ЦРТИЦЕ О СРПСКОЈ ГРАДСКОЈ МУЗИЦИ ЗАПАДНЕ ПРОВЕНИЈЕНЦИЈЕ

Младен Марковић
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за етномузикологију
mladenmarkovich@gmail.com

Апстракт: Србија на почетку XIX века још увек представља феудалну државу под јаким оријенталним утицајем. Тек од 1830, са добијањем извесне самосталности у оквирима Отоманске империје, почињу и промене у друштву које би се могле означити као прозападне. Врши се урбанизација нових градова по западном моделу, долази до промене у структури привређивања и становништва. Са порастом броја људи у градовима, јавља се и потреба за новом културом, па музика, од дотадашњих јасних особина Оријента (састав ансамбала, улоге инструмената у њиховим оквирима, форма итд), под утицајем гостујућих средњеевропских ансамбала почиње да се мења. Промене се посебно бележе код музичких професионалаца – Рома и њихових породичних састава, као што су Цицварићи, Андолије и други. Уводе се елементи хармоније, специфичног „ес-там“ ритма, и аранжирања и хармонизације мелодије, примерени западним моделима. Завршетак овог процеса на неки начин би требало тражити у почетку рада Радио-Београда, који је својим емитовањем кафанске музике учинио да она брзо постане узор. Од средине 1930-их година, на Радију се формирају два ансамбла, који значајно утичу на градску сцену, а период непосредно после Другог светског рата доноси устоличење ансамбла Вастимира Павловића-Царевца као прототипа и главног промотера нове градске музичке традиције, како у домену песме, тако и свирке (кола).

Кључне речи: градска традиција, ансамбл, Цицварићи, Царевац, Радио-Београд

Вероватно да све некако почиње питањем. Док не поставите питање, нема ни одговора. Најгоре је писати нешто само да би се написало, заправо увек се чинило да би требало писати једино ако имате питање. И оно обично не остаје сâмо. Придружују му се, врло брзо, друга питања, нека сродна, нека далека. Понекад изгледа да је већи проблем средити та питања, схватити како су повезана, па тек у њиховом систему тражити смисао и одговор.

Тако је почело и овог пута. Једноставно питање, изазвано наступом Народног оркестра РТС-а, који је свирао *Бојарку*: Зашто ово неко означава као традицију? А за њим уследила их је читава бујица: Зашто многи ово *прихватају* и *схватају* као традицију? Да ли је ово традиционлано? Одакле долази? Личи ли уопште на *српско*? Ако је српско, зашто одсеци завршавају на тоници, а не на доминанти? Одакле уопште хармонија, ако је ово *наша* традиција? Одакле у *новокомпонованим песмама* хармонија, ако су *у духу* нашег фолклора? Јесу ли оне Големовићеве „пекмезаре“[1] утицале, и да ли су могле да утичу на инструменталну традицију? Традицију града? Град против села... И мали милион других питања, питањца. За само један минут (пре)кратког времена, једна обична *Бојарка* створила је нови свет, једно огромно јаје, у коме се иза наизглед крхке љуске крије заметак са својим готово бесконачно комплексним генетским кодом и потребном храном. И заметку неће помоћи ни храна ни сви савршени ДНК ланци овог света, уколико нема спољашњих услова да се развије, достигне своју зрелост, и најзад – поломи љуску и изађе.

Немамо (још увек) одређене генетске музичке ланце, немамо на длану јасно видљиво то савршенство тока успешно сједињених елемената онога што обично или уобичајено зовемо музичком традицијом (у било ком сегменту), храна (наши извори – библиографски, разни музички артефакти) ће можда бити довољна, можда и не; у сваком случају, пут до разбијања љуске је дуг и неизвестан, спољашњи фактори морају помоћи, но све то не значи да на ово дуго, ћудљиво и чак мистично путовање не треба поћи. Неки су већ кренули пре нас. Неко је можда и смислио све одговоре, ми их само просто нисмо нашли. Али и да је тако, ништа нас не спречава да покушамо да дамо неке од њих. Своје, на свој начин.

1.

Када говоримо, или почињемо да говоримо о развоју некакве градске музичке традиције у Србији, морамо да будемо свесни једне наизглед бизарне и очигледне чињенице – без развоја градова, нема ни развоја градске традиције. Звучи сасвим логично, а ипак се неретко пренебрегава у литератури.[2] Ово је веома битно, јер ако хоћемо да ква-

[1] У 7. напомени чланка иначе посвећеног развоју ансамбала лимених дувача у нас, Големовић помиње занимљивост из ужичког краја, где су овако зване жене у суштини донеле ново певање *на бас*. – Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije“, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, knj. 95, Beograd, 2005, 225.

[2] Напросто, изгледа да се развој самих градова узима здраво за готово, па се и не помиње. – cf. ibid; Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro Musica, Београд, 1971; Roksanda Pejović, „Muzičko stvaralaštvo i izvođaštvo od 18. veka do danas“, u: S. Ćirković, R. Ljušić i V. Korać (ur.), *Istorija srpske*

лификовано говоримо о једној традицији и њеном развоју, неизоставно је поменути и њен контекст, и не само поменути, већ видети како такав контекст утиче на опште токове културе, па и музичке.

Србија до XIX века, тачније до султановог хатишерифа 1830. године,[3] тешко да може да се посматра као држава преовлађујућег грађанског слоја. Њега у тим условима још увек и нема, нема чак ни градова у данашњем смислу речи.[4] Турски гарнизони и насеља око њих до тог времена били би пандан ономе што данас означавамо као *град*. У таквим условима, и музика је била сведена на појаве попут *оберлаутара* Мустафе и његове дружине,[5] што по готово свим особинама не би могло да представља чак ни зачетак једне *Бојарке*. Дакле, опет питање: Како се догодио тај прелаз од сасвим оријенталног до сасвим „европејског“? И то у периоду мањем од једног века...

Атмосфера, генерално гледано, у Србији током претпрошлог века била је таква да се настојало што више заборавити оно турско, а што више прихватити оно западно, европско (у смислу у коме се обично Запад и његова култура апострофирају). Не само, наравно, на музичком плану, већ где год се то могло. Само посматрајући портрете кнеза Милоша Обреновића може нам постати јасно стремљење ка новим политичким, економским, па и уметничким идеалима. На два дела Павела Ђурковића (1772–1830) из 1824. године представљен је кнез са турбаном и фесом, респективно, дакле са типично турским деловима одеће. Ово не би требало да чуди, будући да, и поред релативних успеха у Другом српском устанку и добијања одређених права већ у октобру 1815. године, Србија још увек представља део Отоманске империје, мада са мешовитом, српско-турском владавином. Тек 1830, једним указом султана (хатишерифом) Милош добија достојанство наследног кнеза, а Србија постаје аутономна кнежевина у оквирима турске империје.[6] И, будући у изгнанству (од 1839. до 1858. године, тј. до повратка на власт) у Бечу, 1848. настаје портрет насликан од стране аустријског сликара Морица Дафингера, на коме кнез има сва обележја европског племића и војсковође, укључујући и хусарску капу.[7] А већ знатно пре тога, са осамостаљењем кнежевине, долази и до, за то време, процвата

kulture, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994. http://www.rastko.org.rs/isk/isk_17_c.html (приступ: 23.04.2016).

[3] Радош Љушић, *Кнежевина Србија (1830–1839)*, Завод за уџбенике, Београд, 2004, 6.

[4] Miroslav Perišić, „Gradski život u Srbiji krajem 19. veka”, *Dijalog povjesničara-istoričara*, Friedrich Nauman Stiftung, Zagreb, 2000, 99-100.

[5] Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara..., 212.

[6] Радош Љушић, op. cit.

[7] Cf. https://sr.wikipedia.org/wiki/Милош_Обреновић (приступ: 26.05.2016)

музичког живота, о чему је већ говорено пуно пута.[8] Шлезингер и његова делатност можда нису чинили квантитативну разлику у односу на турско време, али квалитативну, у смислу померања музичког тежишта ка Западу, свакако јесу. Оснивање *Књажеско-сербске банде* било је не само знак новог музичког времена, већ и знак да ствари на терену почињу да се мењају.[9] Мења се, полако али сигурно, и структура становништва. Средином XIX века, Србија је претежно аграрна земља, готово без индустрије, без класичних симбола капиталистичког друштва, иако са феудализмом раскида још 1830. године.[10] Ипак, поткрај истог века, а после дефинитивног ослобођења од турске империје и међународног признања државе 1878. године,[11] становништво прелази у стање када је већ већина организована у градовима.[12] И не само то. Раније започет процес урбанизације (од 1830-их година) по моделу улица које се укрштају под правим углом, тј. систему блокова (својственом Западу), крећући од Шапца, оставио је само погранична места, попут Врања,[13] под старим, зракастим системом.

