

WERONIKA GROZDEW-KOŁACIŃSKA
INSTYTUT SZTUKI, POLSKA AKADEMIA NAUK

FENOMEN „BUŁGARSKICH GŁOSÓW” – OD ARCHAICZNEJ DIAFONII DO WSPÓŁCZESNEJ CHÓRALISTYKI

„**B**ułgarskie głosy” – to niemalże idiomatyczne określenie wydaje się wizytówką muzycznej kultury Bułgarii poza jej granicami. Jak zauważył John Schaefer: „brzmienie bułgarskiego śpiewu jest natychmiast rozpoznawalne”¹. Czy stało się tak za sprawą jednego bodaj wydarzenia, które okazało się brzemienne w wielorakie skutki? Otóż w roku 1975 nakładem niewielkiej, prywatnej firmy fonograficznej ukazało się wydawnictwo o – *nomen omen* – tajemniczym tytule *Le Mystère des Voix Bulgares*, prezentujące chóralsne utwory kompozytorów bułgarskich w wykonaniu żeńskich głosów o specyficznej emisji. W opisie albumu znalazła się informacja, iż zamieszczone na nim utwory reprezentują „tradycyjną bułgarską polifonię” – brakowało zatem nie tylko nazwisk kompozytorów, ale także większości wykonawców. Wyjątek stanowił państwowy żeński chór bułgarskiego radia i telewizji, który był częścią założonego w 1951 r. przez Filipa Kutewa (1903–82) Bułgarskiego Państwowego Ludowego Zespołu Pieśni i Tańca². Producentem albumu był szwajcarski muzyk i miłośnik muzyki ludowej Marcel Cellier, który – jak się później okazało – opublikował nagrania, w których uczestniczyły różne zespoły, a nie tylko wspomniany chór radia i telewizji (niektóre nagrania pochodziły z radiowego archiwum, inne były jego własnymi rejestracjami).

Tytuł serii płytowej, *Le Mystère des Voix Bulgares*, którego pomysłodawcą był Cellier, został przyjęty – już po światowym sukcesie drugiego albumu w 1990 r., kiedy

- 1 John Schaefer, „«Songlines»: Vocal Traditions in World Music”, w: *The Cambridge Companion to Singing*, red. John Potter, Cambridge 2000, s. 24.
- 2 Wzorem dla tego typu zespołów we wszystkich krajach byłego bloku socjalistycznego był Rosyjski Narodowy Chór Piatnickiego, założony w 1911 (1910) r. przez Mitrofana Piatnickiego. Grupa chóralsna przy zespole Kutewa początkowo rekrutowała się z sześciu śpiewaczek ludowych i stanowiła niejako odrębne ciało tego zespołu, por.: Carol Silverman, „«Move Over Madonna»: Gender, Representation, and the «Mystery» of Bulgarian Voices”, w: *Over the Wall/After the Fall: Post-Communist Cultures through an East-West Gaze*, red. Sibelan Forrester, Magdalena J. Zaborowska, Elena Gapova, Bloomington 2004, s. 213; Wiktoria Christowa, „Ansamblyt za narodni pesni na BNR – chorowijat sistem – naczaloto”, *Almanach na Narodna Muzikalna Akademia „Prof. Panczo Wladigerow”* 5 (2013), <https://almanac.nma.bg/ансамбълът-за-народни-песни-на-бнр>, dostęp 2 III 2020.

to został on nagrodzony Grammy – jako oficjalna nazwa chóru radia i telewizji. Kontrowersyjna i niejasna do dziś historia, związana z sukcesem i popularnością „tajemniczych bułgarskich głosów”³, stała się przyczyną rozłamów i doprowadziła do tego, że obecnie funkcjonują trzy zespoły chóralne, które szczytą się otrzymaną nagrodą i roszczą sobie prawo do artystycznej schedy po zespole radia i telewizji. Są to: *Le Mystère des Voix Bulgares* (Мистерията на българските гласове), *The Bulgarian Voices Angelite* (Български гласове – Ангелите) oraz *The Great Voices of Bulgaria Women’s Choir* (Женският хор на Големите Български Гласове), przy czym każdy z nich osiągnął i niezależnie utrzymuje niekwestionowaną sławę światową.

„Tajemnicze bułgarskie głosy”, po wspomnianym sukcesie przypieczętowanym nagrodą Grammy, stały się obiektem szczególnego zainteresowania, nie tylko światowej (a zwłaszcza amerykańskiej i japońskiej) publiczności, lecz także badaczy, którzy na gruncie różnych dyscyplin i na poziomie różnych kategorii – brzmieniowych, fizjologicznych, historycznych, geograficznych, wykonawczych, a nawet duchowych – starali się objaśnić ową tajemniczość i fenomen wokalny, sięgając przy tym i do zaprezentowanej na fonogramach twórczości chóralnej, która stanowiła tylko część prawdy o bułgarskiej kulturze muzycznej, i do źródeł tradycyjnych form bułgarskiego śpiewu.

Jedną z odpowiedzi fonograficznych na serię płytową Celliera i *Le Mystère des Voix Bulgares* był wydany w 1992 r. w Londynie album pt. *Vocal Traditions of Bulgaria. Bulgarian Village Traditional Song from the Archives of Radio Sofia* (podobnie jak seria Celliera – trzy płytowy). Koncepcję wydawnictwa, zawierającego nagrania z archiwum sofijskiego radia, odwołującą się do bogactwa wokalnych tradycji bułgarskich, opracowała bułgarska etnomuzykolożka Rumiana Cincarska. Znalazły się na nim m.in. te tradycyjne śpiewy, które stały się inspiracją dla chóralnych utworów komponowanych, zaprezentowanych na płytach Celliera.

Aby jednak rzeczywiście poznać i zrozumieć fenomen brzmienia i popularność współczesnych bułgarskich chórów żeńskich i – wywodzących się z nich lub nimi inspirowanych – licznych kameralnych zespołów wokalnych (najczęściej są to tria i kwartety), trzeba sięgnąć w głąb tradycji muzycznych Bułgarii oraz idei i procesów, które doprowadziły do powstania specyficznego wokalnego gatunku kompozytorsko-wykonawczego – tzw. obrabotki (*обработка* – bułg. opracowanie), uznawanego za autonomiczną gałąź twórczości muzycznej na pograniczu klasyki i ludowości⁴. Gatunek ów i style wykonawcze z nim związane – paradoksalnie – uznać można za swego rodzaju naturalną kontynuację traktowania pieśni czy ogólnie śpiewu jako najbardziej

3 O różnorodnych aspektach związanych z popularyzacją i mitologizacją „tajemniczy” żeńskiego chóru radia i telewizji, jak też o społeczno-politycznych kontekstach angażowania ludowych śpiewaczek i ich statusu piszą szerzej autorki amerykańskie: C. Silverman, „Move Over Madonna”, s. 212–237 i Donna A. Buchanan, *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*, Chicago 2006.

4 Por.: Weselka Tonczewa, *Folklorystyt Nikolaj Kaufman*, Sofia 2005, s. 294; Dimitrina Kaufman, *Misterijata na bylgarskoto mnogoglasje*, Płowdiw 1998; Kalin S. Kirilov, *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*, New York 2015.

tradycyjnej, a jednocześnie mocno profesjonalizowanej formy muzykowania w Bułgarii⁵. Liczni autorzy bułgarscy – folklorysty, muzykolodzy, etnolodzy, kompozytorzy – podkreślają w swoich pracach i komentarzach ważność pieśni i śpiewu jako ekspresji kulturowej i tożsamościowej, nie tylko w kontekście kategorii narodowych, lecz także (a może nawet zdecydowanie silnie) – indywidualnej⁶. Przyznają pieśni rolę wiodącego gatunku muzycznego⁷. W tym kontekście chętnie posługują się przywołaniem mitycznego Orfeusza – trackiego poety i śpiewaka, wędrującego po Rodopach i Strandży, i oczarowującego przyrodę i ludzi swoją sztuką wokalną. W poszczególnych okresach rozwoju gatunku wspomnianej „obrobki” będzie miało znaczenie zarówno wykonawstwo solowe pieśni, jak i śpiew gromadny, zespołowy – przede wszystkim kobiecy.

U podstaw współczesnej bułgarskiej chóralistyki, związanej z wykonawstwem repertuaru inspirowanego muzyką ludową (głównie, choć nie tylko, bo chóry *Le Mystère des Voix Bulgares* czy *Angelite* wykonują także np. repertuar renesansowy i współczesny, bez wpływów ludowości) leżą – jak się wydaje – trzy złożone determinanty:

1. tradycyjny śpiew ludowy, a w szczególności archaiczne formy wielogłosowości;
2. towarzystwa śpiewacze i chóry powstające w okresie bułgarskiego odrodzenia narodowego (*Българското възраждане*) i tuż po odzyskaniu niepodległości (1878) oraz idee, które się wówczas narodziły w związku z kulturowym „doganianiem Europy” przez Bułgarów;

3. wokalna muzyka religijna zarówno prawosławnej Cerkwi bułgarskiej (w tym zwłaszcza tradycja starobułgarska oraz dziewiętnastowieczne wpływy kompozytorów i chórów rosyjskich⁸), jak i katolickiego Kościoła misyjnego, za sprawą którego po raz pierwszy pojawiła się na ziemiach bułgarskich, w osmańskim jeszcze Płowdiwie, praktyka chóralnego śpiewu w duchu zachodnioeuropejskim⁹.

TRADYCYJNA WIELOGŁOSOWOŚĆ WOKALNA

Dogłębne studia z dziedziny badań nad tradycyjną wielogłosowością wokalną rozpoczęły się w Bułgarii w latach pięćdziesiątych XX w. i zbiegły się z powstaniem i rozwojem nowego nurtu kompozytorskiego, czyli wspomnianej „obrobki”. Moż-

5 Por.: W. Tonczewa, *Folklorysty*, s. 128–129, 296–297.

6 Zob. m.in.: Dobri Christow, „Byłgarinyt w pewczeskoto izkustwo” i tegoż „Chorowoto delo u nas” w: *Dobri Christow. Muzikavno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstvo*, t. 2, red. Wenelin Krystew, Sofia 1970, odpowiednio s. 236–238, 245–246; Rajna Kacarowa-Kukudowa, „Tri pokolenija narodni pewici”, *Izwestija na instituta za muzika* 1 (1952), s. 43.

7 Ivanka Vlaeva, „Choral Societies and National Mobilization in Nineteenth-Century Bulgaria”, w: *Choral Societies and Nationalism in Europe*, red. Krisztina Lajosi, Andreas Stynen, Leiden 2015, s. 253.

8 Podczas ostatniej z wojen rosyjsko-tureckich (1877–78), za sprawą wojsk stacjonujących w rejonie Dobrudży, nie brakowało w miastach naddunajskich i czarnomorskich męskich chórów cerkiewnych, pod których dużym wrażeniem pozostawali wówczas Bułgarzy.

9 Por.: Weronika Grozdew-Kołacińska, *Bułgarzy katolicy. Tradycyjna kultura muzyczna diaspyry*, Warszawa 2011; I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 244.

na powiedzieć, że dokumentacja fonograficzna tradycyjnego śpiewu, a zwłaszcza wielogłosu, oraz moda na jego artystyczne opracowania weszła wówczas w fazę prawdziwego boomu; kolejny miał nastąpić w latach siedemdziesiątych. Tradycyjne pieśni wielogłosowe były niemalże stałym elementem występów zarówno zespołów folklorystycznych, jak i chórów (zarówno amatorskich, jak i profesjonalnych) podczas festiwali i przeglądów regionalnych, a także podczas zwykłych koncertów¹⁰.

Efektom systematycznego gromadzenia nagrań fonograficznych i kilkunastoletnich badań naukowych nad ludowym wielogłosem stało się obszerne studium, wraz z doskonałymi transkrypcjami nutowymi, wybitnego muzykologa, folklorysty i kompozytora – Nikołaja Kaufmana (1925–2018)¹¹. Miało ono szczególne znaczenie nie tylko dla etnomuzykologii (także światowej), lecz także dla chóralnej twórczości kompozytorskiej. Praca Kaufmana była szeroką syntezą dorobku wcześniejszych badaczy, którzy wielogłosowe formy śpiewu odnotowywali okazjonalnie¹², ale przede wszystkim jego własnym wkładem do badań (w tym porównawczych) w postaci szczegółowych analiz muzyczno-wykonawczych oraz oryginalnych tez dotyczących m.in. genezy tradycyjnych form wielogłosu, struktury jego organizacji brzmieniowej, terminologii ludowej etc. Szeroką wiedzę na temat różnych rodzajów i odmian regionalnych tradycyjnej wielogłosowości bułgarskiej wykorzystywał Kaufman w swojej twórczości chóralnej i opracowaniach oryginalnych pieśni ludowych, podobnie jak pozostali kompozytorzy, specjalizujący się w chóralistycznej „obrobocie” – o czym w dalszej części artykułu.

