tussen de melodieën, harmoniestemmen en de melodielijnen mag niet onderbroken worden.

Ela se vie, previva (Ела се вие превива)

Ela se vie, previva is een lied dat geschreven werd door Petko Staynov in 1931.

Dit lied werd geschreven op tekst van Trifon Kunev (1880-1954). Deze tekst leunt nauw aan bij de traditionele folkloristische poëzie. De expressieve melodie wordt gecombineerd met een eenvoudige harmonie. Staynov schreef twee versies van dit lied: één voor vrouwenkoor (SSAA) en één voor gemengd koor (SSAATTBB).

Tekst:

Trifon Kunev (1880-1954) is een Bulgaars dichter. Hij studeerde rechten aan de universiteit van Sofia, nadien was hij actief als journalist van Bulgaarse tijdschriften. Het gedicht *Ela se vie, previva* is geschreven tijdens zijn studentenjaren. In deze periode schreef hij voornamelijk gedichten die geschreven waren volgens de Bulgaarse folkloristische traditie. Folkloristische thema's als natuur, familiegebonden rituelen als het huwelijk, het werk op het platteland stonden centraal. *Ela se vie* is een goed voorbeeld uit deze periode. In het gedicht omschrijft hij het moment van afscheid nemen van de moeder bij het huwelijk van een meisje.

Ела се вие, превива	Een pijnboom is aan het buigen en zwaaien
Девойче с'род се прощава	Een meisje zegt vaarwel aan haar familie.
Постой, почакай, деверко, постой,	Wacht, wacht op haar lieve schoonbroer.
Ще кажа нещо майци си,	Ik zal het vertellen aan mijn moeder.
Постой, почаки, деверко, Постой,	Wacht, wacht op haar lieve schoonbroer.
Ще кажа нещо майци си.	Ik zal het vertellen aan mijn moeder.

<p>Остай си сбогом, майчице, сама без рожба галена.</p> <p>Дали ще ми е весело, весело При чужда майка момкова, Дали ще ми е весело, весело при чужда майка момкова.</p> <p>Остай си сбогом, майчице, Сама без рожба галена. Остай си сбогом, майчице, сбогом. сама без рожба галена.</p>	<p>Vaarwel lieve moeder, Alleen zonder je geliefde kind, Zal ik gelukkig zijn en trouwen, Met mijn nieuwe moeder, schoonmoeder. Zal ik gelukkig zijn en trouwen, Met mijn nieuwe moeder, schoonmoeder.</p> <p>Vaarwel lieve moeder, Alleen zonder je geliefde kind, Vaarwel tegen je lieve moeder, Alleen zonder je geliefde kind.</p>
---	--

Muzikale vorm:

Het lied heeft een eenvoudige muzikale vorm, namelijk e een ABA' structuur.

Maat 1-24 A

Maat 25-48 B

Maat 49-65 A'

Het A-gedeelte komt voor het grootste deel overeen met het A'-gedeelte. Maat 1-8 wordt in het A-gedeelte gezongen door de mannen. In het A'-gedeelte wordt maat 49-56 gezongen door de vrouwen. Daarnaast wordt maat 9-12 gezongen door sopraan, alt en tenor. In maat 57-60 schrijft Staynov er een baspartij bij. Maat 61-65 kan beschouwd worden als de coda en is verschillend van maat 13-25.

Er is een contrast tussen het eerder ritmische A-gedeelte en het lyrische B-gedeelte.

Het A-gedeelte staat geschreven in mi klein (aeolisch) en het B-gedeelte staat in Mi groot.

Bulgaarse folkloristische traditie <-> West-Europese traditie

Staynov's stijl is in *Ela se vie* duidelijk terug te vinden; er zijn zowel westerse als Bulgaarse elementen terug te vinden.

Voor *Ela se vie, previva* gebruikte Staynov geen bestaande volksmelodie, maar schreef er zelf één.

De tekst daarentegen is wel terug te vinden in andere Bulgaarse volksliederen.

Eerst en vooral staat het A-gedeelte van het werk geschreven in de maat 8/16 met de onderverdeling 3+2+3. Dit is een typische Bulgaarse asymmetrische maatsoort.

Het B-gedeelte staat geschreven in de maatsoort 3/4. Zoals ik reeds geschreven heb in het hoofdstuk “Ritme en maatsoorten” komt maat 3/4 zeer zelden voor in de Bulgaarse volksmuziek. Als ze toch voorkomt, is dit in combinatie met andere maatsoorten. In dit geval komt ze niet in combinatie met een andere maatsoort voor, aangezien ik het B-gedeelte als een apart deel bekijk.

Hieruit concludeer ik dat het A-gedeelte eerder geschreven is volgens de Bulgaarse folkloristische traditie en het B-gedeelte volgens de westerse traditie.

Een tweede element uit de Bulgaarse folkloristische traditie is het folkloristische thema: het huwelijk (familiegebonden ritueel).

Daarnaast gebruikt Staynov Italiaanse benamingen als Allegretto en Andante. Dit wijst op de westerse invloed aangezien de meeste Bulgaarse componisten in die tijd tempo-aanduidingen in het Bulgaars noteerden.

In het werk zijn er twee verschillende toonaarden terug te vinden: namelijk mi klein aeolisch in het A-gedeelte en Mi groot in het mi-gedeelte. De aolische toonladder is vaak terug te vinden in de Bulgaarse volksmuziek.

Daarnaast gebruikt Staynov wel de klassieke westerse harmonie.

Als al deze elementen samengelegd worden, is het duidelijk dat het A-gedeelte nauw aansluit bij de Bulgaarse folkloristische traditie en het B-gedeelte eerder geschreven is volgens de West-Europese traditie.

7.2.2 Ljubomir Pipkov (1904-1974)

Ljubomir Pipkov is de zoon van Panayot Pipkov. Hij behoort tot de tweede generatie van Bulgaarse componisten. Hij was één van de stichtende leden van de Vereniging voor Hedendaagse Muziek (1933), later Unie van Bulgaarse Componisten. Zijn indrukwekkende veelzijdigheid als componist, dichter, journalist, publiek figuur, pedagoog en maatschappelijk betrokken kunstenaar met progressieve ideeën maakte hem tot één van de meest toonaangevende persoonlijkheden in de muziekcultuur en intellectuele elite in Bulgarije in de periode 1930-1970.

Hij studeerde piano met Ivan Torchanov en Henrich Visner. Hij studeerde af van de Ecole Normale de Musique in Parijs voor compositie bij Paul Dukas en Nadia Boulanger en piano bij Ivonne Lefébure.

In 1932 keerde hij terug naar Bulgarije en werkte als begeleider aan de opera van Sofia. Daarnaast was hij actief betrokken bij het werk van de net opgerichte Vereniging voor Hedendaagse Muziek.

Van 1944 tot 1948 was hij directeur van de Opera van Sofia. In 1948 werd hij aangesteld als Professor van de vocale ensembles aan de Staatsacademie voor Muziek. Hij richtte het tijdschrift “Muziek” op, dat in 1953 het tijdschrift “Bulgaarse Muziek” werd. Daarnaast nam hij deel aan verschillende congressen en internationale jury's. Van 1945 tot 1954 was hij voorzitter van de Unie van Bulgaarse

Componisten. In 1974 werd hij verkozen tot erelid van de Unie van Bulgaarse Filmmakers. Hij werd postuum bekroond met de titel Correspondierend Lid van de Kunsten van de Duitse Democratische Republiek.

Hij componeerde in alle genres van het tijdperk. Hij gebruikte een nieuwe creatieve manier met zijn fantasie en muzikale taal. Nadat hij de muzikale tradities van West-Europa bestudeerd had, heeft hij het Bulgaarse volkslied geherinterpreteerd met de hedendaagse trends uit die tijd. Hij componeerde drie opera's, werken voor koor en orkest, vier symfonieën en andere symfonische werken, werken voor strijkorkest en kamerorkest, koorwerken en liederen, kinderliederen, bewerkingen van volksliederen, filmmuziek,...

Tsarevitsa Ranna

Het lied *Tsarevitsa ranna* heeft een eenvoudige structuur. Het bestaat uit twee strofes. De eerste strofe loopt van maat 1-20, de tweede strofe van maat 21-40. Na de tweede strofe volgt er een korte coda van maat 41-44. Beide strofes zijn bijna identiek. De tekst is verschillend. Daarnaast worden de eerste twee maten van de eerste strofe gezongen door een sopraansolo, in de tweede strofe worden deze maten uitgevoerd door de tenoren. Een ander verschil is terug te vinden in maat 37. Deze maat wordt enkel gezongen door alt, tenor en bas. In maat 17 wordt de alt gedubbeld door de sopraan. Daarnaast zijn er ook dynamische verschillen op te merken bij de vergelijking van beide strofes..

Ook in dit lied zijn er invloeden terug te vinden uit de Bulgaarse volksmuziek. De eerste invloed is terug te vinden in de tekst. De tekst werd geschreven door Asen Raztsvetnikov (1897-1951). Dit gedicht leunt nauw aan bij de traditionele Bulgaarse folkloristische poëzie. Het lied gaat over een moeder, waarvan de twee zonen moeten vechten de tegen de Turken. Ze zullen niet meer terugkeren aangezien ze zullen sterven tijdens het gevecht. Dit onderwerp wordt regelmatig aangehaald in de Bulgaarse volksmuziek.

Царевица ранна рони златно зърно. Майко, те отиват и не ще се върнат.	De vroege gouden maïs laat zijn granen vallen. Moeder, ze gaan weg en zullen niet meer terug komen.
Там далеч, където бавно здрач припада, с гръм ще ги причака сгушена засада.	Daar, ver weg, waar de duisternis langzaam valt, Zal een donderende hinderlaag op hen wachten.
Твойте двама сина, горди, непослушни,	Je twee zonen, ongehoorzaam en trots,

като златни снопи, майко, ще се люшнат.	zullen naar beneden geslingerd worden, moeder, zoals gesneden gouden maïs schijven.
И ще минат много, много дни и нощи.	Veel dagen en nachten zullen voorbijgaan.
И напразно, майко, ти ще чакаш още.	En jij, moeder, zal tevergeefs op hen wachten.
Царевица ранна рони златно зърно.	De vroege gouden maïs laat zijn granen vallen.
Майко, те отиват и не ще се върнат.	Moeder, ze gaan weg en zullen niet meer terug komen.
И напразно в презнощ, глъхнала и пуста,	En tevergeefs zal je luisteren naar de dove en verlaten nacht.
ще прислушваш с трепет как се тропа в пруста.	Je zal iets zachtjes horen ratelen in de achtertuin.
Как под тъмни стрехи, вихъра бездомен	Je zal de thuisloze wind-wervelingen een trieste, trieste herinnering horen fluisteren met de natte lippen.
с мокри устни шъпне тъжен, тъжен спомен.	
Царевица ранна рони златно зърно.	De vroege gouden maïs laat zijn graan vallen.
Майко, пригърни ги, те не ще се върнат.	Houdt ze, moeder, houdt ze, ze zullen niet meer terugkeren.

Een volgend element is de toonaard waarin het werk geschreven staat. Pipkov schrijft *Tsarevitsa Ranna* in de toonaard van do doris. Deze dorische toonladder combineert Pipkov met de hedendaagse harmonie van die tijd. Hij gebruikt veel dissonanten en septiemakkoorden. Pipkov kiest ervoor om het lied te laten beginnen met een sopraansolo zonder begeleiding. Volgens de traditie mag dit vrij gezongen worden, met rubato. In de Bulgaarse volksmuziek beginnen de liederen regelmatig met een solozanger (meestal een vrouw), voordat andere zangers meezingen. Bij de tweede strofe van het lied specificeert Pipkov niet of deze maat solistisch uitgevoerd moet worden. Men kan hierover discussiëren of dit al dan niet solistisch uitgevoerd moet worden. Het zou kunnen dat dit een fout in de uitgave is. Ik heb ervoor gekozen om dit niet solistisch uit te voeren en door alle tenoren te laten zingen.

Pipkov schrijft in de maten 3, 6, 12, 14, 23, 26, 29, 32, 38, en 44 het woord “eh”, dat geen betekenis heeft. Dit komt regelmatig voor in de Bulgaarse volksmuziek op het einde van een lied.

