

# Regards féministes : La représentation de la femme dans la chanson folklorique bulgare

Par Anna Pellerin Petrova

## *Résumé*

Cet article porte sur le rôle et l'impact des chansons folkloriques dans la construction d'une identité féminine chez les populations des Balkans. À cette fin, un corpus composé de trois chansons folkloriques bulgares est étudié : *Delio le haidouk* (Излеп е Дельо Хайдутин), *Tudora fait la sieste* (Полегнала е Тудора) et *Dragana et le rossignol* (Драгана и славей). Chacune des chansons est analysée selon la méthode du *close reading* ainsi que sous l'optique de la théorie féministe. Une telle recherche rend possible la comparaison de la perspective balkanique à la matrice hétérosexuelle dominante de l'Occident, permettant ainsi d'éclairer les pratiques sociales contemporaines des pays de la péninsule des Balkans.

---

## **Introduction**

Les études culturelles s'intéressent aux manifestations quotidiennes de signification politique et sociale dans les artefacts culturels et médiatiques. En raison du caractère fondamentalement anglophone de ce champ d'études, moins d'attention est portée envers les cultures de la périphérie européenne, comme celles des Balkans (Volcic 333). Pourtant, cette région possède un important potentiel quant aux études culturelles, notamment grâce au folklore. Celui-ci façonne les identités ainsi que les rapports qu'entretiennent les membres d'une société. Le présent article se penchera donc sur la représentation de la femme dans les chansons folkloriques des Balkans, avec une attention particulière sur la Bulgarie. Il tentera de comprendre en quoi les chansons folkloriques des Balkans ont contribué à la construction d'une identité féminine. Afin de saisir la spécificité des genres dans la région des Balkans par rapport à la matrice hétérosexuelle dominante de l'Occident, il est nécessaire de faire le point sur certains concepts clés : la notion de folklore, les cultures des Balkans, et la théorie féministe.

Le folklore est intimement lié à la collectivité, au passé et à la ruralité. En effet, il fait habituellement référence aux expériences vécues par les paysans (Kremenliev 355). Dans les villages bulgares, chaque événement important était retenu sous forme de chanson. Les chansons se passaient ensuite de génération en génération, jusqu'à devenir la propriété de la communauté. D'ailleurs, les paysans chantaient souvent, avec ou sans instruments, et dansaient. La musique folklorique repose sur le talent naturel de certains individus qui connaissent le répertoire de la communauté et qui savent chanter. Le lien de proximité entre la réalité et la fiction ainsi qu'entre le travail et le repos caractérise la chanson folklorique bulgare, dont l'une des formes les plus significatives et anciennes est la ballade. Kremenliev dénombre trois types de chansons dans le folklore bulgare : les chansons au sujet d'expériences quotidiennes, ce qui inclut les thèmes de l'amour, des fiançailles, du mariage, de Noël, de la sécheresse, de l'hospitalité, de la nature, de l'humour, du travail et des enfants ; les chansons au sujet du surnaturel ; et les chansons au sujet du passé (358). L'histoire des cultures des Balkans est un important facteur à considérer, puisque de nombreuses influences politiques et spirituelles ont contribué à former l'art folklorique (Kremenliev 357 ; Buchanan 57).

La tendance orientaliste marque une séparation entre l'Europe de l'Ouest et l'Europe de l'Est, l'Autre. La péninsule des Balkans est située au Sud-Est de l'Europe. Bien que ses délimitations ne fassent pas toujours consensus, elle comprend généralement l'Albanie, la Bosnie-Herzégovine, la Bulgarie, la Croatie, la Grèce, une partie de l'Italie, le Kosovo, la Macédoine, le Monténégro, la Roumanie, la Serbie, la Slovénie et une partie de la Turquie. Si plusieurs de ces pays ont des racines slaves, leur situation géographique et leur histoire ont modelé leur culture différemment de celles des autres pays slaves de l'Europe de l'Est : la Russie, l'Ukraine, la Biélorussie, la Pologne, la République Tchèque et la Slovaquie. Ainsi, les Balkans se retrouvent isolés à la fois de l'Europe de l'Ouest, à la fois de l'Europe de l'Est, ce qui

