

VOIX DES PAYS BALTES

Chants traditionnels de Lettonie, Lituanie, Estonie



BALTIC VOICES

Traditional songs from Latvia, Lithuania, Estonia

VOIX DES PAYS BALTES • BALTIC VOICES

LETTONIE / LATVIA Archives de la Radio Lettone / Archives of Latvian Radio (1960-1985)

- 1. Voix de printemps**
Voice of Spring (*Pavasara balss*)
"Pavasarsi, pavasarsi"
Domicela Liepiņa (Izvalta, 1901-1992).
- 2. Voix des baies / Voice of Berries (*Ogu balss*)**
"Ūgu, ūgu, sieņu, sieņu"
Domicela Liepiņa (Izvalta, 1901-1992).
- 3. Voix de printemps**
Voice of Spring (*Pavasara balss*)
"Ūsi, ūsi, uod lapuosi"
Ensemble *Aulejas sievas* de / from *Auleja*.
- 4. Voix des laboureurs / Ploughmen's voice**
(*Arāju balss*)
"Orojiņi, orojiņi, acātuoji"
Anna Kaža (Rudzāti, 1902-1992).
- 5. Chant de mariage**
Wedding song (*Kāzu balss*)
"Klusu stāvi ustabiņa"
- 6. Voix de Talka / Voice of Talka (*Talku balss*)**
"Nadūd, Dīvisi..."
- 7. Voix de Talka / Voice of Talka (*Talku balss*)**
"Tolka, tolka buoļiņ ami..."
Margarita Šakina (Viļaka, 1926) & Ludmila Kokina (1931, Šķilbēni).
- 8. Chant de mariage (*Kāzu dziesma*)**
"Tilti, rīb, važi skan..."
Gudeniēku Suiti.
- 9. Mélodie de flûte d'Alsunga / Flute melody from Alsunga (*Stabules melodija*)**
Valdis Muktupavels (1958, Lilvāni), flûte/flute.
- 10. Danse / Dance (*Gatves deja*)**
Jānis Poriķis (Alsunga, 1909-1992), cithare *kokle* / zither *kokle*.

Collection fondée par Françoise Gründ et dirigée par Pierre Bois

Enregistrements fournis gracieusement par les **Services des archives de la radio lettone** et de la **radio lituanienne** sous la coordination de **Gita Lancere**, et réalisés le 6-XII-1992 à la **Maison des Cultures du Monde**. Notice : **Martiņš Boiko**, **Daiva Račiūnaite-Vičiniene**, **Vaike Sarv**. Traduction de l'allemand, **Susanne Furniss**. Traduction de l'estonien, **Lore Listra**. Traduction anglaise, **Josephine De Linde**. Photographies X (DR) et **Jean-Paul Dumontier** (Estonie). Illustrations, **Françoise Gründ**. Prémastérisation, **Frédéric Marin**. Réalisation, **Pierre Bois**. © et © 1989-2004 Maison des Cultures du Monde.

INEDIT est une marque déposée de la Maison des Cultures du Monde (direction, Chérif Khaznadar).

11. Chant de récolte / Harvest song

"Grand-père allait et venait / Grandfather's comings and goings"

Ona Jauneikienė (1901-), Juzė Jezavitienė (1909-),
Petronėlė Krukonienė (1905-).

12. Lamentation nuptiale / Wedding lament

Marė Valickienė (1899-).

13. Sifflets skudučiai / Whistles skudučiai

"Les petits canards / The little ducks"

Ensemble dirigé par / conducted by Kostas
Burbulis (enr./rec. 1937).

14. Sutartinė de récolte / Harvest sutartinė

"Trap trepo lelijo" (enr./rec. 1937).

15. Sutartinė

"Toi l'agneau / You the lamb"

E. Karužienė, V. Masilionienė, M. Dūdienė.

16. Chant de mariage / Wedding song

"Mon frère, pourquoi es-tu si triste ?

My brother, why are you so sad?"

Chanteurs de la région de Baisogala / Singers
from Baisogala area.

**17. Mélodie de Aukštaitija / Tune from
Aukštaitija**

"Pendant la nuit / During the night"

K. Širvyz (de/from Rokiškis).

18. Chant de mariage / Wedding song

Le dernier repas de la fiancée :

The bride's last meal:

19. Préparatifs / Preparations

20. Les présages / Omens

21. La quête / The collection

Lamentations nuptiales :

Wedding laments:

22. La fiancée / The bride

23. Les parents / The parents

Ensemble Leiko, dir. / cond. Jekaterina Lummo.