7.3 Derde generatie componisten

7.3.1 Todor Popov (1921-2000)

Todor Popov werd geboren in Dryanovo. In 1949 studeerde hij af aan de Staatsacademie voor muziek voor compositie bij Parshkev Hadjiev, Vesselin Stoyanov, Marin Goleminov en Pancho Vladigerov. Nadien volgde hij een postgraduaat compositie aan het conservatorium van Moskou tussen 1952 en 1957. Bij zijn terugkeer naar Bulgarije werkte hij als muzikuitgever bij de Bulgaarse Nationale Radio en doceerde hij Harmonie en Instrumentenleer aan de Staatsacademie voor Muziek. Hij is zowel auteur van muziekboeken alsook van collecties van volksliederen. Popov was zeer betrokken bij het Bulgaarse koorwezen. Verder was hij van 1962 tot 1965 secretaris van de "Unie van Bulgaarse componisten". Later was hij ook nog secretaris van de vereniging van creatieve Bulgaarse componisten. Hij speelde mee in het Academisch Symfonie Orkest onder leiding van Martin Golemino. Hij zette zich in voor de bouw van het theater van het Bulgaarse volksleger. In 1994 schonk hij een groot deel van zijn muzikale nalatenschap aan het Historisch Museum Dryanovo.

Todor Popov was één van de meest invloedrijke Bulgaarse koorcomponisten van de 20^{ste} eeuw. Hij componeerde 200 koorliederen, vier grote koorwerken en tal van volksliedarrangementen. Daarnaast leverde hij een significante bijdrage aan het instrumentale repertoire. Zijn muziek werd echter nooit uitgegeven buiten Bulgarije.

Todor Popovs werken hebben steeds een duidelijke structuur. In het algemeen volgt zijn muziek een patroon dat begint van één muzikaal idee, waar nadien van afgeweken wordt, maar uiteindelijk wordt er teruggekeerd naar dit oorspronkelijke idee. De meeste liederen schrijft hij dus in een ABA' structuur.

De melodie vormt ook een belangrijk onderdeel in de werken van Todor Popov. Zijn melodieën zijn in het algemeen lyrisch en met weinig sprongen. Popov is conservatief met melodisch materiaal en zal dit terug gebruiken in een licht gewijzigde vorm. Motivisch materiaal van melodieën worden vaak teruggebruikt en onderworpen aan een traditionele motivische behandeling. Zijn melodieën worden vaak geschreven in dorische, frygische, mixolydische of aeolische modus.

Harmonisch gezien gebruikt Popov tertsharmonien. Uitgebreide tertsklanken vormen een integraal deel van Popov's harmonische taal.

Popov schrijft meestal in regelmatige maatsoorten als 2/4, 3/4, 4/4, 3/8. Ook schrijft hij in samengestelde maatsoorten, zoals bv. 7/4 (3+2+2). Asymmetrische maatsoorten zijn een belangrijk onderdeel van de Bulgaarse volksmuziek. Van de regelmatige maatsoorten, is de maatsoort 2/4 de

meestvoorkomende, 3/4 en 3/8 zijn ongewoon en 4/4 en 6/8 zijn zeer zeldzaam. Popov's keuze voor regelmatige maatsoorten is te danken aan de West-Europese invloeden. Popov geeft alle tempo-indicaties in Italiaanse termen.

Popov heeft meestal een traditionele textuur. Hij gebruikt, monofonie, homofonie of polyfonie. Monofonie wordt meestal gebruikt op het begin van een werk. Homofonie en polyfonie worden afwisselend gebruikt. Wanneer Popov polyfonie gebruikt, dient dit om een melodie te harmoniseren met een tegenmelodie en een imitatieve lijn.

De meeste Bulgaars componisten van de 20^{ste} eeuw kiezen ervoor om het volkslied als basis te nemen van hun koorcomposities. Vandaar dat deze componisten bekend zijn voor hun vaardigheden om bestaande melodieën te arrangeren. Popov schreef vele bewerkingen van volksliederen. Hij schreef echter ook veel originele composities die niet gebaseerd waren op al bestaande melodieën. Popov wordt herdacht als een componist met lyrische composities. Zijn unieke combinaties van lyrische melodieën en harmonieën zijn een gevolg van de modale invloeden van de Bulgaarse volksmuziek. Zijn impressionistische kwaliteiten (het gebruik van tertsharmonieën buiten de context van de gangbare harmonie, het gebruik van harmonie zuiver om de kleur) maakt zijn muziek uniek. Hieronder zijn zijn belangrijkste koorwerken terug te vinden:

- 6 миниатюри (Zes miniaturen), voor zesstemmig gemengd koor en strijkorkest (1984)
- Стара си майка ни ложе - Stara si mayka ni lozhe- voor kinderkoor(1994)
- София (Sofia)-Koraalcyclus voor gemengd koor,
- Есенни мотиви (Herfstmotieven), Koraalcyclus voor gemengd koor Зима - стихове (Winter gedichten)
- Градини в цвят (Tuinen in kleur), voor kinderkoor
- Импресия (Impressie)
- Три акварела (Drie Waterkleuren)
- Дайчово хоро - Daychovo Horo, rapsodie voor mannenkoor - tekst: Ivan Burin

Stara si majka mi lozhe

Dit lied werd oorspronkelijk geschreven voor kinderkoor. Later maakte Popov een bewerking voor gemengd koor. Popov maakt gebruik van een volkslied uit het Rhodope gebergte. De liederen uit deze regio gaan vaak over het herdersleven en het liefdesverdriet van de meisjes, die wachten op de terugkomst van de herders. Dit soort liederen hebben vaak een trage lyrische melodie en zijn geschreven in een vrij metrum. Daarnaast zijn ze meestal éénstemmig. De tekst van *Stara sa maika ni lozhe* is geschreven in een dialect uit deze streek. Het lied gaat over een meisje dat tevergeefs heeft zitten wachten op de terugkomst van haar herder. Ze komt thuis en haar moeder ziet dat ze

geweend heeft omdat de herder niet is teruggekomen. Er bestaat een mogelijkheid dat de herder moest gaan vechten tegen de Turken, daar omgekomen is en daarom niet teruggekomen is. Dit is ook een thematiek die veel voorkomt in de Bulgaarse volksliederen. Maar in dit lied wordt dit niet expliciet vermeld.

<p>Фатмиш, майчина дощеро, <i>оти са, фатмиш, забави,</i> забавих сиса, мале, мале ле, сиво ми стадо премина, та ми водица размотъи, та чиеках даса, одмотъи, Фатмиш, майчина дощеро, стара са майка, ни ложе, стари са татко ни мамъи, <i>чъорни са очи плакали,</i></p>	<p>Een oude moeder mag niet voorgelogen worden. <i>Mijn meisje, waarom ben je zo laat?</i> Ik was bij de put. Er paste een grijze kudde. die het water modderig maakten. Ik moest wachten tot het terug proper was. Een oude moeder mag niet voorgelogen worden Oude moeder, Oude vader en moeder <i>Ik kan zien dat je ogen geweend hebben.</i></p>
--	---

Het lied staat geschreven in de maat 7/4, dit is een samengestelde maatsoort. Ik verdeel de maat onder als 2+2+3 aangezien dit het best overeenkomt met de woordaccenten.

Popov maakt van het volkslied een fugatische bewerking. Het volkslied staat geschreven in een si mol klein (aeolisch) . De harmonisatie wordt gevormd door de tegenstemmen.

In de derde maat lijkt Popov steeds kort te moduleren naar de majeure aanverwante toonladder . Dit is te kort om echt van een modulatie te kunnen spreken.

Maat 1-4: alt (thema) in si mol klein

Maat 5-8: tenor (thema) in si mol klein - alt (tegenmelodie)

Maat 9-12: sopraan (thema) in fa klein – alt, tenor (tegenmelodie)

Maat 13-16: sopraan (thema) in si mol klein – alt, tenor, bas (tegenmelodie)

Maat 17-21: tenor (thema) in si mol klein – alt (tegenmelodie)

7.3.2 Alexander Tanev (1928-1996)

Alexander Tanev werd geboren in Boedapest. Beide ouders waren Bulgaars. Hij was één van de belangrijkste figuren in het Bulgaarse muzikale leven in de tweede helft van de 20^{ste} eeuw.

Alexander Tanev studeerde Rechten aan de Universiteit van Sofia en studeerde af in 1950. Hetzelfde jaar schreef hij zich in aan de Staatsacademie voor Muziek en studeerde af in 1957 voor compositie

bij Vesselin Stoyanov en voor directie bij Georgi Dimitrov. Hij gaf de muziekpublicaties van het Instituut voor amateurkunsten uit van 1959 tot 1974. Van 1962 tot 1969 dirigeerde hij het Academisch Koor. In 1970 werd hij docent compositie aan de Faculteit Muziektheorie aan de Staatsacademie, later werd hij hoofddocent (1974) en hoogleraar (1976). Hij zette zich in voor de promotie van de Bulgaarse koormuziek. Hij was secretaris van Raad voor Amateurkunsten aan het Committee voor Kunst en Cultuur (nu Ministerie van Cultuur), lid van de artistieke raad van de Bulgaarse Nationale Radio en Televisie. Daarnaast was hij lid van het organisatorische comité van het Professor Georgi Dimitrov Internationaal Koorfestival in Varna, het Gouden Diana Festival in Yambo en hij was voorzitter van het Gusla Koor. Vanaf 1992 tot het einde van zijn leven was hij voorzitter van de Bulgaarse Koorunie. Ook was hij bestuurslid van de Unie van Bulgaarse Componisten en was hij één van de initiatiefnemers en organisators van de jaarlijkse beoordeling "Nieuwe Bulgaarse Muziek" die uitging van de Unie van Bulgaarse Componisten.

Hij componeerde drie oratoria en vijf cantates, twee concerten voor piano en orkest, een concerto voor blazers en percussie, andere symfonische werken, kamermuziek, en meer dan 60 koorliederen; Veel van zijn koorliederen maken deel uit van het vaste repertoire van Bulgaarse koren en worden regelmatig uitgevoerd op nationale en internationale koorwedstrijden en festivals. Alexander Tanev won vele artistieke en nationale prijzen.

Alexander Tanev was een vruchtbaar componist in alle genres. Zijn stijl wordt gekenmerkt door humor, satire en sarcasme. Vocale muziek was één van zijn sterkste kanten. Vaak liet hij de stem instrumentale effecten imiteren. Een groot gedeelte van zijn koormuziek is gebaseerd op de volksmuziek. Hij maakt veelvuldig gebruik van onregelmatige maatsoorten of maakt gebruik van de lyrische volkspoëzie.

Ke te molam, ptichko ranobudna

Ke te molam ptichko ranobudna werd geschreven in 1969. De tekst werd geschreven door Kiril Hristov (1875-1944). Deze tekst is geschreven in het shopski dialect en is nauw verwant met de lyrische volkspoëzie. Kiril Hristov staat bekend voor zijn lyrische gedichten. Daarnaast was hij één van de meest gecensureerde schrijvers in Bulgarije in de 20^{ste} eeuw.

Ke te молам Птичко ранобудна	Ik bid voor u vroege vogel
Не мой пeя Ранина зарана	zing niet 's morgensvroeg
Снощи ми се върна първо либе	gisterenavond kwam mijn eerste liefde terug
Снощи ми е слазло от Балкана	hij kwam terug van de bergen

Морно от път	moe van de wandeling
Са нощ от милувки	we knuffelden
Трети петли тиок сон го фана	hij sliep niet veel vannacht

Typische liederen uit de Shoppe regio zijn poëtische, lyrische liederen. Dit lied van Tanev is hier een goed voorbeeld van. Harmonisch gezien gebruikt Tanev veel septiemakkoorden en dissonanten, waardoor hij verschillende klankkleuren verkrijgt. Daarnaast maakt hij gebruik van imitatie in de verschillende stemmen. Het werk is geschreven in mi klein.

Het lied kan onderverdeeld worden in verschillende onderdelen:

A: Maat 1-9:

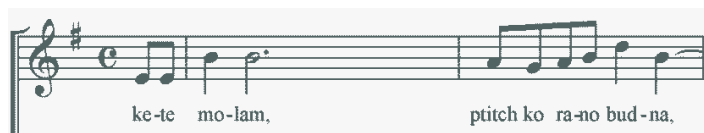
B: Maat 10-19

C: Maat 20-27

A': Maat 27-40

A-gedeelte:

Op het begin valt al meteen de imitatorische schrijfwijze van Tanev op. In maat 1 beginnen de vrouwen. Tenoren beginnen in maat 2, bassen in maat 3 en zingen beide een variatie van de sopraanmelodie.