Polifoniczne, heterofoniczne oraz homofoniczne formy śpiewu tradycyjnego charakteryzują przede wszystkim dwa etnoregiony Bułgarii: szopski (są to m.in. miejscowości i ich okolice: Sofia, Samokow, Swoge, Sliwnica, Radomir, Diakowo, Dupnica, Graowo, Godecz, Tryn, Kjustendił, Bistrica, Simeonowo, Łozen, Dolni Pasaref) i piriński (miejscowości i okolice m.in.: Razłog, Goce Delczew, Bansko, Dolen, Satowcza), a w reliktowych formach występują także w Rodopach (miejscowości i okolice m.in.: Welingrad, Rakitowo, Batak, Babjak), Kostur oraz Złatograd w Grecji (zamieszkiwany przez bułgarską mniejszość muzulmańską)¹³ oraz w regionie

10 Por.: Lozanka Psycheva, „Multipart Song and Transformation: A Bulgarian Case”, w: *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, red. Ardian Ahmedaja, Wien 2008, s. 190.

11 Nikołaj Kaufman, *Byłgarskata mnogogłasna narodna pesen*, Sofia 1968.

12 Pierwszego zapisu nutowego śpiewów wielogłosowych z okolic Razłoga (region Pirin) dokonał w 1891 r. Angeł Bukoresztliw, kolejny był Iwan Kiulew (okolice Goce Delczew), po czym dopiero po trzydziestu latach, w 1925 r., został opublikowany pierwszy artykuł autorstwa Wasila Stoina na temat hipotezy o bułgarskim rodowodzie diafonii, a w 1934 r. – jego zbiór pieśni dwugłosowych (z nutami) z zachodnich rejonów Bułgarii i z Rodop. Szczegółowe daty zapisów archiwalnych innych badaczy zob.: Weronika Grozdew-Kołaćńska, „Wielogłosowość szopska – struktura i brzmienie”, *Przegląd Muzykologiczny* 3 (2003), s. 144.

13 Śpiew diafoniczny we wsi Nedelino, w 1954 r. odkrył i opisał Nikołaj Kaufman, od tych badań rozpoczęły się jego wieloletnie studia nad wielogłosowością bułgarską i innych kultur półwyspu bałkańskiego, zob.: W. Tonczewa, *Folkloryst*, s. 129.

prześciowym Pazardżik-Ichtiman¹⁴. W przeważającej mierze śpiew ten jest domeną żeńską, choć w niektórych miejscach wielogłosowo śpiewają także mężczyźni (np. Welingrad, Razłog, Bansko czy pomackie¹⁵ Babjak). W Rodopach wielogłos występuje zarówno wśród społeczności chrześcijańskiej, jak i muzułmańskiej¹⁶, podobnie jak ma to miejsce w pirińskich miejscowościach Razłog i Goce Dełczew; wyjątkiem są miejscowości Nedelino i Zlatograd. Lydia Litova-Nikolova zauważa, że muzułmańskie kobiety częściej śpiewają w duetach, aniżeli w większych grupach¹⁷.

Występowanie polifonicznych form śpiewu w Rodopach, zwłaszcza w Nedelino, uznawane jest za fenomen – „wyspa dwugłosu w morzu jednogłosowości rodopskiego folkloru”¹⁸, co dodatkowo wiąże się ze specyfiką połączenia rodopskiej pentatonicznej tonalności i często szerokim zakresem melodycznym (do oktawy), z sekundową harmonią, która łączona jest głównie z wąskim zakresem. Jak pisze Rosica Kaufman, są to zjawiska izolowane i wykraczające daleko poza ostatnie rejony wpływów ogólnobałkańskiej (czy też śródziemnomorskiej) tradycyjnej polifonii, które sięgają etnoregionów Welingrad oraz Pazardżik-Ichtiman. Warto odnotować, zwłaszcza w kontekście wykonawstwa chóralnego opisanego w dalszej części artykułu, że bułgarscy badacze wciąż pozostają pod dużym wrażeniem wykonywanych przez duety jedenasto–trzynasto-, rzadziej czternasto–szesnastoletnich dziewcząt, niezwykle skomplikowanych intonacyjnie, sekundowych śpiewów rodopskich, opartych na poruszającym się skokowo burdonie (interwały kwarty i kwinty), które zostały nagrane przez Iwana Kaczulewa i Nikołaja Kaufmana w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Doskonała praktyka dziecięca i młodzieżowa niezwykle trudnego śpiewu jest świadectwem ówczesnego rozkwitu tradycji muzycznej, która dziś zachowała się *in situ* jedynie w szczątkowych formach, ale cieszy się zainteresowaniem na niwie edukacyjnej i rekonstruktorskiej (zwłaszcza nedeliński dwugłos) – zarówno w postaci warsztatów prowadzonych przez lokalne centra kultury (tzw. czitaliszta), jak i w programie nauczania szkoły muzycznej w Szerokiej Łyce¹⁹.

14 Syntetyczne charakterystyki poszczególnych rodzajów wielogłosów, mapa ich występowania, a także najważniejsza literatura przedmiotu zostały opracowane przez Łozankę Pejczewą dla Research Centre for European Multipart Music i są dostępne na stronie <https://www.mdw.ac.at/ive/emm/?PageId=123>, dostęp 15 VI 2020.

15 Pomacy są bułgarską mniejszością muzułmańską o słowiańskim etnosie (zislamizowaną siłą lub dobrowolnie w okresie okupacji osmańskiej na Bałkanach), zamieszkującą głównie w Rodopach oraz w północnej części greckiej Macedonii. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. poddawani byli drastycznej bułgaryzacji – zmiana imion i nazwisk, aresztowania i prześladowania, włącznie z morderstwami, przesiedlenia oraz przymusowe kwaterowanie w rodzinach bułgarskich w różnych częściach kraju.

16 Por.: Lydia Litova-Nikolova, *Bulgarian Folk Music*, Sofia 2004, s. 30–31; Rosica Kaufman, „Trite wida mnogogłasje w Rodopite”, *Byłgarski Folklor* 39 (2013) nr 3, s. 330.

17 L. Litova-Nikolova, *Bulgarian Folk*, s. 11.

18 Por.: Nikołaj Kaufman, „Dwugłasnoto peene w Rodopskija kraj”, *Byłgarska Muzika* 5 (1954) nr 10, s. 26–28; Radka Bratanowa, „Nedelińskijat dwugłas – czetiri desetiletija pokysno”, *Byłgarski Folklor* 27 (2001) nr 1, s. 42–45.

19 Oprócz lokalnych ośrodków kultury zwanych *czitaliszte* (czytelnia), funkcjonujących w Bułgarii od 1865 r. (pierwsza taka instytucja powstała w Swisztowie), wpisanych do światowego rejestru dobrych praktyk

Bułgarska wielogłosowość tradycyjna, zwłaszcza w perspektywie badań nad fenomenem brzmienia, stała się – jak to już było wspomniane – w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przedmiotem zaawansowanych studiów także wśród badaczy „zachodniego świata”²⁰ i jest jedną z najlepiej poznanych i opisanych kultur muzycznych. Za najbardziej charakterystyczną i powszechną jej formę uznaje się antyfonalny (dwa duety lub dwie grupy) śpiew diafoniczny oparty na burdonie (w różnych jego odmianach)²¹, choć wczesne i tuż powojenne badania wykazały także praktykę trzy-, a nawet czterogłosową, np. w opisanych poniżej pieśniach „na wysoko” ze wsi Satowcza, zarejestrowanych przez Rajnę Kacarową w 1952 r.²² czy też pieśniach z Kosturu, odkrytych przez Kaufmana²³. Późniejsze studia nad wielogłosowością bułgarską przyniosły pełniejszą identyfikację trzeciego głosu (przede wszystkim w śpiewie szopskim ze wsi Bistrice²⁴ i Simeonowo)²⁵, a także wieloaspektową interpretację dwu- i trzygłosowego żeńskiego śpiewu, uzyskaną m.in. dzięki wewnątrz kulturowym objaśnieniom funkcji poszczególnych głosów, wyrażonym w terminologii ludowej używanej przez same wykonawczynie²⁶, a nie tylko w rezultacie analizy muzycznej i brzmieniowej. W moich indywidualnych badaniach nad szopskim śpiewem²⁷, w nagraniach ze wsi Pasaref i Łozen, również wysłyszeć można

w zakresie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO w 2017 r., pełniących istotną rolę w przekazie tradycji (zob. *Byłgarski Folklor* 45 (2019) nr 1, w całości poświęcony tematowi), istnieją w Bułgarii państwowe szkoły muzyczne specjalizujące się w muzyce tradycyjnej (w miejscowościach Kotel i Sziroka Łyka) oraz takie wydziały na uniwersytetach i akademiach muzycznych (przede wszystkim w Płowdiwie).

- 20 Por.: Bożena Muszalska, *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morze Śródziemnego*, Poznań 1999, s. 19, 21–22.
- 21 Por.: Irene Markoff, „Two-part Singing from the Razlog District of Southwestern Bulgaria”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 7 (1975), s. 134–144; W. Grozdeu-Kołacińska, „Wielogłosowość szopska”, s. 154.
- 22 Por.: Nikołaj Kaufman, „Part-Singing in Bulgarian Folk Music”, *Journal of the International Folk Music Council* 15 (1963), s. 49; W. Tonczewa, *Folklorystyt*, s. 119.
- 23 Nikołaj Kaufman, „Triglasnite narodni pesni ot Kostursko”, *Izwestija na instituta za muzika* 6 (1959).
- 24 Warto w tym miejscu nadmienić, iż polifoniczny śpiew z Bistricy, połączony z elementami obrzędowości i tańca, reprezentowany przez trzypokoleniową żeńską grupę, został wpisany w 2005 r. na światową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego UNESCO, <https://ich.unesco.org/en/RL/bistritsa-babi-archaic-polyphony-dances-and-rituals-from-the-shoplouk-region-00095/>, dostęp 10 III 2020.
- 25 Zob. m.in.: Timothy Rice, „Aspects of Bulgarian Musical Thought”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 12 (1980), s. 54.
- 26 Bogactwo lokalnej terminologii, określającej funkcje poszczególnych głosów, zostało bardzo szczegółowo opisane przez badaczy bułgarskich; jest ona często przywoływana w publikacjach dotyczących tradycyjnej wielogłosowości, zob. m.in.: Elena Stoin, *Muzikalno-folklorni dialekti w Byłgarija*, Sofia 1981, s. 64; N. Kaufman, *Byłgarskata mnogoglasna*, s. 15–18; Lozanka Peycheva, „Verbal Projection for Multipart Folk Singing from Central Western Bulgaria”, w: *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, red. Ardian Ahmedaja, Wien 2001, s. 219–231; też: „Lexicon of Local Terminology on Multipart Singing in Bulgaria: Shoppe Region (Middle-West Bulgaria)”, w: *European Voices II*, s. 263–316.
- 27 Weronika Grozdeu, *U podstaw komunikacji dźwiękowej. Na przykładzie wielogłosowości szopskiej*, Uniwersytet Warszawski 2001 (niepublikowana praca magisterska); W. Grozdeu-Kołacińska, „Wielogłosowość szopska”, s. 150.

trzeci głos, który jednak nie jest definiowany i nazywany przez wykonawczynię, i postrzegać go należy raczej jako efekt rezonansu i naturalnego wytrącania się alikwotów.

Jedną z ciekawszych teorii, dotyczących specyfiki bułgarskiej wielogłosowości okazała się ta, która dowiodła występowania w niej cechy wraźniowej – szorstkości brzmienia oraz fizycznego zjawiska dudnienia²⁸. Na podstawie pomiarowych badań akustycznych opisano te szczególne właściwości zachodzące pomiędzy głosami „wikaczki” (prowadzącej głos melodyczny) i „buczaczek” (trzymających burdon), które wynikają bezpośrednio ze sposobu organizacji wokalno-tonalnej tych głosów oraz z odmiennie w stosunku do tradycji zachodniej pojmowanego ideału brzmieniowego i konsonansowości²⁹. Szczególne znaczenie ma przy tym nagromadzenie sekundowej interwaliki, zwłaszcza w harmonicznym strukturach wertykalnych, które w lokalnej kulturze uznawane są za piękne i zgodnie brzmiące. Jednocześnie, jak stwierdza Bożena Muszkalska, nie tyle ważna jest miara interwału, co jego barwa i wybrzmienie³⁰ – stąd predylekcja śpiewaczek do labilnego traktowania wysokości dźwięków, aż do uzyskania pożądanego efektu, czyli ideału brzmieniowego. Znamienne jest przy tym porównywanie cech akustycznych (wraźniowych) bułgarskiej diafonii do brzmienia dzwonów cerkiewnych i dzwonek pasterskich, co ma m.in. związek ze wspomnianym wyżej zjawiskiem dudnień³¹. Interpretacja ta jest szczególnie interesująca w kontekście postrzegania ideału piękna i siły głosu, zwłaszcza kobiecego, przez samych Bułgarów. Ideał ten wyraża się w metaforach używanych zarówno w tekstach pieśni ludowych, przysłowiach, jak i w potocznym języku: pięknie śpiewa ta, której „dzwonki dzwonią w gardle”, której „głos dzwoni” lub „brzmi jak dzwon”, niesie się daleko jak dzwon³². Analogie na poziomie językowym odnaleźć można także w bułgarskim nazewnictwie części dzwonek zwierzęcych i ludzkiego aparatu mowy – usta, język, gardło, struny głosowe etc.³³. Rozszerzoną interpretację symboliczno-semantyczną oraz funkcjonalną dotyczącą dzwonek (i dzwonek) oraz ich brzmienia w tradycyjnej kulturze bułgarskiej, a także w odniesieniu do innych kultur, daje Dimitrina Kaufman³⁴.

