

Kacper Siejkowski, Zofia Zaborowska

Uniwersytet Jagielloński, badaczka niezależna

Wybrane tradycje śpiewacze dalmatyńskich Serbów – na przykładzie miejscowości Žegar w Północnej Dalmacji

Wstęp

Przedmiotem naszych badań, opisanych w niniejszym artykule, są tradycje wokalne Serbów z Północnej Dalmacji. Analiza etnomuzykologiczna dotyczy materiału muzycznego, który został zgromadzony podczas badań terenowych przeprowadzonych w miejscowości Žegar, znajdującej się w regionie Bukovica w północnej Dalmacji (między pasmem górskim Velebit a Novigradsko More¹) w Chorwacji. Badania te koncentrowały się na muzycznych tradycjach społeczności etnicznych Serbów, którzy od XII wieku zasiedlali ziemie dalmatyńskie (dalej przedstawiamy genezę i historię pojawienia się Serbów na omawianym obszarze). Materiał muzyczny, zebrany podczas dziewięciu wypraw, odzwierciedla unikalne cechy, które stanowią o bogactwie tamtejszej

¹ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/bukovica> (dostęp: 30.06.2024).

kultury muzycznej. Nasze podejście badawcze obejmowało nie tylko dokumentację, ale również chęć poznania i zrozumienia funkcji, jakie pełnią pieśni w życiu społeczności Serbów w Bukovicy. Przeprowadziliśmy w tym celu wywiady i nagrania z najstarszymi śpiewakami, instrumentalistami, zespołami śpiewaczymi. Metodyka badań opierała się na zbieraniu danych jakościowych, takich jak nagrania dźwiękowe i wizualne, obserwacji uczestniczącej oraz analizie kontekstualnej pieśni w ich naturalnym środowisku społeczno-kulturowym oraz analizie muzycznej (m.in. formalnej, harmoniczej, melodycznej). Korzystaliśmy przy tym z doświadczeń badawczych chorwackiego etnomuzykologa Ivo Brkića. Uwzględniliśmy też praktyki wykonawcze oraz techniki emisji głosu.

Geneza osadnictwa Serbów w Północnej Dalmacji

Pojawienie się ludności serbskiej w północnej Dalmacji datuje się na początek XII wieku, kiedy Chorwaci uznali za swojego króla Kolomana I Uczzonego. Serbowie, którzy rządili sąsiednim regionem Hum (w dzisiejszej Bośni) służyli w wojskach królów chorwackich, co sprzyjało ich osiedlaniu się na nizinach kontrolowanych przez Chorwatów. Osadnictwo serbskie było na tyle rozpowszechnione, że pod koniec XIII wieku można już mówić o dwuetniczności tych ziem. Podczas panowania Mladena II Šubića w Dalmacji, w 1317 roku w Krupie, 7 kilometrów od Žegar, powstał pierwszy serbski prawosławny monastyr (Kašić 1971: 12–19).

Po podboju Bośni przez Imperium Osmańskie, ludność chorwacka zaczęła przemieszczać się na zachód, w kierunku wybrzeża. W wyniku rozszerzającej się ekspansji Osmanów na obszarach górskich formowane były oddziały Uskoków², specjalizujących się w specyficznych operacjach wojskowych. W XVII wieku wieś, wraz z częścią Dalmacji, przeszła pod panowanie tureckie. Ta ekspansja spowodowała, że sąsiadujące z Imperium Osmańskim państwo Habsburgów utworzyło przygraniczny pas

² Uskokowie, Uskocy (serb. uciekinierzy, zbiegowie) byli bałkańskimi piratami i wojownikami, którzy w XVI i XVII wieku działali na Adriatyku, walcząc przeciwko Imperium Osmańskiemu i Wenecji.

zwany przez Serbów *Vojna Krajina* (pol. Pogranicze Wojskowe). W XVII i XVIII wieku Serbowie byli cenieni w Austrii jako dobrzy żołnierze, co skłoniło władze habsburskie do nadania im specjalnych przywilejów, takich jak zwolnienia z podatków i gwarancje swobody religijnej na terenach, które zasiedlali (Milaš 1901: 221–223).