témoigne de leur relation complexe avec l'Occident (Volcic 334). Certains auteurs remarquent d'ailleurs qu'une marginalisation et qu'une ghettoïsation des Balkans résultent de cette isolation (Todorova 180). L'histoire des Balkans est marquée par l'occupation ottomane, du XIV<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle. La spiritualité et le mysticisme se sont répandus, le nationalisme s'est renforcé et les références nostalgiques au passé sont devenues communes (Kremenliev 372 ; Volcic 333). Si l'on comprend l'idée moderne de la culture comme ensemble de productions matérielles et symboliques d'un groupe donné, il est impératif de reconnaître qu'il n'existe pas de culture et d'identité uniques des Balkans (Todorova 176). Un certain discours persiste néanmoins sur la région, qualifié de « balkanisme » ou de « mentalité balkanique » par certains auteurs (Todorova 181). Selon ce discours, la culture des Balkans a une propension au mythe, et la société est excessivement machiste et orientée sur les hommes (Beissinger 408). Les traditions bulgares et macédoniennes se distinguent de ce modèle en cela qu'elles sont plus variées et qu'elles déconstruisent l'idée du héros masculin (Agoston-Nikolova 176).

La critique féministe est une théorie littéraire qui cherche à déconstruire l'opposition entre l'homme et la femme dans la société contemporaine (Culler 194). Pour ce faire, elle critique le modèle hétérosexuel qui dicte les identités et les cultures sur la base de cette opposition. La théorie féministe questionne également les idéologies masculines et phallogocentriques, les attitudes patriarcales, ainsi que les interprétations masculines de la littérature (Cuddon 273). En effet, elle se méfie des idées préconçues et généralement acceptées sur l'essence des femmes, leurs sentiments, leurs gestes et leurs pensées, ainsi que sur la place qu'elles devraient occuper dans la société. La théorie féministe est donc l'outil tout indiqué pour étudier les chansons folkloriques, permettant d'y déceler les caractéristiques attribuées aux femmes des Balkans.

## **Méthodologie**

Le présent article étudiera un corpus composé de trois chansons folkloriques bulgares : *Delio le haïdouk* (Излел е Дельо Хайдутин), *Tudora fait la sieste* (Полегнала е Тудора) et *Dragana et le rossignol* (Драгана и славеят). La première relate un sujet historique, celui du haïdouk Delio, un leader rebelle de la fin du XVII<sup>e</sup> et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les Rhodopes. La figure du haïdouk est significative dans le folklore bulgare, puisqu'il représentait la subversion sous l'occupation ottomane. Le haïdouk est perçu comme un symbole de courage et d'espoir dans les périodes sombres et difficiles (Kremenliev 373). Les deux chansons suivantes exploitent un thème plus doux : celui de la femme. Elles mettent de l'avant deux femmes, Tudora et Dragana, qui évoquent la nature, le miracle et l'amour.

Les textes seront analysés selon la méthode du *close reading*, ce qui permettra de faire ressortir les éléments mobilisés par le folklore pour décrire la femme. Ces éléments seront par la suite observés à la lumière de la théorie féministe, mettant en perspective en quoi le folklore façonne l'identité de la femme des Balkans, et en quoi les rapports entre les sexes d'aujourd'hui sont influencés par ce même folklore.

## **Analyse**

*Delio le haïdouk* (voir Annexe I)