Pośród zróżnicowanych wariantów regionalnych wielogłosowego śpiewu bułgarskiego występują style, o których szczególnie warto wspomnieć. Należą do nich

28 Por.: Gerald F. Messner, *Do They Sound Like Bells Or Like Howling Wolves? Interferential Diaphony in Bistritsa*, Frankfurt am Main 2013; B. Muszkalska, *Tradycyjna wielogłosowość*, s. 202 (tam też zob. wcześniejszą literaturę na ten temat).

29 Por.: Anna Czekanowska, *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*, Kraków 1972, s. 156; T. Rice, „Aspects of Bulgarian”, s. 57–58; B. Muszkalska, *Tradycyjna wielogłosowość*, s. 22; W. Grozdew-Kołacińska, „Wielogłosowość szopska”, s. 146.

30 B. Muszkalska, *Tradycyjna wielogłosowość*, s. 204.

31 *Ibid.*, s. 12, 202.

32 Por.: Nikołaj Kaufman, *Byłgarska narodna muzika*, Sofia 1970, s. 49; R. Kacarowa-Kukudowa, „Tri pokolenia”, s. 44; D. Kaufman, *Misterijata*, s. 5.

33 Zob.: Christo Wakarelski, *Etnografia Bułgarii*, Wrocław 1965, s. 188; D. Kaufman, *Misterijata*, s. 5.

34 D. Kaufman, *Misterijata*, s. 5–12.

śpiewy „na galene”³⁵, „na acane” i „na wisoko”. Pierwszy z nich pochodzi z Nedelino, z kultury bułgarskich muzułmanów, i dotyczy wykonywania szczególnego rodzaju pieśni zalotnych (galene – z bułg. pieszczoty, zaloty). W wiosenne piątki, a także podczas ważnych świąt, takich jak Bajram czy Gergiwden, oraz podczas obrzędów weselnych, w wybranym miejscu publicznym dochodzi do swoistej konkurencji wokalne niezamężnych kobiet, która polega na równoczesnym intonowaniu przez dwa żeńskie duety różnych diafonicznych pieśni, przy czym istotną rolę odgrywa umiejętność improwizacji – która z dziewcząt robi to lepiej, cieszy się zainteresowaniem słuchających ich chłopców.

Pieśni „na acane” (Bansko) również mają strukturę dwugłosową. Wykonywane są najczęściej przez trzy śpiewaczki, przy czym jedna „prowadzi” głos pierwszy, dwie pozostałe wtórują jej burdonem realizowanym na dźwięku tonicznym i sporadycznie schodzącym na subtonikę. Najbardziej charakterystyczną cechą tego śpiewu są realizowane w wysokich rejestrach głosu wykrzyknienia (*извиквания*) na samogłosce „i” połączone ze specyficzną ornamentyką polegającą na bardzo intensywnym rozwibrowaniu dźwięku, który glissandowo prowadzony jest w dół. Ornament ten to właśnie „acane”, od którego wzięła się nazwa stylu.

Pewne podobieństwo do śpiewu „na acane” wykazuje diafonia „na wisoko” (Dolen i Satowcza). Przyjmuje one najczęściej formę dwupostaciową – wykonywane są naprzemiennie fragmenty recytatywne z tekstem słownym i pokrzykiwania/wykrzyki (*провикване*) w wysokich rejestrach głosu, realizowane symultanicznie przez dwie śpiewaczki.

Istnieje jednakże pewien szczególnie interesujący rodzaj praktyki śpiewaczej w stylu „na wisoko”, który stanowi połączenie dwóch diafonicznych pieśni z różnymi tekstami słownymi³⁶ – przy czym jedna śpiewana jest w „zwykły” sposób (zwana czasem „na nisko”), druga zaś „na wisoko”, czyli z użyciem wspomnianych już wykrzyków w bardzo wysokich rejestrach głosowych. W wykonaniach tych realnie brzmią trzy grupy wokalne, ponieważ pieśń „zwykła” śpiewana jest antyfonalnie („na odpewki”). Ten styl śpiewu Rajna Kacarowa zdefiniowała jako formę czterogłosu (ze względu na organizację głosów), choć w rzeczywistości śpiew brzmi w przeważającej mierze trzygłosowo poprzez unisonowe zachodzenie na siebie nut burdonowych realizowanych przez dwie grupy śpiewające „na nisko”; kiedy głosy nie spotykają się na dźwięku tonicznym, słyszalny jest czterogłos³⁷.

35 Nikolaï Kaufman, „Narodnite pesni od Smoljansko i Madansko”, *Izwestija na instituta za muzika* 7 (1960), s. 195–197.

36 Praktyka ta przywodzi na myśl formy trzynastowiecznego francuskiego motetu wielotekstowego, co zauważyła też Kacarowa, por.: Rajna Katzarova-Koukoudova, „Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 3 (1962) nr 1/4, *Zoltano Kodály Octogenario Sacrum*, s. 168.

37 Por.: Wasil Stoin, *Narodni pesni ot zapadnite pokrajnini*, red. Rajna Kacarowa, Sofia 1959; R. Katzarova-Koukoudova „Phénomènes polyphoniques”, s. 167; N. Kaufman, „Part-Singing in Bulgarian”, s. 49; B. Muszkalska, *Tradycyjna wielogłosowość wokalna*, s. 29; L. Litova-Nikolova, *Bulgarian Folk Music*, s. 14.

Bardzo charakterystyczny element wykonań zarówno pieśni „na acane”, jak i „na wisoko”, czyli wspomniane wyżej wykrzyki na samogłosce „i”, kształtuje nie tylko strukturę brzmieniową śpiewu, lecz także jego semantykę. Interpretację tego wykonawczo-muzycznego zjawiska etnomuzykologodzy bułgarscy kierują w stronę duchowej i zmysłowej sfery percepcji brzmienia, skojarzonej z przestrzenią naturalną, umiejscowioną „w górze” / „ku górze” – co jest synonimem nieba, Boga (bóstwa), gór³⁸. Wykrzyki podobne występują także w szopskim śpiewie wielogłosowym, ale w odróżnieniu od tych rodopskich i pirińskich realizowane są głównie w zakończeniach strof lub całych pieśni jako rodzaj ornamentu, zakończenia frazy (w odległości septymy, rzadziej oktawy od tonu burdonowego), tylko incydentalnie mogą się pojawić w środku pieśni i nie stanowią o specyfice stylu³⁹.

CHÓRY I TOWARZYSTWA ŚPIEWACZE ORAZ DZIEDZICTWO MUZYCZNEJ KULTURY RELIGIJNEJ

Chóralistyka bułgarska, jako swoisty nurt społeczno-artystyczny ściśle związany z kulturą miejską i czasem Odrodzenia Narodowego, zaczęła rozwijać się w okresie na krótko poprzedzającym odzyskanie przez Bułgarię niepodległości⁴⁰. Śpiew chóralny, wielogłosowy, postrzegany był przez nową bułgarską inteligencję, wykształconą w większości na zagranicznych uniwersytetach, z jednej strony jako symbol nowoczesności, z drugiej – wysokiej kultury, a z pewnością też kojarzony był z „doganianiem” czy raczej „powracaniem” po wielowiekowej izolacji Bułgarów do Europy⁴¹, której Bułgarzy w wiekach średnich byli znamienitą i liczącą się politycznie i kulturowo częścią. Warto pamiętać, że już od początku wieku XIX chóry i towarzystwa muzyczne stawały się w całej niemalże Europie bardzo popularne (bezpośredni impuls wyszedł z Berlina w 1792 r., ale trzeba także wspomnieć o osiemnastowiecznej Anglii i tamtejszych tradycjach chóralno-oratoryjnych)⁴². Dlatego też dążeniem krzewicieli rodzącej się „nowej kultury muzycznej Bułgarii” i pierwszego pokolenia bułgarskich kompozytorów⁴³ było zaszczepienie praktyki wielogłosowego (polifonicznego) śpiewu chóralnego w duchu zachodnioeuropejskim, który – jak przekonywał jeden z najznamienitszych kompozytorów bułgar-

38 D. Kaufman, *Misterijata*, s. 29.

39 W. Grozdew-Kołacińska, „Wielogłosowość szopska”, s. 152.

40 I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 252.

41 Zob. m.in.: Dobri Christow, „Obszti upytwanija za snosno i chudožestweno peene”, w: *Dobri Christow*, t. 1, s. 327–328; tegoż, „Niakołko dumi za chorowoto peene”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 210; I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 244, 260.

42 Zob.: Karol Hławiczka, „Przyczynek do historii śpiewactwa w wieku XIX ze szczególnym uwzględnieniem powstania śpiewactwa polskiego”, *Chór* 5 (1938) nr 10, s. 169–170.

43 Należeli do niego m.in.: Emanuil Manołow (1860–1902), Angel Bukoresztlijew (1870–1950), Georgi Atanasow (1882–1931), Dobri Christow, Aleksandyr Morfow (1880–1934), Aleksandyr Krystew (1879–1945), Panajot Pipkow (1871–1942), Nikola Atanasow (1886–1969).

skiego Odrodzenia Narodowego, ojciec bułgarskiej muzykologii i folklorystyki, twórca nowożytnej muzycznej kultury Bułgarii – Dobri Christow (1875–1941) – stanowi o wyższym stopniu rozwoju kultury muzycznej⁴⁴; jako przykład doskonałości polifonii podawał on włoską muzykę renesansową. Christow uważał zresztą, że polifoniczna idea muzyczna (myślenie harmoniczne w sensie linearnym i wertykalnym zarazem) jest także wyrazem wyższego rozwoju ludzkiej kultury i cywilizacji w ogóle⁴⁵. Ubolewał, że bułgarski naród (społeczeństwo/lud) nie mógł kształtować swojej muzycznej kultury w tym wymiarze podczas pięciowiekowej okupacji osmańskiej. Christow rozumiał śpiew chóralny jako umacniający i rozwijający kulturowo wspólnotę, w tym przypadku wspólnotę narodową (tuż po odzyskaniu niepodległości), wyrażony w harmonicznym (także w rozumieniu zgodności brzmienia) bogactwie polifonicznej faktury⁴⁶. Myślenie to wpisywało się oczywiście w szerszą ideę zarówno narodową, jak i ogólnosłowiańską⁴⁷. Ciekawe są notabene spostrzeżenia Christowa dotyczące zgodności brzmieniowej w śpiewie, którymi dzielił się w pismach publicystycznych po koncertach zagranicznych chórów w Sofii. Pisał m.in. o nadmiernej wibracji głosowej krakowskiego chóru akademickiego (1924 r.), która powodowała rozbieżność brzmieniową całego zespołu, a także pewnych wokalnych brakach technicznych, ale jednocześnie podkreślał silną emocjonalność wykonań i wartość artystyczną prezentowanych podczas koncertu utworów⁴⁸. Pozostawał pod niewątpliwym wrażeniem chórów z Pragi – wspominał zwłaszcza słynny Hlahol oraz Križkovski – a także chórów rosyjskich. Co ciekawe, zespoły niemieckie, od których właściwie rozpoczął się europejski ruch chóralistyczny, nie stanowiły dla Christowa szczególnego punktu odniesienia w kwestii sztuki chóralnej i wokalne.

44 Teorie te w toku rozwoju badań nad tradycyjnymi formami wielogłosu niejednokrotnie poddane zostały dyskusji, zob. m.in.: Kristina Japowa, *Dobri Christow i idejata za licznostta i obsztnostta*, Sofia 1999, s. 82–83; Joseph Jordania, *Why do People Sing? Music in Human Evolution*, Tbilisi 2011; tegoż, „A New Interdisciplinary Approach to the Study of the Origins of Traditional Polyphony”, *Musicology: Journal of the Institute of Musicology of SASA (Serbian Academy of Science and Arts)* 18 (2015), s. 77–98.

45 Zob.: D. Christow, „Techniczeskijast stroez na bylgarskata narodna muzika”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 93 (napisana w 1928 r. praca dedykowana Konserwatorium Praskiemu, gdzie studiował m.in. u Antonína Dvořáka i które ukończył w 1903 r.); K. Japowa, *Dobri Christow*, s. 82–83.

46 Dobri Christow sam był twórcą towarzystwa śpiewaczego „Rodna pesen” w Sofii (w roku 1909), prowadził chóry przy cerkwi Świętych Sedmoczislenników (od 1909 r.) i Katedrze Aleksandra Newskiego (od 1935 r.).

47 Por.: Piotr Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kultura ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 53.

48 Christow wymienił też nazwiska kompozytorów: Gal [Jan Gall], [Wacław] Lachman, [Bolesław Walek-]Walewski – dyrygent krakowskiego chóru, zob.: D. Christow, „Koncertite na czeszkija i polskija chor kato podtik kym naszeto chorowo delo”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 216–217. W innym artykule, dotyczącym festiwalu chórów „słowiańskich” w Pradze (7–9 IV 1928 r.), odnotowuje występ osiemdziesięcioosobowego chóru poznańskiego pod dyktando młodego dyrygenta – prof. Władysława Rażkowskiego (pozostaje pod dużym wrażeniem tegoż koncertu) oraz chóru ukraińskiego pod dyktando prof. Szczurowskiej-Rosiniewicz, zob.: D. Christow, „Sławianskite pewczeski tyrzestwa w Praga”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 228.