Podczas II wojny światowej III Rzesza zajęła terytorium Chorwacji i ustanowiła tam marionetkowy reżim pod władzą ustaszów. W 1941 roku Niemcy zdobyli Belgrad, co zmusiło Królestwo Jugosławii do kapitulacji. Pod rządami nazistów napięcia etniczne osiągnęły niespotykane dotąd rozmiary. Współpracując z nazistami, Chorwaci rozpoczęli czystki etniczne skierowane przeciwko społeczności Serbów zamieszkujących terytorium dzisiejszej Bośni, Hercegowiny i Chorwacji (Rapacka 1995: 69–71). Granicę między Królestwem Włoch a III Rzeszą stanowiły rzeki Zrmanja i Krka. Był to region, gdzie ścierały się wpływy serbskich czetników i chorwackich ustaszów (Plenca 1986: 80). W 1945 roku Dalmacja została opanowana przez komunistycznych partyzantów. W tym samym roku powstała Socjalistyczna Federacyjna Republika Jugosławii, na czele której stanął, urodzony w Słowenii, Josip Broz Tito – komunista i przywódca partyzancki. Przez następne 35 lat kraj ten starał się zapamiętać nad dawnymi konfliktami etnicznymi, promując politykę jedności i spokoju etnicznego (Rapacka 1995: 71–79).

Po drugiej wojnie światowej przemiany społeczno-ekonomiczne objęły w znacznym stopniu tradycyjny sposób życia grup etnicznych zamieszkujących Jugosławię. Wpłynęły również na tradycyjną praktykę muzyczną tego obszaru. W sierpniu 1995 roku społeczność serbska została wysiedlona z terenów Chorwacji w ramach operacji Burza. Ponad 200 tysięcy rdzennych mieszkańców tych ziem zostało zmuszonych do opuszczenia swoich domów i wyjechania do Serbii. Na początku lat dwutysięcznych państwo chorwackie, kandydując do Unii Europejskiej, rozpoczęło regulacje prawne umożliwiające powroty Serbów do rodzinnych miejscowości (Ickiewicz-Sawicka 2017: 213). Aktualna liczba stałych mieszkańców wynosi ok. 200 osób.

Tradycje i praktyki śpiewacze w Žegarze

Głównym celem przeprowadzonych przez nas badań i dokumentacji terenowych w miejscowości Žegar było dogłębne poznanie kultury muzycznej jej mieszkańców. Mieliśmy okazję bezpośrednio od nich, na miejscu uczyć się melodii i tekstów, a także poznawać tajniki emisji głosu charakterystycznej dla tej strefy kulturowej. Zarejestrowaliśmy wiele pieśni, m.in. pasterskich, epickich i obrzędowych, a także opowieści o ludowych zwyczajach. Podczas spotkań z mieszkańcami miejscowości nawiązaliśmy bliskie relacje, choć początkowo napotkaliśmy trudności związane z nieufnością naszych rozmówców wobec obcych. Była ona wynikiem wykluczenia etnicznego Serbów, którzy powrócili do Žegaru po operacji Burza, po 1995 roku. Nasza umiejętność śpiewu była kluczem otwierającym drzwi i umożliwiającym dalsze badania. Przed pierwszym (2018) wyjazdem badawczym, w ramach przygotowania, nauczyliśmy się kilku pieśni z tego regionu, nagranych m.in. przez Dragoslava Devicia (*Aj kad zapjevam ja i seja mila* – groktalica, 1978) i Kamenka Bericia (*Kolo igra vataj se dragane*, 1976). Następnie, aby lepiej zrozumieć kontekst etnograficzny i odnaleźć analogie do nowo poznanych pieśni, podróżowaliśmy po Bukovicy i Ravni Kotari, poznając muzyków i tworząc dokumentację muzyczną, zarówno etnicznych Serbów, jak i Chorwatów.

Od 2018 roku regularnie odwiedzamy Zorkę Ušljebrkę, której ustaloną rolą w grupie jest śpiewanie dolnego głosu – polega to na wykorzystywaniu rezonatora piersiowego i wzmacnianiu go wysoką pozycją krtani. Kiedy poprosiliśmy ją o zaśpiewanie pierwszego głosu w jednej z pieśni, odmówiła, tłumacząc, że od momentu zamążpójścia, czyli od około 40 lat, śpiewa tylko dolny głos. Będąc jeszcze panną pełniła funkcję pierwszego głosu w grupie dziewcząt, ale po zmianie stanu cywilnego jej rola w nowej grupie (mężątek) również się zmieniła. Po latach, gdy odważyła się zaśpiewać pierwszy głos, okazało się, że pamięta jeszcze zarówno praktykę wykonawczą charakterystyczną dla starego stylu, z mikrotonalnością, jak też nieznane już teksty i melodie.