Introduction

Il est difficile de décrire les musiques populaires des pays baltes sous la forme d'un style régional et homogène. L'importance des différences entre ces traditions et le rôle majeur et désintégrant des contacts entre ces musiques et celles des pays voisins non-baltes nous empêchent en effet de les regrouper comme une entité. Il existe toutefois des traits communs aux musiques lituanienne, lettone et estonienne. Ainsi, dans les trois pays, on peut distinguer en quelque sorte deux couches successives de musique populaire.

La première, la plus ancienne, est considérée comme autochtone. Elle comprend notamment des chants de travail et des chants coutumiers liés aux fêtes calendaires et familiales. La seconde couche s'est développée au cours des derniers siècles sous l'influence des cultures d'Europe centrale. Ces influences se manifestent dans la musique

de danse et dans des chants tonaux fondés bien souvent sur des prototypes germaniques, polonais ou autres. Il convient cependant de préciser que malgré sa diversité interne, cette seconde couche permet d'intégrer les musiques populaires baltes dans un contexte plus vaste que l'on pourrait caractériser comme une *musique populaire des pays riverains de la Baltique*. Les interactions entre ces deux couches ont eu des effets variés dans les différentes régions des trois pays baltes.

Ce disque est essentiellement consacré à la première couche. Un trait commun est la forte prédominance de la musique vocale sur la musique instrumentale, encore que l'on peut se demander si l'intérêt prioritaire des collecteurs et des chercheurs pour la musique vocale n'a pas influencé cette impression.

MĀRTIŅŠ BOIKO

Lettonie

La partie du disque consacrée à la Lettonie présente la musique populaire de deux régions où elle est encore vivante aujourd'hui, bien que le plus souvent dans un état *postfonctionnel*. Ainsi, à quelques exceptions près, les coutumes correspondantes ne sont plus pratiquées de manière traditionnelle, voire ont entièrement disparu. De ce fait, les

chants ont perdu leur raison d'être et ne sont conservés que dans la mémoire des personnes âgées. Les pages 1 à 7 présentent la musique vocale de la région de Latgale ou sud-est de la Lettonie, les pages 8 à 10 proviennent de Suiti, une petite ville de l'ouest. Sous bien des aspects, Latgale est une région très particulière. Contrairement au reste du

pays majoritairement protestant, elle est catholique ; la langue qui y est parlée est le letton standard et non le bas-letton utilisé dans les media et enseigné à l'école ; enfin, l'habitat le plus répandu est la ferme individuelle. Au début du XX^e siècle, la population de Latgale habitait encore dans de petits villages qui n'avaient guère participé au rapide essor économique du pays au XIX^e siècle. Du reste le servage n'y avait été aboli qu'en 1862, soit quarante ans plus tard que dans les autres régions. Ainsi dans cette région, l'influence tardive de la scolarisation et des chorales folkloriques a permis à la musique populaire et aux anciennes coutumes, en partie basées sur des traditions païennes, de survivre plus longtemps.

Pour définir le chant, les Lettons du sud-est utilisent le terme *dziesma* (la chanson), mais aussi celui de *balss* qui signifie la "voix" (du sanskrit *bhas*, parler, appeler). À Latgale, comme autrefois dans d'autres régions, le terme *balss* désigne la mélodie, voire le matériel musical plurivocal, sans le texte. La fonction particulière d'un *balss* est précisée grâce à un attribut. Ainsi les pages 1 et 3 présentent le *pavasara balss*, la "Voix du printemps". Dans les deux cas il s'agit de chants exécutés en plein air au début du printemps, symbolisant le commencement d'un nouveau cycle agraire. L'*ogu balss*, la "Voix des baies" (page 2) est chantée lors de la cueillette des baies dans la forêt. Dans la page 4 on peut entendre également un

chant printanier, *arāju balss*, la "Voix des travailleurs". Les pages 3 et 4 font entendre une polyphonie à deux voix assez répandue dans les chants traditionnels de Latgale. Ce style de chant à deux voix s'est probablement développé sous l'influence tonale du bourdon syllabique. Des enregistrements plus anciens font apparaître une seconde voix bien plus statique que ce que l'on peut entendre ici. Il est possible aussi que la polyphonie à deux voix de la page 5, *kāzu balss*, "Voix du mariage", soit née de la même manière. Il s'agit d'un récitatif typique du répertoire qui accompagne les différentes phases du mariage en Lettonie orientale : la mélodie, toujours identique, est indépendante des situations auxquelles elle participe, alors que les paroles au contraire suivent l'évolution de la cérémonie. Ces dernières tiennent une place prépondérante dans les chants traditionnels lettons. Elles forment généralement une série de quatrains indépendants les uns des autres et qui n'ont d'autre lien que le thème qu'ils traitent. Plutôt qu'à un récit on a affaire à une succession de petites images isolées et consacrées au même sujet. Ceci est illustré par les deux premiers quatrains de la page 6 :