Zarówno Dobri Christow, jak i pozostali twórcy nowożytnej bułgarskiej kultury, mieli wielką świadomość zapóźnienia kulturowego „bałkańskiej” części Europy, co było szczególnie bolesne wobec pamięci o bardzo wysokiej kulturze Bułgarów w wiekach średnich – począwszy od VII w., wyrażonej w piśmiennictwie, sztuce i muzyce, a której dalszy rozwój został zatrzymany⁴⁹. Warto przy tym pamiętać, iż to Bułgaria – szczególnie w okresie działalności braci sołuńskich Cyryla i Metodego – była kolebką kultury słowiańskiego prawosławia, gdzie najwcześniej rozwinęła się słowiańska muzyka liturgiczna⁵⁰, czego świadectwem jest m.in. beczenny zabytek w postaci tzw. płyty ceramicznej z Presławia⁵¹, zawierającej *prokeimena*. Charakterystyczny w tym okresie styl śpiewu liturgicznego tzw. *bołgarskij rospew* (болгарскии распев) rozprzestrzenił się na północ i zachód Europy, kształtując w ogromnym stopniu liturgiczny śpiew cerkiewny Ukrainy i Rosji, a także Gruzji⁵². Bułgarska muzyka tamtego okresu przeciwstawiała się jednocześnie unifikującemu oddziaływaniu chóralu bizantyjskiego, zachowując słowiańskie formuły melodyczne i wywierając duży wpływ na śpiew cerkiewny m.in. szkoły kijowskiej⁵³.

W muzycznym „doganianiu Europy” przez Bułgarów znamienne jest to, że dostrzegli oni główny potencjał w tych elementach swojej kultury, które były zarówno

- 49 Kluczowe były tu dwa pierwsze stulecia panowania Osmanów, kiedy to rody bojarskie i arystokracja zostały zdegradowane, poddane eksterminacji, sturczeniu lub zhellenizowaniu, a ludność etnicznie bułgarska, którą pogardliwie określano „raja” (bydło), została właściwie zepchnięta na górzyste wiejskie tereny – odbiło się to później na charakterze społeczno-kulturowym bułgarskiego Odrodzenia Narodowego.
- 50 Muzyka w okresie Pierwszego Państwa Bułgarskiego (681–1018) rozwijała się w najbardziej znaczących ośrodkach: Presławiu i Ohrydzie (dzisiejsza Macedonia), jak również w klasztorach – Rylskim (u stóp góry Riła w Bułgarii), Zoografskim (w Autonomicznej Republice Góry Athos na Półwyspie Chalkidiki w Grecji) i innych. W okresie Drugiego Państwa Bułgarskiego (1186–1386) rozwinęły się dodatkowo nowe ośrodki kultury, jak Wielkie Tyrnowo (ówczesna stolica) i monastery – Baczkowskie (Bułgaria), Osogowskie (Macedonia) i pomniejszych. W tym okresie tworzył też znamienity bułgarski kompozytor, śpiewak, teoretyk i reformator muzyki liturgicznej Joan Kukulczew (1280–1366).
- 51 Fragment ceramicznej płyty, znajdujący się obecnie w Narodowym Muzeum Archeologicznym w Sofii, pochodzi z przełomu IX/X w. i został znaleziony w 1993 r. w pobliżu tzw. Okrągłej lub Złotej Katedry w (Wielkim) Presławiu, który w l. 893–972 był stolicą Cesarstwa Bułgarii. Wielki Presław słynął ze swojej ceramiki, której używano jako materiału w architekturze, sztuce (pisano na niej ikony) i literaturze, zob.: Elena Tonczewa, „Presławskata keramiczna płoczkă s prokimenow repertoar ot IX–X vek kato starobułgarski muzikalen pametnik”, *Muzikalni chorizonti* nr 4 (1985), s. 15–43; Stefan Harkow, „Liturgy and Music: Cyrillo-Methodian Impact on the Christian Epigraphy (Preslav Ceramic Plate from the Late 9th–Early 10th c.)”, w: *Cyril and Methodius: Byzantium and the World of the Slavs. Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 1150th Anniversary of the Christian Mission in Great Moravia of the Holy Brothers St Cyril and St Methodius, Thessaloniki, Greece, 28–30 November 2013*, Thessaloniki 2015, s. 84–90.
- 52 Zob.: Elena Tonczewa, „Balkanski izwori za ukrainskija «bołgarskij napel» («rospew»). Kym problema za syotnoszenijeto ustnost-pismennost w iztočno-prawoslawnata bałkanska pesennost”, *Byłgarsko Muzikoznanije* 25 (2005) nr 2, s. 3–29.
- 53 Zob.: Manja Popowa, „Bułgarska muzyka” [hasło: 2], w: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Warszawa 2001, s. 129; Stefan Harkow, „Presławskata keramiczna płoczkă s prokimenow repertoar ot kraja na IX – naczałoto na X vek: edno swidetelstwo za prawoslawnoto bogoslužbeno peene wyw Weliki Presław”, w: *Preslawska knižovna škola*, red. Veselin Panajotov, t. 14, Szumen 2014, s. 426–435.

najbardziej rozwinięte, jak i najbardziej według nich charakterystyczne, cenne i wyróżniające się spośród innych kultur; najsilniej wyrażające „bułgarskość”. Ostatecznie przecież celem nadrzędnym koryfeusza odrodzenia muzycznej kultury bułgarskiej było stworzenie jej modelu narodowego i europejskiego, i uwolnienie się od znamion wszechobecnego Orientu⁵⁴. Nic nie mogło bardziej temu posłużyć jak śpiew, tak ceniony przez Bułgarów – ludowy i cerkiewny⁵⁵, ale praktykowany według nowych prawideł, czyli chóralnie i polifonicznie, i wykorzystujący techniki kompozytorskie aktualne w ówczesnej Europie.

Zanim jednak w osmańskich miastach Orient na dobre ustąpił miejsca narodowej lokalności, pierwsze towarzystwa i zespoły muzyczne, zakładane w większych centrach miejskich, takich jak Szumen⁵⁶, Płowdiw, Swisztow, Odrin (dziś tur. Edirne) i Sofia, miały charakter międzykulturowy i międzynarodowy. Repertuar zarówno orkiestr, jak i śpiewających towarzystw, był bardzo szeroki (choć w uproszczonej formie) – od klasycznych dzieł Mozarta, Beethovena, Verdiego, Donizettiego, Belliniego, po pieśni i tańce ludowe i popularne (marsze, walce, polonezy, mazurki, tureckie

54 Rozwój muzycznej kultury Bułgarii dokonywał się w opozycji do kultury Orientu, utożsamianej z tureckim jarzmem i obcością. Z punktu widzenia całokształtu kultury bułgarskiej (czy szerzej – bałkańskiej) stanowi to pewien paradoks, ponieważ nie do uniknięcia było wchłonięcie pewnych elementów orientalnych, tureckich – zarówno w muzyce ludowej (np. bardzo powszechna, zwłaszcza w folklorze macedońskim makamowa skala hidżaz), jak i w klasycznej oraz cerkiewnej (wzajemne relacje makamu i oktoechosy), nie wspominając już o muzyce popularnej, języku, kulinariach, stylu życia etc. Niektórzy badacze są zdania, że wraz z powtórnym „europeizowaniem się” Bałkanów i ideologicznym odrzuceniem dziedzictwa Orientu zatraciły one swoją prawdziwą tożsamość kulturową, por.: Marija Todorowa, *Balkany wyobrażone*, Wołowiec 2008; Božidar Jezernik, *Dzika Europa. Balkany w oczach zachodnich podróżników*, Kraków 2013. Owa kultura Orientu, tak kusząca dla zachodnioeuropejskich podróżników, panowała przede wszystkim w miastach Imperium Osmańskiego, ze swoją architekturą, muzyką, zwyczajami, religią. Bułgarskość w obrzędowości, religii, języku, muzyce etc. dominowała na wsia. Trzeba także pamiętać o wielokulturowym charakterze miast bułgarskich pod panowaniem osmańskim – Turcy, Grecy, Ormianie, Żydzi, Cyganie, a także Chorwaci, Włosi, Czesi, Węgrzy, Polacy, Rosjanie – wszyscy oni pozostawili swoje ślady, niekiedy bardzo znaczące, w muzycznym życiu i kulturze Bułgarów.

55 Pod koniec XIX w. walka o niezależność cerkwi bułgarskiej od greckiego zwierzchnictwa weszła w najostrzejszą fazę, a odrodzenie się i rozwój rodzimego śpiewu cerkiewnego Bułgarów miały także dawać temu wyraz.

56 Zob.: Kalina Wasiljewa, *Orkestrwoto delo w Szumen ot pyrwijat bylgarski orkestr do dnes*, Szumen 2019. Pierwsza na ziemiach bułgarskich orkiestra została założona w 1850 r. w Szumenie przez węgierskiego emigranta Michaję Szafrana (1824–1905). Tworzyło ją najpierw dziewięciu, potem dwunastu instrumentalistów – flecistów, skrzypków oraz basista (instrument basowy, podobny do nieco większej wiolonczeli, został sprawdzony z Wiednia). Grali w niej Węgrzy, Bułgarzy i Polacy (w Szumenie przebywały internowane po Wiośnie Ludów oddziały powstańcze Polaków i Węgrów, byli wśród nich m.in.: Józef Bem, Lajos Kossuth, Henryk Dembiński, Zygmunt Miłkowski). Tenże sam Szafran założył w Szumenie także lokalny muzyk, na wzór raczej paryskiego *café chantant* niż salonickiego *café amant*, w którym śpiewały i tańczyły kobiety. Tak się nieszczęśliwie złożyło, że słowo „szyfrynt”, które nietrudno skojarzyć z nazwiskiem węgierskiego skrzypka (choć w jęz. węgierskim ma ono zupełnie inne znaczenie) w jęz. tureckim oznaczało kobietę lekkich obyczajów. Fakt ten spowodował to, że nobliwe bułgarskie mieszcanki zaczęły nazywać kobiety tańczące w nocnych klubach i kabaretach „szafrantii” (szafrantki). Najprawdopodobniej z tego powodu, martwiąc się o swoją reputację, muzyk i animator szumerskiego życia muzycznego już w 1853 r. opuścił miasto i udał się do Edirne.

szarki i bułgarskie kitki osnute na motywach ludowych)⁵⁷. Prawie do końca XIX w. cieszyły się popularnością w muzycznej kulturze miast melodie tureckie i greckie, a także innego pochodzenia⁵⁸. Wydany w 1870 r. w Istambule (Carigradzie) zbiór popularnych pieśni *Byłgarska pesnopoјka* (*Българска песнопойка*), zebranych przez Petko Sławejkowa – poetę, folklorystę, publicystę i polityka, jednego z czołowych twórców bułgarskiego Odrodzenia Narodowego, zawierający obok bułgarskich, także pieśni tureckie i greckie (w tłumaczeniach na język bułgarski), podaje Dobri Christow w swoim opracowaniu na temat tonalności ludowych pieśni bułgarskich jako m.in. przykład rodzajów makamów spotykanych w bułgarskiej muzyce ludowej⁵⁹. Pieśni miejskie (*zpadcku pesnu*), definiowane jako odrębny gatunek muzyczny, były na przełomie XIX i XX w. bardzo często, obok pieśni ludowych, kanwą wielogłosowych chóralnych opracowań w *stricte* durowo-molowych ramach (harmonizacja w tercjach równoległych, kadencje na dźwięku prowadzącym itp.).

Pod wpływem kontaktów kulturalnych z Zachodem Europy, które stały się możliwe przede wszystkim za sprawą placówek oświatowych⁶⁰, prowadzonych na ziemiach bułgarskich przez misyjne zakony katolickie, a później także przez organizacje prote-

57 Elisaweta Wylczinowa-Czendowa, *Gradska tradicijna instrumentalna praktika i orkestruwata kultura w Byłgariji (sredata na XIX–kraja na XX vek)*, Sofia 2000, s. 27–31.

58 Zob.: Dimitrina Kaufman, Lozanka Peycheva, „Traditional Singing and Music Playing”, w: *Living Human Treasures – Bulgaria*, red. Radka Bratanova, Sofia 2004, s. 318. Paradoksalnie, wiele z niepodległościowych pieśni bułgarskich opartych jest na melodiach obcych (z analogicznym zjawiskiem mamy do czynienia i na gruncie polskiego repertuaru patriotycznego, opartego na melodiach rosyjskich), także tureckich, por.: D. Christow, „Kratyk istoriczen pregled na indywidualni projawi w Byłgariji w minalo i nastojaszto wreme”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 68; Swetła Stojanowa, „Muzikalnata sreda w Byłgariji (1878–1944)”, *Byłgarsko Muzikoznanije* 10 (1990) nr 3, s. 73; I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 250. Popularyzowanie repertuaru tureckiego odbywało się także poprzez muzykę rozbrzmiewającą w osmańskich mechanach (kawiarniach-miejscach spotkań przeznaczonych wyłącznie dla mężczyzn), a także graną przez tzw. kemendzii, czyli cygańskich skrzypków, na ten temat D.A. Buchanan, *Performing Democracy*, s. 109.