Rycina 1. Badania terenowe i nagrania w ramach projektu Balkan Polyphony. Od lewej: Aleksandra Mrozowska, Zofia Zaborowska, Obrad Milić, Kacper Siejkowski, fot. Maciej Sarna (2021)



Rycina 2 Przygotowania do wspólnego koncertu podczas wydarzenia Susret u Žegaru 2018 roku. Od lewej: Zorka Ušljebka, Milica Milić, Zofia Zaborowska, Radojka Radmilović, Milena Nanić-Petrušić, fot. Kacper Siejkowski (2018)

Podczas naszych wspólnych praktyk śpiewu zastanawialiśmy się, dlaczego jedna osoba śpiewająca pierwszy głos jest dobrze słyszalna, nawet gdy śpiewa z liczną grupą osób wykonywujących drugi głos. Zaobserwowaliśmy, że pierwszy głos wzmacnia dźwięk za pomocą przestrzeni rezonacyjnych znajdujących się zarówno w jamie ustnej jak i nosowej, a bas tylko z rezonatora piersiowego. Ta różnica w technice wydobywania dźwięku prowadzi do kontrastu, który sprawia, że pierwszy głos jest „wyostrzony”, a przez to bardziej słyszalny i wyraźnie wyłania się na tle basów. Podczas wspólnego śpiewu początkowo nasze barwy głosu różniły się od głosów Żegaran, co powodowało, że harmonia brzmienia była zakłócona. Dopiero po wielu spotkaniach udało nam się osiągnąć wspólne brzmienie.

Jednym z charakterystycznych aspektów praktyki tradycyjnego śpiewu jest stosowanie specyficznie intonowanego interwału kwinty w wielogłosowej harmonii. W regionie gór Dynarskich stosuje się technikę jej „wyostrzenia”, która daje charakterystyczny efekt akustyczny, nazywany przez samych śpiewaków „dzwonieniem”³. Górny głos wykorzystuje rezonatory nosowe i głowowe, natomiast dolny głos korzysta z rezonatora piersiowego i wysokiej pozycji krtani.

Materiał, który zarejestrowaliśmy podczas wspomnianych wcześniej wypraw terenowych obejmuje ok. 75 pieśni⁴, w czasie opracowywania go korzystaliśmy z metod analizy muzycznej, tj. analizy struktury, formy, elementów pieśni, takich jak skala, rytm, harmonia, sposób emisji głosu. Podzieliliśmy go według cech muzyczno-wykonawczych, które pozwalają określić styl dawny i styl nowy (Bezić 1966: 32; Brkić 2020:26–18):

1. Stary styl wokalny charakteryzuje się m.in. występowaniem dysonansowych interwałów, takich jak sekunda wielka, na której często kończy się wyśpiewywana fraza. Kolejnym wyznacznikiem jest m.in.:

³ Jest to jedna z najbardziej charakterystycznych cech brzmieniowych tradycyjnego wielogłosu na Bałkanach (szczególnie w tradycjach bułgarskich), którą opisywało i analizowało wielu badaczy (zob. m.in. Muszkalska 1999: 202; Grozdew-Kołacińska 2020: 128 – tam też wcześniejsza literatura).

⁴ Część utworów została opublikowana w albumie CD zespołu Łada pt.: *Ženjem žito*.

skala diatoniczna o małym ambitusie, styl wąskich interwałów *tijesno pjevanje* (Bezić, 1981:33), w którym znamienne są odległości między kolejnymi dźwiękami mniejsze niż półton (Muszalska, 1999: 118). Stare pieśni są najczęściej dwugłosowe, występuje w nich równoległy ruch głosów, rzadko wykonuje się je solo (tzw. *samačko pjevanje*). Teksty są budowane w dziesięciozłostkowcu (4+6), a w pieśniach obrzędowych – w siedmiozłostkowcu (4+3) (Brkić 2020: 40).

2. Nowy styl wokalny, który pojawił się w latach pięćdziesiątych XX wieku i trwał do lat osiemdziesiątych, stanowił około 30% wykonań. Głównym wyznacznikiem odróżniającym go od starego stylu jest zakończenie pieśni na kwincie czystej. Występują w nim relacje tonalne z tendencją do tonacji dur. Używane są temperowane skale, rzadziej nietemperowane, a także pojawia się chromatyka. Śpiew jest dwugłosowy, z trzecim głosem pojawiającym się sporadycznie w środku frazy (Brkić 2020: 41).

Stary styl wokalny

W strefie Gór Dynarskich do dziś można usłyszeć najstarsze techniki dwugłosowego śpiewu, takie jak *ojkanje* (technika śpiewu wpisana w 2010 roku na listę niematerialnego dziedzictwa UNESCO w trybie pilnej ochrony)⁵. Ten rodzaj archaicznego śpiewu charakteryzuje się specyficznym, głębokim wibrato, uzyskiwanym poprzez impuls zaciskania i rozluźniania krtani podczas emisji długiego i wysokiego dźwięku. Technika ta została opisana m.in. przez Antuna Dobronicia w artykule *Ojkanje: A Contribution to the Study of Genesis of Our Folk Song*. Nazwa pochodzi od charakterystycznego zaśpiewu *oj*, od którego rozpoczyna się pieśń. Pierwsza pisemna wzmianka pochodzi z dziennika podróży po Dalmacji autorstwa Alberto Fortisa z lat 1771–1774, zatytułowanego *Viaggio in Dalmazia*. W rozdziale opisującym codzienne życie górskiej ludności, nazywanej przez Wenecjan Morlakami, Fortis opisywał charakterystyczne zaśpiewy w następujący sposób:

⁵ <https://ich.unesco.org/en/USL/ojkanje-singing-00320> (dostęp: 04.11.2024).