Промена структуре становништва, промена изгледа градова, промена у доминантном привређивању и расту приведе,[14] неминовно је носила и промене у друштвеном и културном животу. Некадашња сеоска дружења, обележавање разних активности у оквирима аграрне године, животног циклуса, напуштају се због промене окружења. Музика се све више ствара и изводи за забаву појединца, све мање за потребу заједнице. А још из доба турске владавине, места карактеристична за окупљање војника и малобројних (у односу на нове прилике) грађана постају – кафане. Сам развој кафана је посебна тема;[15] оно што је за нас у

[8] Roksanda Pejović, *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1991, 291.

[9] Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara..., 212-213.

[10] Miroslav Perišić, op. cit, 102.

[11] После последњег српко-турског рата. – ibid, 104.

[12] Ibid, 104-105.

[13] Тадашње границе Србије су се разликовале у приличној мери од данашњих, Косово и Војводина нису били у саставу државе, а јужна граница је пролазила одмах испод Врања, не обухватајући данашње градове Бујановац и Прешево.

[14] Miroslav Perišić, op. cit.

[15] Кафане као првобитно места за испијање кафе још од XVI века су се полако преносиле из своје отоманске постојбине у Европу преко Балкана. Тако се сматра да је прва кафана на нашем континенту отворена управо у Београду још 1522. године (cf. Видоје Голубовић, *Механе и кафане старог Београда*, Службени гласник, Београд, 2007), али се улога кафане апострофира и у развоју специфичних врста градске традиције, као што је ребетика у Грчкој. – cf. Gail Holst, *Road to Rembetika*, Denise Harvey, Athens, 2006, 25, 27, 32, 34-35 etc; cf. Марија Думнић, „Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања Радио-Београда до Другог светског рата“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 49, Матица српска, Нови Сад, 2013, 77-90.

овом тренутку битно јесте посматрање музичке културе српске кафане, односно јединственог споја оријенталног и западног, који ће на крају оно оријентално готово у потпуности избрисати и оставити тек у траговима,[16] практично већ на преласку из XIX у XX век.

2.

Када је свирала дружина Мије Сеферовића Јагодинца код „Руског цара", у „Уједињењу" или „Даниној кафани", често се могла видети гомила света испред ових места како се тиска не би ли чула музику.[17] Ова кратка напомена Михајла Мике Петровића – Аласа, познатог математичара и љубитеља кафана (а једнако љубитеља виолине и пецања), говори о времену пре Првог светског рата које није прецизно датирано, но, читајући читав текст, лако је закључити да се ове констатације односе на дужи временски период, вероватно већи од деценије. Очито је да се на самом почетку XX века већ усталила одређена пракса, ансамбалска, која је имала многе особине западне музике. Иако сам Мика Алас није начинио снимке Мије Јагодинца, неки делови његовог текста ипак указују на веома важне музичке параметре. Тако он наводи да је Мија у анасамблу имао „терцаша" брата од стрица Коју Јанића[18] и „бегешара" рођака Мију Суљића.[19] С обзиром на то да је Мика Алас био и сâм солидан виолиниста (1896. је у Београду основао свирачко друштво „Суз"),[20] његове опаске можемо узети са великом дозом поверења, па из тога произилази да је (музичка) основа састава Мије Сеферовића била мелодија праћена терцом и употпуњена басовом линијом (бегеш – контрабас). С обзиром на већи број свирача у ансамблу, остали музичари (Мика Алас наводи двојицу синова, виолисте) свакако су имали улоге у формирању посебне хармонско-ритмичке пратње, што можемо закључити и из аналогија са другим ансамблима тог времена.[21]

И не само са ансамблима тог времена. Чак и данас смо сведоци основне поделе инструмената унутар већих састава по њиховом музич-

[16] Својевремено се ово објашњавало као трансформација унутар Отоманске империје и прелазак са старијих слојева културе (*alaturka*) на новије, европске тековине (*alafranga*). Концепт је временом претрпео критике, но ови изрази су остали, па се и данас повремено помињу у описима промена друштава која су се развијала под турском управом. – cf. John Morgan O'Connell, "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse", *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2, University of Illinois Press, 2005, 177-205.

[17] Михаило Петровић, „Цумбус комати на биковито ћемане (репринт)", *Српско наслеђе*, Историјске свеске бр. 5, мај 1998. – http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/05/article-16.html (приступ: 02.06.2016)

[18] Ibid.

[19] Ibid.

[20] https://sh.wikipedia.org/wiki/Mihailo_Petrovi%C4%87_Alas (приступ: 03.06.2016); http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClan.aspx?arg=426 (приступ: 03.06.2016)

[21] Михаило Петровић, op. cit.

ком устројству. То значи да постоји јасна подела на „водеће“ инструменте (оне који свирају мелодијску линију, најчешће праћену у интервалу терце), басову улогу (претежно контрабас или у савременијим условима – бас-гитара) и улогу хармонско-ритмичке пратње, оваплоћене кроз разне моделе установљене и условљене традиционалним развојем, а у зависности од општег презначења ансамбла. Ако је тамбурашки, он ће имати самицу или бисерницу праћену још (минимум) једном, читаву групу бас-примова и бугарија, бегеш (бас) и, као специфичност, човић. Код лимених дувача, то ће бити (бар) две трубе у дисканту, три до четири тенора за хармонско-ритмичку пратњу, туба за басову линију, но и још једна специфичност – тапан или велики бубањ са чинелом (у последње време допуњен добошом). Гудачки анасамбл остаје најближи минимуму – виолина (чешће у пару), (неколико) виола, контрабас, а у зависности од потребе може се допунити различитим инструментима. Дакле, већ више од века основно устројство ансамбла какав је имао Мија Јагодинац није се мењало. Потврде овога можемо још видети и на терену, нарочито у Западној Србији, где је практиковање породичне праксе музицирања код Рома до скоро било прилично живо.[22]

Међутим, како је дошло до тога да ова традиција постане *градска*, и не само то, како је могуће да се она, барем у погледу састава (а видећемо, делимично и начина музицирања) одржала толико дуго, да је чак и сада можемо видети „уживо“ кроз рад на пример Народног оркестра РТС-а?

Одоговор на ова питања нити је један, нити је једноставан. Историјски извори су прилично штури, нарочито у смислу музичких артефаката. Ипак, пратећи писање Мике Аласа о Мији Јагодинцу можемо доћи до неких полазних тачака за наше цртице. Мија је рођен 1860. године, и од раних дана је почео да свира виолину, те је убрзо постао члан ансамбла свога оца Сефера, познатог зурлаша, од кога је учио прве (оријенталне) мелодије.[23] Виолину је, изгледа, учио од стрица Пуже, и већ са 16 година је био одличан виолиниста. Но, у тексту стоји да је „од њега изашао прави мајстор тек онда кад је у Србију из Мађарске дошао надалеко чувени свирач Фердинанд са својом добро склопљеном свирачком дружином“.[24] Даље, Алас помиње да је Фердинад свирао свуда по Србији, но највише у Београду, као и да је његова свирка била „нешто ново за наш свет, како по начину извођења, тако и по склопу оркестра“.[25]

[22] Још увек су у сећању становника Лознице чувени Амзићи, у Крупњу Меиновци, већ поменути шабачки Цицварићи... – cf. Младен Марковић, *Виолина у народној музици Србије*, ФМУ, Београд, 2010. (докторска студија, у рукопису)

[23] Михаило Петровић, op. cit.

[24] Ibid.

