

World Music у Србији или Србија у *World Music*?

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

Младен Марковић
0009-0007-4665-9651

World Music у Србији или Србија у World Music?

Издавач
Факултет музичке уметности

За издавача
др ум. Слободан Герић, декан Факултета музичке уметности

Рецензенти
др Димитрије Големовић, редовни професор у пензији,
Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду
др Сања Радиновић, Факултет музичке уметности
Универзитета уметности у Београду
др Ивана Медић, Музиколошки институт САНУ

Главни и одговорни уредник
др Никола Дедић

Технички уредник и дизајн корица
Владимир Младеновски

ISBN 978-86-81340-76-9

Ово издање је реализовано уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије и публикује се под CC-BY лиценцом
- ***Creative Commons Attribution 4.0 International License.***

Младен Марковић

World Music у Србији
или
Србија у *World Music*?
(To Infinity and Beyond)



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИКЕ УМЕТНОСТИ
ОСНОВАН 1937.
UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF MUSIC
SINCE 1937

Београд, 2025.



Садржај

I To Infinity...	11
II Како је (можда) почело	21
III Бреговић, први пут	31
IV Добродошли уз „Леб и сол“	39
V New Wave vs Лепа Брена	47
VI Бреговић, други пут	55
VII Сазови „Мобу“ за реконструкцију	65
VIII Тајанствени случај Биљане-Биље Крстић	73
IX Отворени случај браће Теофиловић	81
X Затворени случај Александра-Сање Илића	89
XI Од кларинета до краљевства Слободана Тркуље	97
XII Свет или World?	105
XIII Ирска, reggae и Србија	111
XIV „Етноумље“ и регистар WM	115
XV ... and Beyond	121
Избор литературе о World Music*	127

*...but the balance of the band is really delicate right now,
we don't really look for a world music vibe.
No disrespect to world music, I LOVE world music...
(Homer Simpson, The Simpsons, S26:E8)*

Ове речи цртаног јунака сатиричне серије која је заузела посебно место у критичком погледу не само на Америку, већ и на савремени свет око нас, су веома симптоматичне за појаву познату под именом *World Music*. Хомер Симпсон ово изговара као извињење Апуу, трговцу који се доселио из Индије, због чега у први мах не може да постане певач Хомеровог гаражног хард-рок бенда. „ВОЛИМ *World Music*, али ипак...“. Западноцентрични став о *другима* прилично добро одсликава и мишљења и однос према музици тих *других* (види Ober 2007). *West and the rest* је вероватно наприкладнији израз који би у најкраћем описао овакво стање (Bohlman 2002:26).

Па, дошао је и тај тренутак... да, ето, и ја нешто кажем о *World Music*. „Домаћем“ или уопште, вероватно ће се видети тек на крају. Нисам сасвим сигуран. Мислим, нисам сигуран како ће „крај“ изгледати. Доста тога се мењало у мом ставу и у мом размишљању о овој теми током времена. Другог времена, заправо, прошло је више од двадесет година од једног округлог стола, одржаног поводом теме *World Music*, на коме сам имао част (и

срећу) да будем један од учесника.¹ У међувремену, са увођењем болоњског система и отпочињања докторских студија на мом матичном факултету, добио сам задужење да, између осталог, припремим и курсеве управо о овој теми. Тако су започела предавања названа *World Music у Србији*, са идејом да са докторандима покушамо да установимо нека основна начела која би нас руководила у установљењу „преломних тачака“ развоја ове гране популарне музике код нас, као и различитих појавних облика. Почетна литература, разумљиво, много више се односила на светску сцену, међутим, временом (иако не превише), јавили су се и додатни написи и издања која су се тицала „домаћег“. С обзиром на лични став, да све појаве на овом свету имају неку историјски сагледљиву основу, било ми је логично да своја искуства, што у истраживању, што у настави, преточим у једну књигу која ће ову проблематику покушати да сагледа пре свега са музичко-историјског аспекта, свакако у оквирима одређеног контекста. При оваквој одлуци, свестан сам да већ постоје одређени написи који су баш са историјског аспекта посматрали ову проблематику (нпр. књига Растка Јаковљевића, 2011, или веома обиман чланак Оливера Ђорђевића у часопису *Етноумље*, 2012: 98–132), али, без намере да у овом моменту полемишем са тамо изнетим, сматрам да су то издања која дају изврсну фактографију, али не и одређења и објашњења која би, чини ми се, била примерена тематици.

Без обзира на ширу, светску литературу и можда боља објашњења феномена у њој, ослонац овог штива мора бити српска сцена *World Music*, из простог разлога што ми је најближа, не само географски, већ свакако по познавању, (слушном) искуству и многим другим стварима. Под „познавањем“ признајем да разумевам и лична познанства са неколицином проминентних

¹ Округли сто одржан је 6. новембра 2003. године у организацији СОКОЈ-а, уз учешће др Весне Микић, музиколога, др Ивана Чоловића, социолога, др Мишка Шуваковића, естетичара, Бојана Ђорђевића испред *World Music Asocijacije Srbije*, др Димитрија Големовића и Селене Ракочевић, етномузиколога и моје маленкости, а нека од разматрања учесника су објављена у часопису *Нови звук* бр. 24 (2004), уз бриљантну студију др Мирјане Веселиновић-Хофман о мултимедијалним архивима као „кораку ка *World Music*“ и сјајну расправу др Димитрија Големовића о овом феномену.

извођача. Но, ова познанства нису ограничена само на српску сцену, нескромно, истичем да познајем и неке „стране“ ауторе и извођаче (о свим овим категоријама касније!), па се зато ово четиво неће, а нити може, ограничити само на српску сцену, тј. *World Music* у Србији. Уосталом, и добар део светске литературе посвећене овој проблематици често полази од локалних појава, из којих извлачи одређене опште закључке, дакле индуктивно. Дедукција, као базични принцип закључивања у већини (нарочито природних) наука, овде би се прилично тешко уклопила, пре свега због корпуса материјала, за који ћемо видети да је изразито хетероген, па би било заиста задивљујуће кренути од некакве обухватне тврдње, а онда доказивати сваки појединачни случај. Обрнуто – можда и да̑ неки резултат општег карактера. Али све у своје време.

Из претходног произлази и наслов – *World Music у Србији или Србија у World Music?*, тежећи да постави дијагнозу узрока (настанка појаве) и последица (неког њеног тока). Да ли је Србија *rest* или *West*, или нешто треће. Наредни редови и стране вероватно неће донети никакву застрашујућу научну истину препуну дискурсне дубине и музичко-теоријске ширине, већ ће, надам се, читаоцу (а надам се и множини – читаоцима) послужити као извесна оријентација, у једном прилично чудном музичко-историјском простору, који је у исто време и пустиња и густа шума. Иако постоји читава шума мишљења, њихова различитост, различитост ставова, доказа, аргумената, контра аргумената, поступака, модела, најзад историјских околности, чине да је ефективни резултат стриктног дефинисања овог поља чиста, непатворена пустиња, са повременим, удаљеним и тонућим оазама знања, тонућим у своју сопствену плитку и нестабилну воду. Мислим да је управо приказ пустиње, праве пешчане Сахаре или невероватно врелих дина Аракиса оно што ме привлачи овој теми. Уосталом, говорим о њој студентима већ десетак година, мало и да се похвалим стеченим знањем. Плус, *I LOVE World Music!*

I

To Infinity...

Старији читаоци овог штива свакако се сећају британског бенда *Полис (Police)* и њихових многобројних хитова. Ево, да се подсетимо на један од њих – *Walking On The Moon* (са албума *Reggatta de Blanc*, A&M Records L 37068, 1979). Типична „стинговска“ ствар, бар из периода док је био члан групе, дакле одлично осмишљен и још боље одсвиран „бели реге“ (reggae), што је једна од ознака којом су их критичари, па и обична публика често етикетирали. Најчешће, пак, група се означавала као рок-бенд, уз напомену да је њихова верзија рока (*they played a style of rock*)² базирана на регеу, џезу и панку. Дакле, рок. Музика младих, настала средином педесетих година прошлог века, универзално вољена због свог енергичног, играчког карактера, у почетку бунтовна, заснована на текстовима протеста и критике друштва тог времена. Иако је изузетно брзо задобила планетарну прихваћеност и популарност, стизала до најдаље тачке Земљине кугле, никада јој нико није стављао префикс *world*. Просто, навикли смо да рок, као сегмент популарне музике буде

² https://en.wikipedia.org/wiki/The_Police, приступано 14.11.2024.

некако изнад тога, да, подразумева се да је то музика света, али није и *world music*. Хммм... значи, *world music* је заправо нешто више од светске музике? Међупланетарна, интергалактичка ствар, стара колико и „биг бенг“? Јача од црних рупа, сјајнија од најсјајнијег звезданог јата?

Баш чудно. Тамо негде под крај шездесетих година XX века, са једне острвске земље у Великим Антилима, полако је пристизала реге музика. Боб Марли (Bob Marley) и његов састав *The Wailers* брзо су стекли (планетарну) популарност, правећи многе хитове, при томе врло утицајне, па је чак и чувени британски гитариста блуз-усмерења, Ерик Клептон (Eric Clapton) обрадио Марлијеву песму *I Shot the Sheriff* (у оригиналу, прва нумера на албуму *The Wailers – Burnin’* (Tuff Gong 314 548 894-2, 1973), наравно, у реге-маниру. Сам реге своје корене вуче из неких традиционалних јамајчанских музичких врста, као кумина, пукумина, нјабинги или буру бубњање, али и популарних жанрова као ска или рокстеди.³ Истини за вољу, и сам рок је проистекао преваходно из блуза, који опет вуче порекло од неких западноафричких традиција. Но, оно што је чудно јесте да и поред сличног музичко-историјског пута, рок и реге имају данас веома различит третман. Рецимо, многе радио станице чија програмска шема почива на тзв. *world music*, уредно пуштају реге, док рок у потпуности изостављају. У преводу – реге је *world music*, рок није. У чему је проблем? Ако Стинг и дружина свирају реге, онда је то рок, ако Марли свира реге, то је *world music*. Британија против Јамајке. Запад против Трећег света (*rest*).

Има и других и другачијих примера, и не само у погледу третмана различитих сегмената популарне музике. Разлике постоје чак и у оквиру истих или сличних жанрова, па чак и истих композиционих принципа и структурисања композиција. Погледајмо три примера.

³ Nettleford, Rex (Spring 1994). “Rex Nettleford: A Voice From the Caribbean”. *Caribbean Beat*. p. 1. као и “Reggae.” *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev. Ed. Michael Kennedy. Oxford Music Online. Приступљено 16. 10. 2024.

У априлу 1985. године британски музичар Пол Хардкасл (Paul Hardcastle) је издао сингл са нумером 19 (Chrysalis, CHS 32 2860), као претходницу свог четвртог по реду, епонимног албума. Нумера је релативно брзо стигла до врха британске топ-листе, а иако најпродаванија и у Америци, тамо није забележила више место на официјалној, *Billboard Top 100* листи од броја 15. Разлог је вероватно лежао у снажној антиратној поруци коју је ова, продуцирана електронским музичким инструментима, нумера носила – практично је обележавала десетогодишњицу краја вијетнамског рата. Уз прилично јасну критику не само овог рата, већ и било каквог другог, не чуди релативан неуспех „преко барѐ“, но оно што је посебно занимљиво, јесу неки, ако не баш први, оно свакако међу првима примењени продуцентски и композициони принципи.

Семпловање (узорковање, *sampling*) као поступак снимања неког звука посебном справом – семплером, и потом коришћење тог узорка као полазног материјала за синтезу звука свакако није било ново, и постојало је већ неколико година. Још 1978. године аустралијски програмер Питер Фогл (Peter Vogel) је установио процес снимања звучног узорка и његов трансфер у дигиталну сферу, уз могућност даље контроле снимка. Процес је назвао *sampling*, а већ наредне, 1979. године, направљен је и први инструмент који је омогућавао манипулације звучних узорака, па иако веома ограничен тадашњим техничким могућностима (изузетно мала меморија за узорке, низак квалитет узорковања снимка), његов *Fairlight* је створио читав нови музички космос. Примене су биле, за оно време, невероватне, и ограничене само вашом маштом. Најчешће, семпловање је обухватало снимање постојећих акустичких инструмената, чије је звуке било практично немогуће синтетисати тада широко примењиваном аналогном синтезом. Снимите звук клавира, унесете у *Fairlight*-ову меморију, и можете по контролној, придруженој клавијатури свирати прави правцати клавијир (добро, прилично далеко од данашњих библиотека семплова или пак физички моделованих инструмената), али је ипак било

фрапантно. Немам клавир у студију, имам *Fairlight*. Немам виолину, саксофон, бубње – ето *Fairlight*-а.

Хардкасл није имао *Fairlight*, али је имао, са развојем тржишта, машину другог произвођача која је могла да чини исто као и аустралијско чудо. Већ пар година је био готово опчињен документарним филмом о вијетнамском рату, тачније о посттрауматском синдрому ветерана рата, *Vietnam Requiem* (ABC station, 1982), и размишљао је како би могао да, кроз музику, прикаже што боље оно што га је толико опседало. Будући пре свега продуцент тзв. *dance* музике, поставио је основе играчког ритма, оваплоћене ритам машином и бас-линијом. Но, оно што је заиста било оригинално, и до тада непримењено (барем не у некој нумери која је досегла до врха топ-листа), био је узорак не неког инструмента или чудног звука, већ говор спикера у поменутом документарцу, Питера Томаса (Peter Thomas). Једноставно, Хардкасл је изабрао делове онога што је Томас као презентер читао, а с обзиром (и) на тадашња ограничења технологије семпловања, искористио је посебно једну реч – *nineteen* (у филму се говори да је просечна старост војника у претходном светском рату била 26, а у вијетнамском 19, па отуда и наслов нумере). Уследио је посебан ефекат ритмичког манипулисања узорком, односно „сецкање“ узорка, чиме је добијена фраза *n-n-n-n-n-n-nineteen*, уклопљена у изразито агресивну ритмичку потку композиције. На овај начин, Хардкасл је показао не само да се семпловање може користити и за друге сфере звука, већ и да можете правити поп-структуре са текстом сасвим без улоге певача, или пак да постојеће вокале комбинујете са чиме год желите. Дакле, процес семпловања више није имао само улогу „замене“ недостајућих инструмената, већ сасвим нову, потпуно креативно слободну улогу.

Како је осамдесетих година прошлог века развој технологије електронских музичких инструмената текао веома брзо, семплери су постајали све доступнији, а моћнији. Више меморије, бољи квалитет, комплекснији софтвер који их је претварао у веома моћне синтетизаторе звука... Није много требало да се

направе нови кораци. Ако може да се семплује говорна фраза, зашто да не може и певана? Немачки продуцент Михаел Крету (Michael Cretu) је 1990. године покренуо пројекат *Enigma*, који је резултирао и првим албумом, *MCMXC a.D.* (Virgin – 261 209, 1990). Нумера *Sadeness (Part I)* је била огроман (светски) хит, а оно што је нарочито битно за ток нашег разматрања, јесте да је претежно заснована на поступку семпловања. Но, осим тада већ уобичајеног узорковања кратких музичких фраза (превасходно ритам машина или „живих“ бубњара), Крету је прибегаво и семпловању читавих певаних одсека. Искористио је издање немачког хора *Capella Antiqua München* под диригентском палицом Конрада Руланда (Konrad Ruhland) из 1976. године (*Weihnachtsmusik Des 15. Und 16. Jahrhunderts*, ABC Classics, ABCL-67002), узоркујући делове грегоријанског певања, комбинујући их са живим, сензуалним вокалом своје тадашње супруге (која, иако Немица, пева на француском). Све у свему – исти стваралачки принцип као код Хардкасла (читава фраза убачена у семплер), само је разлика што овај користи спикера документарног филма, а Крету грегоријанско певање.

Иако делује да смо се за моменат удаљили од проблема *world music*, брзо ћемо видети да није тако. Ове две нумере су узете као мали увод за трећу, и вероватно најзначајнију у некој (великој?) шеми – *Sweet Lullaby* француског пројекта (дуа) *Deep Forest*. Година је 1992, дакле седам година после Хардкасловог пионирског подухвата, и само две године после Кретуовог „развоја“ (или разраде) овог поступка. Само овог пута није било ни говорне деветнаестице, нити грегоријанског певања. Дуо дискокеја (DJs) Мишел Санчез (Michel Sanchez) и Ерик Муке (Eric Mouquet) као узорак узима, за поменути нумеру, два (веома) различита снимка, и узоркује их. Финални резултат се нашао на првом, епонимном (*Deep Forest*, Sony 550 Music – BSK 6093) албуму пројекта, и убрзо стигао међу 10 најслушанијих нумера на британској топ-листи. Оно што је узорковано јесте, са једне стране, бубњање (истини за вољу, чује се претежно „позадински“ на снимку) и кратке вокалне фразе Бака-пигмеја, које је педесетих година снимао амерички антрополог Колин Турнбул

(Colin Turnbull). Но, оно због чега се нумера и означава као успаванка (*Sweet Lullaby*) јесте снимак традиционалне песме (заиста успаванке) са Соломонових Острва, *Rorogwela*, коју је испевала Афунаква (Afunakwa), жена са Северне Малаите (Northern Malaita). Ова група острваца између Нове Гвинеје и Фиџија, североисточно од Аустралије, географски је веома удаљена од централне Африке у којој је Турнбул радио,⁴ но оваква раздвојеност није сметала и успешности комбиновања ових, сасвим несродних, узорака.

Оно што је важно у овом случају, јесте да је 1994. године албум *Deep Forest* био номинован за највећу награду светске музичке индустрије, *Grammy*, у категорији *Best World Music Album*.⁵ Тада Французи нису добили ову престижну награду, али јесу наредне године, за други њихов албум, *Bohème*.⁶ Дакле, ту смо – иако се нумера *Sweet Lullaby*, композиционо, структурно, па чак ни аранжмански практично не разликује од *19* или *Sadeness*, номинално, по свом „жанровском“ опредељењу, сврстава се у *World Music*. Зашто? Пааа, зато што у себи носи музичко-фолклорни (или традиционални) узорак. Нисам семпловао говор, нисам семпловао грегоријанско певање, нисам семпловао некакве инструменте, семпловао сам народно певање и свирање, и добио – *World Music*. Није проблем у музичкој форми, није проблем у рецимо хармонском језику, оркестрацији (аранжману), било ком ефективном музичко-формалном параметру, већ у – типу узорака. Ако је „класичан“, нема *World Music*. Ако је „средње-вековни“, нема *World Music*. Ако је „говоран“, нема *World Music*. Ако је, пак, „народни“ – има *World Music*. Занимљиво, зар не?

Наравно, одмах се рађа једно питање. У случају успаванке са Соломонових Острва, просто због популарности саме нумере француског дуа, лако можемо доћи до тачних података о

⁴ 1961. Турнбулова опчињеност „прашумским људима“ резултира и књигом *The Forest People*, Routledge, ISBN 0586059407.

⁵ <https://www.grammy.com/artists/deep-forest/8362>, приступљено 17. 10. 2024.

⁶ Ibid.

пореклу и врсти коришћеног узорка. Наравно, како напредује буквално свуда заштита ауторских права, можемо дознати порекло узорака за практично било коју постојећу нумеру, креирану сада, пре десет минута или сто година. Међутим, шта када нешто први пут чујемо, а желимо да се одредимо гледе припадности *World Music*? Како да препознамо фолклорни узорак да бисмо га уопште тражили? На пример, уколико у животу нисам чуо ниједну кинеску (народну) песму или свирку, како да знам да је у питању неки кинески узорак? Шта бих рекао, нпр. за чувену музичку тему филма *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983, режија Нагиса Ошима /Nagisa Oshima/) коју је компоновао јапански аутор Рјуичи Сакамото (Ryuichi Sakamoto), базирану иначе на кинеској пентатоници? Хммм... била би ми „необична“, пентатонска, једноставног аранжмана уз пар „чудних“ звукова удараљки... све, само не *World Music*. Ако не познајем јамајчанске традиционалне врсте, зашто бих, забога, сместио реге у *World Music*? И тако даље...

Дакле, препознавање музичко-фолклорног, традиционалног узорка било какве природе унутар (било какве) структуре јесте круцијално за одређење те структуре као *World Music* феномена. Саме музичко-формалне одреднице структуре немају никакво значење у овом контексту, једино што је одређује у домен *World Music* јесте примена некаквог традиционалног узорка. На који начин? Не знам. У којој мери? Нисам баш сигуран... ма не знам. Чини се да је једна ограда ипак могућа – теоретски гледано, структура која је сачињена од 100% традиционалног узорка не може бити *World Music*, из простог разлога што је та структура већ у домену – традиционалне музике, што ће рећи, има своје име. 0% свакако негира постојање *World Music* у овом смислу, па ако се може извући неки прелиминарни закључак, барем у погледу количине коришћења традиционалног или музичко-фолклорног узорка, можемо рећи да се он креће од 0,01% до 99,99%, искључујући граничне вредности (не-*World Music* и традиционална музика). Свакако, питање препознавања узорка остаје.

И не само то. Ознака *традиционално* је, у данашњим условима, веома обухватна, и питање је на коју и какву се традицију мисли. Очито, по досадашњој пракси, и неком прегледу топ-листа *World Music* по разним (светским) радио-станицама, термин претежно обухвата оне традиције (музике?) које је још у својој прадефиницији *компаративне музикологије* (од 1950. *етномузикологија*)⁷ описао немачки научник Гвидо Адлер (Guido Adler)⁸, што ће рећи *не-западне* традиције, као и народне музике Европе (западне) и Северне Америке. По Адлеровој дефиницији, у овај круг не улазе и многе врсте нпр. америчких популарних жанрова, као што су блуз, џез и слично, или „класична“ немачка музика итд, иако све поменуто представља одређене традиције, као рецимо џез у Америци или романтичарска дела европских композитора или пак „руске петорке“. Све у свему, превише питања, премало одговора...