La chanson *Delio le haïdouk* est typique des ballades historiques bulgares du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'héroïsme d'un hors-la-loi anti-ottoman est mis en valeur (Buchanan 76). Elle est chantée par une soliste, accompagnée par une cornemuse. Le son profond et épais de l'instrument, avec des accents musicaux, enveloppe la voix de la chanteuse. Ce type de musique est caractéristique des Rhodopes, une région au sud de la Bulgarie. Dans sa forme, *Delio le haïdouk* est un cas du « rythme bulgare », phénomène musical propre à la Bulgarie, reconnaissable à l'hétérométrie des vers (Buchanan 63). En effet, les vers ne sont pas tous de la même longueur : la majorité sont octosyllabiques, tandis qu'une décasyllabe, deux ennéasyllabes et qu'une heptasyllabe se glissent

dans la chanson : С-Дум-бов-ци-и-с-Ка-ра-джов-ци (10 syllabes), В-се-ло-но-и-мам-две-ле-ли et Че-га-си-сле-зам-в-се-ло-но (9 syllabes), А-йе-не-ка-ба-да-йе (7 syllabes). Lorsque chantée, *Delio le haïdouk* traduit sa signification émotionnelle par le biais d'accents toniques, c'est-à-dire que la voix insiste sur certains éléments des paroles. Il s'agit ici des verbes comme « sortir », « dire » et « ordonner », ce qui renforce la position d'autorité de Delio. Enfin, les mots « tyran » et « oppresseur » sont particulièrement appuyés, lorsqu'il est question de décrire l'ennemi ottoman.

La glorification et le sentiment anti-ottoman se perçoivent d'autant plus dans le contenu de la chanson, notamment dans l'utilisation de certaines expressions. Par exemple, lorsque Delio prévient ses ennemis de ne pas convertir ses tantes à l'Islam, il fait appel à une métaphore : « Ne me les faites pas Turques » (dans la traduction anglaise, cette image se perd alors qu'on ne garde que les mots : « Don't you dare convert them »). Dans ce cas précis, l'expression « rendre turc », utilisée à la manière d'un verbe, signifie convertir. L'on y dénote un sentiment négatif, réducteur, de l'identité turque. L'insistance sur la possession, le « me » dans « ne me les faites pas Turques », évoque une objectification de la femme : elle est la propriété de l'homme. Cette caractéristique va de pair avec la soumission et la passivité, puisqu'il est présumé que les Turcs sont les seuls à agir dans la conversion, tandis que les femmes se laissent faire. S'il s'agit jusqu'ici des femmes bulgares, le même processus est mobilisé pour représenter la femme turque. En effet, Delio utilise les femmes pour formuler une menace à l'endroit de ses ennemis : « ne me provoquez pas, ou vos mères pleureront, et vos femmes encore plus ». Les femmes sont donc perçues comme passives, victimes, fragiles et sensibles. L'essentialisation de la femme s'accompagne de la femme comme métaphore de la société. Ainsi, la souffrance qui s'abattra sur les femmes dont les époux seront tués reflète celle dont souffrira la communauté. Outre cette représentation, la femme peut également jouer un rôle actif et positif. C'est le cas de Gulsum, la

bien-aimée de Delio. Cette dernière incarne une seconde figure, celle d'une femme protectrice et aimante. En effet, elle prévient Delio des dangers qui le guettent. Elle exécute ainsi une tâche valorisante, malgré son besoin de se faire rassurer.

Assurément, *Delio le haïdouk* livre un discours qui renforce symboliquement la hiérarchie des genres (Beissinger 404). En effet, l'on saisit la présence d'un modèle normatif du comportement de la femme qu'elle soit bulgare ou non. Selon ce modèle, la femme est soumise à l'autorité patriarcale ; elle est sans défense et nécessite donc qu'un homme vienne à son secours ; elle est victime, puisque si l'ennemi l'atteint elle, il atteint toute la société ; et elle est sensible, entre autres. Toutefois, l'interprétation de la chanson révèle une certaine contestation de ce rôle passif. La chanson est, comme beaucoup de chansons folkloriques bulgares, interprétée par une femme. Ceci lui confère une certaine liberté ainsi que du pouvoir. La chanson devient alors un médium d'empowerment social, puisque les femmes, dans un moment extraordinairement émotionnel, peuvent exprimer des sentiments qui autrement resteraient tus (Buchanan 85). Certes de moindre importance, le contrôle que la femme a sur un certain type de production folklorique reste néanmoins remarquable.