4 sopraan

mo-lam ptich ko ra-no bud-na,

ke te mo-lam, ptich-ko ra-no bud-na,

5 variatie van tenor en bas

Ook in maat 6 imiteert de tenor de sopraanpartij uit maat 5. Op het woord "peja" (пея –zingen) schrijft Tanev een hoge fa bij de sopranen en nadien bij de tenoren. Dit verwijst naar het zingen van de vogel (Ik bid voor u vroege vogel, zing niet 's morgensvroeg). Maat 8 is harmonisch opmerkelijk. Tanev schrijft een kwint op de eerste en tweede tel van de maat. Zo verkrijgt hij een speciale klankkleur.

B-gedeelte (10-19)

Het B-gedeelte kan onderverdeeld worden in twee gedeeltes: b (maat 10-14) en b' (maat 15-19). b' is een gevarieerde herhaling de harmonisatie en maatsoorten zijn verschillend.

Tanev gebruikt hetzelfde melodische materiaal, maar harmoniseert het anders waardoor er andere klankkleuren ontstaan. In maat 10-11(b) schrijft hij eerder een harmonie met een majeur gevoel (C/G, F/A, F7, F).

Musical score for measures 10-11 (b). The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: sno - shti mi se vár - na pár - vo li - be,.

Chords: C/G, G sus4, C/G, F/A, C/G, G sus4, F7, F.

6 maat 10-11 (b)

In maat 15-16 (b') begint hij met een e mineur-akkoord waardoor hij meteen een andere klankkleur krijgt.

Musical score for measures 15-16 (b'). The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The lyrics are: sno - shti mi se vár - na pár - vo li - - - be,.

Chords: e min, C/G, F/A, C/G, G sus4, F7, F.

7 maat 15-16 (b')

Ook de maatsoorten verschillen, in het b-gedeelte gebruikt hij volgende maten: 4/4, 3/4, 4/4, 2/4 en 3/4. In het 4/4, 4/4, 2/4, 4/4 en 5/4.

Ook in het B-gedeelte schrijft Tanev op een imitatorische schrijfwijze. Deze keer laat Tanev de mannenstemmen beginnen (maat 10). Nadien zetten de sopraan en alt gevarieerd in (maat 12).

Musical score for measure 10. The score is in G major and 4/4 time. It features a melody in the treble clef. The lyrics are: sno shti mi se vár - na pár vo li - be,.

8 tenor

mf
sno-shti mi e sljaz - lo ot bal - ka - na,
mf
sno-shti mi e sljaz - lo,

9 sopraan en alt gevarieerde imitatie door

In maat 12-14 en in maat 17-19 verkrijgt Tanev een intieme sfeer door tenor en bas te laten neuriën.

C-gedeelte

Het C-gedeelte is een deel met meer beweging. Tanev schrijft triolen, waardoor er een sneller gevoel ontstaat. Ik heb enkele opnames beluisterd van dit werk en sommige uitvoerders zingen dit gedeelte iets sneller. Ik heb ervoor gekozen om in hetzelfde tempo te blijven aangezien Tanev geen *piu mosso* noteert. Een andere reden waarom ik ervoor gekozen heb om het tempo niet sneller te nemen is de tekst *Morno ot pat* wat wijst op de vermoeidheid na de lange wandeling.

Ook hier gebruikt Tanev een kleurrijke harmonisatie met veel septiemakkoorden.

f
mor - no ot pát, sa notch ot mi - luv - ki,
f
mor - no, mor - no ot pát, mi - luv ki,
f
mor - no, mor - no ot pát, mi - luv - ki,
f
mor - - - - - no ot pát,

10 F#m7(#5)/D E7/D A^bdim/D D7 DM7(b5) F#m7(#5)/D E min7/G E min/G

mor - no ot pát, sa notch ot mi - luv - ki,
mor - no mor - no ot pát, sa notch
mor - no, mor - no ot pát, sa notch
sa notch mi - luv - ki,

A'-gedeelte

In het A'-gedeelte herwerkt Tanev het melodisch materiaal uit het A-gedeelte. In maat 27-31 zingen tenor en bas bijna volledig hetzelfde als de sopraan en de alt in maat 1-6. Daarboven schrijft Tanev de beginmelodie (licht gewijzigd) bij de sopraan en alt in octaven waardoor er een speciale klankkleur gecreëerd wordt. In maat 34 en 37 schrijft hij een kwint in een lage tessituur bij de bassen. Ook om te eindigen gebruikt Tanev een opmerkelijk akkoord. In maat 38 schrijft hij een e-min9-akkoord en als slotakkoord een e mineur akkoord met een kwart (do kruis fa kruis).

pe - - ja

7.4 Hedendaagse Componisten

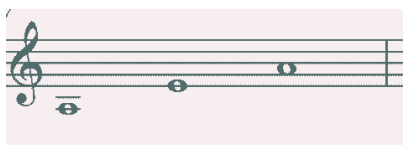
7.4.1 Nikolay Stoykov (1936)

Nikolay Stoykov werd geboren in Plovdiv in 1936. In 1971 studeerde hij af aan de Staatsacademie voor muziek voor compositie bij Pancho Vladigerov. Nadien specialiseerde hij zich aan het conservatorium van Moskou bij Joeri Holopov, Denissov en en Dmitri Shostakovich. In 1972 werd hij benoemd tot docent van de Academie voor Muziek en Dans in Plovdiv. In 1976 stichtte hij de cursus

Muzikale Folklore op. Voor deze cursus schreef hij een vijftiental handboeken. Hierin stonden talrijke volksliedbewerkingen. Zijn liederen “Kalugerine” en “Urok po gadulka” werden in binnen- en buitenland uitgevoerd op Internationale Koorwedstrijden en Festivals. Buiten koormuziek schreef hij ook kamermuziek en symfonieën. Momenteel is hij docent compositie en orkestratie aan de Academie voor Muziek en Dans in Plovdiv.

Urok po gadulka

Urok po gadulka werd geschreven voor kinderkoor. De tekst van het lied werd geschreven door Vesa Paspaleeva (1900-1980). Zij is voornamelijk bekend voor haar boeken en gedichten voor kinderen. De titel betekent “een gadulka-les”. De gadulka is een typische Bulgaars instrument uit de volksmuziek. De snaren staan gestemd in een kwart en een kwint.



Doorheen heel het werk maakt Stojkov gebruik van kwarten en kwinten om de gadulka uit te beelden.

Het lied is geschreven in een eenvoudige muzikale vorm:

- Inleiding (1-14)
- A-gedeelte (15-34)
- B-gedeelte (35-62)
- A'-gedeelte (63-86)

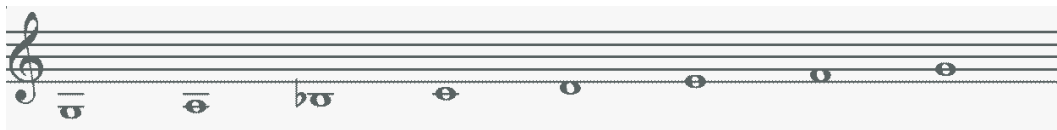
Inleiding (1-14)

Stojkov schrijft op het begin “*като гайда*” wat betekent “zoals een gaida”. De aanzet van een gaida bij het inzetten van een nieuw lied, begint steeds met een glissando. De glissandi in maat 1,2,5 en 6 moeten klinken als een glissando van een gaida. Daarnaast schrijft hij *Andante, liberamente*. In de Bulgarse volksmuziek beginnen veel werken voor gaida met een traag deel in een vrij metrum. Van maat 7-14 schrijft Stojkov kwarten. Hier wordt de gadulka-les voorgesteld. Stojkov schrijft een stringendo in maat 10. Door de versnelling beeldt Stojkov de progressie die het kind maakt bij het bespelen van de gadulka.

De tekst “*digu*” heeft geen betekenis en moet de instrumenten uitbeelden.

A-gedeelte (15-34)

In het A-gedeelte begint Stojkov met een vertellend gedeelte in een matig tempo. De melodie is geschreven in een typisch Bulgaarse stijl. Ten eerste maakt Stojkov gebruik van de toonladder van sol dorisch in maat 15-22.



Daarnaast noteert hij voorstellen in maat 16 en 20 bij de sopraan, een ander typisch element uit de Bulgaarse volksmuziek.

De tessituur van de melodie beperkt zich tot een kwint.

Van maat 23-30 is er een *accelerando* die uitmondt in het *Allegro* op maat 31. In de melodie in de sopraan maakt Stojkov gebruik van kwartsprongen. Ook in de alt schrijft hij kwarten en kwinten. Dit verwijst opnieuw naar de gadulka. Het *Allegro* in maat 31-34 is opgebouwd uit een opeenvolging van kwarten.

In maat 25 zingt de alt de uitroep “*hej*”. Dit is een veelvoorkomend element in de Bulgaarse volksmuziek.

In de tekst wordt er verwezen naar de *hortse* (хорце). De *hortse* is een typisch Bulgaars volksdans. Deze dans staat vaak in de maatsoort 2/4 geschreven.

B-gedeelte (35-62)

In het B-gedeelte wordt het dansen van de *hortse* en de sfeer die daarbij gepaard gaat geschetst. De melodie van de sopranen heeft een dansant karakter. In maat 35-42 zingt de alt een bourdon-begeleiding van kwarten. De tekst is een aanmoediging om mee te dansen: *hajde, hopa* (komaan, hop). In maat 42-43 en maat 46-49 schrijft Stojkov een voorslag bij de eerste sopranen, typisch voor de Bulgaarse volksmuziek. In maat 46-50 zingen de alten de melodie in mi (een kwint lager). De sopranen nemen deze over in maat 50 in la (kwart hoger). Vanaf maat 54 schrijft Stojkov weer een opeenvolging van kwarten op de tekst *Digu*. Hier schetst hij weer het bespelen van de gadulka. Nadien volgt een cadens die feestelijke sfeer uitbeeld (maat 62) door te roepen en te spreken. Het koor wordt hier onderverdeeld in drie groepen.

De eerste groep voert model 1 uit. Hier mogen gebaren van het bespelen van de gadulka bijgevoegd worden. Iets nadien komt de tweede groep erbij. Zij voeren model 2 uit, terwijl ze de maat van 9/8 stampen met de voeten. De derde groep komt er nog wat later bij. Zij roepen delen van de voorgaande tekst door elkaar. Dit leidt naar een climax waarop iedereen samen “*hopa*” roept om de cadens af te sluiten.

A'-gedeelte (63-85)

Het a' gedeelte is bijna identiek aan het A-gedeelte. Enkel noteert Stojkov een *Andante sostenuto* in plaats van het *Moderato* in het A-gedeelte. Het karakter is anders en het tempo is langzamer. Ik bekijk dit gedeelte eerder als een herinnering aan wat ervoor gebeurd is. Daarnaast wordt de maat 63-66 gezongen zonder alt. Om het werk af te sluiten schrijft Stojkov een *glissando*. Dit verwijst naar de *glissandi* van de gaida op het begin.

Stojkov maakt geen gebruik van de klassieke harmonie. De harmonie is eerder gebaseerd op kwinten en kwarten.

<p>Щом поникна млада пролетна тревица сбра щуреца стойте палави дечица, на хорце гергйовско, който знай да тропа, на хорце гергйовско хайде хопа хопа, който знай да тропа, бръмнаха в полето писани гъдулки, скачат до небето мравки и камбулки, хайде,</p>	<p>Wanneer het jonge gras groeit in de lente verzamelden de krekels de ondeugende kindjes Wie weet hoe deze volksdans (hortse, хорце) gedanst moet worden. De hortse van het Sint-Jorisdag⁵ (feestdag) Komaan, hop, hop, Al wie dit weet. In de velden hoor je de gádulki Er springen mieren en kevers door de lucht Komaan</p>
--	--

7.4.2 Georgi Petkov (1961)

Georgi Petkov werd geboren in 1961 in Gabrovo. Hij studeerde aan de Academie voor Muziek, Dans en Beeldende Kunsten in Plovdiv. Tijdens 1986-1998, werkte hij als dirigent bij het professioneel Folk Ensemble "Dobrudja" (1986-1992), was hij chef –dirigent van het Professioneel Folk Ensemble "Gabrovo" (1993-1997) en het Nationale Folklore Ensemble "Philip Kutev" (1998-1999). Sinds 1999 is hij chef-dirigent van het koor "The Bulgarian Voices ANGELITE", Petkov gaf met dit koor al meer dan 600 concerten in binnen-en buitenland.