59 Zob.: D. Christow, „Wlijanijeto na iztoczna (orientalskata) muzika wyrchu naszata”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 32–35. O rozumieniu pojęcia i formy makamu w dyskursie naukowym i w praktyce muzycznej w Bułgarii zob. m.in.: Łozanka Pejczewa, Wencisław Dimow, „«Śladkata muzika» (Byłgarski muzikanti za ponjatieto makam)”, *Byłgarski Folklor* 25 (1999) nr 3, s. 51–59.

60 Chociaż Imperium Osmańskie zaczęto nazywać „chorym człowiekiem Europy” dopiero w XIX w. (co wyraźnie wskazywało na uznanie go za część tego kontynentu, car Mikołaj I), to już w pierwszych latach XVIII w. zaczęły pojawiać się wyraźne symptomy kryzysu wewnętrznego (przegrane bitwy, bunty wojsk, upadek gospodarczy). Z drugiej strony pojawiła się w tym czasie fascynacja Europą Zachodnią (okres zwany Lale Devri czyli erą tulipanów), otwarcie na cudzoziemców, którzy odwiedzają egzotyczne krainy w poszukiwaniu przygód w duchu *Baśni tysiąca i jednej nocy*, zostawiając jednocześnie szczegółowe opisy dzikiego w ich oczach Bałkanu (oczywiście w tamtym czasie krainy jeszcze tak nie nazywanej). Kontekst ten jest o tyle istotny, że: 1) coraz bardziej uciskane podatkami narody bałkańskie zaczęły się coraz silniej buntować, 2) powiew oświeceniowej Europy, bardzo jeszcze nieśmiało, ale mimo wszystko dociera i do tych narodów wąskimi przesmykami. Tu warto nadmienić, że w Imperium Osmańskim panowała względna swoboda religijna, choć do edyktu Hatt-i humayun (1856) i czasu tanzimatu było jeszcze bardzo daleko. Turcy Osmańscy nie asymilowali narodów podbitych – stosowali jednak represje przejawiające się m.in. w islamizacji, nie zawsze w sposób bezpośredni, ale często poprzez ucisk ekonomiczny oraz na drodze odwetu za bunty narodowe.

stanckie⁶¹, a co za tym idzie także kształcenia Bułgarów w ośrodkach akademickich w Rzymie, Pradze czy Wiedniu, z upodobaniem tworzono w miastach towarzystwa śpiewacze (pierwsze założone w Warnie przez Polaka Władysława Bochińskiego w 1861 r., kolejne w Swisztowie w 1868 r. przez Bułgara Janko Mustakowa)⁶² i chóry świeckie (pierwszy chór męski wykonujący świeckie utwory wielogłosowe powołany przez Janko Mustakowa w 1868 r. w Swisztowie)⁶³, które początkowo praktykowały co prawda śpiew monofoniczny, ale nazywano go chóralnym⁶⁴. Fakt ten przywodzi na myśl tradycyjne ludowe rozumienie śpiewu wielogłosowego, w którym śpiew np. dwugłosowy oznacza wykonawczy duet, a nie liczbę linii melodycznych⁶⁵. Zespoły te miały początkowo (do 1880 r.)⁶⁶ wyłącznie męską lub chłopięcą obsadę – jakby wbrew tradycjom ludowym, które to żeński śpiew wielogłosowy czyni dominującym w bułgarskiej kulturze. To – jak wiadomo – zmieniło się diametralnie w czasach po II wojnie światowej, kiedy to głosy żeńskie stały się muzyczną wizytówką współczesnej bułgarskiej kultury muzycznej. Męska obsada miała swoje dwojakie uzasadnienie. W chórach, które powstawały pod koniec XIX w. na potrzeby śpiewu

61 Np. życie muzyczne Płowdiwu „na wzór europejski” w ogromniej mierze kształtowali nauczyciele i wychowankowie katolickich szkół, w których praktyka muzyczna i ogólne wychowanie muzyczne było jedną z najważniejszych dziedzin edukacji w ogóle, zob.: W. Grozdew-Kołaćńska, *Bułgarzy katolicy*. Także Polacy mieli w tym swój udział, np. Aleksander Dobrowolski w l. 1880–82 był nauczycielem śpiewu w męskim gimnazjum. W kontekście muzycznej działalności płowdiwskiego Towarzystwa Nauczycielskiego pojawiają się polskobrzmiące nazwiska śpiewaczek: p. Kozirkiewicz – żona płowdiwskiego weterynarza i p. Soczyńska – żona płowdiwskiego adwokata. Julian Kretschman vel Kreitschmann (Krajczman), muzyk polski w Ruse, należał do jednych z pierwszych nauczycieli muzyki w Bułgarii, m.in. jego wychowankiem był wybitny pianista bułgarski Iwan Torczanow (1886–1928). Aleksander Gracjański (vel Bracjański), doktor medycyny, „uzdolniony wirtuoz fortepianu i organów”, pisał kantaty (m.in. *Wawel, Warna – gloria i śmierć, Pod Wiedniem*) na wielką orkiestrę; tworzył też marsze o motywach zaczerpniętych z polskiego folkloru, a także kolędy polskie, zob.: Zbigniew Klejn, „Jak żyła polonia bułgarska na przełomie wieków”, *Mazowieckie Studia Humanistyczne* 3 (1997) nr 1, s. 125–145. Towarzystwa muzyczne tworzyli często późniejsi słynni kompozytorzy, muzycy i uczeni bułgarscy (m.in. Emanuil Manołow, Angeł Bukoresztliw). Jednym z najbardziej znanych towarzystw były warneńskie „Gusła” (gęśle), którymi kierował Dobri Christow. Także w innych miastach bułgarskich powstawały po 1878 r. orkiestry szkolne, które z czasem się profesjonalizowały i stały się zespołami zawodowymi (np. w Plewen czy Sofii).

62 Zob.: I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 15, 247.

63 Chóry kościelne (katolickie) wykonujące muzykę wielogłosową istniały wcześniej – z pewnością chór taki (najprawdopodobniej mieszany) oraz orkiestra zostały założone w 1851 r. przez włoskiego dominikanina, kompozytora, organistę i dyrygenta – Domenico Marteletiego przy katedrze św. Ludwika w Płowdiwie, zob.: W. Grozdew-Kołaćńska, *Bułgarzy katolicy*, s. 45; I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 244). Pierwszy „nowoczesny” (śpiewający w dwugłosie) cerkiewny chór powstał z kolei w Swisztowie pod dyrekcją wspomnianego Janko Mustakowa w 1868 r., por.: Ralica Dimitrowa, „Fragmenti iz muzikalnijat život w Swisztow prez wtorata polowina na XX vek”, *Almanach na Narodna Muzikatna Akademia „Prof. Panco Władigerow”* 5 (2013), <https://almanac.nma.bg/фрагменти-из-музикалния-живот-свищов>, dostęp 28 II 2020; I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 245, z niego przeobraził się w regularny chór, którego tradycja jest wciąż kontynuowana.

64 Por.: I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 244.

65 Por.: N. Kaufman, „Triglasnite narodni pesni”, s. 76; T. Rice, „Aspects of Bulgarian”, s. 51–52; B. Muszkalska, *Tradycyjna wielogłosowość*, s. 23–24.

66 Zob.: I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 15.

liturgicznego, nie wolno było śpiewać dziewczętom i kobietom (w przeciwieństwie do chórów szkolnych i do chórów katolickich), a wzorem dla tego typu zespołów były m.in. rosyjskie chóry wojskowe⁶⁷. Trzeba też wspomnieć, iż zakładanie męskich zespołów śpiewających było zjawiskiem ówczesnie powszechnym w Europie; dopiero w późniejszych etapach swojej działalności stawały się one chórmi mieszanymi⁶⁸, zapewne m.in. za sprawą emancypacji kobiet. Pierwsze dziewiętnastowieczne utwory chóralne, pod wpływem notacji funkcjonującej w ówczesnej muzyce cerkiewnej, zapisywano neumami Churmuza; w ten sposób również dokonano w 1857 r. pierwszego zapisu pieśni ludowej⁶⁹.

O zasady chóralnego opracowywania pieśni ludowych kompozytorzy „pierwszej generacji” toczyli zacięte dyskusje i spory, mieli bowiem świadomość odmienności muzycznej rodzimych tradycji i nieprzystawalności do niej systemu dur-moll, który obecny był jeszcze powszechnie w twórczości kompozytorskiej Europejczyków, ale w zderzeniu z np. polimodalną albo makamową⁷⁰ (a co za tym idzie – liczniejszym niż dwunastoczęściowy podziałem oktawy i występowaniem mikrotonów) tonalnością bułgarskich melodii ludowych stawał się dla ówczesnych kompozytorów mocno kłopotliwy. Głównym tematem sporów była zatem harmonizacja pieśni ludowej, która miała wpisywać się w aktualne nurty oraz prawa europejskiej twórczości kompozytorskiej i uwypuklać jednocześnie cechy pieśni rodzimej. Rodziło to pytanie o „naturalną harmonię”, wynikającą wprost z melodyki pieśni i ludowego myślenia muzycznego (Christow uważał zresztą, że „każda homofoniczna muzyka posiada swoją harmonię”⁷¹). Jedni twierdzili, że powinno się stosować jak najwięcej akordów alterowanych i modulacji (Karel Mahan), inni, że główną zasadą powinna być prostota i bardziej melodyczne niż harmoniczne podejście do prowadzenia głosów w opracowaniu chóralnym (Aleksandyr Krystew)⁷². Ostatecznie to bogata ludowa muzyka Bułgarów, nieograniczana systemem tonalnym klasycznej muzyki Zachodu, z którego ta ostatnia wyzwała się właśnie wtedy, gdy rodziła się klasyczna muzyka bułgarska oraz indywidualne i w swobodny sposób traktowane prawa klasycznej harmonii funkcyjnej⁷³, zaważyły na odmiennym podejściu do sztuki komponowania i otwartości na eksperyment w sferze brzmienia – co w pełni ujawniło się zwłaszcza w twórczości chóralnej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Paradok-

67 Zob. m.in.: D. Christow, „Techniczeskij stroez”, s. 70–71; tegoż, „Chorowoto delo”, s. 245; I. Vlaeva, „Choral Societies”, s. 253.

68 Por.: P. Dahlig, *Tradycje muzyczne*, s. 54.

69 Zob.: Petyr Liondew, „Pesni zapiswani s churmuzijewi newmi w Bylgarija prez XX vek”, *Izwestija na instituta za muzika* 12 (1967), s. 167.

70 Zob.: D. Christow, „Techniczeskij stroez”, s. 119–120.

71 Zob.: D. Christow, „Edna nauczna muzikalna anketa”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 156.

72 Marija Bulewa, „Teoreticznite wyzgladi na Dobri Christow za mnogoglasnata obrabotka na narodnata pesen”, w: *Dobri Christow i bylgarskijat XX vek*, red. Elena Tonczewa, Sofia 2005, s. 248.

73 K. Japowa, *Dobri Christow*, s. 46.

salnie więc do uwspółcześniania czy wręcz tworzenia języka muzycznego w bułgarskiej twórczości kompozytorskiej u zarania jej nowożytności posłużyły stare i tradycyjne kanony muzyki.

Zasady „innej”/„naturalnej” harmonii znalazły odzwierciedlenie w stosowaniu m.in.: akordów budowanych na dowolnych, nietercjowych interwałach (co jest o tyle ciekawe, że jedną z charakterystycznych cech melodyki pieśni rodopskiej są m.in. duże skoki interwałowe realizowane w obrębie pentatoniki bezpółtonowej), akordu skriabinowskiego i trójdźwięków opartych na skali całotonowej, akordów wynikających bezpośrednio z dźwięków skali modalnej, niezależnie od tego, że dany akord pełni np. funkcję dominanty według klasycznej harmonii funkcyjnej, czyli np. trójdźwięku zmniejszonego na piątym stopniu skali frygijskiej (*b-d-f*), czy w akordyce: podwójnej tonacyjności oraz podwójnego trybu równocześnie (np. współbrzmiające dźwięki *h* i *b*)⁷⁴ – w ten sposób „radzono” sobie z oryginalnie ćwierćtonowym charakterem melodyki; kwint równoległych, dźwięków burdonowych (także w wykorzystywaniu naturalnego brzmienia burdonu kwintowego, podobnie jak w bułgarskiej praktyce dudziarskiej), kadencjonowaniu na unisono, diatonicznej subtoniki w miejsce dźwięku prowadzącego etc.⁷⁵.

Od praktyczno-teoretycznych poszukiwań oryginalnych zasad harmonii w kręgu pierwszego pokolenia kompozytorów rozpoczęły się w Bułgarii naukowe studia nad szeroko pojętą polifonią, a Dobri Christow miał w tym względzie udział szczególny. Nie podlegał im jednakże od razu, co zaskakujące, rodzimy archaiczny wielogłos i to nie jego bogate formy stały się bezpośrednim impulsem do rozwoju chóralnego wielogłosu. Substrat ludowy w postaci specyficznych, dysonansowych (wedle zachodnioeuropejskiej teorii muzyki), wertykalnych współbrzmień został odkryty dla komponowanej muzyki chóralnej już po II wojnie światowej, wcześniej korzystano z różnorodnego zasobu melodycznego i rytmicznego muzyki ludowej. Tradycyjna burdonowa diafonia nie była uznawana za właściwą polifonię⁷⁶, co tym ciekawsze, że i dziś określenie to budzi wśród badaczy wątpliwości wynikające z faktu, iż poszczególne głosy w śpiewie tradycyjnym (dwa, rzadziej trzy), w strukturze zarówno linearnej, jak i wertykalnej, nie istnieją jako oddzielne byty, ale stanowią niejako jeden, spójny brzmieniowo głos. Nawet jeśli ucho wyodrębni poszczególne linie melodyczne – głosy te w swojej istocie nie są autonomiczne⁷⁷.