⁷ Термин који је предложио холандски научник Јап Кунст (Jaap Kunst) 1950. у својој књизи *Ethnomusicology*. Види Merriam, P. Allan: "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology' – An Historical-Theoretical Perspective", *Ethnomusicology* Vol. XXI No2 (May 1977), University of Illinois Press, pp. 194–195.

⁸ Оп. cit, p. 191.





II

Како је (можда) почело

Са онтолошког, можда би било згодно, макар за моменат, пребацити се на поље историјског. Питање *шта* је *World Music* (уопште) смо некако отворили у претходним редовима, па у склопу што реалнијег покушаја одговора, ваљало би се запитати и *одакле* он долази. Не *одакле* у смислу месне, већ временске одреднице, односно из којих се ходника времена помолио и како је о(п)стао у нашем свету. Наравно, било би илузорно очекивати од неког појединца да тачно и прецизно дâ одговор, поготову у погледу планетарног решења, али се можда могу наћи извесни трагови на локалу, тачније у историји популарне музике у Србији, али и Македонији. Када се погледају библиографске јединице које се директно односе на *World Music* у „нашем“ случају (нпр. Јаковљевић 2011, Ћорђевић 2012), човек би помислио да ова музичка појава опстојава још од самог почетка XX века, па и пар деценија раније, осликана кроз стваралаштво Ст. Ст. Мокрањца (Јаковљевић 2011: 9), али је њен почетак везан за џез-албум Бранислава – Лале Ковачева и његове групе, *Balkan Impressions* (PGP RTB, LP 2120992), издат 1982. године. Опет занимљиво, зар не? Мокрањац нпр. своју прву руковет (*Из моје домовине*) пише 1883. године, али је то, бар

према наведеној литератури, извесна последица делатности Лале Ковачева 99 година касније?!? Чак и да замислимо да од Мокрањца потиче српски *World Music* (иако се сâм термин први пут користи тек 1961. године – Brown 1991: 12), то би значило да и дела европских романтичара припадају овом правцу. Дакле, Шопен, Лист, Глинка и буквално гомила других никад нису имали прилике да сазнају да су се заправо бавили *World Music*-ом, а трагови овако постављене историје сежу и раније, преко Хајдна, све до оних разних средњовековних трубадура, трувера, минезенгера и осталих незнатних јунака који су по дворовима, и много пре Лале Ковачева, изводили ову врсту. Овакве спекулације ћемо оставити тамо где смо их и нашли – у литератури. Но, ако сасвим озбиљно одстранимо Мокрањца и врло сумњиве разлоге његовог помињања у контексту *World Music*, остаје проблем Лале Ковачева.

Џез-бубњар који је са својим саставом *Balkan Impressions* 1982. године издао истоимени албум, наводи се обично као зачетник *World Music* у Србији (Djordjević 2012: 102). Разлози за ово су, можда је чак благо рећи, сумњиви. Погледајмо само нпр. нумеру *Wedding Dance* са поменутог албума (бр. 4). После дугог увода на перкусијама (готово два минута), практично *ad lib*, следи устаљење метра (9/8) и основне хармонске подлоге изложене кроз класичан џез-трио (бубњеви, бас и клавијатура). Најзад, следи (двострука) експозиција теме нумере, коју представља македонска народна песма „Не си го продавај Кољо чифликот“ (Немој да продајеш, Кољо, имање), одсвирана дувачком секцијом, која, без даље обраде, прелази у „убичајене“ импровизације, карактеристичне за огроман број „стандардних“ џез-композиција. Дакле, тема се веома слободно интерпретира кроз импровизације, постајући практично непрепознатљива већ од почетне импровизације (непрепознатљива у смислу – да је експозиција овај део, била би то само једна од многих џез-тема, само одсвирана у 9/8). Дакле, од момента прве импровизације, па све до самог завршетка композиције, када се тема јавља још једном, практично неизмењена, ми не можемо ни на који начин препознати песму на којој је композиција базирана. Другим речима, само музичко дело има ток сасвим уобичајен за структуре у оквирима џеза, какво постоји (и дан данас, али и) од самих

почетака џез-музике. Једина разлика јесте употреба народне песме уместо неке оригинално компоноване теме, и следствено томе, употреба неуобичајеног (за „стандардни“ џез) метра – 9/8 (2+2+2+3).

Очито са стране примене композиционих техника не можемо наћи ништа што би оправдавало некакву иновативност и дефинисање ове, а и других композиција на *Balkan Impressions* као *World Music*. Поврх тога, и у музичко-историјском контексту ово би било, једноставно, погрешно. Наиме, ако се сматра да је ово некакво прво коришћење народне теме (тачније, песме) у оквирима популарне музике код нас, укључујући џез, што би наводно творило некакав *World Music*, можемо са сигурношћу рећи да то, напосто, није тачно. Још је Бубиша Симић са џез-ансамблом РТС снимио, пуних 20 година раније (дакле 1962) нумеру „Игра под Шар Планином“,⁹ чија је тема позната ромска (циганска) песма „Чаје шукарије“, снимљена годину дана раније (Jugoton, ЕРУ-3112). Нумера почиње уводом, уз неуобичајен хармонски покрет, а потом се излаже тема, тачније инструментална верзија песме. Бубиша Симић се потрудио да се све ово уобличи кроз један атрактиван аранжман, што и не би требало да чуди, будући да је тих година џез у Југославији генерално, а нарочито у Београду, био изузетно популаран и слушан. Било је то време када су многи врхунски џез-музичари, као Диззи Гилеспи (1956), Квинси Џонс (1960), Луј Армстронг (1959, 1960), Ела Фицџералд и Оскар Питерсон (1960) и многи други радо долазили у нашу земљу и музицирали са домаћим извођачима и ансамблима.¹⁰ Тако су настали и многи снимци, обелодањени кроз бројна издања Продукције плоча Радио-Београда (каснија РТС), а то је даље водило до посебног места џеза у општој слици популарне музике код нас. Усудићемо се да то назовемо посебном традицијом, која је имала историјске корене у

⁹ Преузето из репозиторијума дигиталног архива Радио-Београда, емисија посвећена диригенту Војиславу-Бубиши Симићу, *Етно-џез авлија*, налази се на адреси <https://www.rts.rs/lat/radio/radio-dzezer/5571563/etno-dzez-avlija-vojislav-simic.html>, приступљено 11. 11. 2024.

¹⁰ Сви снимци са овим музичарима постоје у Фонотеци Радио-Београда, а делимично су и дигитализовани.

америчком (како га често називају – „изворном“) џезу. У оквиру такве музике, Симић је очито покушао да на неки начин ту традицију допуни, или пак да створи одређену локално дефинисану и препознатљиву врсту, те се управо поменута нумера може сматрати једним таквим покушајем.

Слично џезу, једна друга и другачија традиција, делимично заснована управо на њему, полако је паралелно текла и расла, да би већ под крај шездесетих година у потпуности потиснула друге музичке (популарне) врсте код нас. Реч је, наравно, о *rock'n'roll*-у, специфичном америчком производу (DeCurtis 1992: 20) који се изузетно брзо проширио не само по другом енглеском говорном подручју, већ практично по читавој планети. Употребили смо термин „традиција“ код *rock'n'roll*-а, пре свега због разматрања неких, чини се, круцијалних појава у каснијим појавним облицима овог (супер)жанра код нас. Сам *rock'n'roll* почиње средином педесетих година, као што је поменуто, у Сједињеним Америчким Државама, као специфична фузија „црне“ музике типа *blues*-а и „белих“ варијанти *country&western* (под)жанрова (Palmer 1980: 13–14), дакле две засебне врсте популарне музике, које су већ понаособ имале своју значајну традицију. Традицију у смислу одређених композиционих принципа и правила, што се рецимо у *blues*-у испољавало кроз 12-тактовну форму кроз коју се јасно спроводио утврђени модел хармонског тока, уз особено важну „отвореност“ завршетка (на доминанти, дакле неразрешено у односу на тоничну функцију) (Ennis 2012: 18). Са друге стране, *blues* није имао такав играчки карактер и потенцијал као што је то имао *country&western*, нити „беле“ гласове оваквих извођача. Фузионисањем ових жанрова настао је нови, супержанр, јасног играчког карактера и специфичне мелодике, као и одређене „отворености“ формалних модела на којима би се базирала дата композиција. Довољно је само одслушати неке нумере средине педесетих година, као *Rock Around The Clock* Била Хејлија (Bill Haley & His Comets, Decca 9-29124, 1954), или *That's All Right* Елвиса Преслија (Elvis Presley, Sun Records Sun 209-A, 1954).

Наравно, овде нећемо превише расправљати о историји и развоју *rock'n'roll*-а, сасвим је довољно да означимо његов почетак,

као и да ову врсту означимо као *традиционалну*. Традиција у овом случају се, пре свега, огледа у моделима стварања музике која је, у средини у којој је поникла, и те како имала практично све особине „народне песме“. Традицију о каквој учимо на студијама, пак, није могла имати у једном сегменту – постојећем фонду мелодија и текстова. Нпр. најстарији обредни облици народног певања код нас почивају на предефинисаним мелодијама којима се, под одређеним условима, додају нови текстови. Међутим, у временима када су овакве песме настајале, није постојала заштита ауторских права.

Интензивно развијана од потписивања међународне декларације 1886,¹¹ заштита ауторских права је касније учинила да се творбе које су поседовале многе заједничке карактеристике, као форму, хармонску основу, метар, ритмичке modele, инструментацију итд, не могу посматрати као „нове“ уколико немају различиту мелодију и различит текст, дакле елемент мелодије више у односу на „убичајено“ поимање традиционалног дела. Но, ако су све остале набројане карактеристике биле заједничке, можда би било исправније говорити о „традицији“ него о „стилу“ (дај неку стилску одредницу). Најзад, временски оквир и друштвени контекст настајања српске обредне песме и америчког *rock'n'roll*-а омогућавају да обе појаве, ма колико у први мах изгледало, подведемо под појам *традиционалног*.

„Домаћа“ *rock'n'roll* традиција почиње да се развија уз минималну временску дистанцу у односу на свет, при чему пре свега мислимо на англо-саксонско подручје. Утицај радио-станица позних педесетих и раних шездесетих година, а нарочито Радио-Луксембурга,¹² учинили су да је овдашња сцена врло пажљиво и прилежно ослушкивала шта се у свету на овом пољу

¹¹ Према историјату Међународне конфедерације друштава аутора и композитора, CISAC. Види <https://members.cisac.org/CisacPortal/page.do?id=46>, приступљено 18. 11. 2024.

¹² Из архиве *BBC News na srpskom*, емисија посвећена серијалу Радио-Београда, тачније емисији *Вече уз радио: Како је Југославија слушала роке-нрол*, емитована 18. новембра 2018. Разговор са аутором серијала, Петром Јањатовићем, је на адреси <https://www.bbc.com/serbian/lat/balkan-46385147>, приступљено 18. 11. 2024.

дешавало. Групе као *Bijele strijele* из Загреба, *Искре* из Београда, или извођачи као Саша Попаз и Перица Стојанчић су,¹³ још од 1961. године изводили *rock'n'roll*, па чак и снимали и издавали такву музику, али још увек у домену *cover*-а, односно обрада оригиналних страних нумера. Требало је причекати неколико година, тачније до 1968, када загребачка *Група 220* издаје прву праву ауторску нумеру *rock'n'roll*-а у бившој Југославији,¹⁴ *Osmijeh* (Jugoton, ЕРУ-3817).

Кажемо *праву*, јер група *Bijele strijele* још 1963. издају сингл са њиховом нумером *Strijele*, али је она инструментал (Jugoton, ЕРУ-3233). Све ово пресвиравање и препевавање страних хитова није, наравно, могло изнедрити и некакав аутентични *rock'n'roll*, који би почивао на некаквим националним моделима. У свету су се већ стварале разлике због даљних фузија одређених локалних врста са глобално владајућим роком, што је даље творилонеку врсту националних школа. Француска шансона се

¹³ Види <https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/muzika/3747826-zanimljivosti-iz-jugoslovenskog-rokenrola-od-prve-rokenrol-grupe-do-sirenja-seksualnih-sloboda>, приступљено 18. 11. 2024.

¹⁴ Вероватно би објашњење зашто говоримо о (популарној) музици бивше Југославије у односу на развој *World Music* у Србији, са посебним референцама на Македонију, заузеле више простора од једног поглавља, ако не и читаву књигу. Ако бисмо, пак, морали да у једној реченици дамо одговор, онда би то било – заједничко, нераскидиво, тржиште. Популарна музика је, пре свега, тржишна категорија, најкраће речено, колико си популаран, толико и вредиш (музичко-историјски контекст и музичка достигнућа се не поклапају увек са оваквом тезом, али то остављамо за нека друга разматрања). Како је СФРЈ била јединствено тржиште, у коме су музичари без икаквих ограничења стварали, изводили и живели, неумитно је да су међусобни утицаји били толики да је, у периоду пре распада (или до бар коју годину раније), готово немогуће, а сасвим неупутно, строго делити сцене по бившим републикама. Једина евентуална линија која би се могла подвући јесте између Словеније и Хрватске, са једне стране, који су били више ауторски наклонени прозападним моделима стварања, и осталих република, које су чешће нагињале развоју „локалног“, но и ово би требало схватити условно, као једну генерализацију ради једноставнијег сагледавања ове проблематике. Нпр. клавијатуриста Тихомир Поп-Асановић је сарађивао и са крагујевачким Смаком, али је радио и у Љубљани и Загребу, као што су и многи други музичари мењали групе, места делања, па и пребивалишта, дакле размена музичара, мишљења и локалних (суб)традиција је била веома жива.

јединила са роком, енглеске и ирске народне песме, па и инструменти (као 12-жична гитара) су творили брит-рок, италијанска канцона се фузионисала итд. У пракси, ово је значило да су се полако појављивале локалне под-традиције у оквирима опште традиције *rock'n'roll*-а. Да ли је овакав или сличан процес постојао и код нас?

1971. године београдска *YU Grupa* издаје сингл *Нона* (PGP RTB, S 51 540, 1971).

Док је *Grupa 220* са својим првенцем, па и они који су у наредних пар година снимали после ње, била прилично ограничена на звук и форму „западног“ рока раних шездесетих година, *Нона* показује неке сасвим другачије одлике. Нумера почиње уводом од четрдесетак секунди, свираном на електричним гитарама и басу, релативно спорог темпа, да би се затим темпо значајно убрзао, па следи секција „класичног“ рока која траје око минут. Потом се темпо враћа на првобитну вредност, и јавља се певање. Нјзад, долази у извесном смислу реприза увода (од четвртог минута нумере), уз стално убрзање све до краја. Овако сегментирана форма, без класичне строфе и рефрена, упућује на извесно експериментисање, веома примерено тренутку у коме нумера и настаје. Наиме, од самог краја шездесетих година, музичари „западног“ рока су све више истраживали могућности формалних помераја у релативно стандардизованим структурама, као и промене у инструментацији, техникама снимања итд. Албум британске групе *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* из 1967. године је не само померио границе познатог стваралаштва у оквирима жанра, већ је синтетисао постојећа и отворио сасвим нова поља ауторских истраживања домена. Један од резултата оваквих истраживања свакако је и правац познат као *progressive rock*, који је веома често „позајмљивао“ одређене моделе других, често класичних жанрова и праваца. Нпр. један од највећих хитова *progressive rock*-а, *A Whiter Shade of Pale* британског бенда *Procol Harum* (Deram DM 126, 1967) заснован је на теми одсвираној на оргуљама за коју се дуго мислило да је неки Бахов корал. Тема је заправо компонована, али „у духу“ како би се то рекло, Бахове музике. Ако се навратимо на *Нону*, њена основна тема на

почетку није Бахов корал или нешто што би личило на њега, већ нека албанска песма са Косова или нешто што личи на то (исповоставља се, ово друго). Опет, стваралаштво „у духу“. Можда би било боље за ово искристити један термин који је одавно у оптицају (мада не увек у оваквом значењу), а то је *folkloric*, или у некаквом слободном преводу, *фолклорично*. У англо-саксонском и француском говорном подручју (а вероватно и другде), означава истовремено оно што потиче из фолклора, али и оно што личи на фолклор. Али није. Нешто што је компоновано „у духу“, како смо често слушали, и не само током студија.

Оно што је симптоматично за нумеру *Нона*, јесте да је можемо управо посматрати као *фолклоричну*, односно нешто што би требало да потиче, или има везе, са „аутентичним“ фолклором. У том светлу, сасвим је јасна намера музичара *YU Grupe*, који на овај начин не само да продукују специфичну, оригиналну песму (што, подсетимо се, још није превише чест случај у том времену), већ продукују и песму која одсликава локални музички миље на један универзално (или барем западно) прихватљив начин. Одсвирана тешким звуком дисторзираних гитара, нумера је брзо освојила публику, али и означила почетак нечега што би био „аутентични“ или „аутохтони“ српски или југословенски рок. На коренима једне традиције, сасвим стране, америчке или америчко-британске, додају се корени неке „домаће“ традиције, нечега што, макар и посредно (*фолклорично*) потиче из наших крајева. Сама *YU Grupa* ће издати у наредним годинама још неколико нумера оваквог усмерења, као што су *Косовски божури* (1972) и *Сама* (1976), које су, као и *Нона*, постале велики хитови у бившој Југославији. Занимљиво је да их је група неретко изводила као *medley* (мешавину) на концертима, спајајући делове који су и у снимцима имали сличан темпо и базични ритмички модел.

Успех београдске *YU Grupe* са оваквим нумерама свакако је утицао и да други аутори посегну, у мањој или већој мери, за идеалом „домаћег“, односно фолклоричног. Групе као *Бијело дугме* у Сарајеву или *Леб и сол* у Скопљу брзо усвајају (делимично и *Смак* у Крагујевцу), са великим успехом, овакав начин стварања унутар већ веома широког тела *rock'n'roll*-а, односно популарне музике уопште.

Најзад, поставља се питање – Лала Ковачев или браћа Јелић? С обзиром на приступ организовању формалног ткива приказаних композиција, одговор би био – браћа Јелић, односно *YU Grupa*. Ако би требало тражити некакве зачетке *World Music* код нас, без обзира на фолклоричну природу *Ноне*, то је вероватно први пример у оквирима оваквих жанрова где се може наћи јасан утицај фолклора на стваралаштво. Што се тиче Лале Ковачева, не само да хронолошки долази после више од десет година после Јелића, већ је његов приступ сасвим у складу са начелима „класичног“ џеза, односно нема неку примесу свесног преузимања фолклорног (или фолклоричног) узорка и његове транспозиције у препознатљиву, аутентичну форму у оквирима тела популарне музике. Овде узорак служи само као замена за било какву тему на коју се, на веома устаљен начин, праве импровизације, које никако не представљају варијације на задату тему, већ сама тема постаје непрепознатљива. Истини за вољу, и у случају *Ноне*, тема са почетка се понавља тек у последњем делу, док су између два дела, прилично другачија, и веома тешко их је представити као изведене из теме. Но, генерални слушни утисак је да је ипак овај *folkloric* моменат толико упечатљив, напосе и суштински за саму нумеру. Формално гледано, *Нона* и *Wedding Dance* поседују базично исту, троделну форму (тема – средишни део – реприза теме), али чак и да сматрамо да је и покушај *YU Grupe* истоветан делу Ковачева, остаје чињеница да историјски контекст смешта београдске рокере на чело колоне (онога што бисмо могли да означимо као *World Music* у Југославији).



III

Бреговић, први пут

Група која је свакако обележила, па и дефинисала не само седамдесете године *rock'n'roll*-а у Југославији, већ и комплетно рок-стваралаштво на овим просторима до дана данашњег, поставши синоним за „домаћу“ рок-групу, јесте *Bijelo dugme* из Сарајева, на челу са аутором већине песама и гитаристом Гораном Бреговићем. Назив групе је заправо део стиха песме *Kad bih bio bijelo dugme* групе *Jutro*, снимљен 1973. године (Janjatović 2007: 31). Састав групе *Jutro* је истоветан саставу популарних „Дугмића“, али су сматрали да би било боље, после успеха сингл-плоче, да смене име (Ibid). Одмах 1974. је снимљен и први албум, назван управо по поменутом синглу, на коме песма која је у *Jutro* верзији трајала нешто више од три минута, сада продужена на десет (!). Није у питању никакав ремикс, већ сасвим нова верзија, са неколико додатих елемената, од којих је, за нашу причу, управо први најзанимљивији. Наиме, у (веома) тихом отварању албума и саме нумере, чак пре уводног дела, јављају се звуци природе – чују се птице, други шумови околине и блејање оваца, но, ако се овај изузетно тихо миксани снимак прилично појача, у позадини се чују вокални солиста Жељко Бебек и коју секунду касније, Горан Бреговић,

како заједно певају верзију песме – на бас! „Мала моја, да сам бијело дугме, би л’ се мала закопчала у ме?“ Низак аудитивни ниво овог певања на бас оставља простора за разне шпекулације, но извесно је да је оно ту. Питање је како га тумачити? Да ли је Бреговићева намера, као аутора ове нумере, била да је, у односу на првобитну верзију, допуни нечиме што би још проширило аудиторијум, већ заинтригиран првом верзијом групе *Jutro*? Да ли је то некаква последица још увек (тада) веома живе праксе певања „на бас“ на широком подручју бивше Југославије, лако препознатљивом и лако памтљивом? И најзад, да ли веома тихо продуциран снимак показује извесну сумњу аутора у ефикасност оваквог додатка? Формално гледано, ова кратка појава певања „на бас“ на албуму *progressive rock* садржине потпуно је безначајна и без утицаја. У оквирима саме нумере, с обзиром да се ова „тема“ нигде и ни у каквом облику не понавља, јасно је да је њено убацивање био само „штос“, нека ситница за коју би се могло разговарати, ако је неко уопште и чује (због своје дужине, на радио-станицама је ова песма пуштана често тек од појаве основног градивног мотива – *riff*-а, односно тек после пуних три минута музичке матрице). Но, у музичко-историјском контексту, овај одсечак новије сеоске традиције може се и посматрати као зачетак развоја једног специфичног, аутентичног, локалног размишљања о *rock’n’roll*-у код нас. Бреговић је, наравно, данашњим генерацијама углавном познат као аутор филмске музике и хитова који су из таквог миљеа проистекли (као нпр. *Калашњиков* или *Едерлези*), но и као аутор многих песама Здравка Чолића и других. Његов рад у *Bijelom dugmetu* се, нарочито гледе појаве *World Music*, често пренебрегава, некада минимизира, а некада потпуно изоставља. Но, видећемо да је управо тај део његове каријере био изузетно важан за развој како њега као аутора, тако и неких домицилних варијанти онога што обично подводимо под ову одредницу (*World Music*).