Sinds 1995, is hij componist-medewerker aan de Bulgaarse Nationale Radio.

Petkov's werk omvat meer dan 200 titels, waaronder arrangementen van volksliederen, orkestwerken, filmmuziek. Hij probeert in zijn muziek volksmuziek te combineren met genres als jazz.

⁵ Sint-Jorisdag wordt gevierd in Bulgarije op 6 mei. Het is de meest gevierde naamdag van Bulgarije. Daarnaast is 6 mei ook de dag van het Bulgaarse leger, dat opgericht werd op 6 mei 1880. In 1946, verbreekt de communistische regering de traditie van de viering, en noemt deze dag de "Dag van de herder".

Georgi Petkov is sinds 1998 universitair hoofddocent aan de Nieuwe Bulgaarse Universiteit. Daar richtte hij het a cappella studentenkoor "Folk-Jazz ensemble" dat muziek brengt die gebaseerd is op volksmuziek, maar beïnvloed werd door het lichtere genre (bv. Jazz), waaronder zijn eigen composities. Naast jazz en volksliederen brengt het koor ook klassieke liederen.

Sadila Jana

садила яна, бело ми лозе яно, мори яно, бело го съди, цървено никне яно, мори яно	Yana plantte, witte druiven Ze plantte er witte, maar kreeg er rode.
Па отворила ладна меяна, Яна, мори Яно, Напълнила а девет бъчви свино, Яно, мори Яно.	Ze vulde negen vaten wijn

In Sadila Jana zien we een stijl die een mengeling is van de Bulgarse volksmuziek en moderne jazz, een combinatie die zeer goed uit de verf komt. Georgi Petkov neemt hier het letterlijke volkslied Sadila Jana. Dit combineert hij met het "scat-zingen". Scat is een vocale improvisatie in de jazz. Scatten is het zingen van woorden zonder betekenis, zoals bijvoorbeeld *Doohbah, Be-dop, Dumba*,

The image shows a musical score for the song "Sadila Jana". It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The lyrics are written below the notes.

System 1:

1 Sa - di - la Ja - na, be - lo mi lo - zhe Ja - na mo - ri Ja - na.
Sa - di - la Ja - na, be - lo mi lo - zhe Ja - na mo - ri Ja - na.

System 2:

7 Be - lo - go sa - di, tsár - ve - no nik - ne. Ja - no, mo - ri Ja - No
Be - lo - go sa - di, tsár - ve - no nik - ne. Ja - no, mo - ri Ja - no

10 Oorspronkelijk volkslied Sadila Jana.

De tekst van het lied is geschreven in het dialect. Sommige zinnen zijn daardoor moeilijk te vertalen.

Het oorspronkelijke volkslied is tweestemmig en komt uit de Pirin-folkloreregio. Het lied staat geschreven in 7/8, dat samen met de maat 7/16 het meest voorkomt in deze regio.

Het lied wordt meestal gezongen door drie vrouwen. Eén zangeres zingt de melodie, de andere twee zingen de tweede stem, in dit geval de tonica. Het lied bestaat uit een beperkt aantal verschillende noten: namelijk la, si en do.

Typisch voor de volksliederen uit deze regio zijn de dissonante klanken,(in dit lied de secunde), tussen beide stemmen. Ik heb van dit volkslied enkele opnames beluisterd en de si wordt meestal lager geïntoneerd (tussen de si mol en si hersteld).

Het werk van Petkov kan ingedeeld worden in drie delen. Ik heb de verdeling gemaakt op basis van de manier waarop het volkslied bewerkt wordt.

Inleiding	maat 1-8
A: volkslied in la klein	maat 9-32
Brug	maat 33-34
B: volkslied in mi klein	maat 35-55
C: variatieerd	maat 56-73
D: volkslied in la klein	maat 74-86
Coda: combinatie van A-B-C	maat 87-97

Inleiding (maat 1-8)

In de inleiding bouwt Petkov een bourdon-begeleiding op. In maat 1-2 schrijft hij enkel de kwint (mi), in maat 3-4 voegt hij daar de grondtoon aan toe (la). Vanaf maat 5 komt de sopraan binnen, die afwisselend een maat si zingt en een maat do. Deze inleiding wordt gezongen op “Dumba, dabadaba”, Petkov schrijft dus als het ware een “scat-begeleiding”.

mp

Dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

Dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

A-gedeelte (maat 9-32)

Vanaf maat 9 voegt Petkov het oorspronkelijke volkslied toe aan deze repetitieve begeleiding.

Opvallend is wel dat dit lied eerst gezongen wordt door de tenoren en bassen. De oorspronkelijke versie wordt in principe door vrouwen gezongen. Van 21-32 schrijft Petkov een scat- gedeelte, zonder thematisch materiaal.

De inleiding en het A-gedeelte zijn opgebouwd uit voornamelijk 4 noten: la, si, do en mi. In maat 28, 30 en 32 schrijft Petkov een vijfde noot, namelijk de re bij de sopranen.

Brug (maat 33-34)

Maat 33-34 worden in een vrij metrum gezongen. Petkov gebruikt hier een combinatie van verschillende septiemakkoorden die ook in de jazz voorkomen. Maat 34 eindigt op een dominant-septiemakkoord. Dit akkoord dient als schakelakkoord naar mi klein (B-gedeelte).

The image shows a musical score for measures 18 through 34. The score is written on two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#), indicating D major or D minor. Above the treble staff, the following chords are indicated: A min7, GMaj7, A min7, GMaj7, F#m7(b5), E min7/B, F/C, D min, F#m7(b5)/EB7/D. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a repeat sign at the end of measure 34.

B-gedeelte (35-55)

In maat 35-46 schrijft Petkov enkel mi (tonica) als pedaalnoot. De scat-begeleiding verschilt van het vorige gedeelte. Onder het repetitieve “*dumba, dabadaba*”-motief, schrijft Petkov een kort motief op de eerste tel van de maat.

Vanaf maat 37-43 verschijnt het oorspronkelijke volkslied (in toonaard van mi klein) bij de vrouwenstemmen. Een nieuw element dat typisch is in de Bulgarse volksmuziek wordt toegevoegd in maat 42 bij de sopraan: namelijk de uitroep “i” (met glissando).

Vanaf maat 47 volgt er een harmonischer gedeelte, ook hier met voornamelijk septiemakkoorden.

19 Amin7 Emin/B C Emin7/D Amin7 Emin/B C

22 Emin7/D Amin7 Emin/B Amin7

11 maat 47-51

C-gedeelte (maat 56-73)

Vanaf het C-gedeelte schrijft Petkov een *Piu mosso*. Ik vind het belangrijk om het tempo ervoor zeker niet sneller te nemen dan aangeduid staat op de partituur. Anders wordt het *Piu Mosso* in het C-gedeelte te gehaast.

Het is opvallend dat de scat-begeleiding wegvalt in het C-gedeelte. Ook de tweede stem valt weg. De tenoren en bassen zingen unisono.

Het thema is gevarieerd. De eerste vier maten zijn in tegenbeweging geschreven, met uitzondering van de tweede tel van de tweede maat en de eerste tel van de vierde maat. Maat 5 en 6 zijn identiek.

8 *mf*

Sa - di - la Ja - na be - lo mi lo - ze Ja - no, mo - ri Ja - no.

12 Gevarieerd thema

In maat 62-73 schrijft Petkov een fugatisch gedeelte.

Maat 62: alt in mi

Maat 63: tenor in la

Maat 68: sopraan 2 + alt 1 in mi

Maat 69: tenor in la

Maat 70: bas gevarieerde vorm in mi

D-gedeelte (maat 74-86)

Het oorspronkelijke volkslied wordt letterlijk gezongen (met een andere tekst) in de sopraan. Alt, tenor en bas zingen een scat-begeleiding die lijkt op het ritmisch motief van de bas in het B-gedeelte, maar het tempo is hier sneller (*Piu Mosso*). Daarnaast schrijft Petkov geen pedaalnoot. De maten 81-82 zijn harmonischer (septiemakkoorden). Vanaf maat 83-86 volgt er een scat-gedeelte.

Coda

In de coda schrijft Petkov een opeenstapeling van de verschillende varianten van thema's. Sommige wijken af.

- Maat 87- 92: sopraan: oorspronkelijke thema in mi
alt: pedaalnoot mi (maat 87-88)
tenor: pedaalnoot mi (maat 87-88), parallelle beweging met bas (89-92)
bas: gevarieerd thema in mi (maat 87-92)
- Maat 93-96: sopraan: oorspronkelijke thema in la
alt: oorspronkelijke thema in mi, parallelle tertsen alt 2 (maat 95-96)
bas: gevarieerde thema in mi

Ik ben ervan overtuigd dat de twee laatste maten in een langzamer tempo uitgevoerd moeten worden, net zoals de brug in maat 33-34. Deze maten moeten uitgevoerd worden in een vrij metrum.

Bij het uitvoeren van *Sadila Jana* is het belangrijk dat de scat-begeleiding instrumentaal klinkt. Petkov probeert in dit lied de tarambuka na te bootsen. Dit is een typisch instrument van de Pirin-folkregio. Wanneer Petkov "*dumba, dabadaba*" schrijft, kan het timbre van de tarambuka nagebootst worden door de "m" te laten resoneren. Daarnaast moet er zonder vibrato gezongen worden.

Naast *Sadila Jana* schreef Georgi Petkov nog andere liederen die Bulgaarse volksliederen combineren met het scat-zingen. Enkele voorbeelden hiervan zijn: "Illusie" (илюзия), "Meisje met prachtig overhemd" (момата с чудна риза).

De combinatie tussen scat-zingen en de Bulgaarse volksliederen is niet zo vreemd. In de Bulgaarse volksmuziek wordt regelmatig gebruik gemaakt van woorden zonder betekenis.

Alexander Tanev gebruikt deze techniek ook regelmatig. Hij liet vaak de stem instrumentale effecten imiteren. Enkele voorbeelden van liederen waar hij deze techniek gebruikt is: Yove, Malay Mome (1974) "de zon is gehaast" (слънце бърза) uit 1970.

Besluit

Het is duidelijk dat de Bulgaarse volksmuziek tot de dag van vandaag een zeer grote invloed uitoefent op de koorliteratuur in Bulgarije. Er is bijna geen enkele koorcomponist terug te vinden die geen bewerkingen van volksliederen geschreven heeft. Daarnaast gebruikt elke componist wel invloeden uit de volksmuziek. In elk lied zijn wel invloeden terug te vinden: onregelmatige maatsoorten, typische Bulgaarse toonaarden en modi, typische ornamentatie, tekst gebaseerd op de lyrische volkspoëzie of typische elementen uit de Bulgaarse volksdansen.

Elke componist heeft een verschillende manier om de volksliederen te benaderen en deze te combineren met westerse elementen. Sommige componisten gebruiken zelden een oorspronkelijk volkslied, maar gebruiken enkel elementen uit de Bulgaarse volksmuziek, zoals bijvoorbeeld Petko Staynov. Andere componisten verkiezen ervoor om het letterlijke volkslied te bewerken, bijvoorbeeld Georgi Petkov. Ook is er een evolutie te merken gedurende de 20^{ste} eeuw waar er geleidelijk aan meer geëxperimenteerd wordt bij het schrijven van volksliedarrangementen. Op het einde van de 20^{ste} eeuw integreren componisten elementen uit de jazz en een lichtere genre in de volksmuziek, wat voor een geslaagde combinatie zorgt.

Dit onderzoek heeft me voortgeholpen bij de interpretatie van de koorwerken. Ik ben me meer bewust van de thematiek en de achtergrond van de liederen. Dit is meestal noodzakelijk om de liederen op een correcte manier uit te voeren. Vaak zijn de volksliederen gekoppeld aan bepaalde dansen. De liederen moeten uitgevoerd worden in het tempo van de dans. Ook kan uit de noemer van de maatsoort afgeleid worden in welk tempo het lied uitgevoerd moet worden. Verder is het belangrijk om de folkloristische instrumenten te kennen aangezien de klank van deze instrumenten nagebootst worden in de koorliederen. Daarnaast heb ik geleerd dat het gebruikelijk is om in de assymetrische maatsoorten de verlengd tel licht te accentueren. Vervolgens heb ik gemerkt waarom de Bulgaarse koormuziek onbekend is in België. Een belangrijk aspect is het taalprobleem. De meeste partituren zijn in cyrillische letters geschreven, waardoor ze ontoegankelijk zijn.