*Tudora fait la sieste* (voir Annexe II)

*Tudora fait la sieste* est un air d'amour, chanté par une chorale de femmes. Il emploie le chant diaphonique, un style typique en Bulgarie, dont deux notes de fréquences différentes caractérisent le timbre vocal (Buchanan 77). La polyphonie des voix contribue à l'harmonie de la chanson. *Tudora fait la sieste* est un texte composé de deux sizains et d'un dizain. Contrairement à la chanson précédente, celle-ci ne compte que des vers octosyllabiques. La chanson est rythmée par des répétitions, à chaque deux vers :

Полегнала е Тудора,  
мома Тудоро, Тудоро,  
под дърво, под маслиново,

мома Тудоро, Тудоро.

Повея ветрец горнинец,  
мома Тудоро, Тудоро,  
откърши клонка маслина,  
мома Тудоро, Тудоро,  
че си Тудора събуди,  
мома Тудоро, Тудоро.

Ces épiphores répètent la séquence de mots « jeune fille Tudoro, Tudoro ». Par de souci de clarté, précisons ici que la transformation du « a » en « o » dans le prénom est un phénomène commun dans la langue bulgare, où le « o » traduit l'affection que l'on ressent pour la personne. D'ailleurs, la fréquence du son « o » dans la chanson crée un effet d'assonance.

La description de Tudora dans la chanson est symbolique : elle se trouve sous un olivier, symbole de l'éternel, de l'espérance et de la fidélité. Elle se réveille à cause d'une branche que le vent a fait tomber sur elle. Le vent est un élément signifiant l'esprit, la force et l'invisibilité. L'olivier représente donc son espoir de trouver l'amour, et le vent, la force qui la ramène à la réalité. Le bouquet de fleurs et l'anneau doré qu'elle imaginait sont des références directes à la galanterie et au mariage. Tudora est dans une position allongée, qui évoque la sensualité et la beauté de la femme. La douceur de la chanson et ses paroles permettent d'imaginer une jeune fille, puisqu'elle espère un « premier amour ». Son attitude languissante et rêveuse trahit son désir de trouver l'amour, et ce faisant, contribue à entretenir des rôles de genre. Ainsi, la femme doit faire preuve de patience et d'espoir, et aspirer au mariage. *Tudora fait la sieste* adhère donc à un discours social qui crée des attentes vis-à-vis des femmes. Celles-ci doivent se conformer au modèle dominant de la femme au foyer, de façon à contribuer à l'ordre social et à assurer la cohésion (Beissinger 404).

Si ce n'est pas le cas partout dans les Balkans, la performance du chant polyphonique est effectuée par des femmes, dans les traditions bulgare et macédonienne (Agoston-Nikolova 179).

Cet exercice musical se rapproche néanmoins de deux types de chanson que l'on retrouve dans l'ouest des Balkans, sur les territoires de l'ex-Yougoslavie (Krader 9) : la *ganga*, originaire de la Bosnie-Herzégovine, un groupe polyphonique composé de femmes ou d'hommes, où une personne mène et les autres l'accompagnent ; ainsi que la *rozgalica*, de la Croatie, un groupe où les voix chantent en canon, c'est-à-dire qu'un meneur chante et que les autres voix s'ajoutent à la sienne. Dans la pratique bulgare autant que dans ces derniers types de chanson, le fait de chanter en groupe renforce le sentiment d'appartenance que l'on ressent envers ce groupe (Petrović 331). Dans le cas de *Tudora fait la sieste* comme de *Delio le haïdouk*, le discours inhérent à la chanson réfère à la dichotomie homme-femme conventionnelle, ce qui entretient l'hétéro-normativité de la société. Toutefois, l'acte de chanter est significatif, et la liberté qu'ont les femmes d'y participer suggère une autre réalité, celle d'un espace pour les vies et les sentiments des femmes (Agoston-Nikolova 179).