Није само неколико уводних секунди поменуте нумере са истоименог првог албума показатељ Бреговићевог односа према фолклору. Стилски, иако нумера показује све одлике *progressive rock*-а (дугачка, разуђена форма, уз много инструменталних делова, одустајање од *blues*-шаблона и на хармонском и на формалном плану итд), показује и једну тенденцију која се очитује

пре свега у певању Жељка Бебека, а то је – фолклоричност. Бебеков глас је одувек био типичан „рокерски“ глас, храпав, како обично кажу, као да „има песка у гласу“, дакле квалитет који је био тражен и у *blues*-у, *jazz*-у и великом броју разних деривата, да их тако именујемо (рецимо, грчка *ребетика* је за узор певања узимала Маркоса Вамвакариса, који је имао грло оштећено киселином, па му је глас имао специфичну боју „песка“ – види Holst 1993: 48). Међутим, уз Бреговићеве текстове који су творили, како рече рок-критичар Дражен Врдољак, „пастирски рок“ (Krstulović 2005: 29), Бебеков стил је више нагињао некаквом стилу примеренијем новокомпонованим народним песмама, са сличним начином орнаментирања, краћим глисандима, готово обавезним предударима на почецима певаних фраза... Па иако је само свирање не само Бреговића на гитари, већ и читавог бенда било изразито примерено року, Бебеков глас је чинио изванредан контраст који се, као такав, ипак уклапао у све то, творећи до тада нечувену целину. Можда је управо то узрок широкој популарности „Дугмића“, свакако и уз друге, „стандардне“ елементе рок-музике. Било како било, овај Бебеков препознатљиви вокални стил остаће једно од обележја бенда, чак и када су певачи били Младен Војичић-Тифа и Алија (Ален) Исламовић, који су очито под Бреговићевом продуцентском палицом¹⁵ само продужили Бебеков рад.

Веза *Bijelog dugmeta* и фолклора постаје још упечатљивија појавом другог албума, *Šta bi dao da si na tom mjestu* (1975), сниманог у Лондону. Највећи хит са овог албума, *Tako ti je, mala moja, kad ljubi Bosanac*, почиње стиховима „Јеси л’ мала љубила до сада, јеси, јеси, ал’ Босанца ниси“, који су отпевани маниром и мелодијом „класичног“ *бећарца*, дакле познате фолклорне категорије. Опет, као и на претходном албуму, овај део се не понавља нигде у току структуре, једноставно је стављен као означитељ почетка, и више публице је запамтило тај почетак него, рецимо, речитативни рефрен („тако ти је, мала моја кад љуби Босанац“).

¹⁵ Бреговић је продуцирао све албуме *Bijelog dugmeta* од *Uspavanke za Radmilu M*, односно 1983. године. После њега Бебек напушта бенд и почиње соло-каријеру, а на наредном, епонимном албуму групе (1984) певао је Младен Војичић-Тифа, но звучно – промене као да није ни било.

Но, нису само стихови и бећарац оно што ову нумеру посебно апострофира у светлу наших разматрања. Прво, ради се о песми која је дуго времена била на врховима топ-листа код нас, и која је слушана изузетно дуго време за једну рок(?)–нумеру, односно била је велики хит. Најзад, без обзира на неке друге, веома занимљиве и занатски одлично одрађене нумере на овом албуму, *Bosancas* се ипак издваја као нека дефиниција читавог пројекта. Као аутор музике и текста потписан је Бреговић (аранжман је дело читавог бенда), а слушни утисак више нагиње некој новокомпонованој народној песми, него структури *progressive rock*-а. Неколико садржајних елемената реферира на музички фолклор. Рецимо, код записивања (транскрибовања) народних песама, држимо се начела да се песма „крсти“ по првом стиху, а у овом случају, неуобичајено дуг наслов песме је само преписан рефрен, као литературно најважнији део песме, односно њена поента. Чести исклици и велики број тонова интерпретираних веома високо, али без „праве“ интонације, више у речитативном маниру, упућују на тип „кафанских“ варијанти бећарца, свадбено весеље или некакве шаљиве песме. Текст је писан такође у раскалашном маниру, шаљив, уз једну од битних одлика Бреговићевог песништва, ако би се тако могло назвати, а то је љубавна тематика проткана силном неодољивошћу мушког протагонисте („лијепо ћу се очешљати, дотјерати, опеглати“), који је галантан („купит ћу ти нанулице, од бисера огрлице...“), који се не жели везивати ни на који начин („кад ти кажем волим те, не вјеруј ми, лажем те“), али који је, због свега тога, женама напросто неодољив („вољет ћеш ме ти, то знам“). Употребни речник овде не упућује ни на какву „урбану“ средину, са евентуалним туђицама и сложеним конструкцијама реченице, већ се своди на једноставан, веома једнозначан и лако памтљив текст, потпуно „у духу“ неког (новокомпонованог) народног стваралаштва, без посебних стилских фигура. Иако је сама музичка матрица, заиста добро одсвирана и снимљена, потпуно „рокерског“ карактера, са кратким *riff*-овима у инструментима, она ипак, да тако кажемо, не успева да умањи утисак „народњачког“, посебно истакнутог текстом и начином интерпретације Жељака Бебека. Можда је чак боље рећи „фузионисаног“ рока са народном песмом, него „народњаком“, што би

могло и да се схвати као веома успешан Бреговићев експеримент. Заиста, елементи једног и другог музичког света, нарочито у овој песми, неосетно се преклапају, спајајући се у једну сасвим нову целину, која је обично именована, као што смо већ поменули, „пастирски рок“. Да ли је „пастирски рок“, са данашње тачке гледишта, некаква „домаћа“ варијанта *World Music*, или можда *proto-World Music* у нашем случају? С обзиром на Бреговићеву вештину спајања различитих музичких праваца у нов производ, можда би се неко осмелио да овакав поступак означи као *инвенцију* у оквирима фузије, међутим, с обзиром да су правци које Бреговић користи при сјединјавању, већ претходно установљени („измишљени“), можда би било упутније ово прозвати, барем за сада, *ре-инвенцијом*... или вреди размислити.

У каснијим радовима, Бреговићева *ре-инвенција* трпи одређене промене, делимично је напушта на трећем албуму „Дугмића“, *Eto, baš hoću* (1976), на одређени начин враћајући се „чистијем“ року, да би тај концепт потпуно напустио на четвртом албуму, *Bitanga i princeza* (1979), једном од најзначајнијих *progressive rock* продуката код нас (уз свакако ненадмашан албум сарајевских *Index-а*, *Modra rijeka* /1978/). Међутим, последња фаза рада групе, после 1984. године, враћа Бреговића и његову *ре-инвенцију* не само на мапу „народњачког“ у року, већ иде и корак даље, ка потпуном „понародњавању“ рок или поп песама. Чувена нумера *Lipe cvatu* (1984, епонимни албум који се обично /погрешно/ назива „Косовка девојка“, по слици Уроша Предиха на омоту) музички је аутоплагијат песме *Шта ћу нано, драги ми је љут*, коју је девет година раније (1975) отпевала Бисера Велетанлић. „Аутоплагијат“ будући да ју је Бреговић писао, али је од ауторске музике и текста преписао само – музику. Заправо, са становишта етномузиколога, да је преписао текст, вероватно ову нумеру не бисмо ни помињали, но овако, *Lipe cvatu* настаје на начин потпуно природан нашим народним песмама, при чему се обично узима позната мелодија, а потом се на њу, под одређеним условима, „лепи“ нови текст. Бреговић у овом случају управо преузима, свесно или несвесно, такав метод, но како се ради о популарној музици, а не некаквој сеоској традицији, дозволио је себи и извесну промену аранжмана. У нумери коју пева Бисера

Велетанлић, пратећи ансамбл је састављен од сета бубњева, гитара (бас и водеће), као и клавијатура, дакле веома уобичајен поп-рок састав онога времена. С друге стране, Бреговић у *Lipe svatu* прави одређене промене, не толико у инструменталним партовима, већ у самим инструментима. Бубњеви су на почетку замењени тапаном, главну линију свирају гајде заједно са (македонском) тамбуром¹⁶. Остале су дисторзиране гитаре, бубњеви нарочито експонирани током рефрена, но оно што је нарочито остало и заувек ударило печат не само Бреговићевом стваралаштву, већ и југословенском року, то је прегнантиан 7/8 метар. Занимљиво да девет година раније то није изазвало неке нарочите реакције, но 1984. то је била, буквално, сензација. Бисера Велетанлић, касније познатија као џез-извођач, никада није имала популарност једног „Дугмета“, па вероватно зато ни Бреговићева нумера, иако мањи хит, није привукла толику пажњу. *Lipe svatu*, пак, су направиле револуцију. И ко никада није слушао Бреговићев бенд, нити знао неку песму од њих, или једноставно припадао табору „народњака“, певушио је ову песму. У трамвају, у канцеларији, на њиви, у школи, на улици – сви су знали не само рефрен, већ читаву песму наизуст. Рок група је свирала 7/8, заједно са народним инструменталистима, певало се „препуклим“ гласом Младена Војичића – Тифе, и све је личило на мегахитове Томе, Тозовца или Захара¹⁷. А био је, истина закаснили, али ипак, *progressive rock* у свом сталном трагању за новом формом и за новим националним узором. *Ре-инвенција?* Можда, вероватно, да. Прогресивни рок са „домаћом“ матрицом. Музички рок-нео-романтизам...

Вероватна кулминација оваквих Бреговићевих стремљења дошла је са нумером *Proljeće na moje rame sleće* са албума *Ćiribiribela* (1986), али о њој (доста) касније.

¹⁶ Гајде је свирао чувени Пеце Атанасовски, гајдација из Долнена код Прилепа, а тапан и тамбуру Драган Вучић, његов зет из Скопља. Бреговић их је ангажовао као музичаре из тадашњег Народног оркестра Радио-телевизије Скопље, с обзиром да је читав албум „Дугмића“ сниман у студијима РТСкопље.

¹⁷ Тома Здравковић, Предраг Живковић – Тозовац и Милутин Поповић – Захар, тада водећа ауторска имена југословенске естраде (прва двојица и чувени певачи, а трећег је прославила Фахрета Јахић, алијас Лепа Брена) – прим. аут.





IV

Добродошли уз „Леб и сол“

Повезаност тржишта бивше Југославије је, у погледу контекста у коме су се одигравале различите музичке појаве, била вероватно кључна у погледу размене (музичких) идеја, производа, па и људства. Популарну музику бивше државе би свакако морали посматрати као један тржишни продукт, капиталистичку творевину нараслу унутар социјалистичког ткива (Marković 2004: 50), али никако као последицу одређених политичких делања, барем не свесних, иако се кроз литературу често форсира управо овакав став. Рецимо, држава није финансирала рок и поп музику ни путем разних конкурса, нити путем одређеног стимулисања на разне начине. Једноставно, ако сте били добри и запажени, снимали сте, продавали, концертирали, и то је било то. И практично свако је имао шансу.

Јединствено тржиште је значило да су извођачи, аутори, групе, било ко из било ког дела земље могли, уз таленат и рад, да постану популарни. Заиста, током седамдесетих година прошлог века, постојао је приличан број оних који су дату шансу искористили – нпр. група *Time* из Загреба, *Смак* из Крагујевца, поменути *Indexi* и *Bijelo dugme* из Сарајева, у другој половини

деценије и београдска *Рибља чорба*, загребачка *Azra*, ријечко *Atomsko sklonište*, но за нашу причу свакако је најзначајнији скопски бенд *Леб и сол*.

Основани у новогодишњем дану 1976. године (напомена), групу су сачињавала четири изузетна инструменталиста, Гарабет-Гаро Тавитјан на бубњевима¹⁸, Бодан Арсовски на бас-гитари, Никола-Кокан Димушевски на клавијатурама, а предводио их је виртуоз на гитари Влатко Стефановски. Од самог почетка, према речима Стефановског, имали су идеју да инкорпорирају македонски фолклор у своју, превасходно, џез-рок свирку. Да ре- или до-фузионишу већ постојећу фузију, већ постојећу у њиховим тада омиљеним светским групама као *Mahavishnu Orchestra*, *Weather Report* или *Return to Forever*. И већ од самих почетака су то и показивали, како на својим концертним наступима, тако и на епонимном албуму-првенцу (1978, ПГП).

Леб и сол су се кроз непуне прве две године свог постојања истакли „живим“ наступима, па су тако добили прилику да на чувеном концерту код Хајдучке чесме, у Београду, буду пред-група *Bijelom dugmetu*. Већ током септембра, у продукцији плоча Радио-телевизије Београд, за само пет дана су у студијама у Новом Саду снимили и свој први албум, једноставно назван *Леб и сол*. Због неких проблема са штампањем омота и малим одуговлачењем саме ПГП РТБ, албум ће светлост дана угледа-ти тек у јануару 1978. Но, чекање се исплатило.

Албум је веома необично структурисан за оно време, па и касније. Наиме, од укупно 9 нумера, само 3 нису чисто инструменталне (*Утринска тема*, *Нисам твој* и *Чудо за три дана*), што је могло да проузрокује проблеме у погледу продаје. Веровало се да је готово све што се снимало морало да има певање да би се добро продавало, а чисто инструменталне нумере су била права реткост. Међутим, овај албум је разбио све митове таквог типа,

¹⁸ На самом почетку, бубњеве је свирао Димитар Чочоровски – Чочор, у чијој кући је бенд и основан. Међутим, наредне године, од септембра месеца 1977, Чочор одлази, а његово место заузима Гарабет-Гаро Тавитјан, тако формирајући формацију групе која је снимала првих 8 албума. Види Janjatović 2007: 130–131.

и забележио је заиста завидан тираж од готово 100.000 примерака.¹⁹ И већ прва нумера албума, *Деветка*, инструментал који траје више од четири минута, показао је како *Леб и сол* схватају *rock'n'roll*. Македонска народна песма *Со маки сум се родила* преточена је у снажну свирку наснимаваних електричних гитара, уз маестралну ритам-секцију која је демонстрирала да се и те како 9/8 могу користити унутар рок-структуре. На формално-музичком плану, песма почиње кратким уводом, изведеном из рефрена песме, свирана гитаром уз пратњу електричног клавира и бас-гитаре. Кратак „пост-увод“ на клавинету дефинише хармонску матрицу основне линије познате песме, да би се она јавила у гитарском канону, и то два пута. Средишни део композиције (чији је, иначе, аутор Никола-Кокан Димушевски) је импровизација на синтетизатору, уз пратњу ритам-секције и нарочито наглашеног електричног клавира, који ће сам и завршити овај одсек. Занимљиво је да је у овом делу гитара потпуно одсутна, и јавиће се тек у завршном делу, некој врсти репризе, поново канонски излажући мелодију песме, док се нумера полако утишава и нестаје у *fade-out*-у. Са једне стране, звук групе помало подсећа на поменуте (заиста велике и важне) саставе џез-рок усмерења, *Weather Report* и *Return to Forever*, пре свега захваљујући виртуозној свирци Кокана Димушевског на клавијатурама, који успешно доловљује дух Џоа Завинула или Чика Корије (мада и остали чланови *Леб и сол* показују одређене сличности са одговарајућим свирачима ових група). Са друге стране, ово као да је *the shape of things to come*, оно што ће доћи, и то у лику Лале Ковачева и његових џез-композиција базираних на народним темама. Наравно да постоје разлике у егзекуцији, наравно да постоје разлике у приступу, најзад и у самом свирању и резултујућем звуку, међутим, мора се приметити да је *Деветка* дошла четири године раније, а с обзиром на широку популарност првенца *Леб и сол*, свакако је извршила одређени утицај на токове познијег *progressive rock*-а у читавој Југославији (не заборавимо – у питању је јединствено

¹⁹ Види [https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B1_%D0%B8_%D1%81%D0%BE%D0%BB_\(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BA%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%B0\)](https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B1_%D0%B8_%D1%81%D0%BE%D0%BB_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BA%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%B0)), приступљено 20. 11. 2024.

тржиште од двадесетак милиона људи!), и не само на њега, већ и друге музичке правце.

Деветка никако није и једина народна тема на овом албуму. Нпр. *Кокошка* почиње веома дугим уводом на бубњевима (Лала Ковачев?!?), симулирајући свирку тапана, да би се затим прикључили остали инструменти који свирају одређену мелодију, чија ритмика јако подсећа на неко оро, можда *Копачко*, чији четврти део, иако (као и читаво оро) у 2/4, има јако померене акценте. Ови акценти се у случају *Кокошке* преводе у комбинацију 7/16+9/16, што се може представити као 4/4. У сваком случају, и ова нумера одаје јасан утисак фузије (македонског) фолклора и рок-музике. *Пре-* или *прото-World Music*?

Други албум групе, назван (морамо признати, веома немаштовито) *Леб и сол 2*, само учвршћује општи став о њима као про-тагонистима фузије фолклора и популарних жанрова, у овом случају потенцираним њиховом вероватно најпознатијом и најизвођенијом нумером, *Абер дојде, Донке*. Македонска народна песма, позната и широј публици кроз интерпретације чувених певача Александра Саријевског и Кирила Манчевског, у верзији *Леб и сол* је испевана Влатковом гитаром, али и Гаровим бубњевима, Бодановим басом и Кокановим клавијатурама. Све сјединњено у звук препознатљив од бројних шпица за ТВ-емисије, реклама, разних других „примењених“ музика, најзад и дефинитивни означитељ групе. Да ли сте чули за *Леб и сол*? А, да, *Абер дојде*. Јесте чули ону, *Абер дојде*? А, да, *Леб и сол*. Ако су на првом албуму џез-елементи још увек били веома наглашени (пре свега кроз клавијатуре), и комбиновани са комплексним аксак-ритмовима и народним мелодијама, *Абер дојде, Донке* је донела у суштини веома чврсту рок-свирку, без обзира на *rubato* карактер саме нумере. Чини се да је оваквом утиску кумовала сада већ у потпуности изграђена улога Влатка Стефановског, који са својом гитаром преузима главну улогу у бенду, и карактеристичним дисторзираним тоном дефинише целокупан звук бенда, толико маркантан да сте могли да их одмах, у било којој нумери, препознате. Ово би заиста требало посебно нагласити, будући да нема, ни на светском нивоу, превише група које имају „свој“ звук, препознатљиви стил

извођења и продукцијске захвате који на једном веома високом нивоу садејствују са одређеним карактеристикама саме групе. Овде мислимо на групе као нпр. *The Beatles* (уз увек изврсно уклопљене вокале чланова групе), *Pink Floyd* (велики, готово симфонијски звук релативно малог ансамбла, са карактеристичном бојом гитаре), *Led Zeppelin* (са својим агресивним вокалом увек у дуелу са водећом гитаром и великим звуком бубњева) или *Kraftwerk* (са својом немачко-индустријском варијантом тешког електронског звука). *Леб и сол*, на домаћем пољу, показују припадност истом типу, и не само када свирају народне теме. И у песмама много ближим поп-рок маниру (рецимо, доста касније, на албуму *Као какао*) као *Чувам ноћ од будних*, и поред промене клавијатуристе²⁰, препознатљив је звук зацртан још у време *Абер дојде*.

Иако у каснијој каријери бенда, све до распада 1995, доминирају рок-теме, док је транспозиције народних тема значајно мање (па се чак на многим издањима и у потпуности изостављају), може се сматрати да је *Леб и сол* прави експонент бреговићевске идеје о успостављању „домаћег“ рока, из ког било дела Југославије долазио. Питање је – какве везе имају Србија и Београд са локалним развојима *progressive rock*-а у Сарајеву (*Bijelo dugme*) или Скопљу (*Леб и сол*), као и у неким другим градовима, рецимо Крагујевцу (*Смак*)? Већ смо видели пионирске подухвате београдске *YU Grupe*, а било је касније и других примера, нпр. група *Сунцокрет*²¹ са нумером *Кара Мустафа* (1975, барем текстуално истом као у Мокрањчевој *Шестој руковети*). Изгледа да је Београд, као највећи и главни град Југославије, био и централно концертно место, на коме су се стицали сви значајни извођачи и аутори рок-музике седамдесетих. Квантитет је, једноставно, прешао у квалитет током времена, требало је само сачекати можда и пар деценија, али резултати ће касније бити и те како видљиви. Ипак, јасно је да се седамдесетих и те како радило на успостављању „националног“ или, можда

²⁰ На овом албуму клавијатуре је свирао Кирил Џајковски, који је пре тога био у групи *Бастиион*.

²¹ Из које ће касније изаћи Биљана-Биља Крстић, тада само пратећи вокал Снежани Јандрлић.