74 Trudno nie przywołać tu skojarzenia z rodzącym się w tym samym czasie afroamerykańskim jazzem.

75 Zob.: D. Christow, „Techniczeskijat stroez”, s. 93–121; M. Bulewa, „Teoreticznite wyzgledi”, s. 249; Iwa Danowa, „Wyzgledi na Dobri Christow za «estestwenata charmonija» na narodnite melodii wyw frigijski lad. Teoreticzni nabliudeniija i tworczeski podchod”, w: *Dobri Christow i bylgarskijat*, s. 268–269.

76 Zob.: D. Christow, „Techniczeskijat stroez”, s. 93.

77 Zob.: W. Grozdew-Kołacińska, „Wielogłosowość szopska”, s. 143. Fakt ten jest m.in. moim osobistym doświadczeniem podczas pracy dokumentacyjnej nad szopskim śpiewem – nigdy nie udało mi się namówić śpiewaczek (bez względu nawet na moje rodzinne koneksje), aby zaśpiewały osobno głos „wikaczki” i głos „buczaczek”. Piotr Dahlig podaje z kolei przykład percepcji śpiewu w kwintach jako jednogłosu na Kurpiach, zob.: Piotr Dahlig, „Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii”, *Łódzkie Studia Etnograficzne* 57 (2018), s. 12.

Muzyka bułgarska nie oparła się oczywiście ekspansji systemu dur-moll – dotyczy to zwłaszcza repertuaru miejskiego i popularnego, ale także twórczości chóralnej i instrumentalnej (symfonicznej), tak religijnej, jak i świeckiej, pozostającej – o czym już zostało wspomniane – m.in. pod wpływem działalności muzyczno-edukacyjnej misjonarzy katolickich z Włoch, Czech, Francji, Polski, a co za tym idzie klasycznych dzieł kompozytorów europejskich. Trzeba też pamiętać, iż pierwsi nowożytni kompozytorzy bułgarscy byli wychowankami konserwatoriów muzycznych w Pradze, Zagrzebiu, Mediolanie, Pesaro, Moskwie. Jednym z ważniejszych twórców wielogłosowej katolickiej muzyki liturgicznej w rycie wschodnim był o. Tomasz Brzeska ze Zgromadzenia Zmartwychwstańców, dyrektor katolickiego gimnazjum w Odrin⁷⁸. Z pewnością ogromny wpływ na nowobułgarską liturgiczną muzykę cerkiewną (i nie tylko na nią, ale i na muzykę świecką) wywarli wielcy kompozytorzy rosyjscy XVIII i XIX w. – Titow, Kałasznikow, Redrikow, Bortniański, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakow, Czajkowski, a w szczególności polifoniczne utwory religijne („partiesnoje pienije”) – liturgie, koncerty duchowne itd. przez nich tworzone. W muzyce cerkwi bułgarskiej, kiedy ta autonomizowała się od cerkwi greckiej, doszło do niezwykle ciekawej syntezy – modalnej starobułgarskiej psalmodii, o pewnych znamionach muzyki ludowej (wspomniany wcześniej „bułgarskij rospew”), która postrzegana była wówczas w kategoriach muzyki narodowej, z klasycznymi formami polifonicznymi w duchu muzyki zachodniej, przede wszystkim włoskiej, z której także czerpała wcześniej muzyka rosyjska. Dobri Christow wskazywał na powszechność w miejskich świątyniach prawosławnych repertuaru „rosyjskiego o przede wszystkim włoskim charakterze”, jak również odnotował przenikanie do cerkiewnej muzyki liturgicznej (na wsiach) świeckich melodii ludowych z charakterystycznym dla ludowej pieśni asemantycznym wtrąceniem „le”⁷⁹.

W 1927 r. zawiązał się Związek Chórów Narodowych (*Съюз на народните хорове*), przemianowany w 1936 r. na Bułgarski Związek Śpiewaczy (*Български певчески съюз*), skupiający (do 1944 r.) ponad 144 chóry, którego celem było m.in. publikowanie chóralnej twórczości bułgarskich kompozytorów „drugiego pokolenia” – m.in. Liubomira Pipkowa (1904–74), Petko Stajnowa (1896–1977), Paraszkewa Hadzijewa (1912–92), Marina Goleminowa (1908–2000), Filipa Kutewa (1903–82)⁸⁰. Dwaj ostatni z wymienionych kompozytorów, choć wpisują się swoją twórczością w sięgający przełomu XIX/XX w. nurt narodowy czerpiący z pieśni ludowej i śpiewu cerkiewnego, wyznaczają jednak nowe trendy w podejściu do opracowania tradycyjnego repertuaru: Goleminow – odwołując się w procesie twórczym jako pierwszy do tradycyjnej diafonii (pirińskiej), Kutew – powołując do życia pierwszy profesjonalny żeński chór przy pań-

78 Zob.: Stefka Wenkowa, *Muzikata na katoliczeskata cyrkwa ot iztoczen obred w Byłgarija*, Sofia 2010, s. 16, 76–79.

79 Zob.: D. Christow, „Problemyt za byłgarski czerkowen obichod i starobułgarskija napew”, w: *Dobri Christow*, t. 2, s. 200.

80 Agapija Balarewa, *Chorowoto delo w Byłgarija ot sredata na XIX vek 1944*, Sofia 1992, s. 159.

stwowym zespole pieśni i tańca bułgarskiego radia i telewizji, co staje się ogromnym przełomem w chóralistyce bułgarskiej, opartej – jak dotąd – na zespołach męskich i mieszanych, i rozpoczyna zupełnie nowy rozdział w powojennej muzyce bułgarskiej. Odtąd to właśnie opracowanie pieśni ludowej zyskuje miano nowego gatunku muzycznego – wspomnianej już wcześniej „obrobki”, której „złoty okres” miał przypaść na lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku, zaś chóralistyka bułgarska wkracza w kolejny etap rozwoju, któremu nadaje ton profesjonalny (choć rekrutujący się z ludowych śpiewaczek) chór Kutewa. Na jego wzór powstały w Bułgarii setki chórów i zespołów wokalnych – początkowo głównie amatorskich (*chudożestwena samodejnost*), które z czasem się wysoce profesjonalizowały (czemu m.in. sprzyjała – wspomniana wcześniej – edukacja systemowa w zakresie muzyki ludowej) – co badacze bułgarscy postrzegają w kategorii odrębnego nurtu społeczno-artystycznego⁸¹, podobnie jak miało to miejsce w okresie Odrodzenia, z tym że rozwijającego się już w zupełnie innym „duchu narodowym”, bo nie demokratyczno-wolnościowym, a ludowo-socjalistycznym. Trudno zaprzeczyć fenomenowi tego nurtu w bułgarskiej kulturze muzycznej, bo – choć z pewnością wpisujący się w okresie reżimu komunistycznego w propagandę wyższości chłopskiej/ludowej kultury – niezależnie od tego faktu zyskał – dzięki atrakcyjności repertuaru, wysokiemu poziomowi wykonawstwa oraz specyficznej syntezie technik wokalnych – duże uznanie w szerokim muzycznym świecie (od scen klasycznych, przez folklorystyczne, aż do jazzowych, popularnych i alternatywnych).

UNIWERSALIA WIELOGŁOSU – POLIFONIA TRADYCJI

W nowym nurcie muzyki chóralnej znalazły istotne odzwierciedlenie zarówno tradycje „chórów śpiewaczych”⁸², jak i ludowego wielogłosu, postrzeganego już nie tylko przez pryzmat właściwości melodyczno-tonalnych, jak to miało miejsce u zarania nowożytnej muzyki bułgarskiej i w latach międzywojennych – dostrzeżono przede wszystkim inspirację w jego specyficznej strukturze i organizacji brzmieniowej (także w sensie barwowym: M. Goleminow, Swetosław Obretonow (1909–55))⁸³. Ważne stało się także oddanie w kompozycjach czy opracowaniach regionalnego charakteru śpiewu (jego „dialektu muzycznego”⁸⁴), czego głównym postulatorem był

81 Por.: D. Kaufman, *Misterijata*, s. 126, 195.

82 Tak nazywano pierwszy chór założony przez Janko Mustakowa w Swisztowie, zob.: R. Dimitrowa, „Fragmenti iz muzikalnijat život”.

83 Por. W. Tonczewa, *Folkloristyt*, s. 128.

84 Pojęcie i teorię „dialektów muzycznych” wprowadziła do bułgarskiej folklorystyki Elena Stoin (1915–2012) w pracy pt. *Muzikalno-folklorni dialekti w Bylgarija* (Sofia 1981). Teoria ta była kontynuacją i rozwinięciem idei i metod badawczych jej ojca – Wasila Stoina (1880–1938), zawartych przez niego we wstępie do monumentalnego tomu źródłowego pt. *Narodni pesni ot Timok do Wita* (Sofia 1928), który zapoczątkował serię regionalną wydawaną do dziś.

Nikołaj Kaufman⁸⁵. Była to idea przeciwstawna do utwierdzanego m.in. przez sofijskie radio już od lat trzydziestych XX w. „ogólnobułgarskiego” ponadregionalnego, szablonowego modelu wykonań muzyki ludowej⁸⁶.

Pierwszy skład żeńskiego chóru Kutewa tworzyły wybitne śpiewaczki ludowe, pochodzące z różnych etnomuzycznych tradycji, reprezentujące różnorakie style i techniki śpiewu oraz dysponujące bogatym i różnorodnym repertuarem wokalnym. Dzięki temu, a także dzięki postępującym od końca lat czterdziestych XX w. badaniom folklorystycznym (etnomuzykologicznym), skupiającym się na specyfice lokalnych dialektów muzycznych, współpracujący z ludowymi śpiewaczkami Kutew mógł w swojej twórczości chóralnej w sposób bardzo świadomy czerpać z bogactwa „przyniesionego” przez nie tradycyjnego repertuaru i wykorzystywać jako tworzywo kompozycji jego dobrze poznane elementy strukturalne, jak np. sekundowy dwugłos czy antyfonalny sposób jego wykonania. Dlatego też opracowania Kutewa stały się na długo swego rodzaju wzorcem „obrobki”. Dodatkowo, różne pochodzenie śpiewaczek, a co za tym idzie – różne tembry i techniczne walory ich głosów, były wykorzystywane jako czysto sonorystyczne narzędzie kompozycji, zarówno w brzmieniu całego chóru, jak i w poszczególnych elementach faktury utworu (solo, wokalne trio czy kwartet).

Wkrótce po rozpoczęciu działalności żeńskiego zespołu i jego pierwszych sukcesach, zwłaszcza tych zagranicznych, ponownie stało się ważnym i dyskutowanym zagadnienie harmonizowania ludowej pieśni⁸⁷. Proces kompozytorski chóralnej „obrobki” w początkowej fazie rozwoju tego gatunku przebiegał w ścisłej współpracy ze śpiewaczkami ludowymi; opisał go dokładnie amerykański etnomuzykolog Timothy Rice⁸⁸. Prezentowany przez wykonawczynie w sposób naturalny tradycyjny śpiew niejako „obrasłał” w kolejne warstwy kontrapunktu opartego na tej samej i zawsze w całości wykonanej pieśni podlegającej modulacjom, którym jednak – jakby w oczywisty sposób – towarzyszył burdon. Tworzyła się w ten sposób specyficzna harmonia bazująca na, wspomnianej wcześniej, tradycyjnej zasadzie nierozdzielności głosów, która do „zachodnioeuropejskiego standardu” nawiązywała głównie poprzez stosowanie kadencji doskonałych (najczęściej małych) i zawieszonych, co realizowane było np. w burdonie poprzez półtonowe (a nie całotonowe, jak w tradycyjnej diafonii) i w pierwszej fazie bułgarskiej twórczości kompozytorskiej opartej na opracowywaniu pieśni ludowej) subfinalis.

85 Zob.: W. Tonczewa, *Folklorystyt*, s. 129.

86 Zob.: *ibid.*, s. 293.

87 Zob. m.in. szereg artykułów N. Kaufmana opublikowanych w czasopiśmie *Byłgarska Muzika* w latach 1958–86, np.: „Charmonizacii i razrobotki na narodni pesni ot F. Kutew” (9 (1958) nr 8, s. 47–56), „Narodnoto mnogoglasje w tvorcestwoto na byłgarskite kompozitori” (18 (1967) nr 10, s. 4–11), „Istoriczeskoto razwitije na obrabotkite na narodnata ni muzika” (35 (1984) nr 2, s. 21–27) i in.