Kiedy Morlak podróżuje, zwłaszcza nocą lub przez górskie pustkowia, śpiewa o bohaterskich czynach z przeszłości słowiańskich królów i arystokratów lub o jakichś tragicznych wydarzeniach. Jeżeli zdarzy się, że po szczytach sąsiedniego wzgórza wędruje inny podróżnik, powtórzy wers śpiewany przez pierwszego śpiewaka i ten przerywany śpiew trwa tak długo, aż odległość rozdzieli ich głosy. Długi „okrzyk jest w rzeczywistości długim tonem „o” z nagłą zmianą wysokości dźwięku i zawsze poprzedza tekst; słowa tworzące linię liryczną śpiewane są szybko, bez zmiany wysokości tonu, co dzieje się na ostatniej sylabie, a wers kończy się długim „zawołaniem” w formie trylu, wznoszonym w momencie, gdy śpiewak bierze oddech (Fortis 1774: 92 za Marošević 2006: 141–143).

W regionach Ravni Kotari i Bukovica tradycyjny styl wokalny, w którym dominującym elementem jest *ojkanje*, nazywany jest również *orzenje*, *orcanje*, wśród ludności prawosławnej *groktanje*. W regionie Cetinska Krajina, pod górami Svilaja i Moseč ten rodzaj śpiewu, gdy wykonywany jest przez mężczyzn, nazywany jest *treskavica* lub – dzisiaj – *starovinsko*, a gdy wykonywany jest przez kobiety – *vojkavica* (Bezić 1968:69–176). *Groktalica* jest wykonywana *a cappella* przez grupę minimum trzech osób. Pierwsza rozpoczyna, w lokalnej terminologii – *poziva* (pol. zaprasza), w formie melorecytacji dziesięciozgłoskowej. Druga wykonuje głębokie vibrato przez całą długość trwania sekwencji, podczas gdy pozostali śpiewają burdon w interwale kwarty, tercji małej lub sekundy wielkiej. Tradycyjnie, funkcja śpiewu w społecznościach górskich mogła mieć na celu komunikację, świadczyć może o tym m.in. częste używanie we współbrzmieniach wokalnych interwału sekundy, który odbierany jest jako wyjątkowo nośny i szorstki w sensie właściwości akustycznych (por. Muszkalska 1999: 31–32; Dahlig 2018: 13). Współcześnie *groktalica* jest śpiewana przy każdej możliwej okazji, ale tylko najstarsi i najbardziej uzdolnieni śpiewacy są zaznajomieni z jej techniką.

podkreślenia frazy. Milijka Radmilović, którą poznaliśmy w Žegarze, jest ostatnią kobietą z tej wsi, potrafiącą posługiwać się tą techniką. Wśród mężczyzn *groktanje* jest bardziej popularne, śpiewają nią m.in. Obrad Milić, Dragomir Vukanac, Radko Milić. Jednoosobowe wykonanie pieśni, *samačko pjevanje* (pol. kawalerski śpiew), jest stylem pasterkim występującym na całej strefie dynarskiej. Melodia i tekst stanowią improwizację śpiewającego. Podczas wykonywania długich fraz śpiewak potrząsa głosem, tj. *grokti*.

Wspólny śpiew we wsi Žegar jest nieodłącznym elementem uczestniczenia w kulturze oraz manifestowania tożsamości. Do dziś w tej miejscowości zachowało się wiele zwyczajów, świąt i związanych z nimi pieśni obrzędowych. Jednym z nich jest *krsna slava*⁶, obchodzona przez chrześcijan (zarówno prawosławnych, jak i katolików), którzy czczą patronów swoich rodzin, uważanych za opiekunów i źródło ich dobrobytu. Uroczystość ta obejmuje rytualne złożenie bezkrwawej ofiary oraz ucztę, w której uczestniczą krewni, sąsiedzi i przyjaciele. Obchody rozpoczynają się od zapalenia specjalnie przygotowanej świecy w domu rodzinnym. Pieczołowicie przygotowane i udekorowane przez gospodynię domu ciasto najpierw polewane jest winem, a następnie, krojone na krzyż, obracane, dzielone na cztery części i unoszone. W trakcie tego rytuału składane są podziękowania patronowi, a także odmawiane modlitwy o pomyślność. Akt krojenia ciasta wykonuje gospodarz domu oraz najstarszy lub najważniejszy gość, wspomagani przez innych członków rodziny. Po zakończeniu tej części obrzędu rozpoczyna się uczta, której towarzyszy ceremonialne picie wina, spożywanie przygotowanych potraw oraz wznoszenie toastów za zdrowie, płodność i pomyślność dla rodziny i gości. Wiedza związana z obchodzeniem *Slavy* jest przekazywana w rodzinach z pokolenia na pokolenie, przy czym szczególną rolę w tym procesie odgrywają kobiety.⁷ W 2019 roku byliśmy