*Dragana et le rossignol* (voir Annexe III)

La chanson *Dragana et le rossignol* suit le même modèle que *Tudora fait la sieste*. En effet, la chanson est composée d'octosyllabes et la forme des strophes est aléatoire :

Драгана седи в градина,  
В градина под бял трендафил,  
Гергеф шие, песен пее,  
Над нея славеј говори,  
Ј пей, да се надпяваме,  
Ако ли ме ти надпееш,  
Крилцата ми ще отрежеш,  
Ако ли те аз надпея,  
Косата ти ще отрежа,

Драгана надпя славея,  
Славеј си я жално моли:  
Крчката ми да отрежеш,  
Крилцата ми не отрязвай,  
Дребни пилци съм измътил

Son style, moins riche que les chansons précédentes, est simple. Les références symboliques y sont toutefois nombreuses. En effet, les éléments comme le jardin, le rosier, la broderie, le chant, l'oiseau, les ailes et les cheveux sont tous indicateurs d'allégories. Au début de la chanson, Dragana se trouve dans un jardin et brode. L'emplacement ainsi que l'activité à laquelle elle s'adonne sont caractéristiques des sphères typiquement féminines : la maison et la famille (Beissinger 412). Le rosier sous lequel Dragana est assise est hautement symbolique. La rose est la fleur nationale bulgare, et la rose blanche, de surcroît, représente la pureté, l'innocence et le jeune amour. L'on peut en déduire que Dragana est jeune et belle. Combinées aux activités de broderie et de chant auxquelles elle s'adonne, ces caractéristiques font d'elle l'incarnation de la féminité. Dragana correspond à ce que le canon des genres s'attend d'une femme. Le rossignol, oiseau connu pour son chant, symbolise le charme et la poésie. Lorsqu'il initie le dialogue avec Dragana, le rossignol la met au défi de le surpasser en chant. Si elle gagne, il lui coupe les cheveux, et dans la situation inverse, elle lui coupe les ailes. Ces deux éléments font partie intégrante d'eux, c'est-à-dire que les cheveux de la jeune fille sont un symbole de sa féminité, autant que les ailes sont un symbole de l'oiseau. Dragana relève le défi et l'emporte. Le rossignol plaide et demande grâce, préférant se faire couper les pattes plutôt que les ailes. Magnanime, Dragana le laisse partir, la fierté d'avoir surpassé un rossignol au chant lui étant suffisante.

Certes, Dragana incarne la femme idéale du point de vue patriarcal : elle est féminine, jeune et pure. La chanson présente cependant un aspect de la femme jusqu'à présent ignoré : le pouvoir. En remportant le défi lancé par le rossignol, Dragana démontre non seulement qu'elle est capable d'exceller, mais aussi qu'elle est en situation de domination, puisque l'oiseau est à sa merci. En lui accordant ses ailes, elle fait preuve de confiance en elle-même et en son jugement.

La présence du dialogue entre la jeune femme et le rossignol rappelle d'ailleurs un élément important dans le folklore bulgare : le surnaturel. En effet, que Dragana puisse communiquer avec les animaux souligne le pouvoir mythique souvent conféré aux femmes (Agoston-Nikolova 177). À la lumière de ces remarques, il serait possible d'avancer l'hypothèse selon laquelle le rossignol symbolise l'homme, puisque ce dernier, à l'instar du rossignol dans ce cas, est traditionnellement associé à une idée de performance où la femme ne peut lui être supérieure. Lorsque la jeune femme remporte le défi et surpasse le rossignol en chant, l'on peut comprendre qu'il s'agit de l'affirmation des compétences féminines et de la valorisation de l'identité de la femme. La période des Lumières en Bulgarie a amené une nouvelle façon de percevoir les femmes. L'image du héros aux facultés quasi-magiques s'estompe pour laisser place à un portrait plus réaliste de la vie, ainsi que pour laisser aux femmes la place qui leur revient (Agoston-Nikolova 178).