Tenslotte was er de invloed van het communisme, die het contact tussen West-Europa en Bulgarije moeilijk maakte.

Bronnen

- BAKALOV, T., *Anthology of Bulgarian Folk Musicians*, Sofia: *St. Kliment Ohridsky University Press*, 2002
- BARTOK, B., *The so-called Bulgarian rhythm*, in *Béla Bartók Essays*, London, Nebraska Press, 1976, p. 40-49
- HRISTOV, D., *De rhythmische basis van onze volksmuziek*, in *СБНУН: (verzameling van folklore, wetenschap en literatuur)*, 1913
- KRALEV, S. *хорова христоматия*, Sofia: държавно издателство "музика" (Staatsuitgeverij "muziek", 1990.
- KREMENLIEV, A. BORIS, *Bulgarian-Macedonian Folk Music*, Berkeley: *University of California Press*, 1952.
- KRUMOV, P., *Bulgarian choirs over the past 50 years*, in *New Sound*, 28, Belgrado: Departement of Musicology, The Faculty of Music, 2006, p. 79-86
- LITOVA-NIKOLOVA, L., *Bulgarian Folk Music*, Sofia: *Marin Drinov Academic Publishing House*, 2004.
- RICE, T., *Music in Bulgaria : experiencing music, expressing culture*, Oxford: *Oxford University Press*, 2004.
- PETKOV, G., *фолк-джаз-скат (Folk-jazz-skat)*, Sofia: *нов български университет (Nieuwe Bulgaarse Universiteit)*, 2004.
- STAYNOV, P., *Choral songs by Petko Staynov*, Sofia: Petko Gruev Staynov Foundation, 2010.
- New Grove Online* (www.grovemusic.com, toegang 13 maart 2013)
- <http://www.ubc-bg.com/>
- <http://www.petkostaynovmusic.com/>

CD-opnames

- Alexander Tanev*, Choir "Rodina", Vasil Arnaoudov, Bulgarian National Radio, 2011
- Bulgarian folk songs and dances*, Bulgarian Artists, Sunrise Marinov, 2005

Persoonlijke communicatie

- PAVLOVITCH, T. (vice-voorzitster International Federation for Choral Music, dirigent Vassil Arnaoudov Sofia Chamber Choir, docent koordirectie Staatsacademie voor Muziek Sofia).
- Persoonlijke communicatie op 11 en 14 maart en 10 e 13 oktober 2012 [e-mail].
- TISHELOV, V. (koordirigent). Persoonlijke communicatie [interview] op 11 augustus 2012, Nationaal Theater, Sofia

Ела се вие, превива/*Ela se vie, previva*

при димитър войвода

(1931)

музика Герсо Цракович

music by Petko Stoyanov (1896-1977)

текст Трифон Кунев/lyrics by Trifon Kunev

Allegretto

T. *f* E - sa ce sa - e tpo - sa - sa
f E - la se vi - e pre - vi - va

B. *f* E - sa ce sa - e tpo - sa - sa
f E - la se vi - e pre - vi - va

I VI IV I

T. E_m C/E D A_m E_m
 sa - sa - va c'pod ce tpo - sa - sa
 de - vey - che s'rod se pre - sha - va

B. sa - sa - va c'pod ce tpo - sa - sa
 de - vey - che s'rod se pre - sha - va

I VI⁶ VII IV⁶ I

S. *mf* E_m C G/B A_m G/B B_m D D E_m
 To - croi, no - va - sa sa - sep - sa, no - croi,
 *Po - step, po - cha - kay, de - ver - ka, po - step,

A. *mf* To - croi, no - va - sa sa - sep - sa, no - croi,
 *Po - step, po - cha - kay, de - ver - ka, po - step,

T. *mf* To - croi, no - va - sa sa - sep - sa, no - croi,
 *Po - step, po - cha - kay, de - ver - ka, po - step,

I VI⁶ III⁶ IV⁶ III⁶ V⁶ VI⁶ I

13 *Em D G/B Am GD 6⁴ D*

S. *mp* we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

A. *mp* we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

T. *mp* we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

17 *G Em D/F# D⁷ Em Am/G Em*

S. *f* no - croh, no - sa - wail - se - sep - sa, no - croh
 po - stey, po - zha - kay, de - ver - ka, po - stey

A. *f* no - croh, no - sa - wail - se - sep - sa, no - croh
 po - stey, po - zha - kay, de - ver - ka, po - stey

T. *f* no - croh, no - sa - wail - se - sep - sa, no - croh
 po - stey, po - zha - kay, de - ver - ka, po - stey

B. *f* no - croh, no - sa - wail - se - sep - sa, no - croh
 po - stey, po - zha - kay, de - ver - ka, po - stey

21 *Em D G Am Em*

S. we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

A. we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

T. we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

B. we sa - sa we - wo wail - un - ch
 shre ka - zha ne - shre may - ni - si

37 *E C#m G#m*

Solo soprano

Soprano (S):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va,

Alto (A):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va,

Tenore (T):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va,

41 *E A G F#*

Soprano (S):
 2A - 2B UO MI e NO - CO - 2O, NO - CO - 2O
 de - fi shre mi e ve - se - lo, ve - se - lo

Alto (A):
 2A - 2B UO MI e NO - CO - 2O
 de - fi shre mi e ve - se - lo

Tenore (T):
 2A - 2B UO MI e NO - CO - 2O
 de - fi shre mi e ve - se - lo

Basso (B):
 2A - 2B UO MI e NO - CO - 2O
 de - fi shre mi e ve - se - lo

43 *E C#m A E#m G#m E F#m*

Soprano (S):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va,

Alto (A):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va,

Tenore (T):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va,

Basso (B):
 IPII VYK - 2A WAI - KA MOM - KO - SA,
 pri chuch - de may - ka mom - ka - va.

Де бре Димо/De bre Dimo

(1928)

музыка Петра Чайковского
music by Peter Ilyich Tchaikovsky (1819-1893)
либретто К. Хрещовича lyrics by K. Khreshovich

Introducing
Sol part
Moderato

poco rit

S.
De bre, De - mo, de bre!
De bre, Di - ma, de bre!

A.
De bre, De - mo, de bre!
De bre, Di - ma, de bre!

T.
De bre, De - mo! Kra - sa, De - mo, de bre!
De bre, Di - ma! Kri - na, Di - ma, de bre!

B.
De bre, De - mo! Kra - sa, De - mo, de bre!
De bre, Di - ma! Kri - na, Di - ma, de bre!

no ped

(A)

a tempo

S.
De bre, De - mo! Kra - sa, De - mo, de bre, De - mo,
De bre, Di - ma! Kri - na, Di - ma, de bre, Di - ma,

A.
De bre, De - mo! Kra - sa, De - mo, de bre,
De bre, Di - ma! Kri - na, Di - ma, de bre,

T.
De bre, De - mo! Kra - sa, De - mo, de bre,
De bre, Di - ma! Kri - na, Di - ma, de bre,

B.
De _____ De _____
De _____ De _____
de _____ de _____
De - mo, De - mo,

Sol ped
I IV 6 I I V ped

Handwritten notes above the first system: *C D7 G D*

Soprano (S):
ma - ri - ta ma - ri ta ma - ri ta o - mi - ni - bus de - i de - i de - i
ma - ri - ta ma - ri ta ma - ri ta o - mi - ni - bus de - i de - i

Alto (A):
ma - ri - ta ma - ri - ta ma - ri - ta o - mi - ni - bus
ma - ri - ta ma - ri - ta ma - ri - ta o - mi - ni - bus

Tenor (T):
ma - ri - ta ma - ri - ta ma - ri - ta o - mi - ni - bus de - i de - i
ma - ri - ta ma - ri - ta ma - ri - ta o - mi - ni - bus de - i de - i

Bass (B):
de - i de - i de - i de - i de - i de - i de - i
de - i de - i de - i de - i de - i de - i de - i

Handwritten notes below the Bass staff: *pedal Sol*
I II I I I

Handwritten note above the second system: *B*

Soprano (S):
de - i de - i de - i de - i de - i de - i de - i
Che - ri - le - se, che - ri - le - se

Alto (A):
de - i de - i de - i de - i de - i de - i de - i
Che - ri - le - se, che - ri - le - se

Tenor (T):
de - i de - i de - i de - i de - i de - i de - i
Che - ri - le - se

Bass (B):
de - i de - i de - i de - i de - i de - i de - i
Che - ri - le - se, che - ri - le - se

Handwritten notes below the Bass staff: *I*
II

17 *poco rit.*

S. *de, ze ópe, IJa - so, ze ópe!*
de bre, DI - mo, de bre!

A. *ópe! ITo - pe, zo - zy na zo - po - ro.*
bre! Ge - re, do - lu na ho - ro - ro

T. *ze ze ópe, ze ópe!*
de bre, de bre!

B. *ro - pe, zo - zy na zo - po - ro, ze ópe, IJa - so, ze ópe!*
ge - re, do - lu na ho - ro - ro, de bre, DI - mo, de bre!

21 *a tempo*

S. *f Koi ze nai - ze, cer - no tro - ra, IJe ópe, IJa - so!*
Koy de nay - de, sil - no tro - pa, De bre, DI - mo!

A. *f Koi ze nai - ze, cer - no tro - ra, ze ópe!*
Koy de nay - de, sil - no tro - pa, de bre!

T. *f Koi ze nai - ze, cer - no tro - ra, ze ópe!*
Koy de nay - de, sil - no tro - pa, de bre!

B. *f Koi ze nai - ze, Koy de nay - de,*

23

S. *f* Kolli de cha - pa, noc - to noc - ta, de spe, De - us!
 Key de tra - ri, ches - to ches - ti, de bre, Di - mi!

A. *f* Kolli de cha - pa, noc - to noc - ta.
 Key de tra - ri, ches - to ches - ti.

T. *f* Kolli de cha - pa, noc - to noc - ta, de spe!
 Key de tra - ri, ches - to ches - ti, de bre!

B. *f* ost - - - no, ost - no spo - ra.
 st - - - no, st - no du - pa.

24 B

S. *p* A na De - us, de spi - ra - ra.
 A pa - tri - ma, de pri - le - ga.

A. *f* A na De - us, de spi - ra - ra, de spe.
 A pa - tri - ma, de pri - le - ga, de bre.

T. *p* A na De - us.
 A pa - tri - ma.

B. *f* A na De - us, de spi - ra - ra.
 A pa - tri - ma, de pri - le - ga.

36

S. *rit.*
 pa. *f* ze špe, žin - so, ze špe!
 de bre, Di - mo, de bre!

A. *rit.*
 špe!
 Nad mo - mi - te, pri ne - ves - ti.
 Nad mo - mi - te, pri ne - ves - ti.

T. *rit.*
 mo,
 de špe, ze špe!
 de bre, de bre!

B. *f* Nad mo - mi - te, pri ne - ves - ti, ze špe, žin - so, ze špe!
 Nad mo - mi - te, pri ne - ves - ti, de bre, Di - mo, de bre!