је исправније рећи, локалног у развоју рок-музике код нас. Услови, односно контексти у којима је настајала оваква музика су се свакако разликовали, чак битно. Сарајево је имало прозападно настројене *Indexe* као некакав репер, па је Бреговић буквално ни из чега почињао да ствара локални рок-идиом. Са друге стране, *Леб и сол* су имали одличну базу у традиционалној македонској музици, изузетно експонираној како на радију, тако и телевизији. Најпопуларнији извођачи нису били никакви рок-бендови (уосталом, први албум *Леб и сол* је и први албум неке македонске рок-групе), већ чувени певачи народних песама, као поменути Манчевски, Сариевски, затим Бадев, Гиева или Лазарова. У таквој атмосфери (читај: музичком окружењу, контексту), Влатко и дружина су могли да релативно лако направе своју *progressive* варијанту. Крагујевачки гитаристички геније, Радомир Михајловић-Точак је повремено, са својим Смаком, размишљао о оријенталним темама (нпр. *Улазак у харем*), итд. Можда бисмо данас све ове групе подвели под општи појам *World Music*, међутим, различите *ре-инвенције* или *ре-фузије* би пре могли да подведемо под неку фазу *пре-* или *proto-World Music*, него некакве завршене, заокружене и идејно и извођачки, музичке врсте, а која, у суштини, не би била *progressive rock*. Чини се да изнети аргументи више указују на експериментисање и покушаје стварања „националне школе“, него на стварање неког новог правца, но да, у музичко-историјском смислу, ово би биле претече онога што је радио Лала Ковачев, односно некакав *proto-World Music*, при чему делатност Ковачева и његове групе није ни по чему различита од, рецимо, *Леб и сол* или „Дугмића“. Још увек нема значајнијег одклона од базичних жанрова и њихових суштинских музичко-формалних карактеристика.





V

New Wave vs Лепа Брена

Чак и летимичан поглед на југословенску сцену прве половине осамдесетих година прошлог века открива неколико занимљивости. Почетни полет у дефинисању „домаћег“ рок-идиома већ је значајно почео да опада на самом крају претходне деценије, можда и због праћења дешавања на светској сцени. *Punk* и *New Wave* у другој половини седамдесетих полако, али сигурно испраћају *progressive rock* у историју, велики бендови који су пунили стадионе остају усамљени као, како су их звали, „диносауруси“ (Luhrssen, Larson 2017: 97), љубавна тематика и све последице *flower power* покрета уступају место освешћивању нових генерација, рок-музика се враћа првобитном, чак и примитивнијем изразу, форсирајући текстове са актуелним (политичким) проблемима. Групе као *Sex Pistols* или *Clash*, са песмама као *God Save The Queen* и *London Calling* говоре о репресивним режимима Запада и прилично лошим условима живота „обичног“ грађанина, поготову младог. Револуција мишљења и живота је, наравно, довела и до музичке револуције.

Последњи трзаји *progressive*-правца код нас су, интересантно, дали и два (већ поменута) вероватно најзначајнија албума

жанра²², *Modru rijeku* сарајевске групе *Indexi* (1978) и *Bitangu i princezu* њихових комшија, *Bijelog dugmeta* (1979). Први, компонован на стихове Мака Диздара, и други, прављен по Бреговићевим текстовима, имали су једну заједничку карактеристику: Ранка Рихтмана. Бриљантан аранжер, дугогодишњи члан *Indexa* водио је још од 1974. године Плесни оркестар Радио-телевизије Сарајево,²³ и његов аранжерски (оркестрацијски?) печат се види како на музици за Диздареве стихове, тако и код „Дугмића“, којима је звук попутно „симфонизован“ те 1979. године. Међутим, и поред високог квалитета ових албума и њиховог значаја за развој популарне музике на просторима бивше Југославије, извесно је да на њима нема ни трага некаквим фолклорним мотивима. Били су много сличнији зрелим продукцима западног *progressive*-а него раним радовима *YU Grupe* или *Dugmeta*, или пак свирци *Леб и сол*. Било како било, *Пекиншка патка* из Новог Сада је својом песмом *Бити ружан, паметан и млад* (Jugoton SY-23575, 1979) промовисала панк у Србији, и – више ништа није било исто. Нова тематика, уместо романтичне љубави или романтичне патње (или пак песничког описа животног пута, као у *Modroj rijeci*), проблеми младих испричани уличарским језиком, уз крајње симплифицирану музичку матрицу.

Већ 1981. године појавио се есенцијални албум *New Wave*-а код нас, *Paket aranžman* (Jugoton LSY-66118), са 11 песама чак три бенда (*Idoli* са четири песме, *Električni orgazam* са три и *Šarlo akrobata* са четири). Београдска продукција, ПГП РТБ је одбила албум сниман у једном „подрумском“ студију (Енца Лесића, студио се звао „Друга маца“, близу београдског Атељеа 212), али је загребачки *Jugoton* био много предусретљивији. Песме са ужасним критикама друштва оног времена, кроз песме као *Мали човек*, *Маљчики* или *Крокодили долазе*, преко ноћи су освојиле публику. И биле су „домаће“, али само по текстовима. Музички, сва три бенда су била као пресељени становници Лондона или Манчестера. Београд је постао суморни индустријски и

²² Изузимајући први, епонимни албум загребачке групе *Time*, објављен још 1972.

²³ Види https://en.wikipedia.org/wiki/Ranko_Rihtman, приступљено 22. 11. 2024.

пословни центар Запада који је полако јео своје становнике, а баш такав је био и омот овог албума.

У то време, оно што је носило печат заиста „домаћег“ била је – новокомпонована народна музика. Она у суштини никада није губила на својој популарности, преко својих издања, концерата, јефтиних и скупих кафана где је живела свој засебан, паралелни живот.²⁴ Међутим, у поређењу са рок-музиком, било је приметно одсуство тзв. мега-звезда, као што је био Бреговић или Дадо Топић из *Time*-а. Истини за вољу, Тома Здравковић или Лепа Лукић су били изузетно познати, али ипак не по читавој земљи, напосто та музика није имала већег одјека у западним деловима Југославије. Најближа статусу мега-звезде била је Силвана Арменулић²⁵, међутим тематика оваквих песама је била далеко од реалног, свакодневног живота, и претежно је говорила о неким љубавним проблемима који су се „лечили“ кафанским животом. Поврх тога, Силванин живот је прекинут у тренутку када је требало да заиста постане мега-звезда, у великом успону каријере погинула је у саобраћајној несрећи са тадашњим шефом Народног оркестра Радио-телевизије Београд Радетом Јашаревићем, чувеним виолинистом, 1976. године.

Новокомпонована народна музика, дакле, живела је свој живот, и није се превише мењала (читај: развијала) још од предратног времена и пракси установљених првим радијским оркестрима (Марковић 2016). Међутим, на почетку осамдесетих, сцена се буквално преко ноћи променила. 1982. године појављује се ново име, Фахрета Јахић, алијас Лепа Брена, која ће се са песмама Милутина Поповића–Захара Чачак, чачак или *Миле воли диско експресно* винути на небо југословенске естраде. И не само то. Фахрета се, са њеним бендом *Слатки грех*, исте године појавила и у филму *Тесна кожа*, па како је ова комедија била и најгледанији филм године, Јахићка је добила огромну маркетиншку

²⁴ Новокомпонована народна музика је тема за посебно издање, овде вреди напоменути само да има, барем на нашим просторима, заједнички корен са рок-музиком, ма колико то можда чудно изгледало.

²⁵ Песма *Ноћас ми срце пати* је била њен највећи хит, а написао ју је Тома Здравковић, са само 18 година.

подршку, што је њену каријеру додатно „погурало“. Глумице су, наравно, биле изузетно популарне с обзиром да је и југословенска кинематографија бележила одличне резултате,²⁶ па се слично дешавало и са певачицама које су се појављивале у филмовима. Оливера Вучо је, као глумица и певачица, славу стекла преко филма Александра Петровића *Скупљачи перја* (1967), Вера Чукић филмом *И Бог створи кафанску певачицу* Јована Живановића (1972), а и касније ћемо се сретати са оваквом појавом. Међутим, чини се да је ипак Захарова музика учинила највише у дефинисању феномена Лепе Брене.

Промене у већ прилично окошталом телу новокомпоноване народне музике, оптерећене радијском славном прошлошћу и ликом Властимира Павловића-Царевца (Марковић 2016: 210) започињу тек под крај шездесетих и почетком седамдесетих, кроз песме Томе Здравковића. Његов први мини-албум садржи четири песме, и све четири су шлагери, од којих чак три препеви популарних песама канадско-америчког аутора Пола Енке (Paul Anka). Међутим, Тома постепено мења правац, почиње сам да компонује, при томе често посежући за другачијим мелосом, нарочито за другачијим хармонским токовима и другачијом инструментацијом од уобичајене. Дотадашње каденцирање доминантном функцијом, што је остављало стални утисак могуће „бесконачне“ песме, односно пресликани народни идеал по коме песма траје колико има текста, замењено је најчешће тоничном функцијом (*Еј, Бранка, Бранка*, затим *Данка, Дотак`о сам дно живота* и многе друге), а уместо ансамбала гудачког типа са придруженом хармоником, толико карактеристичних за раније раздобље новокомпоноване песме (Марковић 2016: 212), јавља се састав са бубњевима и електричном гитаром, која чак повремено преузима и главну улогу унутар структуре.

Захар је у песмама писаним за Лепу Брену отишао корак даље – фузионисао је један од најпопуларнијих западних жанрова

²⁶ Довољно је само погледати листу филмова који су проглашени „културним добром од великог значаја“, највише је оних из осамдесетих година прошлог века. Комплетна листа се може видети на презентацији Југословенске кинотеке, <https://www.kinoteka.org.rs/srpski-igrani-filmovi-1911-1999-100-najboljih/>, приступљено 23. 11. 2024.

популарне музике друге половине седамдесетих, „диско“, са „стандардном“ новокомпонованом песмом, тачније са компонованом „новом“ песмом „на бас“. Хармонски ток је враћен у „нормалу“, сви највећи Бренини хитови са прва два албума лако могу да се певају управо начином „на бас“ (неке су убрзо и прешле у традицију – види Gligoriјевић 1990), али имају један особен додатак – бубњеве и бас-гитару који јасно сачињавају диско-ритам-секцију. Хармоника преко овакве базичне структуре (*Миле воли диско*, нпр), па чак и бас-гитара „појачана“ тубом (*Чачак, чачак*) само појашњавају духовитост Захарева визије јединства жанрова, комбиновање потпуно различитих музичких светова и стварање једног новог. Иако касније Брена ради претежно са другим ауторима (Слободан Радуловић-Фута, Корнелије-Бата Ковач итд), остао је неизбрисив печат Захаровог делања, које се може заиста посматрати као још један детаљ у креирању „домаће“ сцене онога што данас означавамо као *World Music*. Феномен Лепа Брена је до сада већ изнедрио преко 40 милиона аудио-издања, што је ставља на чело целокупне музичке индустрије ових простора, а Захар по свој прилици носи највећи део заслуга за то.

Са друге стране, приближавање земље западним принципима, покушаји раскида са социјализмом и разни политички покрети који су на крају довели до цепања Југославије, никако нису ишли на (музичку) руку рок-струји, југословенски *New Wave* је био сувише заузет проблемима младих (па и старијих), разним кризама које су потресале друштво, па осим језика, групе као *Film*, *Haustor* или *Prljavo kazalište* у Загребу, или већ поминути београдски трилинг су више личиле на британске групе сличног усмерења, него на некакав аутентични југословенски производ. Чак је и само *Bijelo dugme* по повратку Бреговића из војске покушало да одговори на популарност „новог таласа“, па су издали њихов вероватно најслабији албум, *Doživjeti stotu*, објављен на самом крају 1980. године. Ипак, није све било толико црно за нашу причу. *Bijelo dugme* је имало, са својом идејом „понародњавања“ рок-музике, доста следбеника, нарочито у њиховом родном граду, Сарајеву. Свакако најпопуларнија нумера овакве школе била је *Suada* групе *Plavi orkestar*, објављена на њиховом првом албуму, *Soldatski bal* (1985). Иако

је неколико песама, укључујући и саму *Suada*, било снимљено још 1983. у Београду и концертно увелико промовисано на разним сценама бивше земље, због одслужења војног рока свих чланова бенда на челу са фронтменом Сашом Лошићем, објављивање је одложено до јануара 1985. Одмах по објављивању, песма је постала један од највећих хитова у Југославији, а сам албум је и до данас остао најтиражнији дебитантски албум било ког извођача са ових простора, са чак 300.000 продатих копија само до септембра месеца те године (Janjatović 2007: 235). Иначе, омот албума је референца на албум *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, па је јасно да је читав пројекат „Плаваца“ био јако добро (о)смишљен.

Suada почиње кратком гитарском фразом, реминисценцијом на увод *Уласка у харем* крагујевачког *Смака*, а потом следи познати *riff*, одсвиран у балканском молу. Лошићево певање и сама мелодија песме су потпуно „народњачки“, „кафански“, управо у духу новокомпоноване песме. Пратња је дефинише као рок-нумеру, пре свега због звука електричне гитаре и свирке на бас-гитари, која свира кратке, једноставне фразе, уобичајене за нумере *New Wave*-а. Бубњеви, пак, свирају брзу варијанту *country&western* манира, која је неодољиво слична нашој „двојци“, или како се то често наводи, „ес-там ритму“ (Марковић 2016: 213). Фузија.

Док је у захаровском свету „народњак“ попримио особине диско-музике, односно фузионисао новокомпоновану песму, народно певање новије сеоске традиције и диско-музику, Лошић фузионише *New Wave*, *country&western* и новокомпоновану песму. Готово идеална, огледална симетрија, случајеви који постају парадигме, модели будућег стваралаштва. *The shape of things to come*. Поново.





VI

Бреговић, други пут

Лепе Брена ће своју популарност, па самим тим и фузију која ју је створила и која ју је одржавала, потврдити филмом који је замишљен и снимљен као промоција њеног албума *Хајде да се волимо* (1987). Већ смо видели да је филм имао значајну улогу у промовисању нових звезда и нове музике. Уопште гледано, музика прављена за филмове (па и филмови прављени за музику, као нпр. *Help!* Ричарда Лестера и британског бенда *The Beatles*, 1965) имала је посебан значај, али и често значајан комерцијални успех. Поменути филм Лепе Брене имао је огроман успех, а музика промовисана у њему је, наравно, брзо достигла платинасте тираже.

На прагу деведесетих година и Горан Бреговић се укључио у филмску делатност, мада је то чинио и раније. 1977. компоновао је музику за комедију *Лептиров облак* Здравка Рандића,

а две године касније и за драму Александра Мандића *Личне ствари*.²⁷ Те музике нису имале већег одјека, али је Бреговић стекао неопходна искуства, која је тек десетак година касније одлично искористио радећи музику за филм Емира Кустурице *Дом за вешање* (1988). Не само да је овим филмом режисер поново награђен на чувеном филмском фестивалу у Кану, (претходно је добио највише признање, *Palme d'Or* за филм *Отац на службеном путу*, 1985), добивши овом приликом награду за режију 1989. године, већ је музичка тема филма оличена кроз песму *Едерлез* постала практично означитељ самог филма и Бреговићевог пост-„дугмићког“ стваралаштва.

Хидерлез је празник пролећа у Турској, али и код великог дела Рома у другим земљама.²⁸ Еквивалент је празновању Ђурђевдана, 6. маја код нас. Бреговић је једноставно преузео народну (ромску) мелодију и текст, и у филму је пева македонска певачица Васка Јанковска (Ђорђевић 2017: 43). Само неколико месеци касније, увидевши огромну популарност песме, Бреговић обрађује исту нумеру, овог пута изостављајући оригинални ромски текст, а на његово место стављајући нов који је, по његовим речима, био певан приликом транспорта неколико група Јевреја и Срба у Јасеновац 1942. године (Ibid). Нумера је објављена на последњем, деветом студијском албуму *Bijelog dugmeta, Ćiribiribela*, под именом *Ђурђевдан*. Извођачки корпус нумере је веома занимљив, будући да се, осим гласа певача Алена Исламовића, остали чланови групе појављују само у споту, док на снимку свира ансамбл лимених дувача, *Оркестар Кадријеви*,

²⁷ Види https://en.wikipedia.org/wiki/Goran_Bregovi%C4%87, приступљено 25. 11. 2024. Иначе, занимљиво је да о Бреговићу има веома мало написа у стручној литератури, иако се ради о вероватно ако не најпроминентнијем, онда најпознатијем и најекспониранијем аутору популарне музике на територији бивше Југославије. Тек нешто више помена о њему се може наћи код др Весне Микић, у њеној књизи *Lica srpske muzike: popularna muzika* (posthumno izdanje), Centar za istraživanje popularne muzike, Beograd 2020, али и ту се Бреговић помиње као „један од“ припадника сцене популарне музике. Слично је и помињање у другим, краћим студијама и чланцима, а највише се њиме баве новински написи.

²⁸ Види <https://ich.unesco.org/en/RL/spring-celebration-hdrellez-01284>, приступљено 25. 11. 2024.

уз пратеће вокале *Првог београдског певачког друштва* (види омот албума, *Kamarad* LP-8333, 1988). Ово је потпуна супротност остатку албума, који показује и неке заиста исподпросечне и исподпросечно одсвиране нумере, као *Napile se ulice*, сасвим осредњих парафраза, као *Ako ima Boga* (*Owner of The Lonely Heart* британске групе Yes), најзад и солидних балада, иначе дугогодишњег обележја групе, као *Nakon svih ovih godina*, све изведене у рок-маниру. У *Đurđevdanu* нема баш ничег рокерског, изузев гласа вокалног солисте, али је успех нумере чини се био јасан показатељ Бреговићу за будућност после већ извесног распада бенда.

С обзиром да је, као што смо поменули, *Дом за вешање* (тачније Емир Кустурица) добио награду за режију 1989. у Кану, јасно је било да је Бреговићев даљи пут био неминовно везан за филм. Сарадња са Кустирцом се продужила и 1993, у филму *Arizona Dream*, што је први „холивудски“ Кустуричин пројекат. Нумера *In the Death Car*, којој је вокал подарио чувени Иги Поп (Iggy Pop), свакако је остала као музички синоним за сам филм. Кроз ток нумере јасно се виде најважнији принципи Бреговићевог стваралаштва „друге фазе“, односно пост-„дугмићевског“ периода, да га тако назовемо. Линија Игија Попа је практично речитивног карактера, али је комбинована са изузетно занимљивом музичком матрицом. Увод песме је инструментална верзија познате *Solenzana*-е француског аутора Доминика Марфисија (Dominique Marfisi)²⁹, коју је прво отпевао (још 1966) дуо *Режина и Бруно* (*Regina et Bruno*), а касније исте године прославио Енрико Масиас (Enrico Macías)³⁰. Оригинална верзија песме у својој ритмичкој основи има доминикански плес *merengue*, карактеристичне акцентуације и почетног пунктираног покрета. Бреговић ову основу у извесном смислу „надграђује“, минимално померајући акценте како би створио услове да фузионише

²⁹ Занимљиво да је о овом аутору веома тешко доћи до неких релевантних података (барем у нама доступној литератури), а на интернету га је практично могуће пронаћи само на адреси „познатих гробља“ (!), <https://www.significantcemeteries.org/2010/01/dominique-marfisi.html>

³⁰ Масиас је ово објавио на свом албуму *12 nouvelles chansons*, Pathé Marconi, Chatou – 246556.

традиционалну „двојку“ наших ансамбала лимених дувача (који чине већи део аранжмана нумере), која се смењује са оригиналним ритмом, меренгом, померајући на махове акценте да би се добио утисак чочека. На овакву основу и Марфисијеву тему наставља се вокални исечак преузет из песме *Bijelog dugmeta, Na zadnjem sjedištu moga auta* (са албума *Eto, baš hoću*), али отпеван у знатно споријем темпу нове песме, и коришћењем (стила) бугарских певачица. Дакле, мултижанр спојен (фузионисан?) у нову творевину. Постмодернизам? Или *World Music*? Да ли *World Music* нужно обухвата елементе популарне музике Запада, или може остати у границама *rest-a*?

Било како било, већ исте, 1993. године, долази нова сарадња са Кустурицом, овог пута за „црну комедију“ *Underground* (Подземље), који поново осваја *Palme d'Or* (1995). Нумере *Калашњиков* и *Месечина* су не само обележиле филм и сцене које подцртавају, већ су остале и као велики хитови, поставши неизоставне у репертоару сваког иоле солиднијег оркестра лимених дувача у Србији, па и шире. У време настанка музике за *Arizona Dream*, па и пре тога, Бреговић је доста путовао, после распада земље живећи између Париза и Београда. После распада „Дугмића“, основао је *Оркестар за свадбе и сахране*, састављен од музичара различитих профила, у чијој је основи ипак био блех-оркестар, док је остатак био релативно флуидног карактера. По потреби, укључивао је бугарске певачице, хор, разне соло-инструменталисте и друге. *Оркестар* је концертирао по Европи, и на једној од турнеја, у Румунији, Бреговић је чуо извесну ромску песму, чију је мелодију искористио за стварање *Месечине*, коју је и потписао. Међутим, мелодија не само што није била традиционална ромска, већ је била компонована у Србији, па пренета. Песму *Ђеља Мара* (*Седи Мара*) написао је Шабан Бајрамовић (издата на албуму *Djelem, djelem*, ZKP RTVS 102516, 1985), са текстом који је баладног карактера, а по Шабановим речима, „он (Бреговић) је моју тужну песму претворио у веселицу“, односно написао је нови текст, потпуно пренебрегавајући ромски оригинал (Ђорђевић 2018: 46). До судског спора никад није дошло, па је Бреговић остао записан као аутор, мада је наводно касније тражио од својих сарадника да се јавно призна Бајрамовићево ауторство (Ђорђевић 2018: 47).