## **Conclusion**

En résumé, le présent article a étudié trois chansons folkloriques bulgares à l'aide de la théorie féministe : *Delio le haïdouk*, *Tudora fait la sieste* et *Dragana et le rossignol*. *Delio le haïdouk* prend la forme caractéristique des ballades historiques bulgares du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire qu'elle est chantée par une soliste accompagnée de la cornemuse. L'hétérométrie de la chanson ainsi que les accents toniques permettent de mettre de l'avant la masculinité rigide de la figure du haïdouk. Celle-ci se remarque par l'objectification et l'essentialisation de la femme. L'on y voit que l'épouse joue un rôle avec plus de responsabilités, celui de protectrice. De façon générale, le discours de la chanson renforce la hiérarchie des genres. L'interprétation de la chanson, le chant lui-même, encourage néanmoins l'empowerment des femmes. *Tudora fait la sieste* est une chanson d'amour au style plus rythmé : les épiphores et les assonances du chant diaphonique font ressortir la féminité de la jeune fille. Les références à l'olivier, au vent et à la

sensualité de la femme rappellent qu'elle attend l'amour, se conformant ainsi au modèle de la femme véhiculé dans la société patriarcale. Ici aussi, l'interprétation de la chanson participe d'un acte d'indépendance et de rejet du système de domination masculine, puisque les femmes chantent en groupe, créant un sentiment d'appartenance dans le folklore. Somme toute, *Dragana et le rossignol* est une chanson qui mise sur la symbolique de la féminité. Ainsi, la femme apparaît comme belle, jeune et pure avec des symboles tels la rose blanche et le chant. Cette chanson accorde davantage de pouvoir à la femme que les deux précédentes, puisqu'elle l'autorise à prouver ses capacités à exceller, qu'elle la place dans une situation de domination où elle peut gracier quelqu'un, et qu'elle montre une femme aux pouvoirs surnaturels.

La critique littéraire féministe postule qu'il existe deux formes de lecture de textes (Doherty 40). La première est une lecture féministe critique, ou fermée, qui fait ressortir comment les femmes dans la littérature reflètent les contraintes de genre. Elle montre comment le pouvoir masculin est imposé sur la gent féminine. Selon cette lecture, les chansons du corpus étudié dans le présent article confirment la structure hiérarchique des genres, puisqu'elles décrivent la femme stéréotypée de la société patriarcale. La lecture féministe utopique, ou ouverte, cherche pour sa part à déceler les nuances dans la littérature qui permettent de nouvelles affirmations identitaires. Cette lecture rend possible une forme de résistance aux normes culturelles en place. C'est le cas des trois chansons analysées, où de variations dans la façon de représenter la femme et dans le chant lui-même traduisent une identité féminine forte qui se dresse en réponse à la structure dominante masculine.

Le présent article s'est surtout concentré sur la Bulgarie et sur la Macédoine en raison de leur approche différente de la question féminine. Ce faisant, le genre épique et les chansons du retour, nombreux dans le reste des Balkans, ont été évités. Ce type de chansons révèle un machisme et un système patriarcal encore plus intense que ceux vus par le corpus. Si l'on donnait

suite à la présente recherche, il serait pertinent de s'attarder à ce genre, qui produirait une analyse bien différente de celle effectuée ici.

### **Bibliographie**

Agoston-Nikolova, Elka. "To Honour the Female: The Gendering of the South Slavic Epic Tradition." *Folklore*, vol. 113, no. 2, 2002, pp. 175-181.

Beissinger, Margaret. "Gender and Power in the Balkan Return Song." *The Slavic and East European Journal*, vol. 45, no. 3, 2001, pp. 403-430.

Buchanan, Donna A. "Bartók's Bulgaria: Folk Music Collecting and Balkan Social History." *International Journal of Musicology*, vol. 9, 2000, pp. 55-91.

Culler, Jonathan. *Théorie littéraire*. Presses universitaires de Vincennes, 2016.

Doherty, Lillian. *Siren Songs: Gender, Audiences and Narrators in the Odyssey*. Presses de l'université du Michigan, 1995.

Elmer, David F. "Presentation Formulas in South Slavic Epic Song." *Oral Tradition*, vol. 24, no. 1, 2009. *Project MUSE*, doi:10.1353/ort.0.0050

Krader, Barbara. "Slavic Folk Music: Forms of Singing and Self-Identity." *Ethnomusicology*, vol. 31, no. 1, 1987, pp. 9-17.