37

S. *p* že špe, žin - so! Kras - na žin - so, ze špe, žin - so,
 De bre, Di - mo! Kras - na, Di - mo, de bre, Di - mo.

A. *p* ze špe, žin - so,
 De bre, Di - mo.

T. *p* že špe, žin - so, ze špe, žin - so! Kras - na, žin - so,
 De bre, Di - mo, de bre, Di - mo! Kras - na, Di - mo.

B. *p* ze špe, žin - so,
 De bre, Di - mo.

Handwritten notes: C, G, C, G, G, C, G, E, Am, dim⁶, IV^{3b}, IV^{3b}

41

G C#16 D B Em A⁷

S. *p* ze _____ spe _____ ze _____ spe. De - so,
 de _____ bre _____ de _____ bre, Di - mo,

A. *p* Kъa - pa... sa - na... na... o - ko - to, ze _____ spe _____
 kad - ra... ka - pa... na... o - ko - to, de _____ bre _____

T. *p* ze _____ spe. ze _____ spe. ze _____ spe. De - so,
 de _____ bre, de _____ bre, de _____ bre, Di - mo,

B. *p* De - : : so, _____ Kъa - pa... sa - na... na... o - ko - to,
 Di - : : mo, _____ kad - ra... ka - pa... na... o - ko - to,

I IV V II II⁶ II

43

D G1D D G1D G

S. *mf* ze _____ spe _____ De - : : so, _____
 de _____ bre _____ Di - : : mo, _____

A. *mf* ze spe. De - so! Kъa - na... De - so, ze _____ spe _____
 de bre. Di - mo! Kъa - na... Di - mo, de _____ bre _____

T. *mf* ze spe. De - so! Kъa - na... De - so Kъa - pa... sa - na... na... o - ko - to,
 de bre. Di - mo! Kъa - na... Di - mo kad - ra... ka - pa... na... o - ko - to,

B. *mf* ze _____ spe _____ Kъa - pa... sa - na... na... o - ko - to,
 de _____ bre _____ kad - ra... ka - pa... na... o - ko - to,

V I

Handwritten annotations above the staff: G , $G^?$, $G^{0?}$, $A^{\frac{5}{4}}$, G

S. *f*
 de _____ Epel _____
 de _____ Bre! _____

A. *f*
 de _____ Epel _____
 de _____ Bre, de _____ Epel _____
 de _____ Bre!

T. *f*
 de _____ Epel _____
 de _____ Bre, de _____ Epel _____
 de _____ Bre!

B. *f*
 de _____ Epel _____
 de _____ Bre!

Detailed description: The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 2/4 time and G major. The Soprano part has a melodic line with a fermata at the end. The Alto and Tenor parts have lyrics: "de _____ Epel _____ de _____ Bre, de _____ Epel _____ de _____ Bre!". The Bass part has lyrics: "de _____ Epel _____ de _____ Bre!". Handwritten annotations above the Soprano staff include G , $G^?$, $G^{0?}$, $A^{\frac{5}{4}}$, and G . The dynamics are marked *f* for all parts.

Tsarevitsa Ranna

Ljubomir Pipkov

Langzaam
solo

p Tsa-re - vi-tsa ran - na ro - ni zlat - no zár - no, maj-ko te o - ti - vat
p maj-ko te o - ti - vat
p maj-ko te o - ti - vat
p eh,

4

S i ne shte se vár - nat, tam da - letch, ká - de - to tam - da - letch, ___
A i ne shte se vár - nat, tam da - letch, ká - de - to *p* eh
T i ne shte se vár - nat, tam da - letch, ká - de - to *p* eh,
B i ne shte se vár - nat, tam da - letch, ká - de - to *p* eh,

Tsarevitsa Ranna

2

7

S tam ká de to bav no zdratch pri - pa - da, sgrám shte gi pri tcha ka sgu-shte na za sa - da

A tam ká de to bav no zdratch pri - pa - da, tam sgu-shte na za sa - da

T 8 tam ká de to bav no zdratch pri - pa - da, sgrám shte gi pri tcha ka sgu-shte na za sa - da

B tam ká de to bav no zdratch pri - pa - da tam, tam sgu-shte na za sa - da

11

S *f* tvoj - te dva-ma si-na, *p* eh gor-di, ne-po slush-ni ka-to zlat-ni sno - pi,

A *f* tvoj - te dva-ma si-na, *p* eh gor-di, ne-po slush-ni ka-to zlat-ni sno - pi,

T 8 *f* tvoj - te dva-ma si-na, *p* eh gor-di, ne-po slush-ni eh,

B *f* tvoj - te dva-ma si-na, tvoj-te dva ma si - na gor-di, ne-po slush-ni ka-to zlat-ni sno - pi,

15

S
maj - ko shte se ljush - nat, i shte mi - nat mno-go mno-go dni i no - shti,

A
maj - ko shte se ljush - nat, i shte mi - nat dni, mno-go dni i no - shti,

T
8
maj - ko, shte se ljush - nat, i shte mi - nat dni, dni i no - shti

B
maj - ko shte — se ljush - nat, i shte tcha -

18

S
i na-praz-no, maj-ko, ti shte tcha - kash o-shte, maj - ko *mf* *pp* ,

A
maj - - - ko *mf* *pp* , maj - ko *a tempo*

T
8
i na-praz-no, maj-ko, ti shte-tcha - kash o-shte, maj - ko tsa-re-vi-tsa ran - na *mf* *pp* , *p*

B
kash, *mf* *pp* , maj - - - ko maj - ko

Tsarevitsa Ranna

4

22

S maj-ko, te o - ti - vat i ne shte se vár - nat,

A maj-ko, te o - ti - vat, i ne shte se vár - nat,

T ro - ni zlat - no vár - no, maj-ko, te o - ti - vat, i ne shte se vár - nat,

B eh, i ne shte se vár - nat,

25

S i na praz - no vprez-nosht i na praz-no vprez nosht gláh na-la i pu sta, maj - ko

A i na praz - no vprez-nosht eh, vprez nosht gláh na la i pu sta, maj - ko

T i na praz - no vprez-nosht eh, vprez nosht gláh na-la i pu sta, maj - ko

B i na praz - no vprez-nosht eh, vprez nosht gláh na-la i pu sta, maj - ko

29

S shte pri-slusht vam stre - pet kak se tro - pa vpru - sta, kak pod tám - ni stre - hi,

A eh, kak se tro - pa vpru - sta, kak pod tám - ni stre - hi,

T shte pri-slusht vam stre - pet kak se tro - pa vpru - sta, kak pod tám - ni stre - hi,

B eh, kak se tro - pa vpru - sta, kak pod tám - ni stre - hi

f

32

S eh, vi há-rát bez do-men, smo kri ust ni shep - ne tá-zhen, tá zhen slo-men,

A eh, vi-há pát bez do-men smo kri ust ni shep - ne tá-zhen, tá zhen slo-men,

T eh, vi-há pát bez do-men eh, tá-zhen, tá zhen slo-men,

B vi há rát bez do-men vi-há-rát bez do-men smo kri ust ni shep - ne tá-zhen, slo - man,

Tsarevitsa Ranna

6

36

S *p* tsa-re-vi - tsa ran-na maj ko, pre-gár-ni gi, te ne shte se vár-nat

A *p* tsa-re-vi - tsa ran-na ro-ni zlat no vár - no eh,

T *p* 8 tsa-re-vi - tsa ran-na ro - ni zlat - no maj ko, pre-gár-ni gi, te ne shte se vár-nat

B *p* maj - ko ro - ni zlat - no eh, maj - ko,

40

S *mf* *pp* *mf* *rall.* *ppp* maj - ko, te ne shte se vár - nat maj - ko maj - ko eh!

A *mf* *pp* *mf* *rall.* *ppp* maj - ko te - ne shte se vár - nat maj - ko maj - ko eh!

T *mf* *pp* *mf* *rall.* *ppp* 8 maj - ko te ne shte se vár - nat maj - ko maj - ko eh!

B *mf* *pp* *mf* *rall.* *ppp* maj - ko te ne shte se vár - nat maj - ko maj - ko eh!

STARA SA MAIKA NI LOZHE

(Bulgary)

Musica: Tudor Popov (c. 1921)

Andante
con molto allarg. ed osc.

pp

pp

Molto

pp

Molto

pp

Lyrics (Cyrillic):
 1. *Stara sa maika ni lozhe, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni,*
 2. *ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni,*
 3. *ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni,*
 4. *ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni,*
 5. *ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni,*
 6. *ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni, ni lozhe - ni,*

Solo Alti

Allegro

Fati-mech-mu-cha - na de - che - re Ma-rye ma-ri - ba
 Fati-mech-mu-cha - na de - che - re Ma-rye ma-ri - ba
 Fati-mech-mu-cha - na de - che - re Ma-rye ma-ri - ba
 Fati-mech-mu-cha - na de - che - re Ma-rye ma-ri - ba

Et in the - sta - tus ho - mi - nis in cae - lis et in ter - ra
 Et in the - sta - tus ho - mi - nis in cae - lis et in ter - ra
 Et in the - sta - tus ho - mi - nis in cae - lis et in ter - ra
 Et in the - sta - tus ho - mi - nis in cae - lis et in ter - ra

Cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sa - cto con - spi - ra - ti - onem et me - rum op - eran - tes et qui - bus om - nia cre - ata sunt
 Cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sa - cto con - spi - ra - ti - onem et me - rum op - eran - tes et qui - bus om - nia cre - ata sunt
 Cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sa - cto con - spi - ra - ti - onem et me - rum op - eran - tes et qui - bus om - nia cre - ata sunt
 Cum Pa - tre et Spi - ri - tu Sa - cto con - spi - ra - ti - onem et me - rum op - eran - tes et qui - bus om - nia cre - ata sunt

A great hymn to the Holy Spirit... The music, with its joyous and lively spirit... The words of the hymn are...
 The meaning of the hymn... The words of the hymn are...
 The meaning of the hymn... The words of the hymn are...

Ne moj ja, ptitchko ranobudna

Alexander Tanev

Moderato

Soprano
ke te mo - lam, ptitch - ko ra - no - bud - na, _____
mp

Alto
Ke te mo - tam, - - - ptitch - ko ra - no - bud - na, _____
mp

Tenor
ke te mo - lam _____ ptitch - ko ra - no -
mp

Bass
ke te mo - lam,
mp

4

S
ne moj pe - ja ra - ni - na za - ra na, - - - ne moj
mf

A
ne moj - na za - ra - na, _____ ne moj
mf

T
bud - na, ne moj pe - ja, pe - ja ra - ni - na za -
mf

B
ptitch - ko ra - no - bud - na, _____ ne moj pe - ja, _____

Ne moy peya, ptichko ranobudna (Dont Sing, Early-rising Bird)

2

7

S
pe - ja ra - ni-na za - ra - na

A
ne moy pe-ja, pe - - - - - ja

T
8
ra - na - pe - - - ja, ne moy pe - ja sno shti mi se vár - na

B
pe - ja, - - - - - ne moy me - ja sno shti mi se vár - na

f

11


S
mf
sno-shti mi e sljaz - lo ot bal - ka - na,


A
mf


T
8
legato *mf* sno-shti mi e sljaz - lo,


B
mf
pár-vo li - be, mm...
pár-vo li - be, mm...

15


S  sno shti mi e sljaz - lo


A  sljaz lo ot bal-


T  sno shti mi se vár - na pár vo li - be, mm... *pp*

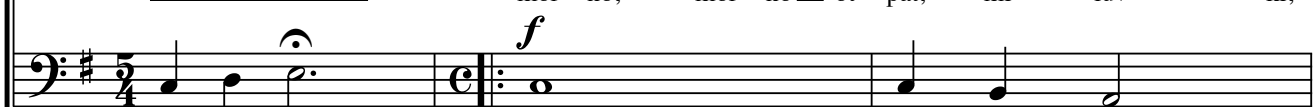
B  sno shti - mi se vár - na pár vo li - be *pp* mm...

19

S  ot bal - ka - na. mor - no³ ot pát, sa notch³ ot mi-luv - ki, *f*

A  ka - - na. mor - no, mor - no³ ot pát, mi - luv³ ki, *f*

T  mor - no, mor - no³ ot pát, mi - luv³ - ki, *f*

B  mor - - - - no ot pát, *f*

Ne moy peya, ptichko ranobudna (Dont Sing, Early-rising Bird)

4

22

S
 mor - no³ ot pát, rit. sa notch ot mi - luv - ki, *p* tre - ti pet - li rit.

A
 mor - no mor - no³ ot pát, sa notch *p* son go rit.

T
 8 mor - no, mor - no³ ot pát, sa notch *p* son go rit.

B
 sa notch mi - luv - ki, *p* son mi go rit.

25

S
 ti-ok con go fa - na ti-ok son go fa - na. *mp* ke te mo - lam

A
 1. fa - na 2. fa - na. *mp* ke te mo - lam

T
 8 1. fa - na 2. fa - na. *mp* ke te mo - lam, ptich ko ra - no -

B
 1. fa - na. 2. fa - na. *mp* ke te mo - lam, ptich ko ra - no -

29

S ptitch-ko ra - no - bud - na, ne moy pe - ja, pe - ja, ne moy

A ptitch-ko ra - no - bud - na, ne moy pe - ja, pe - ja ne

T 8 bud - na, ne moy pe - ja ra - ni - na za - ra - na,

B bud - na, ne moy pe - ja ra - ni - na za - ra - na,

32

S pe - ja ra - ni - na za - ra - na, ne moy pe - ja, *rit p* *morendo*

A moj na za - ra - na, ne moy pe - ja, *rit p*

T 8 ne moy pe - ja, ke te mo - lam, *rit p*

B ke te mo-lam, ptitch - ko *rit p* ne moy pe - ja ptitch - ko
 Ne moy pe - ja,

Ne moy peya, ptichko ranobudna (Dont Sing, Early-rising Bird)

6

36

S
ra - ni - na za - ra - na!