Златна палма за Подземље значила је и потврду Бреговићевих квалитета као аутора филмске музике, па је било очекивано да ће покушати да га ангажује и неко други. Већ наредне, 1994. године, француски режисер Патрис Шеро (Patrice Chereau) узима Бреговића за аутора музике за своју *Queen Margot* (Краљица Марго). И већ у првој нумери (*Elo Hi*) сусрећемо се са својеврсним музичким колажем. Соло глас Офра Хазе (Ofra Haza), израелеске певачице, доноси тему на хебрејском, но та тема је заправо мелодија строфе песме *Ako ima Boga*, снимљене на албуму *Bijelog dugmeta, Ćiribiribela*. У аранжману нумере се уз глас постепено појављује ут (или неки сличан инструмент), а потом улази и мали хор, певајући са водећом вокалисткињом рефрен песме *Te noći kada odem, kad me ne bude* (албум *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo*, 1986). Нумера нагло прелази у мушки хор, који пева *Canto nero* (у слободном преводу – ромска песма /песма тамних људи/), на мелодију преузету из другог дела Бреговићевог сола на гитари из *Ne gledaj me tako i ne ljubi me više*, баладе са албума *Šta bi dao da si na mom mjestu* (1975). Колаж продужава другим делом песме *Ako ima Boga*, а потом следи минимално измењено понављање од другог дела колажа, уз напомену да сада *Canto nero* нестаје кроз *fade out*. Очигледно, Бреговић се определио за рециклирање његових ранијих материјала, уосталом, то смо већ видели у нумери *Lipe svatu*. Музика за *Краљицу Марго* је препуна аутоцитата, нпр. *Lullaby* је само пресвирана *Uspavanka za Radmilu M.* (са истоименог албума, 1983), *La nuit je Ružica si bila* (албум *Pljuni i zapjevaj...*) итд. Ови аутоцитати су сада стављени у контекст сасвим другачијих аранжмана, извођени ансамблом битно другачијим од рок-састава, са преовлађујућим инструментима сфере *rest*, па је веома интересантно поредити ове и овакве примере са на почетку поменутих случајевима *Paul Hardcastle*-а, *Enigma*-е и *Deep Forest*. Тамо смо видели како се исти композициони поступак спроводи уз примену различитих материјала различитог порекла, уз сличан извођачки корпус (електронске инструменте), док овде имамо појаву колажног композиционог поступка примењиваног на истим материјалима истог порекла уз различит извођачки корпус, као нека врста огледала. Употребљавају се, па и комбинују, разни језици, као хебрејски или ромски, а најмање је

језика филма – француског. Аутор се потрудио да, без обзира на познате мелодије, све звучи као *rest*, што у пракси значи да какву год мелодију одабрали, начин њене обраде ће нас упућивати на евентуално *world* брендирање, много више него мелодија сама. Дакле, слушалац је у обавези да, чак и ако препозна неку мелодију као *народну* (или не), препознаје и локалне (светске) стилове звука, начине презентовања те мелодије, инструментацију и друге особине које нас упућују на не-западну провенијенцију примера. Из овога следи да је, заправо, веома проблематично сувисло говорити о *World Music* уколико заиста нисте добро упућени у разне области локалних фолклора (а претежно нисте), што отвара пут чисто маркетиншком одређивању природе музичког продукта. Ако види *label* у продавници или на сајту дистрибутера издања на коме пише *World Music*, просечни конзумент то тако и гледа, чак и да нема представу о позадини материјала који конзумира. Међутим, кратко се осврћући на *Краљицу Марго*, требало би нагласити да је ова музика вероватно послужила многима касније као идеја – шта све можемо чинити да би били „брендирани“ као *World Music*. Да ли Бреговићеве стваралачке поступке можемо сагледати као ре-инвенцију (сопствених мелодија кроз нови музички контекст) или једноставно као постмодерну, о томе можемо дискутовати, али да ли је било утицајно, поготову што је овим делом аутор био номинован за награду *Cesar* француске филмске асоцијације³¹ – јесте.

Наравно, било би неправедно у прегледу некаквог историјског развоја онога што зовемо данас *World Music* у Србији ако не поменемо и други филм и његову музику, који је исте те, 1994. године имао премијеру, али је посебно занимљиво што није српски. Ради се о македонском пројекту *Пре кише* (*Пред дождом*) режисера Милча Манчевског, који је те године био лауреат чувеног Венецијанског фестивала филма, а наредне године стигао и до номинације за америчког „Оскара“, за најбољи филм не-енглеског говорног подручја. *Пре кише* је прославио не само Манчевског, већ и ауторе музике за филм, македонску групу *Анастасија*.

³¹ Види <https://www.imdb.com/title/tt0110963/awards/>, приступљено 26. 11. 2024.

Водећи вокал групе, Горан Трајкоски, био је члан неколико бендова пре *Анастасије*, а постао је познат по изјави која је остала у најави спота његове тадашње групе, *Падот на Византија*: „Одлучили смо се за такву музику зато што нам је било доста тог копирања Запада и духовног ропства које он намеће нашој музици“³². Групу су сачињавали, осим Трајкоског, Климе Ковачевски (гитара), Зоран Дабић (гитара), Сами Ибрахим (бас) и Шпенд Ибрахим (бубњеви) (Janjatović 2007: 13). Иако Трајкоски декларативно покушава да начини драстичан отклон од Запада, у основи *Падот на Византија* ипак свира готово класичан рок (читај: *progressive*), уз једну важну специфику – готово византијско појање главног вокала. Македонски језик неупућеном повремено може да зазвучи као нека редакција црквенословенског језика, с обзиром да, за наше појмове, садржи доста архаизама. Глас Трајкоског, са текстовима који говоре о неким библијским темама (*На рјекама вавилонских* – псалм 137), и који је посебно вежбао код свештеника,³³ заиста звучи као део црквеног појања. Веома често коришћење одређених фраза карактеристичних за овакво певање, уз посебан начин орнаментације, јако доприносе оваквом утиску. Горан ће остати доследан оваквој певачкој пракси и у каснијим својим подухватима са различитим бендовима, као *Апореа* или *Мизар*, са којима је учествовао у реализацији њиховог првог, епонимног албума. У *Апореи* је члан био и Зоран Спасовски, бубњар, који ће са Трајкоским, Ковачевским (*Падот на Византија*) и Златком Орићанским (*Лола Штајн*, гитара, мандолина) 1987. основати *Анастасију*. Годину дана по оснивању, сами издају сингл *На рјекама вавилонских*, који је репринтован 1994. године, уз нумеру *Премин (Прелаз)*. Неколико претходних година *Анастасија* се етаблирала као бенд који је правио примењену

³² Спот за *Почеток и крај*, 1985. <https://www.youtube.com/watch?v=YWI9ye2PgGs>

³³ Учио је црквено и источноправославно певање код отаца Владимира и Стефана Санџаковског, али и учио свирање на народним инструментима, на гајдам и кавалу, код Пецета Атанасовског, чувеног македонског гајдаша, а учио је певање и код Вање Лазарове, тада најпознатије певачице македонских народних песама. https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BD_%D0%A2%D1%80%D0%B0%D1%98%D0%BA%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%B8

музику. У међувремену Климе Ковачевски се преселио у САД, па је бенд остао да ради као трио, а бубњар Спасовски се све више окретао електронским инструментима. Најзад, Милчо Манчевски их зове да раде музику за његов филм, и *soundtrack* је објављен за *Polydor* (CD 526407-2) исте, 1994, када се појавио и поменути сингл. У филму (и на албуму) нема *На рјеках...*, али је зато друга нумера са сингла, овог пута у верзији од готово 11 минута, *Премин*, постао најслушанија нумера филма, чак нека врста његовог заштитног знака.

Премин је Анастасија снимила још 1989, у верзији од око 9 минута, али „филмска“ верзија је продукцијски не само дужа, већ и много брижљивије урађена. Електронски свет разних семплова (афричких) уду-бубњева, синтисајзерских дронова и разних ефеката (Спасовски) контрастира једноставној теми, практично силазном хармонском молу, одсвираном на мандолини (Ориђански) која је мало студијски „дотерана“ да звучи као нека оријентална тамбура. Преко свега тога одзвања глас Трајкоског у потпуном византијском стилу, који у два (дужа) одсека испева готово псалмодичне стихове (иако их је он писао). Повремене импровизације на кавалу (Трајкоски и Ориђански) употпуњавају један специфичан музички свет, очито проистекао из експерименталног мора *progressive rock*-а, али и вештине комбиновања електронике са *етно*-узорцима (*Enigma*, *Deer Forest*), само што овде „узорци“ нису нечији теренски снимци, већ компоновани сегменти, изведени на инструментима који евоцирају „народно“ или „фолклор“. Бреговићевски дух рециклирања и аутоцитирања овде је у потпуности присутан, будући да је прва верзија *Премина* снимљена пет година пре финалне, а и у осталим темама за филм јављају се карактеристични мотиви, какве је група већ обрађивала у претходном периоду. У нумери *Александрова смрт* користи се песма *Со маки сум се родила*, коју овде испева Вања Лазарова (једна од учитеља певања Трајкоског), а коју је *Леб и сол*, као што смо видели, снимио још на првом албуму (*Деветка*). *Ре-инвенција*? Постмодерна на ширем плану (читаваог албума)? Па, ако је тако код Бреговића, нема разлога да је код Анастасије другачије.

Дакле, 1994. године су се појавила два изванредна издања, оба филмске музике. Можда ни један ни други албум нису произвели моменталне хитове (што је можда неочекивано за Бреговића, поготову после успеха музике за *Подземље Кустурице*), али су свакако били веома слушани у Србији, особено што су и филм Манчевског, као и Шероов, били веома гледани. Једноставно, оваква музика је свакако остала утиснута у меморији свих који су ове филмове видели, па као што током година свако од нас формира неки свој фонд нумера, *Elo Hi* и *Премин* су, једноставно, морали да вам „уђу у уши“. Принципи „слободног фузионисања“, да га тако назовемо, веома различитих жанрова у нове структуре, тако блиске западним моделима популарне музике, а тако далеко од њих, и не само језички или инструментацијски, чинили су да ове новонастале врсте изврше и значајан утицај на касније појаве *World Music* у Србији. Коришћење „народњачких“ мотива (Бреговић) или црквеног појања (*Анастасија*) постаће и те како важни у звучним резултатима потоњих група и извођача код нас.

Преслушавајући и анализирајући оба албума, лако се може уочити и значајан помак од прилично симплифицираних коришћења фолклора или квази-фолклора (*фолклоричног*) од времена *YU Grupe*, разних бендова седамдесетих година прошлог века, или пак од Лале ковачева и његовог виђења „домаћег“ џеза. Насупрот том, да кажемо *proto-World Music*-у стоје сада дела која можемо заиста означити као *прави World Music*. Ни Лепа Брена (односно Захар), ни Бреговић у периоду *Bijelog dugmeta* не могу се похвалити стваралаштвом оваквог домета и оваквим схватањем примене фолклора или фолклоричног у оквирима популарне музике, не користећи само (пре) кратке одсечке фолклорних начина (нпр. *на бас*) или стил извођења (орнаментација, квалитет гласа итд) који би се даље комбиновали са диско- или рок-музиком. Структуре понуђене на овим албумима филмске музике сада представљају сложене музичке појаве, заокружене и маштовито комбиноване у савим нове, кохерентне композиције у којима није више толико лако „расцепкати“ ткиво на саставне делове. Електроника је фолклоризована, тамбуре су „електронизоване“, трубачи су „рокерски“, удараљке „амбијенталне“... Улоге су измешане, али су крајњи домети веома – филмични...



VII

Сазови „Мобу“ за реконструкцију

Транспозиције фолклора или фолклорних начина су свакако битан конституент стварања тела *World Music* код нас, и не само код нас. Но, оно што би могло да бар у извесној мери карактерише и додефинише ову појаву код нас јесу и неки извођачи и групе које би могли да означимо као праве *чуваре традиције*. Свакако не мислимо на певачке групе разних сеоских друштава, или нека културно-уметничка друштва, већ на извођаче који, у суштини, ре-креирају *аутентичност* на сцени. Овакве појаве се разликују од пуког „преношења“ фолклора на сцену, односно мозеровског *фолклоризма* (упор. Moser 1964). Као пример за нашу малу расправу узећемо случај групе *Моба*.

На (већ прилично старом) *Facebook*-профилу групе (последњи пост датира из 2014. године), на уводној страни, стоји: „Autentična narodna pesma počela je da odumire zajedno sa srpskim izvornim selom. Grupa gradskih devojaka odlučila je da običajno-obredne

pesme sačuva od zaborava.”³⁴ Ово је на неки начин и основна идеја-водиља групе, основане још 1993. године. На сајту Радио-телевизије Србије, поводом 30 година од оснивања групе, пак, стоји: „Женска певачка група *Моба* изводи искључиво сеоске српске народне песме у њиховом традиционалном облику, без стилизације.”³⁵ Само пар реченица, а огромни проблеми у неком теоријском смислу, нарочито у покушају размршења чвора званог *World Music*. Шта је заправо овде проблематично? С једне стране, група на профилу тврди да народна песма одумири заједно са „изворним“ (!!) српским селом, па је, последично, њихова друштвена улога да то одумирање зауставе, спрече, можда и да процес одумирања учине реверзибилним. *Revival*. Међутим, одмах потом појашњавају да групу сачињавају градске девојке, које су одлучиле да од заборава сачувају обредно-обичајне песме, очито путем извођења и снимања такве музике. И ту долазимо до првог проблема. Обичајно-обредна лирика постоји (или боље рећи – постојала је) искључиво у оквирима обреда и обичаја, као један сегмент који употпуњује обредну магију, испуњава синкретичност форме. Није некаква издвојена музика, која може послужити као у филму, да боље подслика текућу сцену на платну, али и да самостално опстојава као независна. Ова музика је *зависна* од контекста у коме се одиграва и који ју је узроковао, па самим тим, са нестанком контекста, нестаје и она. Сачувати само музику из читавог обреда је један посао који би можда најближе могли описати као музејски, будући да се издвојени артефакт чува и приказује, тек са одблеском свести о ономе што стварно представља, као нека копча са хаљине српских средњовековних дама која би требало да нам долови читав живот на двору неког велможе. Када су полако у земљи увођени системи за наводњавање, нестале су и *додоле*, и то читав обред, а са њим и песма. Изгубили су своју утилитарну сврху у новом свету. А код *Мобе* се управо инсистира на тој одвојености песме од обреда/обичаја, баш као у

³⁴ Текст је пренет у оригиналном писму. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100043691811742>

³⁵ Види <https://www.rts.rs/radio/radio-beograd-2/5494941/tri-decenije-zenske-pevacke-grupe-moba.html>

романтичарским идејама о музичком фолклору као специјалном одељку широких народних уметничких активности, као да су сви у народу уметници, само су неки, ето, сликари, неки вајари, архитекти, музичари, а између себе немају додирних тачака.

Могуће је и да претерујемо са оваквом критиком идеје њиховог постојања која је стављена на профил групе, но и реченица са презентације РТС неће нам дати неког нарочитог повода да сасвим променимо мишљење гледе (можда једноставно несмотрене) теоријске постављености делања *Мобе*. Изводе српске народне песме без стилизације, „у традиционалном облику“. Па, управо смо описали традиционално извођење, које је везано за другачије, немумичке радње и појаве. Без њих, обредна музика не само да губи смисао, већ у пракси и не постоји. Међутим, гледајући из посебног угла, делатност *Мобе* је не само занимљива, већ и веома важна за било какво разматрање развоја *World Music* у Србији.

1994. године група издаје албум *Приони мобо: изворне српске песме* (Биљег АК 003), у форми аудио-касете, тада прилично популарног формата аудио-записа. Сам албум можда није имао неког већег комерцијалног успеха, мерено према издањима „стандардне“ популарне музике, али је свакако имао интенцију да добије статус популарног, као израз тежње за упознавањем ширег круга публике са нашим музичким наслеђем. Издавачка кућа *Биљег* је тада у кратком року избацила чак три издања посвећена традицији, осим *Мобе*, своје првенце су добили и Светлана Стевић и Дарко Мацура, проминентни извођачи. Са данашње перспективе, све је личило на промовисање посебног покрета у оквирима *World Music*. *Моба* је очито била предводник.

Ако брижљиво преслушамо насловну нумеру, *Приони, мобо, за `лада*³⁶, можемо уочити све карактеристике тзв. прелазних или хибридних облика сеоске традиције. Песма пореклом из ужичког краја (Рибашевина) започиње секвенцом старијег слоја

³⁶ Оригинална касета се практично не може више наћи, а и када би је нашли, проблем би представљала репродукција, обзиром на избацивање из употребе аналогних репродуктора као што су то касетофони. Песма се може, срећом, чути у дигиталном формату. https://www.youtube.com/watch?v=jQYUiPPB_8c

певања („Приони мобо за `лада, дела, дела, нека, нека, не стој, не стаде“), да би касније прешла у новије сеоско певање, *на бас* („Не стој, не стаде, приони, мобо“) уз карактеристичан квинтни завршетак. Стилске појединости, као глисанда, приближан тонски низ (у овом случају темперован, па се на почетку слуша у суштини хроматика, а не јако скучене секунде), отворени вокали итд, потпуна су копија снимка певачица из Рибашевине које је сачинио Димитрије Големовић за албум *Листај горо* (2014). Односно, да будемо прецизни, прилично успешан покушај копије, у смислу да су то те ноте, та темпа, та динамика... Гласови су слични, али нису исти. Квалитет тих гласова је сличан, али није исти. Вокали „а“ или „о“ нису једнако отворени. Микроорнаментика, она сићушна глисанда од једног до другог тона, минијатурне супербрзе скретнице, готово ненамерне брзе пролазнице, понирања пратећег гласа, јака вибрата на дужим нотним вредностима... слично је, али није исто. Најзад, жене из Рибашевине су присуствовале и активно учествовале у жетви, „градске девојке“ – можда понека, али не све, и ни једна из године у годину. Оне прве, *аутентичне*, пренеле су на сцену, односно пред студијске микрофоне оно што су и иначе радиле, само за ту прилику без ритмичких покрета жетелаца, без деце која трчкарају носећи воду у врелом летњем дану, без њихових тешких савијања леђа да покупе пожњете снопове, увежу их, спусте, саме се придигну, корак напред, па опет... Можда све то делује прилично романтизовано, али заправо је ту суштина. Искуство, музичко искуство. Тачно знамо како да жетеоцима и пратећој болументи отерамо бол у раменима, појасу, преобилан зној посла врелог летњег дана. „Градске девојке“, ове друге, се са тиме не могу такмичити, њихови гласови су научени да певају ту песму, али та њихова песма проистиче из познавања солфеђа или неког аматерског градског певања, не из жетве. Ово није *аутентичност*, ово је *реконструкција*. Један корак даље у односу на певање у току жетве. Ако је заиста *аутентично* искључиво извођење у оквирима радног процеса у овом случају, *Рибашевке* то преносе на бину. Оваква појава се означавала као *фолклоризам* (Moser 1964, Ritig 1970). Буквално, одвајање музике из њеног контекста и преношење на сцену,

при чему се, да то тако прикажемо, музика *обезконтекстује*, и постаје концертантно дело. У таквој варијанти, фолклористичку појаву је веома тешко посматрати у оквирима популарне музике, али и оквирима уметничке. „Популарна“ не, зато што је круг публике који конзумира овакву музику веома мали (што се очитује изразито ниским тиражима, на нивоу стручних издања, по само неколико стотина примерака), па и узимајући у обзир концертну праксу (концерти су веома ретки, не постоје организоване веће турнеје, концертни простори су камерног типа итд). „Уметничка“, пак, то није ни по својој природи, нити по некаквим музичко-формалним параметрима. Ако народну песму сведемо само на визуелни приказ (нотни запис) који би ваљало музички дешифровати, сусрећемо се са једном веома инфериорном врстом – оскудна мелодија, недостатак хармонског мишљења, неубичајене веома симплифициране форме, а поврх тога, извођење нешколованим гласовима уз, за уметничку музику, потпуни недостатак вокалне технике. И може се издвојити још параметара, али да не дуљимо, да ли би „обична“ концертна публика на „Коларцу“ рађе слушала сат и по жетелачких песама у извођењу Рибашевки, или неко симфонијско дело, плус нечији клавирски концерт? У томе се огледају велики проблеми *фолклоризма* – он је извео фолклор из контекста, а није га спремио за масовнији пријем. Остао је у лимбу.

Са друге стране, идеја *Мобе* јесте да превазиђе овај проблем. Узећемо запис, дешифроваћемо га и снимити, а онда кренути са маркетингом, представљањем некој широј јавности шта та музика значи, шта она носи. И из поменутих цитата са профила групе, или из наслова на презентацији РТС, јасно је – најбоље је ово представити као оно *наше, изворно, напосе национално*. Евентуално *благо*. Певање *Мобе* више није фолклоризам, отишло је корак даље. Сада немамо особе које су изводиле *аутентично*, дакле у контексту, неку музику, сада имамо специјализоване, образоване певаче који контекст нису доживели, за њих је преношење фолклора на сцену питање личног укуса, личног става према одређеним вредностима и, најзад, личној промоцији, широј популарности. Ако ништа друго, бар су усмерени ка општем телу популарне музике. Како бисмо назвали

овакав поступак? Можда је ово свесно „подсећање“ на аутентичну народну песму (*изворну*, како је *Моба* означава), односно *реминисценција*? Или је то нека *реконтекстуализација*? Мада, уобичајено се у оваквим приликама сусрећемо са ознаком *етно* (али о њој мало касније).

Етно је и Светлана Спајић, једна од певачица *Мобе*, која се издвојила и почела самосталну каријеру, било као соло-извођач или у оквиру неких новонаформираних група. И она има своју верзију исте песме, али са њеном (новом) певачком групом је направила сопствену варијанту. Потенциран бордун, додатна секундна звучања, јако убрзане преткаденцијалне фразе – само неке од разлика у односу на „оригинал“ и првобитну „копију“ у чијој изради је и сама учествовала. Овде је јасна *намера* да се начини „нова“ песма, са свесно измењеним (мада у малој мери) сегментима, како би се само извођење схватило као нова творевина. Поврх тога, у наступима, Спајић се појављује често у ношњи, али не ношњи краја из кога песма долази, већ оне што се сматра евентуално сценски атрактивним³⁷. Ову идеју о обавезном постављању локалне одеће, по могућству што старије, духовито приказује и амерички музичар Дејвид Бирн (David Byrne): “There is a perverse need to see foreign performers in their native dress (...) We don’t want them looking too much like us...” („Постоји перверзна потреба да видимо стране извођаче у њиховој ношњи... Не желимо да баш превише личе на нас“ - Byrne 1999). Потврда да смо сви ми *rest*, али и да се само као такви, примитивни, архаични, другачији можемо приказати Западу као неко његово далеко порекло, као нека врста кавеза са мајмунима у зоолошком врту, које посетиоци насмејани и ведри гледају помишљајући „како ли смо ми овакви настали од ових... животиња“. Заузврат, Запад плаћа карту. У том светлу *традиционална* певачица Светлана Спајић³⁸ дефинитивно

³⁷ Тако је својевремено, наступајући са својом групом у емисији „Жикина шареница“ у мају 2010, Светла Спајић носила крајишку женску ношњу, док су остале певачице у групи имале различите ношње из других крајева. Види <https://www.youtube.com/watch?v=p7DfROLINqo>

³⁸ Тако је декларисана на разним презентацијама које дају њену биографију. Види нпр. <http://www.rastko.rs/muzika/delo/14333>

залази у воде *World Music*, будући да њени примери нису пука фотокопија, већ поседују дозу интервенције на изворном материјалу, што је одваја од традиције саме, а не дозвољава, јасно, да је сврстамо у *фолклоризам*.