[25] Ibid

И најзад, стоји и напомена да су се „дотле (...) могли код нас чути само турски Цигани музиканти, са виолином, зурлом и бубњем“.[26] Узевши у обзир године Мије Јагодинца које се помињу, и претпоставку да Фердинанд није био и јединствен свирач који је са својом „дружином“ долазио са Запада у Србију, можемо сасвим основано тврдити да је у последњој четвртини XIX века начињен заокрет и промена градске музичке сцене, од оријенталног наслеђа према новим, прозападно настројеним моделима, а нарочито у периоду између 1880. и 1890. године. Из наведених Аласових тврдњи, јасно је да су се догодиле најмање две крупне промене: инструменти оријенталног порекла (ако узмемо у обзир да је тапан, мада вероватно аутохтон код нас, био и инструмент турске војске; ту су и тамбуре, канун, дарабука...) замењују се новим, гудачким, а линеарни, монодијски или бордунски тип свирке (практично, полифонија у смислу значаја и равноправности улоге гласова) замењује се хомофонијом. Истицање улоге примаша у гудачком ансамблу ово дефинитивно потврђује, па Мија постаје пандан Фердинанду, од кога је учио очито нешто сасвим „ново“. А учио је свирајући са самим Фердинандом, који га је, приликом једне посте Јагодини, узео за „терцаша“,[27] што значи да је Мија имао прилику да „изнутра“ упозна нови стил свирања. Овакав начин учења био је и остао примерен народним свирачима и иначе,[28] па је за претпоставити да се сам Мија свирајући са мајстором Фердинандом упознао добро са стилским особеностима не само неких „других“ музика (мађарских и румунских плесова, песама и ко зна чега још), већ и са начином извођења и улогама инструмената у оквирима (малог) гудачког ансамбла. Овакав начин пратње је са собом носио и другачији приступ, заснован на хармонским склоповима, што је била нова тековина, долазећа са Запада. Интересантно је то да је до трансформације не само Мије, већ и других,[29] дошло у већ поменутој, типично оријенталној институцији – кафани.

---

[26] Исто се налази и код других аутора, посебно при помену Мустафе и његове дружине. – cf. Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara..., 212; Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*...

[27] Михаило Петровић, op. cit.

[28] Народна педагогија се (уколико сматрамо да заиста и постоји) унеколико разликује по моделима учења од „стандардних“ школских метода. – cf. Dimitrije O. Golemović, „Da li postoji narodna muzička pedagogija?“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, 163-191.

[29] Може се претпоставити да случај Мије Сеферовића није усамљен, тј. да је било свакако још музичара који су као Фердинанд посао и срећу тражили у Србији, и да су при том свирали са „домаћим“ музичарима, који су потом оснивали своје дружине. Нешто слично току развоја класичне музике у Србији, при чему Шлезингер свакако није био усамљен случај. – cf. Roksanda Pejović, *Srpsko muzičko izvođaštvo*...

Кафане тог периода код нас можемо слободно посматрати као неку врсту пандана европским салонима, а оне веће – концертним салама. Једноставно, биле су места окупљања, не нужно намењена само музицирању (или пак само угоститељским услугама), но, временом свакако постају места извођења музике. Не оне музике која се сматрала уметничком, већ некакве „народске“, сасвим другачије намене:

> „Ali, s druge strane, neosporno je i to da ta prava, umetnička muzika, nikad neće na svoje slušaoce, pa ma kako oni bili muzički obrazovani, uticati onako i izazivati onakva duševna raspoloženja i onakve osećaje kao što će to ciganska muzika, majstorski izvođena, uticati ne samo na narodne mase već i na one koji znaju šta je prava muzika i imaju za nju smisla i osećanja. Paganini, Sarazat, Kubelik, Krajsler, Elnak i drugi virtuozi na violini biće pobožno slušani od onih koji za to imaju smisla i više muzičke kulture, slušaoci će se, povučeni u sebe, u pobožnom ćutanju i muzičkoj ekstazi diviti i onome što se svira, i virtuozu koji to izvodi, ali nijedan od njih neće u oduševljenju dreknuti, početi da peva ili skočiti da poigra zanesen muzikom i atmosferom koju je ova stvorila. Ali kad ga Ciganin, dobar primaš, praćen svojim složnim i skladnim orkestrom 'dirne u živac', slušalac će, pa često i onaj muzički obrazovan, zaboraviti na sve, pevaće iako nije pevač, skočiti da se uhvati u kolo, pa će često učiniti i kakvu ludoriju. A kad ga primaš još bolje dirne, on će razbijati čaše, flaše, ogledala i prozore, bacati novac pred svirača, pokloniti mu svoj sat i lanac ili, kao što je učinio u svoje vreme direktor jedne velike beogradske banke lumpujući u kafani 'Makedonija', pokloniti sviračima družine Cicvarića konje i svoj skupoceni fijaker koji ga je čekao pred kafanom da ga vozi kući.“[30]

Из овог цитата сазнајемо заиста много ствари. Сазнајемо однос према музици која је очито била сасвим западна, компонована, од познатих и мање познатих европских композитора, и која је захтевала одређен ниво посвећености, разумевања и предзнања. С друге стране, ваљда и због труда уложеног у „схватање“ овакве музике, публика, осим куповине карата, није остављала напојнице музичарима, што је код народне свирке било малтене обавезно, па у цитату видимо помен и да је „директор једне велике београдске банке лумпујући у кафани 'Македонија'“ поклонио ансамблу Цицварића читав скупоцени фијакер са коњима. И за данашње појмове ово је – прилично галантно...

3.

Шапчани Цицварићи су, уз сугрђане Андалије, Вујице и Мелиноре из Пожаревца, Ајроше из Ниша, дружине Јове Белога из Београда, и наравно, Мије Јагодинца, спадали у најбоље градске ансамбле Србије,[31] и до данас су остали нека врста синонима за музику овог типа. Прола-

[30] Михаило Петровић, op. cit.
[31] Ibid.

зећи кроз различите периоде, имајући различите примаше и терцаше, комбинујући језгро гудачког ансамбла понекад са другим инструментима, постали су занимљиви и тадашњим страним продуцентима, који су увидели потенцијал у тражњи за оваквом музиком. Ансамбле сте могли слушати у кафанама, на већим игранкама по тадашњим салонима (делимично опет кафанских сала), али се то сводило на релативно мањи круг људи. Морали сте да у скученом простору заузмете место да бисте уживо чули оне о којима се већ шире невероватне приче, уз чију свирку скачете да се „ухватите у коло или начините какву лудорију".[32] Како год ово схватали, ипак се радило о ограниченом броју људи, па, и поред недостатка „живе" атмосфере, преко грамофонских плоча сте могли макар мало „доживети" њихову свирку. Тако су Цицварићи у периоду од 1909. до 1912. године, док је примаш био Бака Цицварић (наводно најбољи од свих, узгред и аутор доброг дела песама и кола на њиховом репертоару),[33] снимили више од 40 нумера.[34] И управо ови снимци нам пружају добар увид у неке карактеристике тог, сада легендарног, градског традиционалног музицирања на прелому векова. Снимци су прилично лошег квалитета гледајући са становишта данашње технологије, и на њима је тешко одредити тачно шта који инструмент и вокал(и) изводи, но ипак се неке основне карактеристике могу јасно издвојити и визуелизирати.[35] Погледајмо пример једног кола:

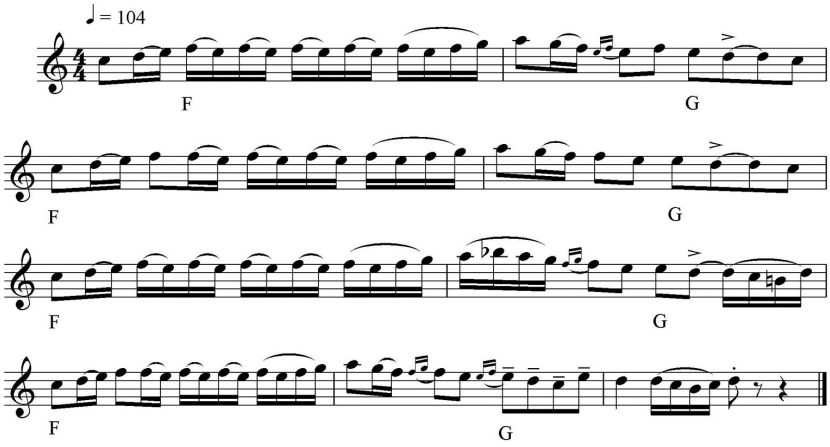
[32] Ibid.

[33] http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=25.0 (приступ: 07.06.2016)

[34] Ibid.