*Seigneur, n'envoie pas de pluie aujourd'hui
Nous n'avons pas besoin de pluie.
Aujourd'hui, des mains généreuses
Aident mon frère dans les champs.*

*Qu'il soit grand, qu'il soit petit,
L'aide ne fait que mal agir :
Il mange beaucoup, boit plus encore,
Et travaille bien peu.*

Le choix et l'ordre des vers sont déterminés par les chanteurs en fonction de la situation sociale où le chant est exécuté et du sujet que cette situation suggère. Chaque mélodie de *balss* est associée à un corpus de quatrains. Le chant de la page 6 a comme sujet unificateur la *talka*, entraide collective et gratuite. Il s'agit d'une forme de travail collectif dans laquelle les voisins et les parents sont invités à s'entraider pour moissonner le seigle ou le foin, ou encore pour bâtir une maison. Les deux *talku balss*, "Voix de *talka*", des pages 6 et 7 sont des chants avec bourdon ; chacun a une forme spécifique, dans le premier le bourdon est une note tenue, dans le second il est syllabique.

La Lettonie constitue la limite septentrionale de tous les pays d'Europe pratiquant actuellement le bourdon vocal. On le trouve dans le nord de Latgale et dans le petit village occidental de Suiti, déjà mentionné plus haut. En 1623, plusieurs décennies après la Réforme, cette région subit l'influence de la contre-réforme, redevenant ainsi catholique et se retrouva donc isolée dans un pays majoritairement luthérien. Ceci eut pour conséquence bénéfique de lui permettre de préserver sa musique populaire. Aujourd'hui encore, on y interprète les

chants avec bourdon lors des mariages (page 8). Le récitatif de mariage est associé aux dernières heures que passe la mariée dans la maison de ses parents. Les motifs principaux sont les adieux et l'impossibilité d'échapper à son destin :

*Les ponts retentissent, les brides tintent
Depuis les forêts derrière Uzava.
Vite, ma sœur, dans la maison,
Le prétendant arrive.*

*Ce jeune homme espère en vain,
Qu'il m'aura telle qu'il me voit.
Il ne peut pas facilement me prendre
Comme un oisillon sur une branche.*

Des enregistrements historiques effectués à Suiti révèlent que des chants quasi-identiques étaient exécutés lors du baptême et des funérailles. Ils apparaissent donc aux trois moments les plus importants de la vie : naissance, mariage et mort.

Les deux pages consacrées à la musique instrumentale — la mélodie pour flûte (page 9) et la danse (page 10) — proviennent également de Suiti. La dernière est une danse de promenade très répandue et appartient à la couche récente de la musique populaire lettone. Elle est jouée sur la cithare sur table *kokle*, autrefois répandue dans tous les pays baltes et en Finlande.

MĀRTIŅŠ BOIKO

Lituanie

La Lituanie possède un patrimoine musical riche et divers, comprenant des chants homophoniques allant du cri modulé (*Vatvoolo oolo*) au chant lyrique (*Grand-père allait et venait*) en passant par les mélodies rituelles et les chants polyphoniques pour lesquels on peut distinguer deux formes principales : les *sutartiné* et les chants harmonisés.

Ces nombreuses formes musicales recourent à peu près les limites régionales du pays : l'homophonie prédominant à Dzūkija, en Aukštaitija orientale et dans l'ouest de la Lituanie, et les *sutartiné* surtout présentes dans le nord-est de la Lituanie.

La région de Dzūkija conserve encore aujourd'hui une grande partie de son répertoire associé aux fêtes religieuses, de ses chants de travail et de ses chants de noces. Les chants religieux dont les textes réfèrent souvent à des traditions pré-chrétiennes sont soumis à un cadre mélodique et rythmique particulièrement rigide. Les chants de moisson et de fenaison, les chants de noces et les complaintes funèbres adoptent en revanche une forme plus libre, ouverte à quelques éléments improvisés (ornements, rubato...). Mais dans leur ensemble, ces répertoires se chantent tous dans un ambitus étroit : tierce, quinte, plus rarement sixte, qui témoigne de leur ancienneté.

Les autres mélodies de la région de Dzūkija

peuvent être rangées dans la catégorie des chants "ornés". Il s'agit de mélodies lyriques où s'exprime clairement la personnalité de chaque chanteur. Elles sont agrémentées d'ornements divers : pincés, mordants, gruppetto et effets de timbre. Certains chanteurs, tels que Maré Navickienė, Petras Zalanskas, Juozas Averka, s'y sont distingués au point que leurs noms servent aujourd'hui à désigner les différents styles qu'ils ont contribué à créer.