88 Timothy Rice, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago 1994, s. 177.

Modelowym przykładem wczesnego stylu „obrobki” jest utwór Kutewa *Polegnata e Todora*, który stał się wizytówką żeńskiego chóru radia i telewizji, a i obecnie pieśnią tą inicjowane są bardzo często koncerty bułgarskich chórów żeńskich. Harmonizacja tego utworu jest swego rodzaju kompromisem pomiędzy „stylem miejskim”, który nawiązuje do wspomnianego wcześniej gatunku „gradskich pesni” i typowego dla nich śpiewu w równoległych tercjach, a „stylem wiejskim”, dla którego charakterystyczny jest z kolei śpiew burdonowy oraz labilność III lub VI stopnia skali jońskiej (durowej)⁸⁹, a także specyficzna, *stricte* ludowa emisja głosu (choć z zastosowaniem dynamiki) i technika antyfonalna z zachodzeniem na siebie kolejnych strof pieśni. Warto też wskazać, iż w przebiegu utworu mamy do czynienia z przeciwstawieniem faktury brzmieniowej całego chóru fakturze wokalnemu tria lub kwartetu, co jest o tyle istotne, że taki styl śpiewu zespołowego (trio lub kwartet) przyjmie się w Bułgarii jako bardzo popularny⁹⁰.

W większości swoich opracowań Kutew inspirował się tradycją szopskiej sekundowej diafonii, którą – niejako multiplikując w poszczególnych głosach – wykorzystywał do rozbudowanych (do sześciu głosów) klasterowych wertykalnych współbrzmień harmonicznyc. Utwory te wymagały od śpiewaczek wybitnych umiejętności wokalnych i słuchowych – przede wszystkim osiągnięcia granicznych wysokości dźwięków (zarówno w górnych, jak i dolnych rejestrach głosu) wykonywanych już nie wyłącznie ludowymi technikami, co byłoby fizjologicznie niemożliwe, ale mikstem, czyli jedną z najtrudniejszych i wymagających szkolenia technik wokalnych wysokich głosów. Przykładem mogą być tu utwory *Zamryknata moma Jana* i *Dimjaninka*.

Lata siedemdziesiąte bywają określane w bułgarskiej literaturze muzykologicznej jako „złoty okres obrobki”. Następuje w nim wyraźny zwrot ku inspiracji już nie tylko tradycyjnym, w szczególności szopskim wielogłosem, ale i uwypukleniem śpiewu solowego na tle faktury chóralnej. Inspiracją staje się także muzyka instrumentalna i taneczna. Efekty onomatopeiczne (imitowanie wokalne tradycyjnych instrumentów, takich jak: gajda, tupan, kawal) potęgują wrażenie słuchowe i tak już bardzo gęstej, klasterowej faktury brzmieniowej, w której odnaleźć można wyraźne nawiązania do tradycyjnego stylu wielogłosowego śpiewu, nazwanego przez Nikołaja Kaufmana „szukaniem sekundy”⁹¹. Sztandarowym przykładem tego okresu w chóralistyce jest utwór Petyra Liondewa (1936–2018) – *Ergen Deda* z 1975 roku.

89 Szczegółowe analizy harmoniczno-formalne utworów w stylu „obrobki” dają m.in. D. Kaufman, *Misterijata*, oraz K.S. Kirilov, *Bulgarian Harmony*.

90 Np. słynne Trio Byłgarka, założone przez solistkę chóru Le Mystère des Voix Bulgares – Ewę Georgiewę w 1975 r., Trio Rodopea, Ewa Quartet czy Trio Ewridika, tworzone przez najmłodsze pokolenie bułgarskich śpiewaczek.

91 Zob.: Nikołaj Kaufman, *Byłgarskata mnogogłasna narodna pesen*, Sofia 1968.

Styl kompozycji na głos solo i chór odślonił ważny aspekt społeczno-kulturowy – śpiewaczki ludowe przestały być anonimowymi artystkami. Choć ideą Kutewa, kiedy powoływał swój zespół w latach pięćdziesiątych XX w., było wyłonienie i współpraca z wybitnie uzdolnionymi śpiewaczkami ludowymi z różnych regionów Bułgarii, to kobiety te i ich głosy miały jednak rolę zdecydowanie służebną wobec kompozycji i zamysłu dyrygenta. Dopiero utwory Kaufmana i Krasimira Kiurkczijskiego (1936–2011) pozwoliły wybrzmieć solowym partiom głosowym i ukazać jednocześnie specyfikę surowego monodycznego repertuaru tradycyjnego z jego przebogatą ornamentyką i melizmatyką (zwłaszcza w pieśniach dobrudżańskich, trackich czy rodopskich). Utwory, które odśloniły nowe podejście w komponowaniu chóralnym, to *Danjova mama* (z solistką Binką Dobrewą z Tracji) Kaufmana i *Kalimanku denku* (z solistką Janką Rupkiną ze Strandży) Kiurkczijskiego. Ten ostatni kompozytor wyznaczył także nowy styl harmonizacji, oparty na zderzeniu diafonicznego sekundowego śpiewu z diatonicznymi klasterami, co wiązało się z jeszcze większym nasyceniem utworu współbrzmieniami dysonansowymi i całkowitym zminimalizowaniem poczucia tonalności, przy jednoczesnym, bardzo wyraźnym w pionach harmonicznym i rytmie, eksponowaniu tematu pieśni, wielokrotnie modulowanego, jak np. w utworze *Za-żeni se Gjuro*.

Przytoczone powyżej utwory stanowią jedynie przykłady pewnych modeli czy wzorców muzyczno-wykonawczych w twórczości chóralnej kompozytorów bułgarskich do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Literatura wokalna jest w tej mierze ogromna i wciąż istnieje na nią zapotrzebowanie, ponieważ bułgarskie chóry żeńskie nadal cieszą się ogromnym powodzeniem na światowych scenach i dzięki swojej oryginalności i profesjonalizmowi oraz sukcesom, głównie poza granicami Bułgarii (m.in. wspomniana nagroda Grammy oraz projekty ze znakomitymi artystami z różnych stron świata), nie podzieliły losu państwowych zespołów pieśni i tańca⁹². Według Dimitriny Kaufman „tajemnica bułgarskich głosów” tkwi w intensywnym i długotrwałym procesie stapiania się tradycji i współczesności, „wiejskich” głosów śpiewaczek i sztuki kompozytorsko-dyrygenckiego. Ale jest też z pewnością następstwem głębokiego zakorzenienia w rodzinnym i wspólnotowym/społecznościowym muzykowaniu oraz kontynuacji dziedzictwa muzycznego.

Chóralistyka i ogólnie sztuka wokalistyczna jest bardzo rozwiniętą gałęzią kultury muzycznej Bułgarii. Mistrzostwo w wykorzystywaniu efektów barwowych kobiecego głosu, doskonała intonacja i twórcze wykorzystanie bogactwa ludowego substratu

92 Warto w tym miejscu wspomnieć, iż po transformacji ustrojowej, czyli po 1990 r., tancerze tych zespołów znaleźli doskonały sposób na swoje utrzymanie – utworzyli sieć klubów tańca tradycyjnego o charakterze edukacyjnym, które cieszą się w Bułgarii ogromnym powodzeniem i stanowią alternatywną formę kultywowania ludowych tradycji w miastach, zob. m.in.: Ewgenija Granczrowa, „Kluby tańca ludowego w Bułgarii”, w: *Przekaz tradycji ludowych we współczesnej kulturze*, Zakopane 2011, s. 144–151; Daniela Iwanowa-Najberg, *Systawyt za narodni tanci kato kulturno jawlenie w Bylgarija*, Sofia 2011.

z powodzeniem sytuuje żeńskie chóry i zespoły wokalne w nurcie współczesnej sonorystyki i awangardy, zaś archaiczne formy wielogłosu (w tym polifonii), za sprawą nieprzerwanego jej kontynuowania i aktualizowania w lokalnych społecznościach wiejskich, wciąż tworzy kulturową teraźniejszość. Również chóry cerkiewne, zarówno męskie, jak i mieszane, mogą poszczycić się wyjątkową techniką i estetyką wokalną.

Być może fenomen „bułgarskich głosów” przestał być już dawno tajemnicą, ale jego brzmienie, szczególnie uwydatnione w muzyce polifonicznej, nie przestaje frapować badaczy i zachwycać audytorium. Prawdopodobnie jest on powiązany z innym fenomenem – zdolnościami i potrzebami człowieka do bycia częścią wspólnoty, w której istnieje, wybrzmiewa i jest słyszalnych (słuchanych) wiele głosów o określonych i równoważnych funkcjach. Polifonia, heterofonia czy monofonia to w kulturach tradycyjnych – jak już było wspomniane – byty rozumiane zamiennie: śpiewać na wiele głosów to jakby śpiewać na jeden głos, złożony przecież z różnych barw, z różnych głosów – także tych wzbudzanych samoistnie, choćby w postaci alikwotów. Przychodzi tu na myśl metafora polifonii jako „demokratycznej” jedności oraz – podnoszonej przez Christowa – idei budowania tej jedności poprzez wspólne/ społeczne uczestnictwo w śpiewie; rozumienie polifonii jako pewnego uniwersum, które istnieje niezależnie od czasów, polityki i ideologii – szukających czy to „ducha narodowego”, czy to „ludowego geniuszu”, i jest – jak konstatuje Piotr Dahlig – „własnością społeczności o silnych więzach społeczno-terytorialnych” i – być może – „konsekwencją głębokiego zakorzenienia kulturowego i wysokiej kompetencji wobec własnej, rodzimo-lokalnej kultury”⁹³. Być może fenomen „bułgarskich głosów”, wyrażony czy to w najbardziej archaicznych swoich formach harmoniczo-brzmieniowych, czy też w awangardowych i odważnych fuzjach z pogranicza klasycznej chóralistyki i ludowej ekspresji, stymuluje nieprzerwanie gen zdefiniowanego przez Izaliego Zemcowskiego *homo polyphonicus*⁹⁴.

93 P. Dahlig, „Tradycyjny śpiew wielogłosowy”, s. 25.

94 Izaly Zemtsovsky, „Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus”, *The Proceeding of the First International Symposium on Traditional Polyphony (2002)*, red. Joseph Jordania, Rusudan Tsurtsumia, Tbilisi 2003, s. 45–53.

BIBLIOGRAFIA

- Balarewa, Agapija. *Chorowoto delo w Bylgarija ot sredata na XIX vek 1944*. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1992.
- Bratanowa, Radka. „Nedelinskijat dwuglas – czetiri desetiletija pokysno”, *Bylgarski Folklor* 27, nr 1 (2001): 42–45.
- Buchanan, Donna A. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Bulewa, Marija. „Teoreticznite wyzgledi na Dobri Christow za mnogoglasnata obrabotka na narodnata pesen”. W: *Dobri Christow i bylgarskijat XX vek*, red. Elena Tonczewa, 247–252. Sofia: Peczat Simolini-94, 2005.
- Christow, Dobri. „Bylgarinyt w pewczeskoto izkustwo” (1933). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 236–238. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Chorowoto delo u nas” (1936). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 245–246. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Edna nauczna muzikalna anketa” (1933). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 155–157. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Koncertite na czeszkija i polskija chor kato podtik kym naszeto chorowo delo” (1934). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 216–217. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Niakoľko dumi za chorowoto peene” (1907). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 209–210. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Obszti upytwanija za snosno i chudożestweno peene” (1925). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 1, 327–335. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Problemyt za bylgarski czerkowen obichod i starobylgarskija napew” (1931). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 199–200. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Sławjanskite pewczeski tyrzestwa w Praga” (1928). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 225–230. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Techniczeskijat stroez na bylgarskata narodna muzika” (1928). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 63–124. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.
- Christow, Dobri. „Wlijanijeto na iztoczna (orientalskata) muzika wyrchu naszata” (1905). W: *Dobri Christow. Muzikalno-teoreticzesko i publicisticzesko nasledstwo*, red. Wenelin Krystew. T. 2, 31–35. Sofia: Izdatelstwo na Bylgarskata akademija na naukite, 1970.