⁶ W 2014 roku, podczas dziewiątego posiedzenia Międzyrządowego Komitetu ds. Ochrony Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego, święto *Slava* zostało wpisane na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości UNESCO.

⁷ <https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patron-s-day-01010> (dostęp: 05.10.2024).

zaproszeni na dwie Slavy, gdzie gospodarze przyjmowali gości przez trzy dni. Podczas naszej obecności śpiewane były wszystkie pieśni ze świątecznego repertuaru: nowsze *na bas* i *groktalica* w przerwach między spożywaniem posiłku. Śpiew miał tam charakter towarzyski, a nie performatywny, więc po zaśpiewaniu jednej zwrotki pieśni były często przerywane, aby chwilę porozmawiać, napić się, po czym kontynuowano je, czasami ze zmianami w pierwszym głosie.

Niepraktykowanym już zwyczajem jest *vučarenje*, związane z polowaniami mężczyzn na wilki. Odbywały się one zimą – od grudnia do lutego. Gdy wilk został złapany, oprawiano go, wypychano słomą, a następnie z tak spreparowanym zwierzęciem kolędowano od domu do domu, wykonując pieśni *vučarske* (Ardalić 1994: 132). Źródłem tych zwyczajów należy doszukiwać się w kulturze pasterskiej i jej ważności dla lokalnej społeczności. Utrata owiec, które były często atakowane przez drapieżniki, stanowiła sytuację bardzo niepożądaną, starano się więc na różne – także rytualne – sposoby temu zapobiegać. Zabicie wilka było więc nie tylko wielkim pragmatycznym wydarzeniem dla całej społeczności, ale miało także wydźwięk zaklinający. Śpiewano m.in. pieśni, których słowa brzmiały: „Dajcie wilkowi słoninę, żeby nie przyszedł z połoniny. Dajcie wilkowi kawałek sera, niech naszych owiec nie zabiera. Jak dacie wilkowi wszystko, co potrzeba, to on nie podejdzie do naszego stada”. Melodie były wykonywane zarówno w nowym stylu, jak i w starym *kantanje*. Mieszkańcy wsi obdarowywali śpiewaków-kolędników jedzeniem, napitkiem, pieniędzmi. Aktualnie praktykowanie tego zwyczaju jest nielegalne ze względu na to, że wilki są objęte ochroną; kara wynosi ok. 28 tysięcy złotych⁸.

Śpiew z akompaniamentem instrumentu *gusle*⁹ jest elementem poezji epickiej, występującej na obszarze Serbii, Bośni i Hercegowiny oraz Chorwacji (Bjeladinović-Jergić 2001: 489). W Žegarze jest obecnie reprezentowany przez wspomnianego już Obrada Milicia. Grze na *guslach* zawsze

⁸ <https://net.hr/danas/vijesti/za-ubojstvo-vuka-kazne-su-ogromne-a-prosle-godine-zabiljezeno-je-2113-napada-ministarstvo-ne-pomaze-94bobo56-ec06-11ec-b09a-1a118673bbdd> (dostęp: 05.10.2024).

⁹ Gusle to jednostrunowy chordingon smyczkowy (struna wykonana jest z końskiego włosa), zbudowany z jednego kawałka drewna, najczęściej klonu lub jaworu, którego płytą rezonansową jest surowa koźła skóra.

towarzyszy śpiew, który imituje barwę instrumentu (Ling 1997: 86–90). Ponieważ instrument nie posiada progów, jego skala dźwiękowa zależy od grubości i ustawienia palców wykonawcy na strunie. Melodia wykonywana instrumentalnie podąża za melodią śpiewu na sposób heterofoniczny. Między zwrotkami melodia jest ogrywana.