Les folkloristes lituaniens ont souvent pour habitude d'opposer les chants harmonisés de la région de Aukštaitija à ceux de Dzūkija. Leur apparition remonte au début du siècle lorsque les chants homophoniques jusqu'alors exécutés par un soliste commencèrent à être interprétés par des ensembles vocaux. La voix accompagnante suit généralement la voix principale en tierces parallèles, passant parfois à l'unisson, à la quarte, voire à la seconde, selon des règles qui ne sont pas sans rappeler celles des polyphonies traditionnelles russes.

La polyphonie samogite est différente. Généralement à trois voix, elle se caractérise par une voix principale qui chante une partie mélodique très ornementée et deux voix d'accompagnement qui assure un soutien harmonique. Les chants samogites se divisent en deux catégories : les chants courts dits "mâchouillés" et les chants longs dits

“allongés”. Les premiers ont un rythme régulier dont les accents sont clairement exprimés. Les seconds, généralement lyriques, sont plus mélismatiques. Dans l'ensemble, les chants samogites ont un caractère plus sombre que les chants de Aukštaitija, impression due en partie à l'emploi du registre grave chez les femmes.

Les *sutartinė* reflètent une mentalité musicale complètement différente et constituent une forme musicale unique et tout à fait originale dans cette région. Elles se distinguent du reste des chants traditionnels lituaniens par une abondance de cris, de rythmes syncopés, par la fréquence des intervalles de seconde qui, loin d'être accidentels, sont perçus par les chanteurs comme une véritable consonance et une sorte d'étalon esthétique et enfin par la superposition des textes chantés.

«*La polyphonie sutartinė constitue un phénomène très complexe. a) Les voix ont une importance égale et leurs lignes sont indépendantes : c'est-à-dire qu'elles sont coordonnées entre elles mais non subordonnées les unes aux autres. b) Le principe de voix directrice est soumis à une*

alternance régulière des voix. c) La structure rythmique est déterminée par le principe de rythme complémentaire. d) La structure du texte, inusuelle, offre un aspect vertical ; on peut parler de “simultanéité de textes différents” ou encore de “moments textuels différents” » (Mārtiņš Boiko, “On the interaction between styles in Baltic folk music”, in *European studies in ethnomusicology*, Wilhelmshaven, 1990, 220).

Mélodies et textes différents sont chantés simultanément : une chanteuse chantant le texte sémantique et l'autre un refrain composé de syllabes dont le sens n'est plus connu : *ta ta to, sadūto tūto, tūto valijo, dautuvo, taduvo, sudaučio*, etc. Enfin, la forme, qui peut être imitative (canon) ou plus complexe (ces variations étant le résultat des interactions entre les *sutartinė* et d'autres formes vocales de la région) est dépourvue d'introduction et de cadence, créant ainsi l'image d'un cercle dans lequel se fondent les interprètes et leur auditoire.

DAIVA RAČIUNAITE-VIČINIENE

Estonie : chants de nocés des femmes Setu

L'Estonie est, avec la Finlande et la Carélie, le berceau d'un formidable corpus de poèmes et de chants populaires relevant de l'ancienne culture finno-ougrienne. Réunis et réorganisés au XIX^e siècle par Elias Lönnrot sous le nom de *Kalevala*, ce sont

plus de dix siècles de culture qui furent ainsi préservés de l'oubli et témoignent aujourd'hui encore de traditions mythologiques remontant à l'antiquité.

L'Estonie a par ailleurs conservé maints autres aspects de sa culture populaire, particulière-

ment dans la région occupée par les Setu. Située au bord du lac Peipsi, à cheval sur la frontière russo-estonienne, le Setumaa couvre un territoire de 2400 km². De langue estonienne mais de religion orthodoxe russe, les Setu ont vécu pendant cinq cents ans isolés des Estoniens majoritairement protestants et des Russes qui ne comprenaient pas leur langue. Ils ont ainsi pu préserver l'essentiel de leur culture et aujourd'hui encore, les femmes confectionnent elles-mêmes leurs vêtements de fête et perpétuent leur tradition orale.

Comme dans les autres cultures finno-ougriennes, les chants setu sont exécutés selon un mode responsorial par une soliste et un chœur. Mais les Setu sont les seuls, en revanche, à utiliser un chœur polyphonique, composé ici d'une seconde voix soliste et d'une ou deux voix d'accompagnement.

Les femmes Setu qui ont participé à cet enregistrement sont originaires du village de Värskä. Soucieuses de préserver un répertoire menacé par la russification depuis l'annexion des pays baltes en 1945, elles ont fondé en 1964 l'*Ensemble Leiko*, chorale associative qui, outre quelques concerts en ville, participe régulièrement à toutes les fêtes familiales et villageoises de la région. Dirigé par Jekaterina Lummo (née en 1915), le cœur de cet ensemble est composé de la soliste Maria Raudla (née en 1916), de Veera Hirsik (née en 1927), d'Anna Kõivo (née en 1928) et de Liide Lind (née en 1931). Les jeunes chan-

teuses sont cooptées par leurs aïeules une fois que celles-ci leur ont transmis le répertoire dans un cadre strictement familial. Le chœur n'est donc pas un lieu d'apprentissage mais de pratique sociale, de préservation et de diffusion du patrimoine setu.