A
pe - - - ja, pe - ja!

T
8
za - - ra na!

B
ptich - ko ne moy pe - ja!

I. УРОК ПО ГЪДУЛКА || I. UROK PO GADULKA

ВЕСА ПАСПАЛОВА

VESA PASPALEVA

Adagio

Andante, liberamente

НИКОЛАЙ СТОРКОВ

Nikolai Storckov

mf *pp* *mf*

1. *pp* *mf* *mf*

2. *mf* *mf* *mf*

3. *mf* *mf* *mf*

4. *mf* *mf* *mf*

5. *mf* *mf* *mf*

6. *mf* *mf* *mf*

7. *mf* *mf* *mf*

8. *mf* *mf* *mf*

9. *mf* *mf* *mf*

10. *mf* *mf* *mf*

11. *mf* *mf* *mf*

12. *mf* *mf* *mf*

arrivando

13. *mf* *mf* *mf*

14. *mf* *mf* *mf*

15. *mf* *mf* *mf*

16. *mf* *mf* *mf*

17. *mf* *mf* *mf*

18. *mf* *mf* *mf*

Moderato

ritardando

19. *mf* *mf* *mf*

20. *mf* *mf* *mf*

21. *mf* *mf* *mf*

22. *mf* *mf* *mf*

23. *mf* *mf* *mf*

24. *mf* *mf* *mf*

25. *mf* *mf* *mf*

26. *mf* *mf* *mf*

27. *mf* *mf* *mf*

28. *mf* *mf* *mf*

29. *mf* *mf* *mf*

30. *mf* *mf* *mf*

31. *mf* *mf* *mf*

32. *mf* *mf* *mf*

33. *mf* *mf* *mf*

34. *mf* *mf* *mf*

35. *mf* *mf* *mf*

36. *mf* *mf* *mf*

37. *mf* *mf* *mf*

38. *mf* *mf* *mf*

39. *mf* *mf* *mf*

40. *mf* *mf* *mf*

41. *mf* *mf* *mf*

42. *mf* *mf* *mf*

43. *mf* *mf* *mf*

44. *mf* *mf* *mf*

45. *mf* *mf* *mf*

46. *mf* *mf* *mf*

47. *mf* *mf* *mf*

48. *mf* *mf* *mf*

49. *mf* *mf* *mf*

50. *mf* *mf* *mf*

51. *mf* *mf* *mf*

52. *mf* *mf* *mf*

53. *mf* *mf* *mf*

54. *mf* *mf* *mf*

55. *mf* *mf* *mf*

56. *mf* *mf* *mf*

57. *mf* *mf* *mf*

58. *mf* *mf* *mf*

59. *mf* *mf* *mf*

60. *mf* *mf* *mf*

61. *mf* *mf* *mf*

62. *mf* *mf* *mf*

63. *mf* *mf* *mf*

64. *mf* *mf* *mf*

65. *mf* *mf* *mf*

66. *mf* *mf* *mf*

67. *mf* *mf* *mf*

68. *mf* *mf* *mf*

69. *mf* *mf* *mf*

70. *mf* *mf* *mf*

71. *mf* *mf* *mf*

72. *mf* *mf* *mf*

73. *mf* *mf* *mf*

74. *mf* *mf* *mf*

75. *mf* *mf* *mf*

76. *mf* *mf* *mf*

77. *mf* *mf* *mf*

78. *mf* *mf* *mf*

79. *mf* *mf* *mf*

80. *mf* *mf* *mf*

81. *mf* *mf* *mf*

82. *mf* *mf* *mf*

83. *mf* *mf* *mf*

84. *mf* *mf* *mf*

85. *mf* *mf* *mf*

86. *mf* *mf* *mf*

87. *mf* *mf* *mf*

88. *mf* *mf* *mf*

89. *mf* *mf* *mf*

90. *mf* *mf* *mf*

91. *mf* *mf* *mf*

92. *mf* *mf* *mf*

93. *mf* *mf* *mf*

94. *mf* *mf* *mf*

95. *mf* *mf* *mf*

96. *mf* *mf* *mf*

97. *mf* *mf* *mf*

98. *mf* *mf* *mf*

99. *mf* *mf* *mf*

100. *mf* *mf* *mf*

101. *mf* *mf* *mf*

102. *mf* *mf* *mf*

103. *mf* *mf* *mf*

104. *mf* *mf* *mf*

105. *mf* *mf* *mf*

106. *mf* *mf* *mf*

107. *mf* *mf* *mf*

108. *mf* *mf* *mf*

109. *mf* *mf* *mf*

110. *mf* *mf* *mf*

111. *mf* *mf* *mf*

112. *mf* *mf* *mf*

113. *mf* *mf* *mf*

114. *mf* *mf* *mf*

115. *mf* *mf* *mf*

116. *mf* *mf* *mf*

117. *mf* *mf* *mf*

118. *mf* *mf* *mf*

119. *mf* *mf* *mf*

120. *mf* *mf* *mf*

121. *mf* *mf* *mf*

122. *mf* *mf* *mf*

123. *mf* *mf* *mf*

124. *mf* *mf* *mf*

125. *mf* *mf* *mf*

126. *mf* *mf* *mf*

127. *mf* *mf* *mf*

128. *mf* *mf* *mf*

129. *mf* *mf* *mf*

130. *mf* *mf* *mf*

131. *mf* *mf* *mf*

132. *mf* *mf* *mf*

133. *mf* *mf* *mf*

134. *mf* *mf* *mf*

135. *mf* *mf* *mf*

136. *mf* *mf* *mf*

137. *mf* *mf* *mf*

138. *mf* *mf* *mf*

139. *mf* *mf* *mf*

140. *mf* *mf* *mf*

141. *mf* *mf* *mf*

142. *mf* *mf* *mf*

143. *mf* *mf* *mf*

144. *mf* *mf* *mf*

145. *mf* *mf* *mf*

146. *mf* *mf* *mf*

147. *mf* *mf* *mf*

148. *mf* *mf* *mf*

149. *mf* *mf* *mf*

150. *mf* *mf* *mf*

151. *mf* *mf* *mf*

152. *mf* *mf* *mf*

153. *mf* *mf* *mf*

154. *mf* *mf* *mf*

155. *mf* *mf* *mf*

156. *mf* *mf* *mf*

157. *mf* *mf* *mf*

158. *mf* *mf* *mf*

159. *mf* *mf* *mf*

160. *mf* *mf* *mf*

161. *mf* *mf* *mf*

162. *mf* *mf* *mf*

163. *mf* *mf* *mf*

164. *mf* *mf* *mf*

165. *mf* *mf* *mf*

166. *mf* *mf* *mf*

167. *mf* *mf* *mf*

168. *mf* *mf* *mf*

169. *mf* *mf* *mf*

170. *mf* *mf* *mf*

171. *mf* *mf* *mf*

172. *mf* *mf* *mf*

173. *mf* *mf* *mf*

174. *mf* *mf* *mf*

175. *mf* *mf* *mf*

176. *mf* *mf* *mf*

177. *mf* *mf* *mf*

178. *mf* *mf* *mf*

179. *mf* *mf* *mf*

180. *mf* *mf* *mf*

181. *mf* *mf* *mf*

182. *mf* *mf* *mf*

183. *mf* *mf* *mf*

184. *mf* *mf* *mf*

185. *mf* *mf* *mf*

186. *mf* *mf* *mf*

187. *mf* *mf* *mf*

188. *mf* *mf* *mf*

189. *mf* *mf* *mf*

190. *mf* *mf* *mf*

191. *mf* *mf* *mf*

192. *mf* *mf* *mf*

193. *mf* *mf* *mf*

194. *mf* *mf* *mf*

195. *mf* *mf* *mf*

196. *mf* *mf* *mf*

197. *mf* *mf* *mf*

198. *mf* *mf* *mf*

199. *mf* *mf* *mf*

200. *mf* *mf* *mf*

44 de springharren nam zijn stonke kindje

24 *aan (vols) dans wie dat weet*

ritardando

crescendo

Allegro

aan-ry, na xop-on rep- rick- coel, wie- tu heel de tpo- na,
de- ge, na hor- re gen- gief- sta, na: 2. sta/ de na- na.
xop- ry, xop- ry, xop- ry, na, na, na, na, na, na,
de- ge, de- ge, de- ge, na, na, na, na, na, na, na, na.

25

aan dans

aan-ry, na xop-on rep- rick- coel, wie- tu heel de tpo- na,
de- ge, na hor- re gen- gief- sta, na: 2. sta/ de na- na.
xop- ry, xop- ry, xop- ry, na, na, na, na, na, na,
de- ge, de- ge, de- ge, na, na, na, na, na, na, na, na.

26 *aan dans*

staccato

na xop-on, xop- on rep- rick- coel, wie- de na, na, na, na,
na hor- re, na hor- re gen- gief- sta, na: 2. sta/ de na- na.
xop- ry, xop- ry, xop- ry, na, na, na, na, na, na,
de- ge, de- ge, de- ge, na, na, na, na, na, na, na, na.

27 *wie dat weet*

aan-ry, na xop-on rep- rick- coel, wie- tu heel de tpo- na,
de- ge, na hor- re gen- gief- sta, na: 2. sta/ de na- na.
xop- ry, xop- ry, xop- ry, na, na, na, na, na, na,
de- ge, de- ge, de- ge, na, na, na, na, na, na, na, na.

28 *in de velden*

na, na, na, na, na, na, na, na, na, na,
na, na, na, na, na, na, na, na, na, na,
na, na, na, na, na, na, na, na, na, na,
na, na, na, na, na, na, na, na, na, na.

29 *ze spinden in de lucht mitsen en*

na- co- na, ry- sta- na, na, na, na, na, na, na, na, na,
na- co- na, ry- sta- na, na, na, na, na, na, na, na, na,
na- co- na, ry- sta- na, na, na, na, na, na, na, na, na,
na- co- na, ry- sta- na, na, na, na, na, na, na, na, na.

haar je gadulsi

Kambalski

51

52

stringente

Cadenza

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

Als kwam gras in de lente

* Modeller en dirigent en dirigenten gebruiken, omzamen te vullen voor een groep van ongeveer 10 personen en ongeveer 10 dirigenten. Dirigenten, ongeveer 10 personen, omzamen te vullen voor een groep van ongeveer 10 personen en ongeveer 10 dirigenten. Dirigenten, ongeveer 10 personen, omzamen te vullen voor een groep van ongeveer 10 personen en ongeveer 10 dirigenten.

* Dirigenten en dirigenten gebruiken, omzamen te vullen voor een groep van ongeveer 10 personen en ongeveer 10 dirigenten. Dirigenten, ongeveer 10 personen, omzamen te vullen voor een groep van ongeveer 10 personen en ongeveer 10 dirigenten. Dirigenten, ongeveer 10 personen, omzamen te vullen voor een groep van ongeveer 10 personen en ongeveer 10 dirigenten.

* Note: The conductor gives the cues (all the atmosphere of the cricket's feet) by shouting and speaking; it is noted. The singer of Model I may make slow-playing and the singer of Model II may fast it's time with their feet. The duration of all this is indicated by the conductor. All the cadenzas reaches its climax, when the whole choir about the "Stop-4". Rapid repetitions of parts of the text may be included.

УРОК ИГРЫ НА ГОДУЛКЕ

Музыка Николая Степанова
Слова Вера Паскалевской

Дигу, дигу, дигу, дигу.
Как весна молодая вышла,
уж сверчок собрал на травке
своих детей непослушных,
дигу, дигу, гоп, давай-ка,
в хороводе в день Георгия,
кто умеет, пусть такцует.
Гоп, а ну-ка, гоп, давай!
Даже в поле заиграли
раскрасные все гудулки,
прыгают до неба
муравьи, ещё стрекозы.
Гоп, а ну-ка, дигу, дигу.