[35] Што се визуелизације, односно транскрипције тиче, овде ћемо приказати неколико нумера кроз парцијалне транскрипције, односно записе оних елемената музичког тока који би били најбитнији за само разматрање. Разлог овоме јесте непотребност оптерећења записа елементима који су веома променљиви, и који се изводе према наученим начинима извођења, као што су хармонско-ритмички елементи. На пример, виола у гудачком ансамблу најчешће свира специфичне двозвуке као делове пуног акорда у склопу хармонско-ритмичке пратње, али се, рецимо, обртаји и сами двозвуци мењају према нахођењу свирача, од извођења до извођења. То је сасвим у складу са самим бићем традиционалне музике, која, као нефиксирана, оставља простор да се у оквиру одређених модела креира варијантна структура.

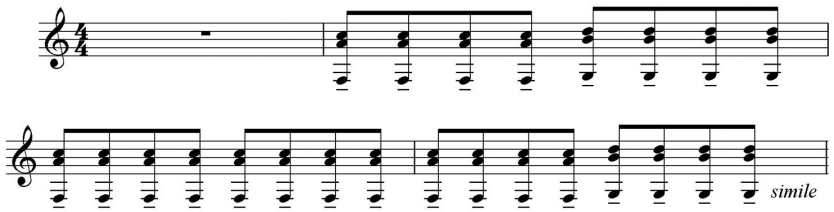
Чачанка коло



Већ из саме мелодијске линије могу се уочити неки важни елементи свирке, а пре свега заступљеност принципа варирања. Читава структура је сачињена од једног двотакта (или четворотакта, уколико бисмо пример записали у 2/4 метру) који се понавља са минималним изменама, без коришћења контрастног материјала. Варирање се, пак, односи само на други део одсека, први се практично не мења, па остаје утисак монотоности, коју нарушава само варирање примаша Баке Цицварића. Када овде помињемо „монотоност“, заправо више мислимо на недостатак правог контрастног одсека, на шта смо, истини за вољу, у (савременој) инструменталној музичкој традицији прилично навикли. Ти контрасти могу бити различити (на пример чак и само промена регистра инструмента, или пак транспозиција одсека), но, овде се не јавља никакав поступак који би ишао у том правцу. Сâм снимак кола траје нешто више од два минута, па у овом погледу можемо закључити да је тадашње структурисање било у великој мери једноставније од многих данашњих начина (уз услов да је ово коло типичан представник тадашњег начина извођења). Даље, ансамбл свира акордску пратњу која се смењује у ритму и на начин који је приказан у запису. Ово је посебно занимљиво, будући да се јављају само два акорда, који слушно личе на субдоминанту и доминанту, међутим, у питању је само наша пројекција и ствар (опет) навике слушања, која нас у потпуности може одвести у погрешном смеру. Наиме, тешко би било, и неправедно, допустити да се у овом случају говори о некаквој латентној хармонији, и структури којој можда недостаје тоника (на самом почетку), само зато што бисмо ми то тако хармонизовали. Овде се не ради о томе. *Они* (Цицварићи) су то тако изводили. И снимили. Без (имагинарне) тонике. Ова два акор-

да су само две тачке у једној равни; математички гледано, они могу да дају само једну праву унутар равни, али не могу да дефинишу и сâму раван. Дакле, на овај начин гледано, тонски простор би, у хармонском смислу, био потпуно недефинисан, па је исправније рећи да у моменту снимања ове нумере, или нешто раније, при њеном настанку, хармонски моменат још није у потпуности „заживео“. Ово је једино логично објашњење, и оно показује управо ток какав смо већ видели у развоју Мије Јагодинца – од оријенталне свирке према свету европ(еј)ских игара. У примеру *Чачанског кола* видимо на делу силе новог слушања музике која долази са стране (Фердинанд и слични), силе које утичу на промену става у вечном тражењу оног *новог*, које је истовремено и *популарно*.[36] Међутим, свакако је потребно време да се то *ново* у потпуности усвоји, и да се изврши комплетна транспозиција и трансформација музичког контекста мелодије праћене својим копијама у другим инструментима у нову музичку средину, где је мелодија праћена по утврђеном систему аранжирања и оркестрације, са јасним хармонским елементом.

Ово коло постаје још занимљивије када се погледа и парцијални запис музичке пратње:



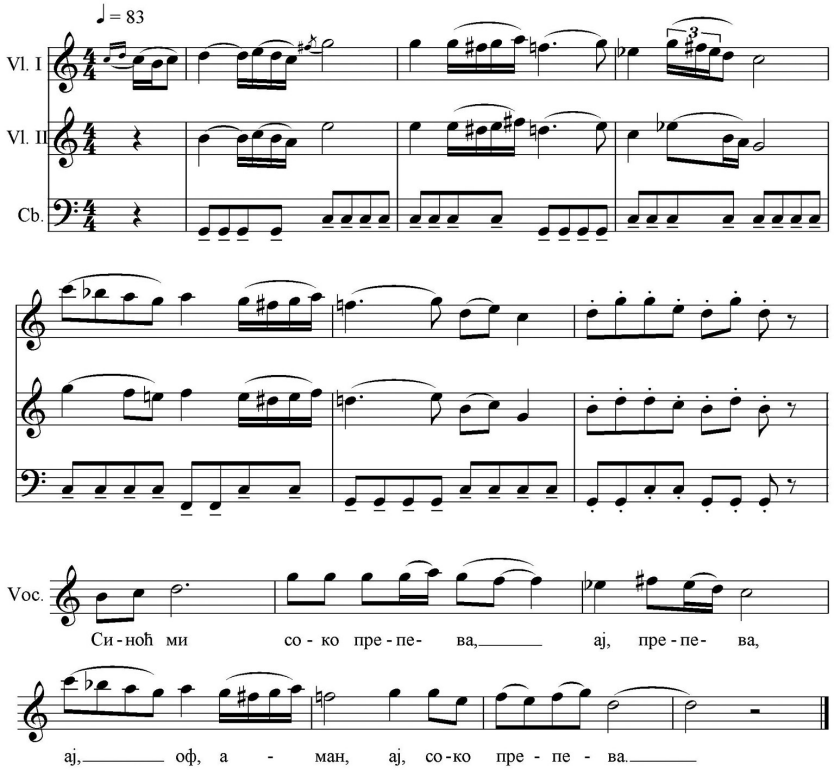
Видимо да на самом почетку примаш почиње *соло*, дајући на тај начин сигнал остатку *дружине* да почне да свира (научену) пратњу. Пракса је данас (и не само данас, већ дужи низ година и деценија) да се пратња код оваквих кола изводи уобичајено у „ес-там“ маниру, односно у комбинацији осминске паузе и осмине ноте, одсвираних од стране инструмената који су код Цицварића били виоле и бугарије (тамбуре). Начин приказан у овом колу је свакако, као и „обезфункционаљена“ хармонија, старија врста, или још боље, „прелазни облик“ из оријенталног у западно. Уколико бисмо покушали да датирамо ову појаву, извесно је само да је снимак који нам је послужио за анализу начињен пре 1910.

[36] У народу је најцењенија песма *нова песма*. Чак и у разговору са познатим аутором новокомпонованих народних песама (и не само њих), Милутином Поповићем – Захаром, речено нам је да је *хит* увек оно што је *ново*. Такође, у неколико чланака нашег истакнутог етномузиколога Димитрија О. Големовића, *ново* се апострофира (и посматра) управо у оваквом контексту. – cf. Dimitrije O. Golemović, *Čovek kao muzičko biće*...

године, с обзиром да на омоту оригиналне плоче не стоји година снимања и издавања (тек од тада се на носаче звука уписују и године издавања). Сходно томе, можемо закључити да је нумера била на репертоару ансамбла Цицварића већ неко време, али и да је стилски одговарала одређеном тренутку непосредно пре друге деценије XX века, иначе је страни продуценти не би снимили (једноставно, не би им се исплатило да улажу у нешто *старо*).

Снимци Цициварића нису занимљиви само као чисто инструментална дела. Неке особине градске традиције оног времена могу се сагледати и кроз вокално-инструменталне творевине, чак и кроз једну севдалинку:

Сву ноћ ми соко препева



Саме севдалинке као врста нису предмет нашег малог разматрања (будући управо тековине *оријенталног*), но оно што нас свакако интересује јесте начин извођења какав смо покушали да прикажемо записом. Прво што пада у очи јесте смењивање инструменталних и вокално-инструменталних делова. Свира се увод у коме примаш изводи

мелодију песме, а потом се придружује вокал, певајући исту мелодију (при чему сада примаш „прати“ мелодију свирајући – исто). Уколико бисмо посматрали само овај елемент, могли бисмо бити доведени у заблуду да овде Цицварићи промовишу оријенталне елементе (мелодија која се мултиплицира, унисоно извођење, жанр севдалинке), међутим, оно што је јасан помак и отклон од овакве традиције, јесте пратња осталих инструмената. „Терцаш“ (друга виолина) ће и линији гласа свирати исто као и првој виолини, као што је приказано у уводу, контрабас ће свирати основне тонове акорада, а виоле и тамбуре ће, на начин приказан у претходном примеру, давати константан ритмички пулс осмина, уз допуњавање хармонске основе.