Leur répertoire comprend aussi bien des chants de travail (chants de traite, de lavoir, de filage), des chants de mariage et des lamentations nuptiales, que des chants de funérailles et des chants religieux.

Le répertoire le plus intéressant et le plus riche cependant est celui des noces. Pendant les trois jours que dure le mariage, la musique est présente tout d'abord dans la maison de la jeune fille puis dans celle du fiancé. Pour des raisons de cohérence, les enregistrements présentés ici se limitent aux chants exécutés dans la maison de la fiancée lors de la première journée des noces.

1. Le dernier repas de la fiancée : préparatifs

Ce chant accompagne les préparatifs du mariage. Tous les parents louent le festin préparé par le père de la jeune fille et la beauté de la table décorée par la mère. La lenteur du chant exprime la solennité de l'événement.

2. Le dernier repas de la fiancée : les présages

Ce chant accompagne le repas qui précède le départ de la fiancée pour l'église, son dernier repas en tant que jeune fille de la maison. On lui décrit les signes de bon ou mauvais

présage qu'il lui faudra observer pendant l'office nuptial : s'assurer que les bougies brûlent bien, que l'assistance se signe correctement, etc. Courtes et rapides, les phrases musicales sont ponctuées par un refrain *kaske-kanke*.

3. Le dernier repas de la fiancée : la quête

Pendant que la jeune fille mange, ses amies chantent et dansent autour des parents réunis. Elles s'adressent à sa marraine, lui demandant de l'argent pour les jeunes époux. Courte et gaie, la mélodie est ponctuée par le bruit des lourds colliers et pectoraux d'argent que portent les danseuses.

4. Lamentation nuptiale de la fiancée

En général, la fiancée ne chante pas pendant ses noces, sauf le premier jour où elle exécute une lamentation nuptiale. Calqué sur le modèle des lamentations funèbres, ce chant marque son changement de statut : sa mort en tant que fille dans la maison de son père et sa future renaissance en tant qu'épouse dans celle de son mari. Ces lamentations sont dédiées à chaque personne de l'assistance, mais la plus poignante est celle qu'elle adresse à sa mère, en l'accompagnant

de nombreuses révérences. Ici, Jekaterina Lummo réinterprète celle qu'elle chanta à sa mère lorsqu'elle fut mariée par ses parents alors qu'elle sortait à peine de l'enfance. Il y est dit notamment que s'étant inclinée jusqu'à terre devant elle, il lui fut impossible de se redresser, tant la peur de quitter la maison paternelle l'avait affaiblie. Alors, on la releva en lui expliquant que telle était la vie. A l'occasion de ses noces d'or en 1982, elle reprit ce chant devant toute la famille réunie. Très lente, la mélodie est régulièrement ponctuée par ce mot, *mamakōnō*, maman.

5. Lamentation nuptiale des parents

Au moment où la jeune fille part pour l'église, les parentes restées à la maison entonnent à leur tour une lamentation qui a pour but de favoriser le bonheur de la jeune fille. Comme pour un défunt promis à la vie éternelle, elles soulignent dans ce chant le caractère définitif de ce départ, expriment la douleur de la séparation et s'inquiètent de sa vie future. Ce chant est très particulier en raison de son caractère inachevé, à la fin seules quelques syllabes sont répétées, comme un écho venant de la forêt.

VAIKE SARV



Margarita Šakina

Lettonie/Latvia

Gudenieku Suiti



Estonie/Estonia : Ensemble Leiko

Introduction

It is difficult to describe the popular music of the Baltic countries in terms of a homogeneous regional style. Important differences between these traditions and the major, disruptive role of contacts between the various musics and those of neighbouring non-Baltic countries makes it impossible to group them as one entity. Nevertheless, there are traits linking Lithuanian, Latvian and Estonian music which make it possible to distinguish two successive layers of popular music in the three countries.

The first layer, the oldest, is thought of as indigenous. It includes notably work songs and traditional songs linked to calendar and family celebrations.

The second layer developed during the last centuries under the influence of central European cultures. These influences are to

be seen in music, dance and certain tonal songs often based on German, Polish or other prototypes. It should be pointed out however that despite its internal diversity, this second layer made it possible for Baltic popular music to become part of a far broader context than one which may be described as “popular music of countries bordering the Baltic”. Interactions between these two layers had varying effects in different regions of the three Baltic countries.