Rycina 4. Obrad Milić grający na guslach podczas badań terenowych i nagrań Balkan Polyphony, fot. Maciej Sarna (2021)

Nowy styl wokalny

Region Bukovica w Chorwacji, będący częścią dawnej Jugosławii, stanowił jeden z najpóźniej zelektryfikowanych obszarów w kraju¹⁰. Późny dostęp do nowoczesnej infrastruktury, upowszechnienia się mediów takich jak radio i telewizja, odegrał istotną rolę w zachowaniu nienaruszonych, lokalnych tradycji muzycznych. W efekcie późnego kontaktu z jugosłowiańskimi melodiami oraz ich przenikania do lokalnego repertuaru, stare pieśni ludowe i tradycyjna muzyka tego regionu przez długi czas pozostawały w swojej pierwotnej formie, niepoddane

¹⁰ Według naszych rozmówców miejscowość przyłączono do prądu pod koniec lat 70-tych.

wpływowi zewnętrznym. Bukovica była swoistą „wyspą kulturową”, na której tradycyjna muzyka mogła się rozwijać w odosobnieniu. W latach 70-tych, wraz z rozpoczęciem procesu elektryfikacji, przyłączeniem radia, a później popularyzacją telewizji, zaczęły zachodzić dynamiczne zmiany w tradycyjnym śpiewie oraz muzyce tego obszaru¹¹. Wprowadzenie nowych źródeł informacji wpłynęło na lokalne tradycje muzyczne, przyczyniając się do ich transformacji i adaptacji nowych form muzycznych. Przed okresem elektryfikacji zmiany w tradycyjnej muzyce były wolniejsze i miały charakter bardziej organiczny. W Žegarze pojedyncze pieśni z innych regionów, takich jak Sławonia i Lika, pojawiały się głównie za sprawą wyjazdów zarobkowych jej mieszkańców. Migracje zarobkowe były naturalnym kanałem wymiany kulturowej, umożliwiającym przenikanie elementów muzyki z innych regionów do Bukovicy. Dobrym przykładem są pieśni sławońskie, które były adaptowane do lokalnego stylu muzycznego. Charakterystyczne jest dodawanie specyficznego dla społeczności serbskiej w Bukovicy drugiego głosu do melodii (interwały tercji, zakończone kwintą) i tekstu pieśni z innych regionów, jak to miało miejsce w przypadku pieśni *Golubice bjela*, *U livadi* oraz *Pšenice su klasale*. Te pieśni, mimo że miały swoje korzenie spoza Bukovicy, były przekształcane zgodnie z lokalnymi tradycjami muzycznymi, co ilustruje unikalny sposób adaptacji kulturowej. Zachowane w nienaruszonym stanie przez długie dekady tradycyjne pieśni tego obszaru są przykładem tego, jak kultura muzyczna może zachować swoją unikatowość i autentyczność w obliczu nowoczesnych zmian społecznych i technologicznych.

Podczas wywiadów z ludowymi śpiewakami wielokrotnie omawialiśmy sposób śpiewu (*način pjevanja*). Na tej podstawie zdefiniowaliśmy styl śpiewu, jako złożony system myślenia o utworze muzycznym, obejmujący różnorodne aspekty, takie jak konstrukcja melodii, techniki intonacji oraz dynamika wykonania. Istotnym elementem stylu jest także sposób, w jaki poszczególne głosy prowadzone są przez wykonawców w obrębie

¹¹ Informacja ta jest wnioskiem autorów wyciągniętym na podstawie analizy nagrań ze zbiorów DIEF (Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku) z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz Kamenko Bericia z lat siedemdziesiątych.

tonalnym i rytmicznym utworu. Ważna jest również umiejętność wykorzystania ozdobników, które mają za zadanie wzbogacić interpretację i nadać jej charakterystyczny wyraz. Ozdobniki stosowane są zgodnie z określonymi zasadami estetycznymi i stylistycznymi. Kolejnym kluczowym elementem jest emisja głosu, która obejmuje świadome wykorzystanie barwy i kontrolę śpiewaków nad głosem. Potrafią oni zmieniać brzmienie swojego głosu w momencie przejścia z jednego stylu śpiewu do drugiego, co jest szczególnie słyszalne w tradycyjnych formach, takich jak *kantolica* i *groktolica*, nazywane ogólnie *starinsko pjevanje*. Ta umiejętność manipulacji barwą głosu pozwala na wyrażenie różnorodnych emocji i interpretacji, a także na oddanie specyfiki danego stylu.

W regionach strefy Gór Dynarskich, po drugiej wojnie światowej, pojawił się styl nazywany przez część badaczy oraz większość wiejskich śpiewaków *pjevanje na bas*. Choć czerpie on z tradycji starszego dwugłosowego śpiewu, to wprowadza nowe elementy – zarówno pod względem melodii, jak i tekstu. Sami śpiewacy tradycyjni określają go jako „nowy śpiew”. Charakteryzuje się specyficznymi cechami, które różnią go od starszych form. Nowa pieśń jest tworzona poprzez dopasowanie nowego tekstu do melodii, która już istnieje w repertuarze śpiewaczym lub starego tekstu do nowej melodii. Kluczowym kryterium jest utrzymanie tego samego rodzaju wiersza co w oryginalnej melodii. Często teksty mają charakter zabawowy i nie pełnią żadnej specjalnej funkcji narracyjnej czy rytualnej. Styl ten posiada liczne lokalne wariacje i jest używany do nazywania różnych typów melodii, często identyfikowanych z konkretnymi wsiami, co podkreśla lokalne różnice w śpiewie. Zachowanie melodii jako podstawy kompozycyjnej umożliwia elastyczne podejście do tekstu, co sprawia, że śpiew ten pozostaje żywą i ewoluującą częścią kultury muzycznej regionów, w których jest praktykowany (Kenjalović 2013: 28–29). Śpiew *na bas* w Bukovicy towarzyszy codziennym wydarzeniom rodzinnym oraz spotkaniom towarzyskim.