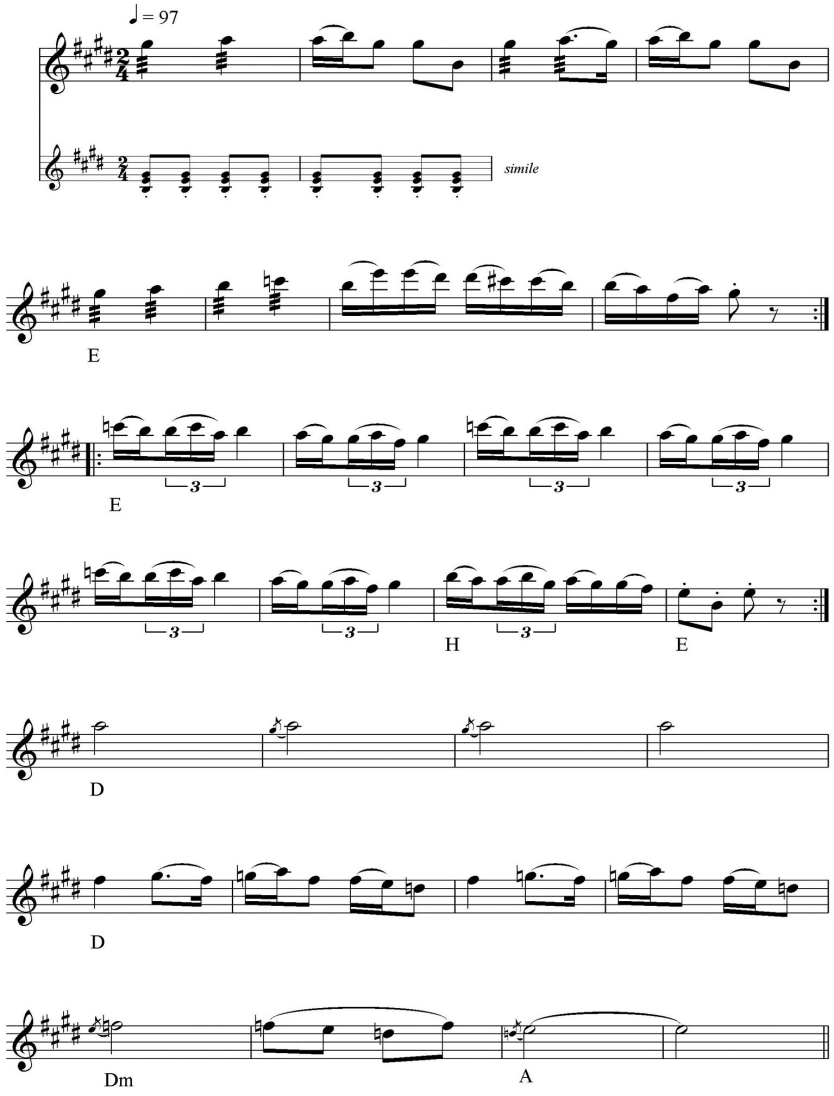
Занимљиве су најмање две ствари које се могу извући из оваквог (музичког) контекста: макроформа зависи од саме песме, али је у суштини двострука песма – једном свирана, једном певана (уз инструменталну пратњу); друго, у односу на први пример, овде је хармонска основа „комплетирана“, јављају се све основне функције у тоналитету, и постоји тенденција ка завршетку на „доминанти“. Прва појава је за последицу имала велики утицај на „стандардизацију“ форме новокомпонованих народних песама и генерално песама градске традиције, при чему се обавезно јављају инструментални уводи (у каснијем периоду замењени *форшпилима*) и инструментална интермеца, једнака испеваним (мело)строфама, касније строфама са рефреном и другим варијантама основне форме. Друга појава је произвела карактеристичан начин хармонизације песама, који се пренео и на чисто инструменталне облике (кола), и такође је приметан у каснијим творевинама новокомпоноване музике, односно градске песме. Наравно, не можемо сматрати да су Цицварићи заиста били баш *ти* иноватори, који су на овај начин извршили синтезу некадашње оријентално настројене градске музичке традиције и нових западних елемената у оно што ће постати *новија градска*, западно оријентисана традиција, али је извесно да су је они изводили и да се у њиховом музичком животу јасно може уочити прогрес у овом смеру. Вероватно је појава била ширег карактера, а Цицварићи један од најекспониранијих „медија трансфера“. Уосталом, о њиховој слави (и очито иноваторству, ако се вратимо на оно *ново*) говоре и неки други подаци: свирали су и у Прагу и у Паризу,[37] постали су веома популарни још пред крај XIX века, а њихов квалитет је био довољно добар да буду ангажовани (уз све персоналне промене) и после Другог светског рата.[38]

[37] Бранко Шашић, *Знаменити Шапчани и Подринци II*, Чивија-принт, Шабац, 2012, 7-8.

[38] Између осталог, забележено је да су 1951. године били позвани да свирају у Београду на утакмици шабачке „Мачве“ и „Црвене звезде“. – cf. ibid, 9.

Њихова инвенција (или пак копирање других узора, уз напомену да су они били некако најекспониранији, па их обично узимамо за репер) ишла је и у правцу развоја форме. Рецимо, на снимку из 1912. године[39] можемо приметити неке новине у односу на претходно анализиране нумере:

Цицварића коло



[39] Сада већ стоји назнака године снимања на омоту!

Лако се уочава да први одсек (осам тактова) има јасну форму велике реченице, структуре 2 + 2 + 4. Потом долази сасвим другачији одсек, још увек грађен по двотактима (уз истицање јасне хармонске каденце на свом завршетку), као нека врста контраста, што, рецимо, није постојало у *Чачанка колу*. Најзад, јавља се и један потпуно модулациони одсек, чак као врста застоја у музичком току, да би се потом јавила нека врста репризе, али траснпоноване и са измењеним завршним четворотактом. Наравно, за формирање овако сложене форме потребно је одређено време, свакако се није могло за само неколико година од једноставног једнодела прећи на (врло развијени) тродел, али је вероватно на снимку забележен момент трагања за новим. Опет морамо имати на уму да је *ново* најтраженије, а да се ради о ромским свирачима – професионалцима, које животно занимање свакако води у правцу сталне иновације. Неки од ових елемената су и иначе познати у ранијој народној инструменталној пракси, као што је транспозиција у оквирима практичног једнодела, чиме се остварује одређени ниво контраста.[40] Међутим, новотарија је и комбиновање ових (постојећих) елемената у нове структуре, чиме су Цицварићи и други ансамбли оног времена свакако задужили нашу традицију.

4.

Утицај Цицварића и других поменутих ансамбала на развој некакве *нове* градске традиције у Србији вероватно би остао у домену урбане легенде или предања, да се није догодио важан преокрет. Истина је да се *новим* начином свирало увелико на прелому векова и током првих деценија XX века по различитим кафанама, па и новонаправљеним салама које су имале и другачије функције,[41] често и као музика за балове који су се већ неколико деценија организовали у разним пригодама.[42] Међутим, појавили су се други фактори који су утицали на даље ширење и обликовање ове традиције. Масовни медији.

Већ смо поменули да су и сами Цицварићи начинили одређене снимке за стране продуценте. Питање је, међутим, колико је ово утицало на саму традицију и „копирање“ њиховог стила. Дистрибутивне мреже носача звука су биле тек у повоју, број грамофона на којима су

[40] По речима Крстивоја Суботића, нешто „мењаш (...) да коло не обљутави“. – Димитрије О. Големовић, *Крстивоје*, Друштво за очување српског фолклора „Градац“, Ваљево, 2009, 38.

[41] На пример сале официрских домова, подесне за већа окупљања.