This recording focuses mainly on the first layer. A common feature is the strong predominance of vocal music over instrumental music, although one may wonder to what extent collectors' priorities and research into vocal music may have influenced this impression.

MĀRTIŅŠ BOIKO

Latvia

The part of the recording devoted to Latvia presents popular music of the two regions where it is still alive today, even though most often in a postfunctional state. With only one or two exceptions, corresponding customs are no longer observed in traditional style or may even have completely disappeared. As a result, songs have lost their reason to exist and are only preserved in the memories of old people. Tracks 1 to 7

present vocal music of the Latgale region or south east of Latvia, while tracks 8 to 10 come from Suiti, a small town in the west. In many ways, Latvia is a highly unusual region. Unlike the rest of the mainly Protestant country, it is Catholic; the language spoken there is standard Latvian and not low-Latvian used by the media and taught in schools; finally, individual farms are the most usual kind of dwelling. At the beginning

of the 20th century, the population of Latgale still lived in small villages unaffected by the economic boom experienced in the country in the 19th century. Furthermore, serfdom was only abolished in 1862, forty years after other regions. So, the late influence of schooling and folk choirs enabled popular music and old customs based in part on pagan traditions, to survive longer.

Latvians of the south-east use the term *dziesma* (song) to define singing, but also *balss*: “voice” (from the Sanskrit *bhas*, to speak or call). At Latgale, as formerly in other regions, the term *balss* referred specifically to melody or even plurivocal music, without any reference to the text. The particular function of *balss* is defined by an attribute. Thus, tracks 1 and 3 present the *balss pavasara*, “Voices of spring”. In both cases, they are songs performed in the open air in early spring, symbolising the beginning of a new agrarian cycle. *Ogu balss*, “Voices of berries” (track 2) is sung when picking berries in the forest. There is another spring song on track 4, *araju balss*, “Ploughmen’s voice”. On track 3 and 4, can be heard a two-voice polyphony quite common in traditional singing of Latgale. This style of singing in two voices probably developed under the tonal influence of a syllabic drone. Older recordings reveal a far more static second voice than the one heard here. It is also possible that the two-voice polyphony on track 5, *kazu balss*, “Wedding song”, arose in the same way. There is a recitative typical

of the repertory accompanying the different phases of a wedding in eastern Latvia: the melody, always the same, is independent of the situations in which it is played whereas, on the other hand, the words follow the course of the ceremony. Words hold an extremely important place in Latvian traditional singing. They usually form a series of verses independent one from another with no theme other than the one in hand. Rather than a story, there is rather a succession of small, isolated images on the same subject. This point is illustrated by the first two verses of track 6:

*Lord, do not send rain today
We do not need rain.
Today, generous hands
Are helping my brother in the fields.*

*Whether large or small,
Help will only turn out badly:
He eats a lot, drinks even more,
And works very little.*

The choice and order of the verses are determined by the singers depending on the social situation in which the song is being sung and the subject suggested by that situation. Each *balss* melody is associated with a central corpus of verses. The song in band 6 has talka or free, communal help. as its unifying theme. This is a type of collective labour in which neighbours and relations

are invited to help one another to harvest the rye or hay or to build a house. The two *talku balsis*, “Voice of Talka” on tracks 6 and 7 are drone songs; each has a specific form, in the first one the drone is a sustained note, in the second it is syllabic.

Latvia constitutes the northernmost limit of all the countries of Europe to have maintained the use of the vocal drone. It is to be found in the north of Latgale and in the small western village of Suiti, mentioned above. In 1623, many tens of years after the Reformation, this region came under the influence of the counter-reformation, thus becoming Catholic and finding itself isolated in a mainly Lutheran country. One positive result of that upheaval was that popular music of the region was preserved. Even today, songs with a drone are performed at weddings (track 8). The recitative of the wedding tells of the last hours the bride spends in her parents' house. The main topics are farewells and the impossibility of escaping from one's destiny:

*Bridges resound, brides jangle
From the forests behind Usava.
Be quick, my sister, the suitor
Is already at the house.*

*This young man hopes in vain
That he will have me as he sees me now.
He can not easily pluck me
Like a fledgling from a branch.*

Historical recordings made at Suiti reveal that almost identical songs were performed at christenings and funerals. So they accompany the three most important moments in life: birth, marriage and death.

The two tracks reserved for instrumental music – melody for flute (track 9) and dance (track 10) – also come from Suiti. The latter is a well-known promenade dance and belongs to the recent strata of Latvian popular music. It is played on a table zither *kokle*, formerly played widely throughout the Baltic countries and Finland.

MĀRTIŅŠ BOIKO

Lithuania

Lithuania has a rich, varied musical inheritance including homophonic songs ranging from the modulated cry (*Vativoolo oolo*) to lyrical songs (*Grandfather's comings and goings*) through ritual melodies and polyphonic songs which may be divided into two main types: sutartinė and harmonised songs.