Kremenliev, Boris, A. "Types of Bulgarian Folk Songs." *Slavonic and East European Review*, vol. 34, 1955, p. 355-376.

Petrović, Ankica. *Ganga, A Form of Traditionnal Rural Singing in Yugoslavia*. 1977. Queen's University of Belfast, thèse de doctorat.

Todorova, Maria. "What is or is there a Balkan culture, and do or should the Balkans have a regional identity?" *Southeast European and Black Sea Studies*, vol. 4, no. 1, 2004, pp. 175-185.

Volcic, Zala. "Connecting the Disconnected: Balkan Culture Studies." *Communication and Critical/Cultural Studies*, vol. 10, nos. 2-3, 2013, pp. 333-339.

## Annexe I

### Излел е Дельо Хайдутин

Излел е Дельо хайдутин,  
Хайдутин ян кесаджие,  
С Думбовци и с Караджовци.  
Заръчал Дельо, порочал,  
Дериданскине айене,  
Айене кабадаје,  
—В селоно имам две лели,  
Да ми ги не потурчите,  
Да ми ги не почърните.  
*Че га си слезам в селоно,  
Мночко щат майки да плакнат,  
По-мночко, млади нивести.*

Гюлсуме Дельо зароча:  
-Чувай са, Дельо, варди са,  
че ти са канят, Дельо льо,  
Деридескимнем айене,  
айене и кабадане,  
леят ти куршум сребърен,  
за тебе, Дельо, да превият.  
-Гюлсуме, любе, Гюлсуме,  
не са е родил чилюкън  
дену ще Дельо убие!

### Delyo the Hayduk has Gone Outside

Came out rebel Delyo;  
rebel true grit;  
with fellow Dumbovtsi and Karadjovtsi;  
asking Delyo warning;  
the oppressors and the tyrants;  
I have two aunts in the village;  
don't you dare convert them;  
don't you dare convert them;  
don't make me come for you;  
your mothers will mourn you;  
and more so your wives

Gulsum cautions;  
Listen Delyo, be wary;  
for they collude, Delyo;  
the oppressors and the tyrants;  
casting silver bullet for your demise;  
Gulsum, my love;  
Delyo's match hasn't walked the earth yet;

## Annexe II

### Полегнала е Тудора

Полегнала е Тудора,  
мома Тудоро, Тудоро,  
под дърво, под маслиново,  
мома Тудоро, Тудоро.

Повея ветрец горнинец,  
мома Тудоро, Тудоро,  
откърши клонка маслина,  
мома Тудоро, Тудоро,  
че си Тудора събуди,  
мома Тудоро, Тудоро.

А тя му се люто сърди,  
мома Тудоро, Тудоро,  
"Ветре ле, ненавейнико,  
мома Тудоро, Тудоро,  
сега ли найде да вееш!"  
мома Тудоро, Тудоро.

"Сладка си съня сънувах,  
мома Тудоро, Тудоро,  
че ми дошло първо либе,  
мома Тудоро, Тудоро,  
и донесло пъстра китка,  
мома Тудоро, Тудоро.  
И донесло пъстра китка,  
мома Тудоро, Тудоро,  
а на китка златен пръстен!"  
мома Тудоро, Тудоро.

### Tudora has taken a nap

Tudora has taken a nap,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
Under a tree, under an olive tree  
Lass Tudoro, Tudoro.

A wind from the mountain blew,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
And broke a twig of the olive tree,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
And woke up Tudora  
Lass Tudoro, Tudoro

She got very mad at it,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
"You never-ceased-blowing wind,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
Do you have to blow now!?!"  
Lass Tudoro, Tudoro.

"I dreamt of a sweet dream,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
That my first love has come.  
Lass Tudoro, Tudoro,  
And brought me a bunch of colourful  
flowers,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
And brought me a bunch of colourful  
flowers,  
Lass Tudoro, Tudoro,  
A bunch of colourful flowers held by a  
golden ring,  
Lass Tudoro, Tudoro.