Да закључимо – *Моба* је била значајан корак са неке друге стране, корак који је аутентичну народну песму (и музику уопште, наравно) поставио као извор за не толико популарисање традиционалне песме или традиционалног начина певања, већ као тржишни продукт који има особине праве робе. Док народна песма има посебан контекст из кога долази и у коме опстаје, дотле извођење „градских девојака“ или Светла Спајић представља њену *деконтекстуализацију* и оставља је у форми *реминисценције*, што би биле основе за посебну грану *World Music* код нас. Најближи колоквијални термин за овакву употребу био би *етно*.



VIII

Тајанствени случај Биљане-Биље Крстић

Свремена на време, са нескривеном радошћу се подсетим једне изјаве Биљане-Биље Крстић: „Знаш, кад смо код куће, ми смо *етно*, кад идемо напоље на неки фестивал, онда смо *World Music*“³⁹. Радошћу зато што ово пружа фантастичне могућности приступа проблематици *етна*. По овоме, *етно* није исто што и *World Music*, али јесте исто што и *World Music*, само зависи да ли смо у домаћим водама или међународним.⁴⁰ Питање перцепције (код нас) у односу на перцепцију Запада. Како год

³⁹ Заправо је у питању један неформални разговор са госпођом Крстић, али се то и касније потврдило у „официјалном“ интервјуу фебруара 2024.

⁴⁰ Своју изврсну студију случаја композиторке Јоване Бацковић и њеног бенда *Архаи*, ауторка Ивана Медић насловила је „*Arhai's Balkan Folktronica: Serbian Ethno Music Reimagined for British Market*“, што у први мах делује збуњујуће у односу на примедбу Биље Крстић, међутим, „реимагинација“ у наслову заправо само потврђује ово, будући да *етно* остаје у домену *домаћег*, а тек када се промени и прилагоди, постаје доступно на *World*-тржишту. Види поменути чланак у часопису *Музикологија* 16, Музиколошки институт САНУ, Београд 2014.

било, ми смо увек *rest*, али имамо и свој сопствен *rest*. Имамо традиционалну музику, имамо популарну музику, али имамо и *етно* (види Čolović 2006).

Први албум Биље Крстић, *Бистрик* (Hi-Fi Centar, 2001) хронолошки одступа од низа који смо започели у овом историјско-музичком прегледу, али оправдање за ову девијацију јесте управо термин *етно*, који нам се у неком садржинском смислу једноставно појавио, па га је просто немогуће заобићи или прескочити, а поменути албум је једна од битних манифестација *етна*.

Када се помене „први Биљин албум“, то заправо и није тачно. Могло би се рећи да је то њен први *етно*-албум, али први уопште, никако. Још 1975. била је пратећи вокал у *Сунцокрету* (албум *Моје бубе*, 1977). Потом је од 1978. члановала у *Раном мразу* са Ђорђем Балашевићем (албуми *Мојој мами уместо матурске слике у излогу* 1979. и *Одлази циркус* 1980), да би се отиснула у соло-воде, издајући четири албума, *Превари вечерас своје друштво са мном* (1983), *Из унутрашњег џепа* (1985), *Лоптом до звезда* (1990) и *Биља* (1994). Најзад, радећи дуго година у Радио-Београду, Биља са неколицином колега са посла (и са студија!) оснива групу *Бистрик*, и 2001. године излази њихов поменути првенац. Заправо, када се погледа омот албума, више изгледа као пети соло-пројекат саме Биље Крстић, будући да стоји само „*Bilja Krstić - Bistrik*“, уз њену фотографију. Међутим, по својој садржини, албум толико одудара од претходног готово двадесетогодишњег (соло-)периода, да је заиста првенац, и то по много чему. Док је *Превари вечерас своје друштво са мном* (PGP RTB 2320266, 1983) са истоименог албума била „класична“ поп-песма, са главним вокалом праћеним уобичајеним поп-саставом (а и постала мањи хит те године), и док су наредни албуми следили такав рецепт, уз променљив успех, *Бистрик* је био пун погодак. Нумере као *Калајмијско коло* или *Дум дага дума дага дај дума лала*, са својим специфичним вокалним аранжманима, брзо су освојиле публику. Осим тога, читав албум је био потпуно другачији од свега што је Биља до тада радила. Ако је *Кара Мустафа* групе *Сунцокрет* имао тек

понеку додирну тачку са традицијом, а каснија сарадња са Балашевићем (*Рани мраз*) и дотадашња соло-каријера баш никакву, *Бистрик* је био – традиционалан. Односно, основна мелодијска линија и текст сваке нумере на албуму су биле традиционалне песме, према речима Биље Крстић, „претежно преузете из збирки (српског етномузиколога, прим. аут.) Миодрага Васиљевића“.⁴¹ Ово није баш у потпуности тачно, будући да се на албуму налазе и песме из Румуније и Мађарске, чији записи нису могли да буду Васиљевићеви. Осим ових „страних“ песама, има и неколико нумера из Македоније, а у суштини, најмање је српских традиционалних песама (четири од једанаест). Аранжмани, пак, свих песама, иако се особита пажња поклањала вокалима (етномузиколог Димитрије-Микан Обрадовић је сарађивао на албуму), заснивају се претежно на поп-музици, па је албум у суштини нека врста фузије између пређашњег Биљиног делања и заокрета ка традиционалним материјалима.⁴²

Албум је постигао велики успех, и те године је проглашен за најбољи *етно*-албум, а Биљу вратио у жижу популарности. Уследио је, две године касније, албум *Записи* (Hi-Fi Centar, CD 10264, 2003), вероватно и највећи успех Биље и *Бистрика*, гледано у смислу популарности у земљи (ефективно, наредни албум, *Тарпош*, издат за немачку продуцентску кућу, био је најзапаженији, како рече Биља, „напољу“). Неколико нумера са овог албума претходно је (2002) снимљено за велики филмски хит Здравка Шотре, *Зона Замфирова*, па је сâм албум већ унапред био „осуђен“ на успех. Иако је музику за филм компоновао Ненад Милосављевић, дугогодишњи лидер нишке групе *Галија*, ипак се чини да је Биља Крстић убрала највеће ловорике што се тиче музике у филму. Истовремено играјући у филму

⁴¹ Цитат из једног од многих личних интервјуа са Биљом Крстић, последњи од њих је рађен 23. децембра 2024, заједно са студентом мастер-студија етномузикологије, Дарком Илићем.

⁴² Биља Крстић изјављује како је то „фузија, једноставан спој архаичног и савременог“. https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%BA_%28%D0%B0%D0%BB%D0%B1%D1%83%D0%BC%29

кафанску певачицу Ајшу, Биља је испевала чак четири песме (*Пуче пушка низ гору зелену, Где има вода студена, Радуле, Петлови појев и Не гони коња море момиче*), које су мало прерађене нашле места и на албуму (мада последње две набројане као „бонус“-нумере). Албум је, према Биљиним речима, настао као резултат двогодишње концертне праксе групе, па су и саме песме снимљене без додатних наснимавања, онако како су извођене на наступима. И овај албум добија признање за најбољи *етно*-албум године (2003). Истовремено, говорећи о баш о овом албуму, Биља каже да се овиме заокружује једна фаза у раду *Бистрика*.

Занимљиво је у овом моменту направити одређене паралеле. Ако покушамо да упоредимо интерпретацију Биље Крстић и (градских) девојака из *Мобе*, сусрешћемо се са два потпуно различита стила. *Моба* покушава да у потпуности преслика народно певање, са свим особеностима типа отвореног грла, „квоцајућих“ тонова, интонирању (нетемперованости) итд, док код Биље и певачког дела *Бистрика* ове особине нису тако истакнуте. Биља пева прилично равно, на „школски“ начин, са тек повременом употребом нпр. „квоцајућих“ тонова, специфичних извика и других одлика, али је грло значајно затвореније, вокали такође, уз карактеристичне вокализе на слоговима код којих постоји значајније кретање мелодије. Рецимо, када пева са покретом реч „удара“ (са првог албума, песма *Седам сати удара*), не чује се течно „у-да-ра-а“ (раздвојено по гласовима/слоговима који одговарају тоновима мелодије), већ „у-да-ра-/х/а“, при чему се ово мукло „х“ јавља редовно у таквим ситуацијама, а вероватна је последица раније научене вокалне технике, можда већ на факултету (музичке уметности), на часовима хора. Такође, њено певање је много више *поп* него *традиционално*, а када смо већ поменули пример *Седам сати...*, довољно је преслушати верзију исте песме коју пева (соло) Светлана Стевић, па ће се лако приметити стилске разлике између *народне* певачице и Биље Крстић. Но, њено певање, иако није традиционално, нити копија традиционалног као код *Мобе*, довољно упечатљиво да формира свој вокални стил по коме је препознатљива.

У својим интервјуима Биља често говори о „очувању традиције“ (Čolović 2006: 46), што је, како смо већ видели у случају *Мобе*, прилично проблематично, нарочито што је код *Бистрика* веома изражен поступак додавања инструменталног аранжмана. Занимљиво је што некада и (традиционални) узор, који се преузимају у неизмењеном облику, већ представљају одређене интервенције на фолклору, као нпр. *Ерген дедо* (албум *Записи*). Нумера је „преписана“ са снимка хора „Филип Кутев“ Бугарске националне телевизије, *Le Mystère des Voix Bulgares* (Disques Cellier LP/CD 008, 1975), али јој је додата инструментална пратња у виду разних семплова удараљки, електронике, бас гитаре и других инструмената. Певање бугарских певачица је блиско традиционалном, свакако, али је ипак у питању хорски аранжман, па се поставља питање – каква је то традиција која се чува? Најзад, и чија традиција и на који начин? У наведеном примеру, рецимо, има текстуалних грешака, „червен“ у бугарском оригиналу постаје „черген“ код *Бистрика*, „накривил е“ постаје „накривило“ итд, вероватно због непознавања бугарског језика. Али ту је и још један проблем. Бугарски. Не само Биља у својој пракси често посеже за примерима из других, најчешће суседних земаља, већ и многи други извођачи тзв. *етно*. Већ на прва два албума *Бистрика* сусрећемо се са примерима Македоније, Румуније, Бугарске, Мађарске... Чију традицију чувају? Између осталог, и ту се крије један од проблема термина *етно*. Према Биљиној тврдњи, „кад смо код куће, ми смо *етно*, а кад идемо напоље, онда смо *World Music*“, ово не би смело да се дешава. *Етно* би требало да означава неку форму обраде или цитирања „домаће“ традиције, јер, ако Биљину тврдњу узмемо као тачну, онда је тачно и обрнуто – ако код нас изводимо „туђу“ музику, онда је она *World Music*.

У том смислу, говорећи о *етну*, може се констатовати да је термин настао вероватно сасвим колоквијално, без икаквог упуштања у суштину, и да је само ознака маркетинга који користе извођачи да би се разликовали унутар општег тела популарне музике. На Западу се термин *ethnic* поистовећује са термином *folk*, а музика којој се придаје такав епитет једноставно припада

општем телу *World Music* (Nickson 2004: 1–2). Политичка ситуација и национално питање деведесетих година прошлог века дефинитивно су утицали на настанак ове музичке „врсте“ (никако жанра!), која се брзо идентификовала са очувањем не само националног музичког кода, већ и националног уопште (Marković 2004: 49). А заправо је сасвим погрешна премиса, будући да се, са идентитеске стране, у многим случајевима појављује некакав „балкански код“, балканско наслеђе и традиција Балкана, стављана у такав контекст као да је једна јединствена. Наравно, знамо да је Балкан изузетно шаренолик по питању музичког наслеђа, па би било заиста научно некоректно говорити о „балканској традицији“. Опет, са стране музичког маркетинга, можемо говорити било шта...

Преведено на обичан језик, *етно* је само замена за оно што се зове *World Music*, која уноси додатну конфузију у ионако тесне могућности за прецизније одређење овог феномена. Заиста, ако већ *етно* обухвата сваки могући приступ традицији, зашто би се издвајао из *World Music*? Ако потоњи термин већ обухвата некаку транспозицију фолклорног узорка, у било којој мери, на било који начин, зашто бисмо додатно говорили и о локалном пореклу? Ако је „наше“, онда је *етно*. Али и ако није наше, а неко „наш“ га направи, и онда је *етно*? Шта ако неко „наш“ узме латиноамеричку песму коју не препознајемо као такву и направи музику? Онда је *World*, или је поп, или је џез или шта већ? Једноставно, несрећан термин, потпуно сувишан, али се толико одомаћио да га не можемо избећи нити заобићи. Чоловићев став изнет његовом књигом је да *етно* постоји, родио се, па би га ваљало и љуљати. Можда бисмо се и сложили са оваквим, помало дефетистичким ставом, али сматрамо да је ипак дужност да покушамо да објаснимо шта се иза тога крије. Чини се, са ове дистанце, да је једина разлика у терминима *етно* и *World Music* то што је први плод незваничне пропаганде транспозиције националног идеала или националне традиционалне музичке матрице, а други плод званичног, документованог договора музичких менаџера и продуцената. Или да једноставно, пошто се термин *етно* већ толико одомаћио, да га поставимо

као фиктивну музичку врсту која служи „очувању“ традиције, и да се као такав уврстио у један од жанрова(!?) покривених „кишобраном“ који означавамо као *World Music*. Опет, термин *ethnic* се често користи на Западу да означи управо традиционалну музику *rest*-а, изједначавајући је са *фолком*,⁴³ а *World Music* дефинитивно подразумева одређени степен интервенисања. Код нас то очито није случај, односно – имамо два термина за исту појаву...

⁴³ И није свакако поменути Никсон једини аутор, посвуда се на интернету могу пронаћи исте или сличне тврдње, које заиста ове термине (*етно* и *фолк*) смештају с једне стране у домен колоквијалног, а са друге, третирајући их као синониме који описују „друге“ музике наордног порекла. Види нпр. написе Блуменфелда (Blumenfeld, Hugh: “Folk Music 101: Part I – What Is Folk Music”, *The Ballad Tree*, archived on https://web.archive.org/web/20020627030600/http://www.balladtree.com/folk101/001a_def.htm) или Фрита (Frith, Simon: “The Discourse of World Music”, *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, University of California Press 2000).



IX

Отворени случај браће Теофиловић

Ако погледамо период између првог издања *Мобе* и првог издања *Бистрика*, временски, негде на средини, наићи ћемо на још једну проминентну појаву *World Music* (*етна?*) код нас. Реч је о браћи Теофиловић.

Ратко и Радиша Теофиловић су браћа близанци, рођени у Чачку, у коме почетком осамдесетих година прошлог века почињу да певају у хору, који је водио познати диригент Предраг Перуничичић. У њему ће провести осам година, све до Перуничичеове смрти 1991. године, када одлучују да започну своју каријеру, са идејом да истражују *фолк*⁴⁴ музику Србије и Балкана и да успоставе своје начине њене интерпретације. У наредним годинама су начинили и 30 снимака за Радио-телевизију Србије, а најзад, 1998. године, излази и њихов први албум, *Čuvari sna* (самиздат, CD 7002).

⁴⁴ Ови подаци су преузети са њиховог сајта, <https://www.teofilovici.rs/about-us.html>, па и поменути термин.

За албум је снимљено 15 нумера, и њихова главна карактеристика јесте што су све отпеване без инструменталне пратње (и пратећих вокала), *a capella*. Но, утицај раније хорске праксе није се огледао само у томе. С обзиром на могућности које пружа певање у дуету, браћа су се определила за веома разноврсне начине приступа фолклорном материјалу, па се тако појављује певање *на бас* (нпр. нумера *Три девојке збор збориле*), унисоно певање (*Дуни ми, дуни, лађане*), комбинације бордуна и певања *на бас* (*Ој, Јаворе, Јаворе* или *А што ти је, мила ћери*), па чак и исон (*Маријо, дели бела кумријо*) или специфична варијанта фобурдона (*Густа ми магла паднала*). Веома некохерентни вокални стилови, као и доста различит квалитет самих снимака нумера указују да је албум настајао дуже времена, па и у више студија, али ипак показује једну битну карактеристику – практично хорске обраде традиционалних песама за два гласа. Свака нумера, где год била снимљена и на који год јој се начин пришло, звучи као мали хор, без икаквих примеса народног, традиционалног певања. Гласови Теофиловића су толико специфични, њихова уједначеност, њихова дикција, интонирање (чак и „падање“ интонације у неким нумерама), фразирање, све указује на солидно хорско искуство и тежњу ка хорском звуку. *Етно* без етна. Наравно, мелодије су традиционалне, транспоноване су у нову, како ће се испоставити, популарну категорију. Албум је браћу прославио, и ако су и пре тога имали наступе, сада се то удесетостручило.

Да бисмо правилније дешифровали приступ Теофиловића, и покушали бар да их одредимо према појави *World Music* код нас, можда је најупутније погледати нумеру *Маријо, дели бела кумријо*. Не зато што нам се посебно допада у односу на остале нумере, већ из једноставног разлога што постоји приличан број верзија⁴⁵ ове песме. Почев од чувеног Јордана Николића

⁴⁵ Свакако је важно правити разлику између „верзије“ и „варијанте“. „Варијанта“ се, у (етно)музиколошком свету, односи на исту песму која ипак поседује одређене разлике приликом извођења, нпр. минимално измењен текст и/или мелодија, орнаментација и сл, док се код „верзије“ ови базични чиниоци претежно не мењају, остаје допуштен степен интерпретативних промена као и код „варијанте“, али се додатно мења (најчешће) аранжман, додавањем или одузимањем специфичних инструмената и/или гласова.

у пратњи Народног оркестра РТС, затим Бранкице Васић и Чеде Марковића, па преко Миланке-Маре Карић, Павла Аксентијевића и групе *Запис*, групе *Искон*, Данице Крстић, све до *Barcelona Gipsy balkan Orchestra*. И ово је само део извођача који су ову градску песму пореклом са Косова снимили, на разне начине.

Верзија Јордана Николића је, изгледа, дуго словила као узор многим. Забележена на његовом епонимном албуму (касета, ПГП РТБ 500658) 1988. године, представљала је само моменат у његовој дугој певачкој каријери. Неофицијално, песму је снимио још 1976. у Радио-Београду⁴⁶, но снимак који је прославио ову песму у његовом извођењу издат је како је наведено, а песму је аранжирао Љубиша Павковић, тадашњи шеф Народног оркестра. Слушајући овај снимак (који је касније уврштен у „60 најлепших народних песама за 60 година телевизије“), може се приметити певање без превише орнамената, са изузетним квалитетом гласа, дикције, не превеликом динамиком, али која подцртава изразито лирски карактер песме, умереног темпа, веома одмерено. Оркестарска пратња је у потпуности прилагођена гласу, али и традиционалном приступу аранжманима новокомпонованим песмама или градским традиционалним песмама какав је још Властимир Павловић-Царевац установио (Марковић 2016). Овај снимак је послужио и као основа за верзију Миланке-Маре Карић, издате 1996. године, у упадљиво сличном аранжману, само транспонованом и тиме прилагођеном њеном гласовном опсегу, на албуму *Бистрица* (БК продукција, без ознаке).

Браћа Теофиловић су очито желела да раскрсте са праксом практично „препевавања“ Николићевог и Павковићевог узора. Пре свега, нису имали, а нису ни желели, било какву инструменталну пратњу. Нису желели ни да искористе неку од врста традиционалног народног двогласног певања, нити хетерофону,

⁴⁶ Ово је податак који нисмо могли проверити, у Радију је готово од оснивања постојала институција „трајног снимка“, па како је Николић био тражен певач, често су правили снимке са њим. С обзиром да је податак добијен од особе која је желела да остане анонимна (иначе је бивши архивар Радија), не можемо са сигурношћу тврдити да је ово и тачно.

нити хомофону. Решење су нашли у постављању – исона. Због овог потеза, читава песма добија сасвим другачију звучност. Водећи глас испева мелодију као да је у питању црквени напев, са честим наглим убрзањима на крајевима фразе, односно логичких целина текста, без украса, уз пратећи исон додата је у снимку и велика количина реверберације, па сам снимак звучи као да је сниман у цркви. Укратко, ако је Николићева верзија била „традиционална“ радијска, без икакве намере да се и доближи на неки начин идеалима *World Music* (а и ако је тачно да је снимљена још 1976, *World* је тек био у некаквим назнакама, *the shape of things to come*), верзија Теофиловића је свесно транспоноване косовске градске, световне песме у нови музички контекст, готово сакралан. Овакав њихов поступак бисмо могли осначити као *ре-контекстуализацију*, док је нпр. верзија Маре Карић заправо *ре-интерпретација*.