[42] У почетку претежно дворски балови, који су се касније проширили и као еснафске забаве, забаве и свечаности одређених политичких партија итд, увек са пригодним програмом и протоколом – обавезним колима и плесовима. – cf. http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/09/article-06.html (приступ: 15.06.2016)

се ови снимци могли преслушавати био је мали.[43] Но, грамофони и грамофонске плоче нису били и јединствена новост у још фетусном стању света медија. Појавио се радио.

Изум Николе Тесле из 1900. године (који се дуго приписивао његовом техничару из њујоршког периода, Марконију) брзо постаје веома популаран свуда у свету, првобитно за трансфер Морзеовог кода, а од 1906. и за пренос људског гласа. У данашњем смислу, прва радио-станица почиње са радом у Сједињеним Америчким Државама, у Питсбургу 1920. године. Београд и Србија нису превише заостајали. Из малог студија у Кнез Михајловој улици (на спрату данашњег Немачког културног центра), 1924. године почело је емитовање програма, у почетку експерименталног, па све учесталијег, да би се 1929. и озваничио Радио Београд.[44] За нас је од посебне важности музички део овог, сада устаљеног програма, који се делимично односио и на музику из – кафана. Релативно често су у етер пуштане (или преношене) нумере тамбурашког ансамбла Александра Араницког, али и (нешто касније тако именованог) Народног оркестра Симе Беговића (иначе гитаристе).[45] Овај потоњи је нарочито важан, будући да је био претеча данашњег Народног оркестра Радио-телевизије Србије, а музичар који је наследио Беговића на месту шефа оркестра после Другог светског рата био је Властимир Павловић – Царевац.

О самом Царевцу већ је говорено на другим местима,[46] овде ћемо само подвући неке елементе који би били илустративни за нашу причу. У периоду пре Другог светског рата, Царевац је имао своју кафану на Чубури у којој је и музицирао његов састав.[47] Ово, заједно са радијским искуством стеченим у поменутом ансамблу Беговића, било је пресудно да се у периоду непосредно по завршетку Другог светског рата оформи једна специфична пракса, коју бисмо данас могли посматрати као завршну фазу развоја *цицварићевског модела* градске музичке традиције,

[43] Мада први грамофон стиже у Београд још 1900. године, њихов број се, у односу на број становника, није могао сматрати значајнијим све до времена нешто пре Другог светског рата, када већ „електрични грамофон (...) прети занату музичара“ (којих је тада у Србији било чак између 30.000 и 40.000). – Марија Думнић, op. cit, 84.

[44] Cf. http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/radio-beograd-1/1403331/istorija-duga-90-godina.html (приступ: 15.06.2016)

[45] Cf. http://www.ansamblzorule.com/cuvari-tradicije/308-kafansko-i-opersko-pevanje-na-radiju (приступ: 16.06.2016)

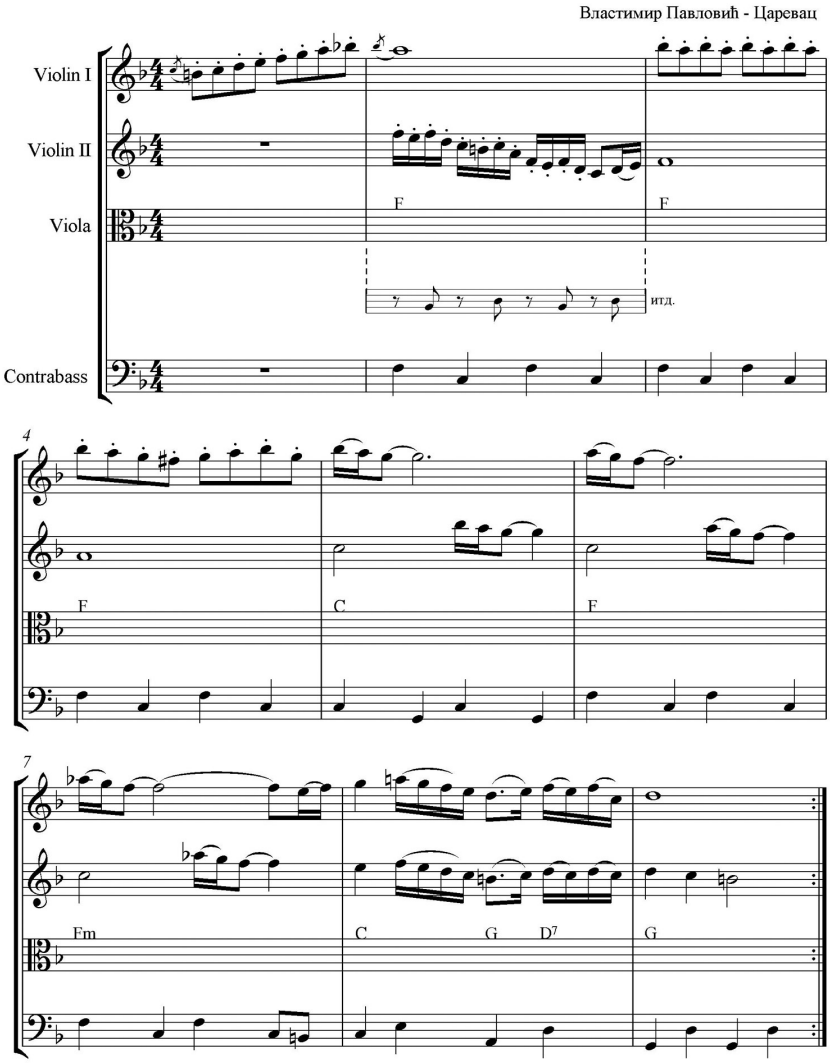
[46] Димитрије Микан Обрадовић (ур.), *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића – Царевца (1954–1964)* [троструки компакт-диск], РТС ПГП, Београд, 1997, CD1 403255, CD2 403279, CD3 403293; http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=130.0 (приступ: 16.06.2016); Марија Думнић, op. cit, 83.

[47] Марија Думнић, op. cit.

али и почетну фазу развоја синтетских форми популарне музике која се данас код нас обично пежоративно означава као *турбо*.

Властимир Павловић – Царевац и његов ансамбл су у суштини само утврдили извесне принципе које су већ установили ансамбли неколико деценија пре њих, али су и донели неке новине. Погледајмо пример једног кола:

Свилен конац



Свилен конац је нумера Цицварића,[48] међутим, како не поседујемо аудио-запис, не можемо ни извршити директно поређење са нумером

[48] Бранко Шашић, op. cit, 10. Касније се на ову музику, уз изостављање бржег

коју су снимили Царевац и Народни оркестар Радија. Међутим, у Царевчевој верзији можемо уочити неке карактеристике: пре свега, константан, потпуно оформљен и јасан „ес-там“ ритам,[49] односно хармонско-ритмичку секцију у којој инструменти остварују своју улогу потпуне комплементарности и сарадње са басом, на тај начин дајући ритмички покрет (и играчки карактер) структури чак и лаганог темпа. Примећује се и да је читава композиција веома брижљиво аранжирана, друга виолина више не свира само пратећу мелодију у интервалу терце, већ има и места за дочаравање ехо-ефекта, као и контрапунктске допуне главној мелодији. Контрабас има јасно профилисану улогу и линију, са основним тоновима акорда на тези и обртајима на арзи итд. Сагледавајући елементе у целини, овакав начин свирања је у потпуности у складу са прозападним начином музичког мишљења, односно поделама улога гласова у оквирима хомофоне фактуре, где је уочљива доминација мелодије и генерално спољних гласова. Ранија пракса је потенцирала једну мелодију која је била просто умножавана учешћем других инструмената, уз евентуалну експлицитну ритмичку пратњу, као што су били организовани (градски) ансамбли чалгија.[50] Можда би се на ово могло гледати као на елементе који би у потпуности раздвојили оријентално наслеђе, у нас доминантно до последње четвртине XIX века, од ансамбалске праксе устоличене радијским програмима од 1930-их година. Ово је од посебне важности, будући да је улога медија у промовисању нови(ји)х стилова била велика, ако не и пресудна. Генерално гледано, оно што се преносило преко радија постајало је *узор*, постајало је *популарно* и *тражено*, што је, са друге стране, изазивало својеврсни домино-ефекат код ансамбала и музичара који су били професионалци, дакле живели од тога. Публика која је слушала радио, сада је захтевала да и у кафани чује оно што је ишло у етар. То је провоцирало музичаре који су желели да буду актуелни и самим тим тражени, што им је доносило нове ангажмане и бољу плаћеност. У крајњој линији, врхунац њихових каријера би било појављивање на радију – осим „редовних“ ангажованих ансамбала, могли су се појављивати и други, ако су својим квалитетом то заслуживали. Појавите се на радију, и ваша каријера се драстично мења – постајете тражени и постајете нови *узор*. Ову појаву бисмо могли представити као једну специфичну спиралу, по облику веома блиску ДНК[51] ланцу:

дела, додаје текст, па настаје и песма.