These many musical forms almost correspond to the country's regional limits: homophony predominating in Dzūkija, in eastern Aukštaitija and in the west of Lithuania, with sutartinė notably in the north-east of Lithuania.

The region of Dzūkija has preserved a great

part of its repertory associated with religious festivals, work songs and songs sung at weddings even today. Religious songs, whose words often refer to pre-Christian traditions, are encased in a particularly rigid melodic and rhythmic frame. Harvest and sowing songs, wedding songs and funeral laments on the other hand have freer settings, open to elements of improvisation (embellishment, rubato...) But all in all, this repertory is performed in a narrow range: third, fifth, more rarely sixth, which evokes their antiquity.

Other melodies from the Dzūkija region may be grouped in the category of ornamented songs. These are lyrical melodies in which the personality of each singer is clearly expressed. They are adorned with various ornamentations: inverted mordents, mordents, turns and special timbre effects. Some singers, such as Marė Navickienė, Petras Zalanskas, Juozas Averka have so distinguished themselves that today their names are used to describe the different styles they helped to create.

Lithuanian folklorists are in the habit of contrasting harmonised singing from the Aukštaitija region with that of Dzūkija. Such songs appeared at the beginning of the century when homophonic songs performed at the time by a soloist started to be performed by vocal ensembles. The accompanying voice usually follows the main voice in parallel thirds, moving sometimes from unison to fourth even to second depending on

the rules which are not unlike those for traditional Russian polyphony.

Samogite polyphony is different. Usually for three voices, it is characterised by a main voice which sings a highly embellished melodic part and two accompanying voices to provide harmonic support. Samogites songs may be divided into two categories: short songs called “chewed” and long ones called “lengthened”. The former have a regular rhythm with clearly marked accents. The latter, usually lyrical, are more melismatic. Generally speaking, samogites songs are more sombre in character than the songs of Aukštaitija, an impression due in part to the use of the lower register for the women's voices.

Sutartinė reflect a completely different musical mentality and constitute a unique musical form quite unusual in this region. They are unlike other traditional Lithuanian songs because of the great number of cries, syncopated rhythms, frequent intervals of a second which, far from being accidentals are perceived by the singers as a veritable consonance and some kind of esthetic stallion, and finally because of the superposition of sung texts.

“As opposed to refrain songs, sutartinė polyphony is a very complex phenomenon. a) The voices are active, equally important and have linear independence: there is coordination but not subordination between the voices. b) The main principle of voice-leading is more or less

regular crossing of voices. c) *The rhythmic structure of sutartinė is determined by the principle of complementary rhythm.* d) *The text structure of sutartinė is unusual in that it has a vertical aspect. We can speak about the 'simultaneity of different texts' of 'different textual moments'*" (Mārtiņš Boiko, "On the interaction between styles in Baltic folk music", in *European studies in ethnomusicology*, Wilhelmshaven, 1990, 220).

Melodies and various texts are sung simultaneously: one singer singing the semantic text,

the other a refrain composed of syllables the meaning of which is no longer known: *ta ta to, sadūto tūto, tūto valijo, dautuvo, taduvo, sudaučio*, etc. Finally, the form, which may be imitative (canon) or more complex (these variations being the result of interactions between sutartinė and other vocal forms of the region) is without introduction or closing phase, thereby creating the image of a circle in which the performers and their audience become one.

DAIVA RAČIUNAITE-VIČINIENE

Estonia: wedding songs of Setu women

Estonia, with Finland and Karelia, is the cradle of a wonderful body of popular poems and songs arising from ancient Finno-Ugrian culture. Assembled and reorganised in the 19th century by Elias Lönnrot under the name of *Kalevala*, more than ten centuries of culture have thus been preserved and today bear witness to mythological traditions that go back into very ancient times. Estonia has also preserved several other aspects of its popular culture, especially in the region occupied by the Setu. Situated on the edges of Lake Peipsi, straddling the Russian-Estonian frontier, Setumaa covers an area of 2,400 km². With Estonian as their language but their religion that of the Russian Orthodox church, the Setu have lived for five centuries isolated from mainly Protestant Estonians and Russians who did

not understand their language. They were thus able to preserve the essential part of their culture and even today, women make their own festival clothes and maintain their oral tradition.

As in other Finno-Ugrian cultures, Setu songs are performed in a responsorial mode by a soloist and a choir. But the Setu, on the other hand, are the only people to use polyphonic choirs, composed here of a solo second voice and one or two accompanying voices: *Ma-ma-ko-no mu ar-ma-ko-no, kal-lis kul-la Ma-ma-ko-no, voe ka-li-go*.