Са друге стране, верзија Павла Аксентијевића и групе *Запис*, са албума *Посвећење* (PGP RTS CD 431890) из 2007. године, у суштини следи пут какав су зацртала браћа Теофиловић. Његова, пак, *ре-контекстуализација* је понешто другачија, у смислу да комбинује елементе црквеног појања са специфичном инструменталном пратњом. Драгослав Павле Аксентијевић је по основној вокацији сликар,⁴⁷ али је преовладао његов интерес за средње-вековно и црквено певање. 2000. године је основао групу *Запис*, коју користи као пратећу групу, некада само вокалну (која пева „бруј“, тј. исон), али и често као инструменталну, при чему се користе различити народни инструменти. Његова верзија *Марије* испевана је гласом црквеног појца, веома назално, уз прегнантну ритмичку пратњу у метру 7/8. За разлику од верзије Миланке Карић, темпо је нешто спорији, док инструментална пратња делимично подсећа на градске ансамбле чалгија, карактеристичне за ове крајеве практично до одласка Турака (Марковић 2016: 203, Џимревски 1985: 5–6). Ако је код Теофиловића приметан исон као елемент црквеног појања, док је главна

⁴⁷ Завршио је ликовну Академију 1967. године. https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%B5_%D0%90%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%98%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%9B

мелодијска линија препуштена релативно слободној интерпретацији, али и квалитету гласа који не подсећа на црквено певање, овде немамо исон, али имамо комбиновање (фузију) са елементима старијих слојева градске традиције, каква је преовлађивала у српским градовима готово до последњих деценија 19. века (Марковић, 2016: 204). Павле Аксентијевић, дакле, прави своју верзију *Марије* засновану на комбиновању елемената који су већ на неки начин претходно комбиновани (ре-интерпретиран начин чалгија уз комбинацију са неким инструментима који њима нису примерени, као кавал), што би се могло означити као *ре-комбиновање*.

Поменуте верзије песме се, према томе, на разне начине могу сматрати као *етно-верзије*, у којима постоји одређен степен интервенције на традиционалном материјалу, али не у смислу пуког преношења као у *фолклоризму* или покушаја копирања/очувања као код *Мобе* (*реминисценција*). Једна друга и другачија верзија заслужује посебну пажњу. Реч је о извођењу (снимку) групе *Barcelona Gipsy balKan Orchestra*.

Овај ансамбл, основан 2012. године, почео је као *Barcelona Gipsy Klezmer Orchestra*, у складу са музичком струјом која је највише утицала на њих, односно инструменталном традицијом Ашкенази Јевреја.⁴⁸ Ипак, и поред почетног импулса, група мења усмерење, прихватајући и друге различите традиције, особено ромске провенијенције (па и *jazz manouche*, чији је најбољи репрезент вероватно био чувени ромски гитариста Ђанго Рајнарт /Jean "Django" Reinhardt/), што утиче да 2015. промене име у *Barcelona Gipsy balKan Orchestra*, ипак задржаввајући оснивањем утврђену скраћеницу, *BGKO*. Сам историјат ансамбла нам свакако у овој расправи није у првом плану, већ макар и летимичан поглед на нумеру *Маријо, дели бела кумријо* чију верзију је овај ансамбл такође снимио на албуму *Nova Era* (Satelite K SATKLP280, 2020). Верзија је привукла нашу пажњу не само због свог специфичног аранжмана (прилагођеног, наравно, саставу ансамбла – контрабас, хармоника, кларинет, гитара и перкусије),

⁴⁸ Подаци су преузети са њихове веб-презентације, <https://bgko.org/?lang=en>, приступљено 27. 11. 2024.

већ и због вокала Маргерите Абите (Margherita Abita), иначе из Италије. Песма је испевана на оригиналном језику, па је, заправо веома занимљиво промислити о чињеници да српски торлачки дијалект изговара не само особа којој то није матерњи језик, већ особа која уопште не познаје ни српски језик ни његове дијалекте. Укратко, песма је испевана слушајући неки претходни снимак, можда чак и неку од поменутих верзија.

Овде се сусрећемо са једном спецификом музике која, у неком традиционалном или традиционалистичком смислу, није прирођена извођачу. У групи BGKO, истини за вољу, постоји и један Србин (контрабас), који је вероватно помагао приликом учења, али без обзира на то, већ у првом стиху песме, јасно је да је певач(ица) странац, а највероватније и не разуме шта пева. Ово неразумевање садржаја се рефлектује на нпр. фразирање и интонирање стихова, што само по себи не би било посебно занимљиво, и упућивало би напросто на једно „кафанско“ извођење, рецимо као када би неко у „домаћој“ кафани поручио светски рок-хит из седамдесетих година прошлог века. Међутим, ово „обезначење“ песме представља је, заправо, у светлу некаквог „новог звучног света“, односно даје јој извесну „егзотичну“ карактеристику на тржишту популарне музике, локално (у Шпанији) прилично богатом разним варијантама *gipsy* музике. Иако би и сама ромска музика (с обзиром на њихово порекло) припадала општем телу *World Music*, бенд који „стандардно“ изводи такву музику, у условима који тамо постоје, не представља посебну реткост, но испевавање неке (и не једине) „балканске“ песме и те како може да изазове интерес. Оваква *ре-интерпретација* са *ре-локацијом* песме свакако приказује BGKO у другачијем светлу у односу на *World Music*.

Код Теофиловића смо видели да чачанска браћа изводе песму на торлачком дијалекту уз исон, потпуно музички *ре-конструшући* њено звучно окружење. Видели смо и друга и другачија извођења, од *ре-инетрпретације* па до *ре-локације*. Дакле, практичан број могућности транспоновања једне песме јесте практично неограничен. И ово је случај када се песма *ре-изводи* без промене основне мелодије и датог текста...





X

Затворени случај Александра-Сање Илића

Шта се дешава уколико се не преузима читава песма или неки њен значајно већи фрагмент (сетимо се само *Rorogwela*-е у *Deer Forest* верзији), већ се преузима само некаква минијатурна фраза, начин, део начина или – само одређени звук? Код Бреговића смо се сусретали са кратким одсечцима фолклора или фолклорног начина, као у *Кад бих био бијело дугме*, виђали смо и стил, али како би изгледало неко популарно дело ако у себи у суштини не садржи никакав цитат, нити одломак нити примењен стил, већ само одређену звучну асоцијацију?

Ако преслушамо композицију Александра-Сање Илића *Korana*, са албума *Balkan Konzept* (City Records /2/ CD 000346, 2004), постаће јасније о чему говоримо. Нумера је конципирана, условно речено, као троделна форма са уводом и кодом. Све започиње синтисајзерским дроном, који због присутне одређене модулације фреквенције има један ритмички пулс, коме ће се нешто касније прикључити и перкусије. После пар акцената у виду симулираних оркестарских кратких тонова, долази и тема,

одсвирана на кларинету, чиме започиње (условно) први одсек композиције. Сама тема је компонована, односно није неки цитат или парафраза одређене традиционалне мелодије, али кларинетиста користи на неколико места у току свирања извесне орнаменте, које бисмо могли окарактерисати као „фолклорне“, па кларинет на неки начин, у музичком контексту и музичком простору који је предефинисан електроником и перкусијама, и који не носи предзнак „фолклорног“, служи управо као означитељ таквог идеала (Marković 2012: 339). Следи један изразито традиционални инструмент, кавал, који доноси кратку варијацију на тему, уз традиционални начин свирања, који проистиче из „нове“ употребе, тј. „ривајвала“ кавала (Jovanović 2012: 197). Најзад, први сегмент заокружује појава женског вокала, који испева нову (?) тему, која при томе траје значајно дуже него претходне појаве инструмената. Вреди напоменути да и сам глас овде представља инструмент, будући да солисткиња (Наташа Јелић) пева на неутралном слогу (`a`), и сталне микроваријације у гласу опонашају промене у тембру инструмента, са неколико орнамената какви су изведени и у претходном делу композиције. Мелодија вокала, осим самог почетка, делује прилично импровизовано, и у звучном и идејном смислу свакако подсећа на легендарни рад британске певачице Клер Тори (Clare Torry), која је отпевала импровизовану мелодију у песми групе *Pink Floyd, The Great Gig in The Sky* (албум *The Dark Side of The Moon*, Harvest Q4SHVL804, 1973). Више од тридесет година касније, композиционо гледано, примењује се исти систем, преузет из сасвим другог света (поново *progressive rock*), а због начина извођења, мелодија у *Корани* оставља утисак стилске парафразе народног певања (отворено грло, специфична орнаментација), како се често означава, *етно*.

Оваква врста „позајмљивања“ стилова, па и композиционих и продукцијских решења, Сањи Илићу није била страна. Још 1987. године, сарађујући са Слободаном Марковићем на албуму електронске музике *Delta Project*, објавио је композицију *Good Morning Delta*, која је потпуни стилски плагијат *Crocket's Theme* из популарне ТВ-серије *Miami Vice* (која се приказивала пар година раније), а коју је компоновао амерички музичар Јан Хамер (Ian Hammer). Одабир инструмената (тачније звукова

синтетизатора) је истоветан као и у оригиналном делу, ток саме композиције, аранжман – све је исто, изузев саме градивне теме (чак је и исти тоналитет, темпо се незнатно разликује). Ово нас упућује да размишљање о „позајмљивању“ манира примењеног код Клер Тори није сасвим без основа. Но, навраћајући се на *Корану*, после дужег певаног дела (чиме завршава први део композиције), почиње „средњи“ одсек, који је не само фрагментарне структуре, већ потпуно колажног карактера, где је заједничка црта само постепено појачање електронских инструмената и перкусија, уз наступ *loop*-а (кратке фразе која се понавља неодређени број пута) батерије бубњева, синхронизованог са темпом дрона и другим („живим“) удараљкама. Следи реприза, али не комплетна, већ почев од вокала, који сада узима још већу слободу у импровизовању, праћен играчким ритмом установљеном у претходном одсеку. Ако би се музичка матрица могла посматрати као наслојавање инструмената (укључујући и глас) од веома тихог почетка ка кулминативној репризи, последњи одсек (*Coda*) би представљао „одслојавање“, односно постепено искључивање инструмената из матрице.

Наслојавање инструмената и/или звукова, коришћење *loop*-ова, као и симулације великих простора у којима инструменти звуче јесте једна од главних карактеристика амбијенталне музике (Holmes 2008: 403). Овај жанр, дефинисан албумом *Ambient 1: Music For Airports* британског музичара Брајана Иноа (Brian Eno), допушта дела веома различита по својим структурама, али веома слична по утиску протока времена кроз понешто неодређене, тише звуке, често модификоване (на Иноовом албуму клавијир је снимљен са великим простором, звучи веома необично). Идеја је да се одређени простори, иначе пуни неодређеног жамора или буке (као што је аеродромска зграда обично пуна и једног и другог), „озвуче“ и тиме смислено попуне. Сâм Ино је то означио као музику која је „једнако игнорантска и занимљива“.⁴⁹ Код Илића и *Балканике*, његовог бенда (веома различитог по саставу, али по правилу веома великом),

⁴⁹ Ова реченица се налази на омоту албума, као део Иноових речи о „амбијенталној“ музици. Читав текст можете, осим на албуму, видети и на http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html, приступљено 28. 11. 2024.

амбијент се и те како примећује, и не само у нумерама које немају текста. На првом албуму, *BaLkan 2000* (PGP RTS, CD412790, 1999), једна од композиција, *Хиландар*, је типичан пример „амбијентале у изградњи“, да тако кажемо. Фрагментарна композиција, са деловима код којих инструменти долазе и одлазе, глас (Павле Аксентијевић), иако испева текст, због звучног третмана делује само као збирка неповезаних група слогова, чија је једина улога да „обоје“ простор који им се указао. Изгледа да је други албум, *Balkan Koncept* у суштини само усавршио Илићеве методе, па приказана *Корана* и друге композиције у извесном смислу представљају надградњу изнетог на првом албуму.

Пут Сање Илића до *Балканике* је изузетно интересантан, овде ћемо поменути само да је компоновао песме које су улазиле у југословенски избор за фестивал „Еurovision“ (нпр. *Вуе, Вуе, Вуе* – Бисера Велетанлић, 1976, па *Хало, хало* – група *Аска*, која је 1982. и представљала земљу) или баладе као *Принцеза* (1984), коју су отпевали Слађана Милошевић и Дадо Топић, тада изузетно популарни извођачи. После ове „поп“-фазе, Илић са Слободаном Марковићем сачињава већ поменути дуо, *Delta Project*, а потом се веома успешно бави примењеном музиком, нарочито за позориште. У свим овим композицијама било би веома тешко пронаћи неке фолклорне елементе, међутим, средином деведесетих година, већ су постојала проминента издања „домаћег“ *World Music*-а (или *етна*?), па је Илић вероватно решио да се окуша и у тој грани, просто копирајући одређене стилске елементе, или једноставно их препуштајући пажљиво браним свирачима и певачима. Довољно је само бацити поглед на листу извођача ангажованих на првом албуму (*BaLkan 2000*), међу којима су Драгослав Миленковић-Јога (џумбус), Бранко Кљајић (бузуки), Маја Шпенглер (виолина), Бора Дугић (фрула), Светлана-Цеца Славковић (вокал), Љубомир Димитријевић (крумхорн), Ненад Петровић (саксофон), Слободан Тркуља (кавал, гајде) итд, сви веома позната имена периода у различитим жанровима, а многи и данас. Ни други албум, *Balkan Koncept*, не заостаје, па су потписани Петер Констадинов (гајде), Пејо Пеев (гадулка), Бојана Николић, Горан Милошевић и Наташа Јелић (вокали), Тијана Милошевић (виолина), Теодоси Спасов (кавал) итд. Заиста, већина композиција на прва два албума је

конципирана као, да тако представимо, амбијентална основа на коју се додају инструменталне и вокалне импровизације, зависне пре свега од извођача, а не аутора (иако је свуда као аутор потписан Сања Илић).

Оно што је занимљиво, нарочито код првог албума, јесте појава Драгослава Миленковића-Joge, музичара који је 1991. године основао у Нишу састав *Хазари* (Djordjević 2012: 112). Занимљиво због тога што је Јога са својим саставом промовисао идеју о стварању оригиналне културе, како каже, „нове балканске музике“ (Ibid). Не презервација, не ре-контекстуализација или нешто од поменутих начина транспозиције фолклора. „Нова балканска музика“. Миленковић је био плодоносан аутор, региструјући више од 100 композиција у периоду до 2000. године. Ова „нова“ музика базирана је превасходно на неким његовим ранијим музичким искуствима, на џезу, попу, сериозној музици, фолклору, али и византијском певању, па је *Хазаре* (као уосталом и сам *World Music*) веома тешко жанровски дефинисати. Први албум, *Чувари истине*, објавили су 1993. године, са приметним утицајима тзв. *new age* музике. *New age* је у суштини музика за релаксацију, подизање расположења, веома мирна, умереног темпа. Типични каснији представници овакве музике су Китаро (Kitaro), јапански инструменталиста, извођач на електронским инструментима, или Ениа (Enya), ирска певачица и инструменталиста. Оваква музика је нешто комплекснија од амбијенталне, нарочито од осамдесетих година има често јасне теме, не само наслојавање звукова. Зато не чуди да Сања Илић позове Миленковића да гостује на првом албуму *Балканике* и да се појави у првој нумери. Могуће да је овиме направљен покушај да се стварање „нове балканске музике“ подигне на један нови, виши ниво, са великим извођачким апаратом? И ту, чини се, лежи основни проблем ове идеје. „нова“ музика почива на старим, фолклорним исечцима, допуњеним великим извођачким апаратом и богатим аранжманима, некарактеристичним за фолклор (највећи ансамбли, нпр. лимених дувача, броје десетак музичара, а мањи сеоски састави често само три). Да би „нова“ музика била прихваћена и заживела као нека врста традиције, морала би да буде прихваћена, и то широко, што у поменутих условима никако не би било могуће. Друго, комбиновање

елемената рецимо српског хетерофоног певања са свирком бугарске гадулке и албанским вишегласним формама било би веома проблематично, управо због њихових специфика, те би таква комбинација у једном мисаоном експерименту прилично тешко била прихватљива за широко балканско подручје. Ипак, у идејном погледу, ово барем делимично објашњава врсту фузије какву промовише *Балканика*, покушавајући да наметне не „народу“, већ широј публици „нову балканску музику“.

Концепт стилских „плагијата“ се наставља и на трећем албуму, *Сееерај* (City Records KRCD 000746, 2009), али овог пута сасвим другачије. Док су на прва два албума „позајмице“ превасходно везане за појединачне звукове инструмената или гласова као означитеља неке (или неких) традиције, овде главну улогу има ансамбл лимених дувача, свакако уз већ уобичајен сет електронских инструмената и *loop*-ова. Вреди се подсетити на Бреговићеве успехе са филмском музиком, нарочито у периоду сарадње са Кустурицом, што је изнедрило праве хитове као *Месечина* или *Калашњиков*, о којима смо већ говорили. Те нумере су заправо компоноване, али потпуно „у духу“ праксе лимених дувачких оркестара Србије. У свом маниру „позајмљивања“, Сања Илић на *Сееерај*, користећи практично ансамбл Дејана Петровића, додаје краће фразе свиране на синтетизаторима звука и разне семплове на свирку брас-бенда сачињену на бреговићевски начин. Да ово није само пука претпоставка, чак и ако се погледа омот албума, Сања Илић и те како визуелно „позајмљује“ Бреговићев сценски идентитет, облачећи се у карактеристично бело.⁵⁰ *Re-packaging?* Апсолутно. Али се овим албумом напушта концепт „нове“ музике, будући да се користе потпуно етаблирани начини приступа музичко-фолклорној материји, који се само препакую.

⁵⁰ Истини за вољу, овде смо у домену спекулације. Иако је пратично био договорен интервју са Сањом Илићем, нажалост, он се није и остварио. Илић је преминуо од последица COVID-19 инфекције у марту 2021. године.





XI

Од кларинета до краљевства Слободана Тркуље

Један од Илићевих сарадника, односно музичара који су својим извођењем дали посебан печат, јесте и Слободан Тркуља (кавал и гајде на албуму *Balkan Koncept*). У време снимања Илићевог другог албума са *Балкаником*, Тркуља је већ био познат извођач са сопственим саставом, *Балканополис*. И не само са саставом.

Тркуља је, као самоук, са 11 година почео да свира кларинет, да би касније учио музицирање и на неколицини народних инструмената, као кавал и гајде.⁵¹ Већ са 14 година постаје члан националног ансамбла *Коло*, а већ са 15 је проглашен за најбољег инструменталисту на фестивалу музичких друштава Војводине. Ансамбл *Балканополис* је основао 1997. године, и са њима објављује и компакт-диск (у приватном издању), *Лет изнад Балкана*. Ово издање није имало већег комерцијалног успеха, али

⁵¹ Подаци преузети са веб-презентације Слободана Тркуље и *Балканополиса*. Види <https://www.balkanopolis.com/biography-2/>, приступљено 1. 12. 2024.

је представило Тркуљу као веома доброг инструменталисту, не само на традиционалним инструментима. Осим кларинета, почео је да свира и саксофон, па је после само годину и по дана бављења овим инструментом приступио пријемном испиту на амстердамском Џез-конзерваторијуму, 1998. године, и био примљен. Студије је, због бомбардовања СР Југославије 1999. године привремено прекинуо враћајући се у земљу, али касније поново одлази за Амстердам. 2004. године је дипломирао џез, а после 3 године и магистрирао, са највишом оценом. У међувремену, 2002. године *Балканополис* издаје албум *Prizivanje kiše* (PGP RTS CD 413698).

Насловна нумера, која и отвара албум, прилично добро одсликава основне идеје Тркуље и његових сарадника у бенду. Агресивни перкусиони *loop*-ови снажно контрастирају вокалима који доносе додолску песму. Међутим, ова додолска песма није сасвим „обична“. На страну што је употребљен мушки глас (Тркуља), већ мелодија показује јасну аутентичност, односно преузета је из народне праксе. И то не једна мелодија, већ – четири (Marković 2012: 337). Четири песме из различитих крајева Србије, од којих су три додолске, а једна краљичка (!), творе ову нумеру, тачније њен мелодијски део (Ibid). Осим комбиновања мелодија у нову, да тако кажемо, мега-структуру, приметно је и комбиновање стилова, иначе непримерених додолским песмама. Ова врста се изводи групно, али претежно једногласно, док се *Prizivanje kiše* превасходно изводи двогласно, и то најчешће преко бордуна, док су каденцијални завршеци подрвнути каденцијалним обрасцима преузетим из хетерофоног певања. „Микс“ мелодија и стилова, уз „микс“ *dance*-ритма и синтетизатора звука.

Ово се никако не може посматрати као покушај очувања или архивирања традиције, иако садржи, мелодијски гледано, аутентичне одсеке постојећих песама. Не може се гледати на ову нумеру ни као некакву ре-интерпретацију, јер је у питању оригинална композиција, сачињена од цитата и додатог аранжмана, уз напомену да је вокални аранжман заснован на аутентичним, традиционалним стилима певања. Најзад, у погледу ре-контекстуализације, ово није народна песма пренета у ново

(музичко) окружење, ово је нова песма. На (сада старој) интернет-презентацији Слободана Тркуље и *Балканополиса*, у енглеској верзији, био је посебно акцентован израз „reshaping Balkan music“ (Čolović 2006: 38). Преобликовање било какве музике подразумева, на одређени начин, однос понуде и потражње. Понуда је у овом случају колаж аутентичних мелодија и стилова певања, укомпонован са западњачком плесном матрицом. У смислу потражње, пак, чињеница је да је други албум, под капом ПГП РТС, комерцијално био далеко успешнији него први, али да ли је потражња таква да би могла створити „нову“ традицију? То би требало да значи да је у питању толико велика база слушалаца, који прихватају здраво за готово понуђене принципе стварања и конкретне нумере, које онда постају узор за стварање нових. Амбициозно у сваком случају, али ево, и више од двадесет година касније, не видимо да је потражња условила „нову балканску музику“. Интересантно, потпуно иста конструкција је кориштена и неколико година раније у случају раније поменуте групе *Хазари*. Ни код њих нисмо видели резултат у виду широко прихваћене „нове музике“.