[49] Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara..., 215.

[50] Cf. Боривоје Џимревски, *Чалгиската традиција во Македонија*, Македонска книга, Скопје, 1985.

[51] Као што је познато, дезоксирибонуклеинска киселина – један од основних

Баш као и овај запис наших особина које се преносе генима, преплетеност кафанске градске праксе и праксе радијских ансамбала показује праве особине живог организма: интеракцију чинилаца, њихов развој и органску повезаност. Чак и када погледамо песме које је снимао Народни ансамбл Радио-Београда још у предратном периоду, са певачима као што су Лела Ђорђевић (најчешће у дуету са Симом Беговићем, иначе њеним братом), Милева Бошњаковић, Љубица Миливојевић, Теодора Арсеновић или Бошко Николић,[52] примећујемо да је манир пратње истоветан са начином примењиваним у чисто инструменталним творевинама. Разлика је била само у томе што је (све до средине 1960-их година, када ту улогу преузима хармоника) виолина пратила у унисону глас певача. Такође, постојала су инструментална интермеца, уз уобичајену смену следећих целина: инструментални увод – мелострофа – инструментални интермецо – мелострофа итд. У прво време, инструментална интермеца су, као и у приказаном случају Цицварића, била истоветна са певаном строфом, но касније се инструментална деоница у извесном смислу осамостаљује и почиње да представља својеврстан идентификатор песме, којим читава структура и започиње (*форшпил*). Сама мелострофа, будући компонована,[53] временом добија форме које сасвим

састојака једра ћелија живих организама и њихових хромозома.

[52] Последње четворо су иначе били професионални певачи ангажовани у Народном позоришту, па су као такви изводили народне песме, у маниру у коме је певао и чувени Мијат Мијатовић, као и добар део аматера који су наступали у кафанама Савамале или Чубуре, практично оперетски, слично снимку Цицварића *Сву ноћ ми соко препева*. – cf. Драгослав Симић, „Како су певали Лела и Сима“, *Буктиња* бр.30, Крајински књижевни клуб, Неготин, 2011, 34-42; http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/porodicniarhivi.html (приступ: 12.05.2016).

[53] Код градских песама и кола аутор је готово увек познат, још од времена популарног примера *Што се боре мисли моје*, па преко разних популарних песама, чак и севдалинки које је правио Крагујевчанин Драгиша Недовић, па све до песама

одударају од форми уобичајених за нашу сеоску традицију. Као и у инструменталној пракси, градска традиција све више показује формалну организованост својствену западној музици – јасне реченице и веома честе периодичне структуре, па се и у том сегменту може говорити о потпуној трансформацији.

У односу на предратни период, Царевчево управљање Народним оркестром доноси још једну новину, везану за интерпретацију ових нових (како се најчешће називају, новокомпонованих[54]) песама – „певај као што говориш – ако умеш правилно да говориш, умећеш и да певаш“.[55] Заиста, Царевац се понашао као искусан музички продуцент, ишао је за значајним звучним резултатом, а захтевао је најчешће да певач долази из краја из кога је и песма која се снима или изводи. Овакав приступ аутентичности довео је до оформљења специфичног стила, који је сменио дотадашњи оперетски приступ певању, па се градска (радијска) песма у периоду после Другог светског рата значајно разликује од пређашње. Узор какав је био Мијат Мијатовић замењен је новима, попут Данице Обренић, Радмиле Димић или Вукашина-Вулета Јевтића.[56]

Након Царевчеве смрти 1965. године, на чело Народног оркестра долази Миодраг Јашаревић, такође виолиниста, да би после трагичог окончања његовог живота 1976. године[57] шефови Народног оркестра били, редом, кларинетиста Божидар Милошевић и хармоникаши Љубиша Павковић и Владимир Пановић. Читава радијска пракса (и пракса Телевизије Београд од њеног настанка као надградње Радио-Београда) може се до данас посматрати по многим параметрима као последица градске традиције, тачније, као један од сегмената савремене сцене популарне музике која је у добром делу настала у процесима наслеђивања, трансформације и даље трансмисије одређених музичких елемената. Као традиција сâма по себи.

* * *

Милутина Поповића – Захара за Лепу Брену, а које се, што је посебно занимљиво, данас углавном сматрају *народним*, јер им је аутор, у правом духу народне песме, постао анониман, тј. заборављен. Овај принцип је већ разматран у оквирима српске етномузикологије. – cf. Jelena Gligorijević, „Tri rustikalne pesme iz repertoara Lepe Brene – veza sa tradicijom i odstupanje od nje“, *Rad XXXVII Kongresa SUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, DFH, Zagreb, 1990, 200-205.

[54] Драгослав Девић, „Нове ’народне’ песме“, *Рад IX Конгреса СФЈ (Мостар и Требиње, 1962)*, Сарајево, 1963, 545. Веома често се у пракси настанак „новокомпоноване“ музике везује за период 1960-их година, међутим, извесно је да су овакве нумере значајно старије, нарочито уколико их посматрамо као последицу градске праксе.

[55] Cf. https://starigramofon.wordpress.com/feljton/ (приступ: 14.05.2016)

[56] Ibid.

[57] Погинуо је у саобраћајној несрећи код Колара.

Милошев пут од турбана и димија до хусарске капе и униформе као да је означио и пут градске традиције: од свирки оријенталног типа оберлаутара Мустафе и његове дружине, па до у потпуности „позападњене" праксе ансамбала Радио-Београда и њиховог немерљивог утицаја на развој касније сцене популарне музике у Србији. Борба и трансформација *alaturka* у *alafranga*, ма колико као концепт данас била критикована, па и напуштена,[58] ипак нам на једној равни прилично јасно дочарава тенденцију и, у крајњој линији, процес какав се одвијао у извесном временском периоду. Тај период је свакако био дужи него што је била промена кнежеве одеће, што и не би требало да чуди (већ смо навикли да у музичкој уметности појаве увек мало заостају за некаквим општим трендом), али су исказане сличности заиста фрапантне. За мање од једног века, од једног преовлађујућег, још увек оријенталног стила владавине мелодије и њеног мултиплицирања, стигло се до праксе аранжмански и формално устројене по начелима западне хармоније и музичке архитектонике, уз задржавање неких локалних специфичности.[59] Наравно, овде се нисмо бавили градском уметничком сценом у Србији, којој је на известан начин „отац" био управо поменути Шлезингер. Но, пракса војних ансамбала,[60] организовање првог Штраусовог концерта у Београду 1847,[61] концерти по београдским салонима и слава једне Јованке Стојковић,[62] а нарочито деловање српских композитора XIX и раног XX века (као Станковића и Мокрањца), ма колико били националног карактера, не спадају у домен нити овог рада нити развоја градске традиције по својој суштини. Чак бисмо пре могли говорити о некаквим утицајима градске традиције на тзв. класичну музику код нас у том периоду,[63] него обрнуто.

Нумере које су писали знани аутори полако су прелазиле у баштину градске (музичке) културе, а њихова извођења добијају све одлике „правог" музичког фолклора (континуитет, варирање, селекција као опредељујући фактори „спољашњих" сила). Принцип преласка песама

[58] John Morgan O'Connell, op. cit.

[59] Као што је, рецимо, чувени завршетак на „доминанти", односно нека врста полукаденце која се презначује у завршни обрт, а што је вероватно последица раније усвојених мелодијских кретњи.

[60] Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara..., 214-215.

[61] Roksanda Pejović, *Srpsko muzičko izvođaštvo*...; http://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/1346476/svetski-dan-muzike--johan-straus-mladji-jabuka.html (приступ: 26.06.2016)

[62] Cf. Стана Ђурић-Клајн, *Музика и музичари*, Просвета, Београд, 1956; Roksanda Pejović, *Srpsko muzičko izvođaštvo*...

[63] Погледајмо само програме концерата оног времена. Чак је и Јованка Стојковић, иако Листов ученик, готово обавезно на репертоару имала бар неко домаће дело или популарну песму.