The Setu women who took part in this recording come from the village of Vārska. They founded the Leiko Ensemble in 1964 because they were anxious to preserve a repertory threatened by Russification following annexation of the Baltic countries in

1945. This choral association not only gives a number of concerts in the town but also takes part regularly in all family and village festivals in the region. Directed by Jekaterina Lummo (born in 1915), the core of this ensemble is made up of the soloist Maria Raudla (born in 1916), Veera Hirsik (born in 1927), Anna Koivo (born in 1928) and Liide Linde (born in 1931). Young singers are coopted by their elders once the repertory has been passed on in a strictly family setting. The choir is thus not a training institution but a social practice, to protect and disseminate the Setu patrimony. In addition to labourers' songs (milking, washing, spinning songs), their repertory includes wedding songs and nuptial laments, funeral songs and religious chants.

Of all these however, the wedding songs repertory is the most interesting. Wedding festivities are spread over three days. The music is first heard in the house of the young bride-to-be, then in that of her fiancé. To avoid confusion, this recording is limited to songs performed in the house of the bride-to-be on the first day of the wedding.

1. The bride's last meal: preparations

This song accompanies the preparations for the wedding. All the relations heap praise on the feast prepared by the father of the bride and the beauty of the table set by her mother. The slow rhythm expresses the solemnity of the event.

2. The bride's last meal: omens

This song is sung during the meal which precedes the bride's departure for the church. The good or bad omens to be observed during the wedding service are described to her: the candles should burn well, all those present must cross themselves in the correct manner, etc. Short and rapid, the musical phrases are interrupted by a refrain *kaske-kaske*.

3. The bride's last meal: the collection

While the young girl is eating, her friends sing and dance around the assembled family. They approach her asking for money for the young couple. Short and gay, the sound of heavy silver necklaces and breast plates worn by the dancers can be heard above the melody.

4. Bride's wedding lament

In general, the bride-to-be does not sing during the wedding festivities, except on the first day when she performs the wedding lament. Based on funereal lamentations, this song marks the change in her state: her death as a daughter in the house of her father and her future renaissance as wife in that of her husband. These lamentations are addressed to each person present, but the most poignant is the one dedicated to her mother, accompanied by numerous curtsies/bows. Here, Jekaterina Lummo reinterprets the lament she sang to her mother

when she was married by her parents while little more than a child. It is said of that performance that having bowed down to touch the ground in front of her, she found it impossible to stand up again so weak was she with fear at leaving her parents house. So, she was helped up and it was explained to her that that she must accept life as it was. At her golden wedding celebrations in 1982, she sang the song again in front of the whole family. Very slow, the melody is interrupted at regular intervals by this word, *mamakono*, mother.

5. Parents' wedding lament

When it is time for the young girl to leave for the church, the parents remain at home to sing a lament in their turn, the purpose of which is to secure the happiness of the young girl. As for a dead person to whom eternal life has been promised, in this song they sing of the finality of this parting, expressing their pain at the separation and their anxieties about their daughter's future. This song is particularly interesting for the feeling of incompleteness it evokes; at the end, only a few syllables are pronounced, like echoes in the forest.

VAIKE SARV

Lettonie, Lituanie, Estonie Latvia, Lithuania, Estonia

VOIX DES PAYS BALTES BALTIC VOICES

documents d'archives archive documents

LETTONIE / LATVIA

1. Voix de printemps / Voice of Spring	0'37"
2. Voix des baies / Voice of Berries	1'07"
3. Voix de printemps / Voice of Spring	0'50"
4. Voix des laboureurs / Ploughmen's voice	1'33"
5. Chant de mariage / Wedding song	1'18"
6. Voix de Talka / Voice of Talka	1'37"
7. Voix de Talka / Voice of Talka	1'34"
8. Chant de mariage / Wedding song	3'11"
9. Mélodie de flûte / Flute melody	0'49"
10. Mélodie de kokle / Kokle melody	1'14"

LITUANIE / LITUANIA

11. Chant de récolte / Harvest song	4'28"
12. Lamentation nuptiale / Wedding lament	2'11"
13. Jeu de sifflets / Whistles	0'36"
14. Sutartiné de récolte / Harvest Sutartiné	0'46"
15. Sutartiné	1'28"
16. Chant de mariage / Wedding song	2'30"
17. Mélodie de Aukstaitija	1'10"
18. Chant de mariage / Wedding song	2'09"

ESTONIE / ESTONIA (Setumaa)

Le dernier repas de la fiancée / The bride's last meal :

19. Les préparatifs / Preparations	3'26"
20. Les présages / Omens	1'58"
21. La quête / The collection	2'28"
Lamentations nuptiales / Wedding laments	
22. de la fiancée / by the bride	3'46"
23. des parents / by the parents	1'33"