Przed wojną w Chorwacji (1991–1995) istniał charakterystyczny dla społeczności prawosławnej podział na zespoły męskie, dziewczęce

i kobiece. Dziś, ze względu na zmniejszoną liczbę śpiewaków, coraz częściej śpiewa się wspólnie w mieszanych składach. Teksty pieśni wciąż stanowią integralną część żywej tradycji ludowej, pozostając istotnym elementem kultury lokalnej. W trakcie naszych badań często spotykaliśmy się nie tylko z wykonawcami, ale także z twórcami tekstów, które następnie były śpiewane w stylu *na bas*. Autorzy tekstów to m.in. Milica Milić z Bogatnika czy – nieżyjący już – Vojislav Radmilović z Nadvody, z dawnej części wsi Žegar. Pieśni noszą imiona twórców, co nadaje im znamiona oryginalności, pozwala zachować pamięć o konkretnych osobach i podkreśla indywidualny wkład w rozwój tradycji muzycznych. Dzięki stałej aktualizacji tekstów tradycja śpiewu ludowego jest nie tylko elementem przeszłości, ale staje się aktywną i żywą częścią współczesnej kultury.

Zakończenie

Przeprowadzone przez nas badania etnomuzykologiczne w miejscowości Žegar, w regionie Bukovica w północnej Dalmacji, skupiające się na tradycjach muzycznych etnicznej społeczności serbskiej, przyniosły szereg istotnych wyników. Analiza zebranych materiałów potwierdziła, że mimo historycznych trudności i zmieniających się warunków społeczno-politycznych, lokalne tradycje muzyczne zachowały swoje unikalne cechy, odzwierciedlając bogactwo kulturowe regionu. Dokumentacja i analiza tradycyjnych pieśni z Žegaru pozwoliły na identyfikację i szczegółowy opis dwóch głównych stylów wokalnych: starego, opartego na archaicznych technikach śpiewu, takich jak *ojkanje*, oraz nowego, który wykształcił się w XX wieku. Stary styl, charakteryzujący się użyciem nietemperowanych skal i dysonansowych współbrzmień między głosami, stanowi żywe świadectwo historycznych korzeni muzyki tego regionu. Nowy styl, choć różniący się technikami wokalnymi i harmonicznymi, nadal odzwierciedla tradycje i tożsamość lokalnej społeczności. Nie tylko dokumentacja terenowa, która objęła pieśni pasterskie, epickie

oraz obrzędowe, a także opowieści o lokalnych zwyczajach, ale przede wszystkim współuczestniczenie w śpiewie, pozwoliły nam lepiej zrozumieć rolę pieśni w życiu codziennym społeczności serbskiej w Bukowicy. Praca nasza, między innymi dzięki bliskim relacjom z miejscowymi śpiewakami, przyczyniła się też znacząco do podtrzymania i popularyzacji lokalnych tradycji.



Rycina 5. Nagrania w ramach projektu Balkan Polyphony w Žegarze. Od lewej Milica Milić, Zofia Zaborowska, Radojka Radmilović, Aleksandra Mrozowska, Mijika Radmilović, Zorka Ušljebrka, Kacper Siejkowski, Vojislav Radmilović, fot. Maciej Sarna (2021)

W ramach autorskiego projektu, którym jest wirtualne archiwum „Balkan Polyphony” oraz poprzez album muzyczny zespołu Łada, zdołaliśmy udostępnić część zgromadzonych nagrań szerszej publiczności, zarówno w Polsce, jak i na Bałkanach. Nasza działalność spotkała się z pozytywnym odbiorem ze strony lokalnej społeczności, a także zainteresowaniem mediów chorwackich, co wpłynęło na zwiększenie promocji kultury muzycznej Žegararu. Trwała i głęboka więź z jego mieszkańcami, miały ogromne znaczenie dla powodzenia i uwiarygodnienia wartości naszych działań. Nasza obecność i zainteresowanie lokalną kulturą dodały motywacji młodemu pokoleniu do kontynuowania tradycji śpiewu, co jest niezwykle istotne w kontekście zachowania dziedzictwa

kulturowego tego regionu. Dzięki naszym kilkuletnim staraniom i dobrej woli naszych przewodników w żegarskim śpiewie, udało się uwiecznić pieśni, a wraz z nimi unikatowe techniki wokalne, które niechybnie mogłyby zostać zapomniane w wyniku zanikania tradycji, spowodowanej między innymi migracją ludności.