из репертоара Лепе Брене у традицију[64] само је потврда процеса који су се одигравали и у прошлости. Један од познатијих скорашњих примера да ови процеси ни у свету нису непознати је трансформација теме Хиндемитове *Сонате за флауту и клавир* (1936) у чувену композицију немачке групе *Kraftwerk*, *Tour de France* (1984), при чему се, захваљујући популарности и експонирању потоњих, пређашње (тј. узор или оригинал) у култури готово у потпуности пренебрегава. У том светлу, ни даље трансформације градске традиције поратног периода у данашњи *турбо*[65] не би требало да представљају некакво изненађење, мада би та тема захтевала много подробније и обухватније промишљање и обраду.

У сваком случају, развој градске музичке традиције код нас могли бисмо означити као еволутиван: и он је ишао тако да су се оријенталне нумере полако „позападњивале“, што у светлу развоја вокалне традиције представља сасвим аутохтону и, најзад, другачију појаву. Код наше сеоске традиције, *ново* је дошло само као копирање и дословно пресађивање начина који су приспели са севера,[66] уз задржавање неизмењеног оквира *старог*, што у начелу за последицу има паралелно постојање старијих (*на глас*) и новијих начина (*на бас*) на терену. Код градске, пак, старији слојеви су једноставно нестајали, претапани силама мањих трансформација у нове „стандарде“, у средњеевропски „ес-там“ ритам потекао од „oom-pah“ састава претежно лимених дувача и у хармонизацију и аранжирање својствено њима. Фердинанд и његова дружина су научили Мију Јагодинца, он је учио друге, други су то знање цементирали и преносили, увек га, у духу фолклора, минимално мењајући, допуњујући, одузимајући, и увек крећући се напред. Према Радио-Београду и његовом устоличењу као главном трансмитеру, и, само мало касније, главном креатору традиције. Према *Бојарки*. Или већ... Где год оно „напред“ било.

Литература:

Gligorijević, Jelena: „Tri rustikalne pesme iz repertoara Lepe Brene – veza sa tradicijom i odstupanje od nje“, *Rad XXXVII Kongresa SUFJ (Plitvička jezera, 1990)*, DFH, Zagreb, 1990, 200-205.

Golemović, Dimitrije O: „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije“, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, knj. 95, Beograd, 2005, 211-226.

[64] Jelena Gligorijević, op. cit.

[65] Иако се под тим изразом никако не може подразумевати жанр, чак ни најшире могуће гледано.

[66] Dimitrije O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara..., 212.

Golemović, Dimitrije O: „Da li postoji narodna muzička pedagogija?“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, 163-191.

Големовић, Димитрије О: *Крстивоје*, Друштво за очување српског фолклора „Градац“, Ваљево, 2009.

Голубовић, Видоје: *Механе и кафане старог Београда*, Службени гласник, Београд, 2007.

Девић, Драгослав: „Нове ’народне’ песме“, *Рад IX Конгреса СФЈ (Мостар и Требиње, 1962)*, Сарајево, 1963, 545-550.

Думнић, Марија: „Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања Радио-Београда до Другог светског рата“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 49, Матица српска, Нови Сад, 2013, 77-90.

Ђурић-Клајн, Стана: *Музика и музичари*, Просвета, Београд, 1956.

Ђурић-Клајн, Стана: *Историјски развој музичке културе у Србији*, Pro Musica, Београд, 1971.

Љушић, Радош: *Кнежевина Србија (1830– 1839)*, Завод за уџбенике, Београд, 2004.

Марковић, Младен: *Виолина у народној музици Србије*, ФМУ, Београд, 2010. (докторска студија, у рукопису)

Обрадовић, Димитрије Микан (ур.): *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића – Царевца (1954–1964)* [троструки компакт-диск], РТС ПГП, Београд, 1997, CD1 403255, CD2 403279, CD3 403293.

O’Connell, John Morgan: “In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse”, *Ethnomusicology*, Vol. 49, No. 2, 2005, 177-205.

Pejović, Roksanda: *Srpsko muzičko izvođaštvo romantičarskog doba*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1991.

Pejović, Roksanda: „Muzičko stvaralaštvo i izvođaštvo od 18. veka do danas“, u: S. Ćirković, R. Ljušić i V. Korać (ur.): *Istorija srpske kulture*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1994. http://www.rastko.org.rs/isk/isk_17_c.html (приступ: 23.04.2016)

Perišić, Miroslav: „Gradski život u Srbiji krajem 19. veka“, *Dijalog povjesničara-istoričara*, Friedrich Nauman Stiftung, Zagreb, 2000, 99-112.

Петровић, Михаило: „Џумбус комати на биковито ћемане“, *Српско наслеђе*, Историјске свеске, бр. 5, мај 1998. http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/05/article-16.html (приступ: 02.06.2016)

Симић, Драгослав: „Како су певали Лела и Сима“, *Буктиња* бр. 30, Крајински књижевни клуб, Неготин 2011, 34-42.

Holst, Gail: *Road to Rembetika*, Denise Harvey, Athens, 2006.

Џимревски, Боривоје: *Чалгиската традиција во Македонија*, Македонска книга, Скопје, 1985.

Шашић, Бранко: *Знаменити Шапчани и Подринци* II, Чивија-принт, Шабац, 2012.

Интернет извори:

https://sr.wikipedia.org/wiki/Милош_Обреновић (приступ: 26.05.2016)

https://sh.wikipedia.org/wiki/Mihailo_Petrovi%C4%87_Alas (приступ: 03.06.2016)

http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClan.aspx?arg=426 (приступ: 03.06.2016)

http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=25.0 (приступ: 07.06.2016)

http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/09/article-06.html (приступ: 15.06.2016)

http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/radio-beograd-1/1403331/istorija-duga-90-godina.html (приступ: 15.06.2016)

http://www.ansamblzorule.com/cuvari-tradicije/308-kafansko-i-opersko-pevanje-na-radiju (приступ: 16.06.2016)

http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=130.0 (приступ: 16.06.2016)

http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/porodicniarhivi.html (приступ: 12.05.2016)

https://starigramofon.wordpress.com/feljton/ (приступ: 14.05.2016)

http://www.rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radiobeograd-3/1346476/svetski-dan-muzike--johan-straus-mladji-jabuka.html (приступ: 26.06.2016)

Аудио извори:

Дигитални архив Народне библиотеке Србије: digitalna.nb.rs/sf/NBS/Zvucni_zapisi

Обрадовић, Димитрије Микан (ур.): *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића – Царевца (1954–1964)* [троструки компакт-диск], РТС ПГП, Београд, 1997, CD1 403255, CD2 403279, CD3 403293.

Mladen Marković

ANA ON SERBIAN URBAN TRADITION OF WESTERN PROVENANCE

Summary

Historically speaking, Serbia was not a part of European society until the very end of 19th century. However, the struggle for that new status and for freeing of Turkish Empire was intensified from 1815, resulting in first official document on partial independence (*hatiserif*) in 1830. The period till the end of the century could be noted as the period of transformation of society, moving from *alaturka* culture to *alafranga*. With the establishing of newly-modeled cities (urbanized upon the western rules), along with the change in the domain of demographic structure, traditional music also suffers significant changes. *Kafana* (coffee shop) becomes common place for gatherings and listening to music. That music emerged from Oriental tradition at first (ensembles known as *chalgia*), but soon transformed, under the influences from the West, to a specific model based on new rhythmic and harmony elements. Few famous Serbian (traditional) musicians, mostly coming from Roma families, learned from colleagues of middle Europe, who came to spread their vision of popular music. The influence was immense. In the period of not more than fifty years, Oriental formal organization of music structure, instrumentation and style were transformed into music based on harmony, characteristic "es-tam" (or "oom-pah") rhythmic movement, with new instruments (mostly gone were various plucked string instruments as baglama, saz, qanun...) and form similar to periodic structures of the Western music. This process was in some way rounded with the establishing of Radio-Belgrade, first radio station in this part of Europe, at 1929. From mid of 1930s, two ensembles were set up on permanent basis at the station, playing traditional music derived from Belgrade *kafanas*, soon to be considered as a paradigm for urban tradition. The style, which inaugurated by Vlastimir Pavlović – Carevac and his ensemble right after the World War II, is much regarded as the epistome of Serbian urban traditional music, both in respect to songs and instrumental dances (*kola*).