A REBEC-LESSON

Music: Nikolai Stepanov
Lyrics: Vera Pascalevskaya

Diga-diga-diga-diga
As the youthful spring came,
crickets gathered in the grass,
Spring's mischievous children
Diga-diga-come on-hop—
Who knows how to dance—
Hop-a-hey-hop-a-hey
Gaily-coloured insects
play in the fields
Ants and beetles
jump to reach the sky
Cater on—hop-a-diga-diga.

Sadila Jana

Georgi Petkov

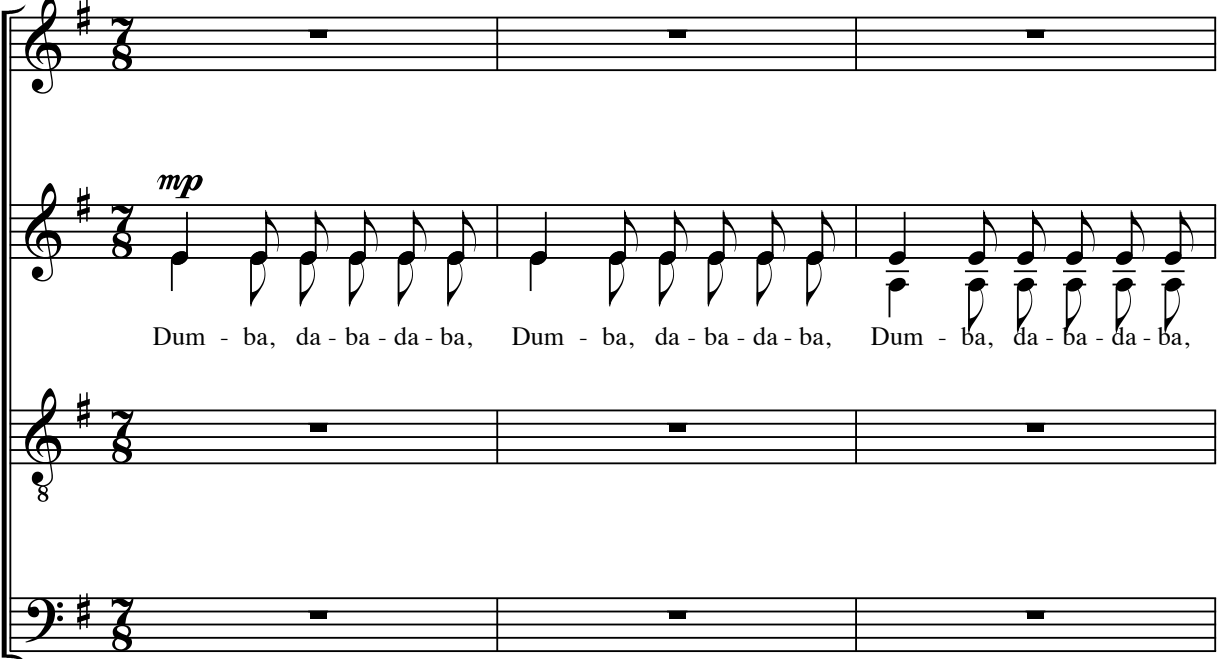
Con Moto ♩ = 150

Soprano

Alto *mp*

Tenor

Bass



Dum - ba, da - ba - da - ba, Dum - ba, da - ba - da - ba, Dum - ba, da - ba - da - ba,

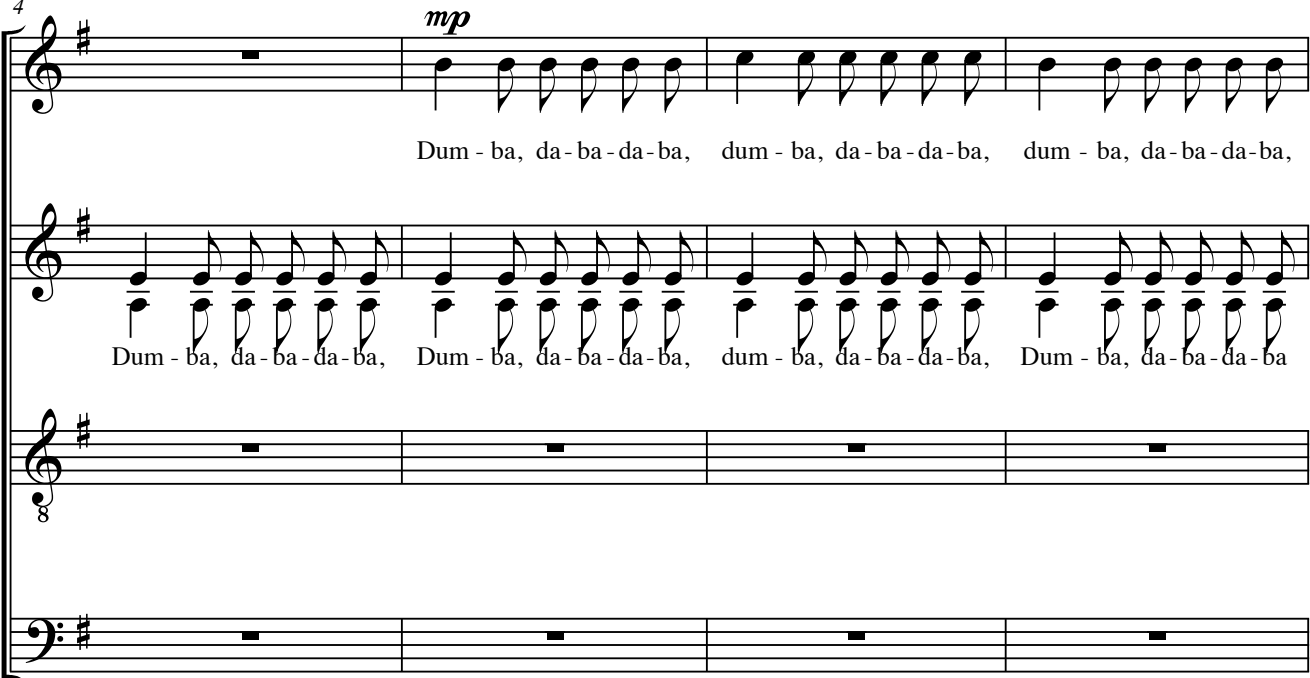
4

S *mp*

A

T

B



Dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

Dum - ba, da - ba - da - ba, Dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, Dum - ba, da - ba - da - ba

Sadila Jana

2

8

S
dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba,

A
Dum - ba, da-ba-da-ba, Dum - ba, da-ba-da-ba dum - ba da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba,

T
f tenor 1
Sa - di - la Ja - na, Be - lo mi

B
f bas 1
Sa - di - la Ja - na, Be - lo mi

12

S
dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba,

A
dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba, dum - ba, da-ba-da-ba,

T
tenor 2
lo - ze _____ Ja-no mo - ri Ja - no... _____ Be - lo go

B
bas 2
lo - ze, _____ Ja-no, mo - ri Ja - no... _____ Be - lo go

16

S
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

A
dum - ba - da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba - da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

T
8
sa - di, tsár - ve - no nik - ne _____ Ja - no, mo - ri

B
sa - di, tsár - ve - no nik - ne, _____ Ja - no, mo - ri

20

S
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

A
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

T
8
Ja - no dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

B
ja - no, _____ dum - ba, da - ba - da - ba,

mp

mp

Sadila Jana

4

24

S *a...*
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da ba - da - ba,

A
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba - da - ba - da - ba,

T
8
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

B
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

28

S *a...*
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da ba - da - ba

A
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba - da - ba - da - ba,

T
8
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

B
dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

32

Rubato

mp *mf*

S *pp* *mp* *mf*

dum - ba, da - ba - da - ba Sa - di - la Ja - na, Be - lo mi lo - ze

A *pp* *mp* *mf*

dum - ba, da - ba - da - ba Sa - di - la Ja - na, Be - lo mi lo - ze

T *pp* *mp* *mf*

dum - ba, da - ba - da - ba Sa - di - la Ja - na, Be - lo mi lo - ze

B *pp*

dum - ba, da - ba - da - ba

34

mp *f*

S *mp* *f*

be - lo go sa - di, tsár - ve - no nik - ne.

A *mp* *f*

be - lo go sa - di, tsár - ve - no nik - ne

T *mp* *f* *a tempo* *mp*

be - lo go sa - di, tsár - ve - no nik - ne dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

B *mp* *f* *mp*

be - lo go sa - di, tsár - ve - no nik - ne, Tum Tu dum,

Sadila Jana

6

37 *f*
S Sa - di - la Ja - na be - lo - mi lo - ze _____
mf
A Sa - di - la Ja - na be - lo - mi lo - ze _____
mp
T dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,
mp
B Tum Tu dum Tum Tu dum

41
S 1. Ja - no, mo - ri ja i 2. Ja - no, mo - ri
A 1. Ja - no, mo - ri ja 2. Ja - no, mo - ri
T 1. dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, 2. dum - ba, da - ba - da - ba,
B 1. Tum 2. Tu - dum tum,

44

S *f*
Ja - no _____ Be - lo go sa - di tsár - ve - no

A *mf*
Ja - no. _____ Be - lo go sa - di tsár - ve - no

T *f*
8
dum - ba, da-ba-da-ba, Ja-no, mo - ri Ja - no. Be - lo, go sa - di, tsár - ve - no

B
tu dum Ja-no, mo - ri Ja - no.

50

S *mp*
1 2
nik - ne _____ Ja-no mo - ri ja i Ja-no, mo - ri Ja - no _____

A *mp*
1 2
nik - ne Ja-no mo - ri ja i Ja-no, mo - ri Ja - No. _____

T *mp*
8
1 2
nik - ne, _____ Ja-no mo - ri ja Ja-no, mo - ri Ja - no _____

B
1 2

Sadila Jana

8

56

S

A

T

B

Piu Mosso

mf

f

Sa - di - la Ja - na be - lo mi lo - ze — Ja - no, mo - ri Ja - no.

Sa - di - la Ja - na be - lo mi lo - ze — Ja - no, mo - ri Ja - no —

63

S

A

T

B

mf

mf

sa - di, tsár - ve - no nik - ne, — Ja - no, mo - ri ja i Be - lo go

Be - lo go sa - di tsár - ve - no nik - ne — ja.

69

S sa - di tsár - ve - no nik - ne Ja - no, mo - ri Ja - no.

A sa - di, tsár - ve - no nik - ne Ja - no, mo - ri Ja - no.

T *mf* Be - lo go sa - di, tsár - ve - no nik - ne, Ja - no.

B *mf* Be - lo go sa - di, Ja - no le, Ja - no.

74

S *f* 1. Pa ot - vo - ri - la lad - na me - ja - na Ja - no, mo - ri
2. Na - Pál - ni la e devet - bátch - vi svi - no

A *mf* Ta - bap, Ta - bap ta - bap

T *mf* Ta - bap Ta - bap ta - bap

B *mf* Ta - bap Ta - bap ta - bap

Sadila Jana

10

79

S Ja-no, i... Ja - no mo - ri Ja - no... *pp*

A ta-bap Ja-no, mo - ri Ja - no... Dum - ba, da - ba - da - ba,

T 8 Ja - no, mo - ri Ja no. Ja - no, mo - ri Ja - no...

B 2 *mp*

84

S *D.S. al Coda* Coda *f* Sa - di - la

A *D.S. al Coda* dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

T *D.S. al Coda* 8 Dum - ba, da - ba - da - ba, Dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba,

B *D.S. al Coda* dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, dum - ba, da - ba - da - ba, Sa - di - la

88

S *mf*
Ja - na be - lo mi lo - ze — Ja - no, mo - ri ja i... Be - lo go

A *mf*
dum ba, da - ba - da - ba, be - lo, — Ja - no, mo - ri ja Be - lo go

T *mf*
8 dum ba, da - ba - da - ba, Be - lo mi lo - ze Ja - no, mo - ri ja

B *mf* *mf*
Ja - na be - lo mi lo - ze — Ja - no, mo - ri ja Be - lo go

94

S *rit.* *mp* *pp*
sa - di tsár - ve - no nik - ne. — Ja - no, mo - ri Ja - no.

A *rit.* *mp* *pp*
sa - di, tsár - ve - no nik - ne Ja - no, mo - ri Ja - no.

T *rit.* *mp* *pp*
8 Tsár - ve - no nik - ne, Ja - no, mo - ri Ja - no.

B *rit.* *mp* *pp*
sa - di, tsár - ve - no nik - ne, — Ja - no, mo - ri Ja - no.