Literatura cytowana

- Ardalić, Vladimir 2010: *Bukovica: narodni život i običaji*, Srpsko kulturno društvo: Prosvjeta.
- Бјеладиновић-Јергић, Јасна 2001: *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–2001*. Београд: Етнографски музеј у Београду, 489.
- Brkić, Ivo 2020: *Glazbeni i plesni folklor Bukovice i Ravnih Kotara s osvrtom na rubna područja*. Doktorska disertacija. Split: Sveučilište u Splitu.
- Dahlig, Piotr 2018: *Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii*. Łódzkie Studia Etnograficzne t. 57, 11–28.
- Dobronić, Anton 1915: *Ojkanje. Prilog za proučavanje naše pučke popijevke*. W: Zbornik za narodni život i običaje, t. 20, 1–25.
- Fortis, Alberto 1774: *Viaggio in Dalmazia*. Venice: Presso Alvise Milocco, all' Apolline.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika 2020: *Fenomen „bułgarskich głosów” – od archaicznej diafonii do współczesnej chóralistyki*. „Muzyka” 3, 122–149.
- Ickiewicz-Sawicka, Magdalena. 2017: *Ludobójstwo, czystka etniczna, masakra, pogrom – niedookreślone kategorie zła na przykładzie wybranych konfliktów na Bałkanach*. W: *Logos: filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*. Red. Krzysztof Andruczyk, Ewa Gorlewska, Krzysztof Korotkich. Białystok: Białostocka Kolekcja Filologiczna. 207–220.

- Kašić, Dušan 1971: *Srpski manastiri u Hrvatskoj i Slavoniji*. Beograd: Srpska Patrijaršija.
- Keňaloviћ, Милорад 2017: *Традиционално Народно Пјевање Сјеверозападне Босне Са Посебним Акцентом На „Ојкачи“* докторска дисертација. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду.
- Ling, Jan 1997: *Narrative Song in the Balkans. W: A History of European Folk Music*. Rochester: University Rochester Press.
- Milaš, Nikodim 1901: *Pravoslavna Dalmacija: Istorijski Pregled*. Novi Sad: Izclavachka knjiarnica.
- Marošević, Grozdana 2006: *One-part Ojkanje-singing in the Historical Perspective. W: Narodna umjetnost Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Muszkalska, Bożena 1999: *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki.
- Plenca, Dušan 1986: *Kninska ratna vremena 1850. – 1946*. Knin–Drniš–Bukovica–Ravni Kotari. Zagreb: Globus.
- Rapacka, Joanna 1995: *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*. Warszawa: Energeia.

Summary

The study of Dalmatian Serb singing traditions in Žegar, northern Dalmatia, meticulously examines the musical heritage of this community. Research conducted in 2018 has revealed unique songs and vocal techniques integral to daily life and traditional rituals in Bukovica. Despite being a small Orthodox Serb community displaced by Balkan conflicts, they have preserved songs dating back to the 12th century when Serbs settled in northern Dalmatia. Žegar, now with only 200 residents, was

once a significant hub of Serbian musical culture, fostering renowned singers and instrument makers. Field research documented around 75 compositions, including pastoral, epic, and ritual songs. Eighteen are archived in Balkan Polyphony, and nine appear on the Łada ensemble's album. The local singing tradition in Žegar encompasses two styles: old, featuring dissonant intervals typical for duet or group performances; and new, emerging in the 1950s with perfect fifth endings and major tonality. Singers employ characteristic techniques like *ojkanje*, recognized on UNESCO's intangible heritage list, known for its deep vibrato and archaic charm as described by Antun Dobronić. Building trust with residents proved pivotal in understanding their cultural context and traditions and overcoming initial skepticism due to historical ethnic exclusion. Communal singing sessions revealed ancient techniques like *groktalica* and other forms such as *kantalica* and *samačko pjevanje*. Local artists, including Obrad Milić, still practice singing accompanied by gusle. Despite historical challenges, the Serbian community of Žegar actively preserves its musical heritage through local singing groups and safeguarding the ancient repertoires. This research highlights how these efforts strengthen cultural identity and inspire younger generations to continue the singing tradition. Documentation of the songs and customs is accessible through the „Balkan Polyphony” virtual archive project.

Keywords: traditional music, *ojkanje*, Dalmatian Serbs, musical heritage, ethnomusicology