- Christowa, Wiktoria, „Ansamblyt za narodni pesni na BNR – chorowijat systaw – naczałoto”, *Almanach na Narodna Muzikalna Akademia „Prof. Panczo Władigerow”* 5 (2013), <https://almanac.nma.bg/ансамбълът-за-народни-песни-на-бнр>, dostęp 2 III 2020.
- Czekanowska, Anna. *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich*. Kraków: PWM, 1972.
- Dahlig, Piotr. „Tradycyjny śpiew wielogłosowy w Polsce w perspektywie etnomuzykologii”. *Łódzkie Studia Etnograficzne* 57 (2018): 11–27.
- Dahlig, Piotr. *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kultura ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1998.
- Danowa, Iwa. „Wyzględi na Dobri Christow za «estestwenata charmonija» na narodnite melodii wyw frigijski ład. Teoreticzni nabliudenija i tworczeski podchod”. W: *Dobri Christow i byłgarskijat XX wek*, red. Elena Tonczewa, 267–269. Sofia: Peczat Simolini-94, 2005.
- Dimitrowa, Ralica. „Fragmenti iz muzikalnijat žiwot w Swisztow prez wtorata połowina na XX wek”. *Almanach na Narodna Muzikalna Akademia „Prof. Panczo Władigerow”* 5 (2013), <https://almanac.nma.bg/фрагменти-из-музикалния-живот-свищов>, dostęp 28 II 2020.
- Granczarowa, Ewgenija. „Kluby tańca ludowego w Bułgarii”. W: *Przekaz tradycji ludowych we współczesnej kulturze*, red. Bożena Lewandowska, Stanisława Trebunia-Staszek, 144–151. Zakopane: Biuro Promocji Zakopanego, 2011.
- Grozdew, Weronika. *U podstaw komunikacji dźwiękowej. Na przykładzie wielogłosowości szopskiej*. Praca magisterska, Uniwersytet Warszawski, 2001.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. „Wielogłosowość szopska – struktura i brzmienie”. *Przegląd Muzykologiczny* 3 (2003): 143–172.
- Grozdew-Kołacińska, Weronika. *Bułgarzy katolicy. Tradycyjna kultura muzyczna diaspory*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2011.
- Harkov, Stefan. „Liturgy and Music: Cyrillo-Methodian Impact on the Christian Epigraphy (Preslav Ceramic Plate from the Late 9th–Early 10th c.)”. W: *Cyril and Methodius: Byzantium and the World of the Slavs. Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 1150th Anniversary of the Christian Mission in Great Moravia of the Holy Brothers St Cyril and St Methodius, Thessaloniki, Greece, 28–30 November 2013*, 84–90. Thessaloniki: Hellenic Association for Slavic Studies, 2015.
- Harkov, Stefan. „Presławska keramiczna płoczka s prokimenow repertoar ot kraja na IX – naczałoto na X wek: edno swidetelstwo za prawosławnoto bogosłuźebno peene wyw Weliki Presław”. W: *Presławska knižovna škola*, red. Veselin Panajotov. T. 14, 426–435. Šumen: Naučen Centăr, 2014.
- Hławiczka, Karol. „Przyczynek do historii śpiewactwa w wieku XIX ze szczególnym uwzględnieniem powstania śpiewactwa polskiego”. *Chór* 5, nr 10 (1938): 169–172.
- Iwanowa-Najberg, Daniela. *Systawyt za narodni tanci kato kulturno jawlenije w Byłgarija*. Sofia: Mars 09, 2011.
- Japowa, Kristina. *Dobri Christow i idejata za licznostta i obsztnostta*. Sofia: RIWA, 1999.
- Jezernik, Bożidar. *Dzika Europa. Balkany w oczach zachodnich podróżników*, przekł. Piotr Oczko. Kraków: Universitas, 2013.

- Jordania, Joseph. „A New Interdisciplinary Approach to the Study of the Origins of Traditional Polyphony”, *Musicology: Journal of the Institute of Musicology of SASA (Serbian Academy of Science and Arts)* 18 (2015): 77–98.
- Jordania, Joseph. *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Tbilisi: Logos, 2011.
- Kacarowa-Kukudowa, Rajna. „Tri pokolenija narodni pewici”. *Izwestija na instituta za muzika* 1 (1952): 43–96.
- Katzarova-Koukoudova, Raina. „Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 3, nr 1–4 (1962): 161–172.
- Kaufman, Dimitrina, Lozanka Psycheva. „Traditional Singing and Music Playing”. W: *Living Human Treasures – Bulgaria*, red. Radka Bratanova, 308–334. Sofia: Akademiczno izdatelstwo „Marin Drinow”, 2004.
- Kaufman, Dimitrina. *Misterijata na byłgarskoto mnogogłasje*. Płowdiw: ACT Music, 1998.
- Kaufman, Nikolaj. „Part-Singing in Bulgarian Folk Music”. *Journal of the International Folk Music Council* 15 (1963): 48–49.
- Kaufman, Nikołaj. „Dwułasnoto peene w Rodopskija kraj”, *Byłgarska Muzika* 5, nr 10 (1954): 26–28.
- Kaufman, Nikołaj. „Charmonizacii i razrobotki na narodni pesni ot F. Kutew”. *Byłgarska Muzika* 9, nr 8 (1958): 47–56.
- Kaufman, Nikołaj. „Istoriczeskoto razwitije na obrabotkite na narodnota ni muzika”. *Byłgarska Muzika* 35, nr 2 (1984): 21–27.
- Kaufman, Nikołaj. „Narodnite pesni od Smoljansko i Madansko”. *Izwestija na instituta za muzika* 7 (1960): 79–208.
- Kaufman, Nikołaj. „Narodnoto mnogogłasje w tworczeztwoto na byłgarskite kompozitori”. *Byłgarska Muzika* 18, nr 10 (1967): 4–11.
- Kaufman, Nikołaj. „Trigłasnite narodni pesni ot Kostursko”. *Izwestija na instituta za muzika* 6 (1959): 65–158.
- Kaufman, Nikołaj. *Byłgarskata mnogogłasna narodna pesen*. Sofia: Nauka i Izkustwo, 1968.
- Kaufman, Rosica. „Trite wida mnogogłasje w Rodopite”. *Byłgarski Folklor* 3 (2013): 328–337.
- Kirilov, Kalin S. *Bulgarian Harmony: In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*. New York: Routledge, 2015.
- Klejn, Zbigniew. „Jak żyła polonia bułgarska na przelomie wieków”. *Mazowieckie Studia Humanistyczne* 3, nr 1 (1997): 125–145.
- Liondew, Petyr. „Pesni zapiswani s churmuzijewi newmi w Byłgarija prez XIX wek”. *Izwestija na instituta za muzika* 12 (1967): 161–230.
- Litova-Nikolova, Lydia. *Bulgarian Folk Music*. Sofia: Marin Drinow Academic Publishing House, 2004.
- Markoff, Irene. „Two-part Singing from the Razlog District of Southwestern Bulgaria”. *Yearbook of the International Folk Music Council* 7 (1975): 134–144.
- Messner, Gerald F. *Do They Sound Like Bells Or Like Howling Wolves? Interferential Diaphony in Bistritsa*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.
- Muszkalska, Bożena. *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morze Śródziemnego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.

- Pejczewa, Lozanka, Wencisław Dimow. „«Sładkata muzika» (Byłgarski muzikanti za ponjatieto makam)”. *Byłgarski Folklor* 25, nr 3 (1999): 51–59.
- Peycheva, Lozanka. „Lexicon of Local Terminology on Multipart Singing in Bulgaria: Shoppe Region (Middle-West Bulgaria)”. W: *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, red. Ardjan Ahmedaja, 263–316. Wien: Böhlau Verlag, 2001.
- Peycheva, Lozanka. „Multipart Song and Transformation: A Bulgarian Case”. W: *European Voices I: Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, red. Ardian Ahmedaja, 189–208. Wien: Böhlau Verlag, 2008.
- Peycheva, Lozanka. „Verbal Projection for Multipart Folk Singing from Central Western Bulgaria”. W: *European Voices II: Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, red. Ardian Ahmedaja, 219–231. Wien: Böhlau Verlag, 2001.
- Popowa, Manja. „Bulgarska muzyka”. W: *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski. Warszawa: PWN, 2001.
- Research Centre for European Multipart Music. Bulgaria: <https://www.mdw.ac.at/ive/em-m/?PageId=123>
- Rice, Timothy, „Aspects of Bulgarian Musical Thought”. *Yearbook of the International Folk Music Council* 12 (1980): 43–66.
- Rice, Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Schaefer, John. „«Songlines»: Vocal Traditions in World Music”. W: *The Cambridge Companion to Singing*, red. John Potter, 7–27. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Silverman, Carol. „«Move Over Madonna»: Gender, Representation, and the «Mystery» of Bulgarian Voices”. W: *Over the Wall/After the Fall: Post-Communist Cultures through an East-West Gaze*, red. Sibelan Forrester, Magdalena J. Zaborowska, Elena Gapova, 212–237. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Stoin, Elena. *Muzikatno-folklorni dialekti w Byłgarija*. Sofia: Muzika, 1981.
- Stoin, Wasil. *Narodni pesni ot Timok do Wita*. Sofia: Ministerstwoto na Narodnoto prosweshtenije, 1928.
- Stoin, Wasil. *Narodni pesni ot zapadnite pokrajnini*, red. Rajna Kacarowa. Sofia: Byłgarska akademija na naukite, 1959.
- Stojanowa, Swetła. „Muzikalnata sreda w Byłgarija (1878–1944)”. *Byłgarsko muzikoznanije* nr 3 (1990): 81–86.
- Todorowa, Marija. *Balkany wyobrażone*, przekł. Piotr Szymor, Magdalena Budzińska. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2008.
- Tonczewa, Elena. „Bałkanski izwori za ukraïnskija „bołgarskij napel” („rospew”). Kym problema za syotnoszenijeto ustnost-pismennost w iztoczno-prawosławna bałkanska pesennost”. *Byłgarsko Muzikoznanije* 2 (2005): 3–29.
- Tonczewa, Elena. „Presławskata keramiczna płoczka s prokimenow repertoar ot IX–X wek kato starobułgarski muzikalen pametnik”. *Muzikalni chorizonti* 4 (1985): 15–42.
- Tonczewa, Weselka. *Folklorystyt Nikolaj Kaufman*. Sofia: Akademiczno izdatelstwo „Marin Drinow”, 2005.

- Vlaeva, Ivanka. „Choral Societies and National Mobilization in Nineteenth-Century Bulgaria”. W: *Choral Societies and Nationalism in Europe*, red. Krisztina Lajosi, Andreas Stynen, 241–260. Leiden: Brill, 2015.
- Wakarelski, Christo. *Etnografia Bułgarii*, przekł. Kole Simiczijew. Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 1965.
- Wasiljewa, Kalina. *Orkestrawoto delo w Szumen ot pyrwijat bylgarski orkestyr do dnes*. Šumen: Faber, 2019.
- Wenkowa, Stefka. *Muzikata na katoliczeskata cyrkwa ot iztoczen obred w Bułgarija*. Sofia: Katoliczeska apostoliczeska ekzarchija, 2010.
- Wylczinowa-Czendowa, Elisaweta. *Gradskata tradicijonna instrumentalna praktika i orkestrawata kultura w Bułgarija (sredata na XIX – kraja na XX vek)*. Sofia: Poni, 2000.
- Zemtsovsky, Izaly. „Polyphony as a Way of Creating and Thinking: The Musical Identity of Homo Polyphonicus”. *The Proceeding of the First International Symposium on Traditional Polyphony (2002)*, red. Joseph Jordania, Rusudan Tsurtsumia, 45–53. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire, 2003.

THE PHENOMENON OF ‘BULGARIAN VOICES’: FROM ARCHAIC DIAPHONY
TO CONTEMPORARY CHORAL SINGING

Bulgarian polyphony is commonly associated with female choirs performing folk-inspired works by Bulgarian composers of the 1950s to 1980s. Thanks partly to their original performance style, making use of traditional folk vocal production techniques, these choirs and their repertoires are perceived as representative of contemporary Bulgarian musical folklore. In this article, I discuss the ideas and socio-cultural processes which have resulted in the worldwide popularity of ‘Bulgarian voices’ and the emergence of a characteristic genre of musical composition known as *obrabotka*. These processes seem to have had three sources: 1. the presence of archaic polyphonic forms in Bulgaria; 2. a social and artistic movement focused on choral singing and Western-European-style polyphony (developing on the rising tide of national liberation ideology and of a ‘return to Europe’); 3. sacred music, as represented by both its oldest and reformed genres.

In this article, I characterise all the forms and manifestations of traditional Bulgarian polyphony, detail the range of their occurrence and present the main stages in research into this subject so far. I identify the features and elements typical of those forms of polyphonic singing, which are frequently relicts of early practice. Not only do those forms determine the unique character of traditional polyphony in Bulgaria, but they were also important as the material and inspiration for post-war choral writing in that country. I analyse the historical-social contexts of the choral movement and the birth of modern Bulgarian music, which drew primarily on excellently-preserved strata of highly varied folk music (the only form of Bulgarian music allowed to develop under Ottoman rule in the Balkans) and also on Old Bulgarian Orthodox Church music, while at the same time taking advantage of the achievements of European composition techniques, which Bulgarian composers could learn at music

conservatories abroad and also primary and secondary schools run in the Bulgarian territories by Catholic missionaries. I also note the Polish traces in Bulgarian musical life and present the most characteristic qualities of the morphology and sound of choral music by selected first- and second-generation Bulgarian composers, demonstrating the evolution of thinking about the folk component, which was a source of their artistic inspiration.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: bułgarskie głosy / Bulgarian voices, bułgarska polifonia / Bulgarian polyphony, bułgarskie chóry / Bulgarian choirs, bułgarski śpiew tradycyjny / Bulgarian traditional singing, *obrabotka*

Dr Weronika Grozdew-Kołacińska, etnomuzykolog, pieśniarka o bułgarskich korzeniach, kierownik Pracowni Etnomuzykologii Instytutu Sztuki PAN, w l. 2015–17 koordynator Pracowni Muzyki Tradycyjnej Instytutu Muzyki i Tańca, współzałożycielka i prezes Polskiego Seminarium Etnomuzykologicznego. Autorka artykułów o muzyce tradycyjnej, dwóch śpiewników „warszawskich”: *Mój śpiewnik powstańczy* i *Śpiewnik dawnej Warszawy* (wyd. MPW) oraz książki *Bułgarzy katolicy. Tradycyjna kultura muzyczna diaspory*, Warszawa 2012. Pod jej redakcją powstał *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej w Polsce* (wyd. IMiT). Jest wielokrotną laureatką konkursu Polskiego Radia „Nowa Tradycja”. Współpracuje z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (specjalność Jazz i World Music) oraz Akademią Muzyczną im. K. Szymanowskiego w Katowicach (Podyplomowe Studia Muzyki Tradycyjnej). wgrozdew@wp.pl

Nowa strona internetowa „Muzyki”

<https://czasopisma.ispan.pl/index.php/m>

Wolny dostęp od 2019 roku