Још већи проблем ове, „нове музике“, јесте присвојни придев „балканска“. Већ се, очито, дуго сусрећемо са тим изразом. А шта је то балканска музика? Далматинске клапе које певају епску српску песму уз бугарску „двоосновност“ са албанским препевом у асиметричном осмерцу? Или можда свирка македонског ђемена уз тихе звуке лимених дувача, појачана сопелама које свирају исту мелодију, само у истарској лествици и у 7/8? О разликама које постоје између различитих музичких зона Балкана излишно је и говорити, па је веома неодређено и у суштини погрешно појашњавати некакву балканску традицију или балканску музику. Ако се мисли само на географску одредницу, онда то значи да свака музика пореклом са територије нашег полуострва може бити обухваћена процесом модернизације (да би добили, је ли, „нову“), што је задатак, с обзиром на велико богатство ових различитих и разнородних традиција, толико огромног обима да га ни десет *Балканополиса* или *Хазара* не би могли обавити за наредних двадесетак векова. Очито, балканско се користи више у сврху некаквог маркетинга него реалног покушаја тражења јединствене традиције. Вероватно сам

помен Балкана као полумистичне територије, која није ни у Азији ни у Африци, већ географски гледано у Европи, изазива одређено интересовање за егзотично, будући да је Европа ове територије одувек посматрала као *rest*. Зато се термин „Балкан“ веома често среће, како у називима бендова (нпр. *Балканика*, *Балканополис*, *Балкан бенд*, чак и *Бистрик* има „велико Б“ у имену), тако и у песмама (рецимо *Балкан салса*, *Лет над Балканом* итд). И други аутори овакав третман географске целине Балкана схватају на сличан начин, дакле као маркетиншку, а не музичку појаву.⁵²

Посебна критика „нове балканске музике“ или „преобликовања балканске музике“ може се упутити преко неких других примера са издања Слободана Тркуље и *Балканополиса*. Рецимо, на другом албуму, осим *Prizivanja kiše*, наћи ћемо и нумере *Odeno oro* и *Pitagorino oro*. *Pitagorino oro* је, концептуално гледано, пресликана композиција *Wedding Dance* Лале Ковачева, изумимајући енормно дугачак увод код потоњег. И код Тркуље се прво излаже релативно комплексна тема, овог пута компонована (подсетимо се, код Ковачева у питању је била македонска народна песма), и то у 25/8 (ваљда отуд назив „Питагорино“), да би потом на истој ритмичкој основи биле излагане џез-импровизације. Оваква концепција не чуди, будући да је Тркуља изузетан музичар који је, уосталом, и магистрирао на џез-академији, па му је овај жанр и те како познат. Но, разлике у односу на Ковачева су значајне, и показују ипак један проток времена (тачно 20 година) који је узроковао да би овај „џез“ ипак могао да се сврста у „world“. Импровизације које теку после излагања теме имају сличне звучне означитеље као и код Сање Илића, у смислу да се користи не само препознатљиви звук одређеног инструмента, већ се тај инструмент подвргава и орнаментацији карактеристичној за народне начине свирања, чиме се добија утисак транспозиције фолклорног материјала на џез-основу, а не само узимање теме нумере која се даље не транспонује, већ се приступа „убичајеном“ импровизовању, без икаквог

⁵² „Маркетинг“ се у вези са *World Music* помиње практично од (другог) настанка термина 1987. године, па све до данас, види нпр. Byrne 1999, Milojević 2004, Čolović 2006, Jakovljević 2011...

покушаја примене традиционалних начина извођења. Ковачев је зато „џез“, а *Балканополис* „world“. *Odeno oro* је слично конструисано.

То није и читав Тркуљин репертоар начина креирања „нове балканске музике“, или како на (актуелној) интернет-презентацији стоји, „спој модерног и традиционалног“ (што је доста блаже и веома „допустљиво“ за различите приступе). На албуму *Краљевство Балканополис* (Balkanopolis CMT CD #001, 2013), преслушавањем нумере *Небо*, лако се може уочити нагињање ка поп-музици. Читав последњи одсек, готово половина песме, посвећен је фрази „сиђи, небо“, праћеној веома богатим поп-аранжманом са много пратећих вокала, уз прегнантиан 4/4 такт означен изврсно продуцираним бубњевима и електроником. У претходном делу доминира Тркуљин вокал, са карактеристичним отвореним грлом, док се у самом уводу јавља краћи одсек са појцем Александром Јовановићем. Још једном се показује Слободанова умешност да спаја различите стилове звука у јединствену, нову творевину, а његова намера да то заиста постане и „нова балканска музика“ се огледа и у тиражу издања, штампано је чак 250.000 примерака, што је за овакву врсту музике, не само код нас, благо речено импресивно⁵³. Очита је намера да се издање учини толико популарним, да би се касније то одразило на стварање музике по некаквим узорима који би се на овај начин наметнули.

⁵³ Податак о тиражу је преузет са сајта Discogs.com, који је највећа светска база података аудио-издања свих формата. Његов почетак је везан за 2000. годину и почетне податке о издањима електронске музике, да би се веома брзо проширио на све жанрове и различита издања, од официјалних, све до „пиратских“. Најчешће саме продукцијске куће шаљу податке који се уписују у базу, па је она изврстан извор аутора, продукцијских тимова и појединаца који су учествовали у изради неког издања, али подаци о тиражима (ако их има) не подлежу и провери. Ми немамо податак колико је заиста примерака *Краљевства Балканополис* продато, албум је издала Тркуљина продукција која је одређивала и тираж. Разговарајући са Биљаном-Биљом Крстић, испоставило се да су уобичајени тиражи оваквих издања значајно мањи, и да се крећу од неколико стотина до неколико хиљада, али скоро никад не прелазећи број од 5000, тако да би овај податак, ипак, требало узети са дозом резерве. Ако је, пак, тачан, то је сигурно најтиражнији албум *World Music* у Србији.

На овом месту неопходно је поменути и концертну активност *Балканополиса*, која је не само сигнификантна, већ и неизоставна у било ком разматрању Тркулиног делања. Пре свега, постоји и једно концертно издање - *Slobodan Trkulja & Balkanopolis - Arjan Tien & Metropole Orchestra – Balkanopolis & Metropole Orchestra Live In Belgrade* (Multimedia Records DVD 033, 2008), у виду мултимедијалног издања. *Балканополис* је овде представљен не само својим базичним саставом, већ и читавим симфонијским оркестром, уз веома добро направљене аранжмане, док је за продукцију био задужен Ричард Еванс (Richard Evans), иначе инжињер звука и продуцент у чувеним *Real World Studios* британског музичара Питера Гејбриела (Peter Gabriel). Видео-формат није новина у издањима овог типа код нас, Сања Илић и *Балканика* су 2006. издали на истом формату (DVD) албум *Live On Kalemegdan* (PGP RTS DV-2180606), на коме се исто јавља импозантан број извођача, уз симфонијски оркестар, па је у том смислу Тркуља само продужио са праксом која је већ била установљена и која је и те како имала успеха. У припреми овог издања, *Балканополис* се појавио на еуровизијској сцени, као део поставке ревијалног дела прве полуфиналне вечери фестивала *Eurovision Song Contest 2008* у Београду.⁵⁴ Тада су извели две нумере, *Небо* (у верзији од чак 8 минута) и *Лепе моје црне очи*.

Присуство симфонијских оркестара, као највећег и најважнијег извођачког апарата у „озбиљној“ музици, свакако уакзује на покушај довођења музике *Балканике* или *Балканополиса* на изванредан уметнички ниво. То је истовремено и покушај да се *World Music* (етно?) код нас издвоји из тела популарне музике, где извесно није имао заступљеност као неке друге гране, нарочито новокомпонована народна музика (особено са својим

⁵⁴ Претходне, 2007. године, Марија Шерифовић је представљала Србију на овом престижном фестивалу чланица Европске уније ТВ-емитера, одржаном у Хелсинкију, и победила са песмом *Молитва*. По правилима фестивала, наредни се одржава у граду по избору земље-победника, па је тако фестивал одржан 2008. у Београду, у „Београдској арени“. 20. маја је одржано прво полуфинално вече, на коме је у ревијалном делу на ступио *Балканополис*.

турбо-усмерењем)⁵⁵, па би „симфонизација“ овакве музике требало да је уздигне на одређени уметнички ниво. Међутим, употреба симфонијског оркестра не значи аутоматски и улазак у „уметничку“ сферу, уосталом, овакви наступи (и снимци) су били уткани и у историју *rock'n'roll* музике, нпр. албум *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* британске групе *The Beatles* (1967) обилује аранжманима за симфонијски оркестар, а завршна нумера, *A Day In The Life*, експлицитно приказује могућности симфонизације дела популарне музике. Но, ни данас, и поред неспорног успеха ове групе и албума који многи сматрају најбољим у историји популарне музике (и најутицајнијим), нико од критичара га не би сврстао у дела уметничке музике. Зато *Балканика* и *Балканополис* остају као упечатљиви покушаји, и свакако још једна од могућих појавности *World Music* код нас.

⁵⁵ Кованица *турбо* је само плод употребе ове речи у једној песми Рамба Амадеуса (Антонија Пушића), која је тамо означавала превасходно брзи начин живота, па и брзо примање музике, и не представља никакву ознаку жанра, као што се колоквијално користи. *Турбо*-музика, дакле, не постоји, изузев у новинарским чланцима или говоркањима, нема чак ни дефиницију, али је употреба у pejоративном смислу веома раширена, да се означе неке категорије новокомпоноване народне музике или фузија те музике са одређеним популарним жанровима изразито играчког карактера. Но, објашњавање *турба* је свакако тема за другу, много ширу расправу, те се овде нећемо тиме бавити.



XII

Свет или World?

До сада смо, у развоју *World Music* у Србији, описивали случајеве у којима се користи или традиционална музика Србије, или блиских, околних земаља. Шта се дешава ако неко одавде користи „далеку“, аутентичну или транспоновану традицију?

Још 1982. године загребачки *Југотон* је објавио албум „Прве трубе Драгачева 1981“, Фејата Сејдића и његовог ансамбла лимених дувача. Такмичење у Гучи, које је почело 1961. године (Golemović 1997: 213), у почетку није било нарочито популарно, али у кратком временском раздобљу од само неколико година постаје не само мамац за постојеће блех-оркестре, већ и разлог за оснивање нових, место за њихову промоцију. Дискографске куће тадашње Југославије су увиделе потенцијале овакве музике, и плоча са нумерама Фејдићевог оркестра (укупно 14) издата је на самом почетку 1982. године, као актуелни приказ свирке оркестра из Бојника, тада једног од најбољих, са најбољом првом трубом. Нумере на албуму су веома различите, али једна, за нашу причу, привлачи посебну пажњу. Реч је о иначе светски познатој песми *El condor pasa* (код нас позната као *Кондор*

лет, такође и у Сејдићевој верзији), иначе делу зарзуделе (театарског комада) перувијанског композитора Данијела Аломие, Роблеса (Daniel Alomia Robles) написане још 1913. године. Мелодија је компонована на основу неколико народних песама из Перуа, а постала је толико популарна да је до данас снимљена у преко 4000 верзија, са чак 300 различитих текстова.⁵⁶ У Перуу се сматра за другу националну химну.

Сејдићева верзија не мења саму мелодију, али ако би наивни слушаца очекивао да чује музику Перуа, био би потпуно разочаран, с обзиром да се, већ од првих тактова, лако препознаје звучна матрица традиционалних ансамбала лимених дувача из југоисточне Србије. После веома кратког *rubato* увода, почиње карактеристични ритам чочека, нарочито експониран кроз секцију тенора. Прва труба, од свог наступа праћена терцом (другом трубом) доноси мелодију по којој знамо да се заиста ради о познатој песми из Перуа. Но, после овакве експозиције, следе импровизације, које чак ни у акордској поставци нису везане за оригинални *Кондоров лет*. Потом се поново јавља основна тема, а иза ње још један део, веома карактеристичан за свирку оваквих ансамбала код нас, са линијом тенора, при чему трубе имају *tacet*, све до момента када се враћају кроз финалну појаву теме. Формално гледано, као да је направљен некакав рондо од ове популарне песме, али без обзира на форму, оно што дефинише верзију Фејата Сејдића и ансамбла јесте ритам чочека. Захваљујући њему, ми се налазимо на „домаћем“ терену, као што се Ковачев, без обзира на македонску народну песму, налазио на терену џеза.

И опет, као при почетку наше мале расправе о *World Music*, следи питање – шта ако неко не зна *Кондоров лет*, једноставно, није га чуо, па самим тим није ни у стању да препозна популарну (компоновану) песму из Перуа? Да ли ће за њега ово бити само још један чочек, или ће му неко рећи да је у питању обрада (транспозиција) перуанске песме, па ће онда то доживети као *World Music*? А ако је чочек, да ли је то онда *етно* или

⁵⁶ Види [https://en.wikipedia.org/wiki/EL_C%C3%B3ndor_Pasa_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/EL_C%C3%B3ndor_Pasa_(song)), приступљено 2. 12. 2024.

је традиционално, ако је тема преузета „из далека“, па није „домаће“?

Стварно, у примерима које смо до сада наводили, тло са кога су се црпле идеје за њих било је ограничено на балканску сферу, уз пар изузетака (нпр. Мађарска код Биље Крстић), али је све то некакво окружење Србије, блиске територије, теоретски гледано, блиске традиције. Истини за вољу, свакако да је бугарска или македонска традиција много ближа српској, онако аматерски гледано у целини, неголи кинеска или латиноамеричка, па вероватно неком ваневропљанину, „обичном“ слушаоцу, суоченом са музиком нпр. *Балканополиса*, све то делује *балкански*. Но, питање је како Фејат Сејдић нама делује? Само као пуки чочек, или ипак као нешто друго? Обично, када су у питању традиционални састави, па и већег устаљеног типа какав је и ансамбл лимених дувача, чак и ако свирају Бреговићеве песме, ми на то гледамо као на „традицију“ (као што је, уосталом, случај и са неким другим творевинама, о чему је већ било речи – види Gligoriјевић 1990). Значи, узмеш (ново)компоновану народну песму, распишеш аранжман за блех-оркестар, подметнеш чочек – и ето „традиције“. А узмеш *Кондоров лет*, исти тако компонован, подметнеш чочек – и није „традиција“? Ту постоји заиста танка и веома изломљена линија, ако је посматрамо као некакав рељефни расцеп, више би био ширине пукотине у земљи него неког кањона, линија која раздваја *традиционално* и *World*. Да ли би било праведно Фејата Сејдића „осудити“ на *World*-етикету само због узимања нечије туђе песме? Са (етно)музиколошке стране, за тако нешто, чини се, нема баш никаквог оправданог разлога. Са стране „обичног“ слушаоца, да, то што он свира је *World*. Није „наше“. Да одемо корак даље, није ни *етно*, зато што не узима Балкан, већ много удаљенији Перу. Можда би ово послужило као бриљантна и јасна одредница *етна* против *World*-а: „Ако је музичко дело, подложено транспозицији фолклорног узорка, на подручју из или у кругу од 326 километара од „наших“ (које и да су) граница, има се сматрати за *етно*, а ако је из спољашњости круга, дакле од 327 километара па надаље, онда је *World*!“ Било би весело...

У Фејдићевом случају, отежавајућа околност овакве имагинарне дефиниције јесте питање да ли *етно* ту и постоји, будући да, ако узме нешто из „домаћег“ круга, онда говоримо о „традицији“. Да је супротно тачно, сваки народни свирач који на својој фрули пребира песму из суседног краја би био *етно*. Није да се оваква конструкција не користи на разним фестивалима или медијским експонирањима, па се зато практично свака сеоска певачка група која пева на традиционалан начин именује као *етно*-група, иако не врши никакву транспозицију. Ово значи да се у пракси термин *етно* користи двојачко – за означавање извођача *традиционалне* музике, али и за извођаче *транспоновне* (на било који начин) музике у сферу популарних жанрова, под условом да је изворни материјал географски близак. Са друге стране, пак, Фејдићева верзија *Кондоровог лета* би, иако локално традиционално одсвирана, упућивала на *World Music*, али само у оку посматрача (слушаоца) са Запада. За нас, овај случај је превише сличан случају Лале Ковачева, па би и пресуда била иста. Ако већ користиш било какав („домаћи“) материјал као тему за чочек, да ли чочек неће постојати ако је тема преузета из Јужне Америке? Он очито постоји. Као и џез код Ковачева.





XIII

Ирска, реггае и Србија

Разматрајући Фејдићев случај, не можемо се отети утиску да је веома специфичан (и проблематичан), пре свега због чињенице да се не ради о неком посебном жанру популарне музике који се фузионише са извесним „традиционалним материјалом“, или га просто користи и/или транспонује на одређени начин. Фејдићева свирка, тачније његовог ансамбла, је *традиционална*, па свирао *Кондоров лет* или (Царевчев) *Свилен конац*, или пак *Лесковачки чочек*. А како изгледа ситуација када „домаћи рокери“ не користе „домаће“ теме, већ своју инспирацију препуштају далеким просторима?

Случај *Orthodox Celts* је у том смислу веома индикативан и подесан за расправу. Бенд оформљен 1992. године да би изводио „ирску фолк“ музику можда и не би био предмет нашег посебног интересовања да 2007. године ПГП РТС није издао дигитални видео диск са снимком *World Music Stage* дела фестивала *Exit* одржаног годину дана раније (PGP RTS DVD 490804). Организатори фестивала (и касније ПГП) су очито посматрали ову групу као део *World Music* сцене Србије, мада се на видео-диску налазе, међу 11 извођача, и два из Македоније (Влатко Стефановски

и група *Фолтин*), као и по један из Италије (*Banda Berimbau*) и САД (*Slavic Soul Party*).

На почетку своје каријере, *Orthodox Celts* су изводили готово искључиво ирске народне песме, да би тек касније, од другог албума (1997) почели да уводе и сопствене композиције (нпр. *Drinking Song*). Захваљујући својој концертној активности, и посебно упечатљивим наступима за ирски национални празник ("St. Patrick's Day"), какве су практиковали од самог оснивања, *Келти* постају веома популарни, па 1998. учествују на међународном фестивалу *ethnic music* у Солуну (Janjatović 2024: 372). Каснија издања показују тенденцију ка смањењу броја обрађених ирских нумера, насупрот све већем учешћу оригиналног материјала. Док првих десетак година остају верни „ирском“ звуку, уз фузионисање са рок-музиком, на четвртом албуму (*A Moment Like The Longest Day*, Metropolis Records MCD 047, 2002) приметни су утицаји поп-музике, нарочито у нумери *Can You Get Me Out?*, одабраној да на неки начин представи албум првим снимљеним видео-спотом. *Orthodox Celts* су укупно објавили шест студијских албума (последњи 2017), а и даље су активни, мењајући персонал низ године. Остаће више запамћени побуђивањем интересовања за ирску градску традицију код нас,⁵⁷ па су се под њиховим утицајем појавили и други бендови сличне провенијенције, као *Tir na n'Og* или *Irish Stew of Sindidun*.

Случај *Orthodox Celts* за нас је нарочито занимљив, будући да открива једну веома специфичну ситуацију. Видели смо како би се могло разговарати о извођачима који изводе нашу музику, или барем ширег, балканског подручја. Но, како квалификовати извођаче који изводе нешто што је ван нашег географског простора, културно прилично удаљено? Видимо по биографији *Келта* да су гостовали у Грчкој на фестивалу *етничке музике*, а да су издати и на компилацији посвећеној бини *World Music* на једном од највећих европских фестивала популарне музике, *Exit*-у. Па јесу ли „ирски“, „етнички“ или „светски“? Са становишта просечног Ирца, вероватно представљају просечан кафански ансамбл у локалном пабу, који, ето, свира *фолк* музику, уз шармантан изговор једног странца који очито ту није поникао. И

⁵⁷ Рецимо, изостављени су у Јањатовићевој *Ex YU rock enciklopediji* све до трећег издања, 2011. године.

њихов први наступ је везан за Британски савет у Београду. Са становишта просечног Грка који је присуствовао фестивалу у Солуну, они су заиста *етнички* бенд, група која представља музику једног етника који није домицилан (нити су извођачи домицилни). Са наше, пак, тачке гледишта, они изводе нечију туђу музику, а „наши“ су, дакле – „светски“.

Слично се дешава и са „нашим“ извођачима јамајчанског *reggae*-а. *Del Arno Band*-ом (D.A.B.). Основани још 1986. године, под вођством браће Матић, постали су прва југословенска група која је изводила своје, оригиналне *reggae*-песме (Janjatović 2007: 59). Вероватни врхунац њиховог делања дошао је 1995, са албумом *Reggaeneracija* (Eastfield Music 095/CD/2), уз учешће (између осталих) вокалне групе *Ladarice* и групе која је изводила фолклор области Анда, *Pachamama*. Потоњи су већ сарађивали са *Orthodox Celts*, са којима деле „живи“ албум из 1996. године, сниман на заједничком наступу у Новом Саду (Ibid). D.A.B. овим албумом добијају ширу популарност, а обрада нумере хрватске групе *Haustor*, *Treći svijet*, у *reggae*-верзији, постала је нека врста њихове личне карте, уз песму *Dim iz moje lule* (са истог албума). Објављена су им четири студијска издања, последње 2019. године, а готово непрекинута активност траје и данас, после скоро 40 година од оснивања.

Ако се само за моменат навратимо на појам *rest* (Bohlman 2002: 26), јасно је да би у оваквим случајевима требало поступити практично „у инверзији“. Ми се стављамо у улогу *West*-а, а све ван нас је – *rest. World Music*. Ако амерички бенд свира (транспоновану или не) традиционалну српску музику, он је онда *World*-услуге, па зашто би се онда ми понашали другачије у односу на другу музику? *Етно* је „наше“, *World* је „туђе“. Уосталом, *етно* се често помиње у контексту неких ознака, односно имена жанрова, да би се потенцирала одређена врста фузије, нпр. *етно-џез* или *етно-фолк* (Marković 2004: 48). Погрешност ових термина је сасвим јасна и без било каквог дубљег објашњења (има ли рецимо џеза који није *етно*, или шта би то био *фолко-фолк*?), па је јасно да се ради само о маркетиншким кованицама које циљају искључиво на економски аспект (домаће) музике и њену (домаћу) тржишну вредност. Но, ето разрешења чвора Биље Крстић...



XIV

„Етноумље“ и регистар WM

Као што је, у данашњем смислу, *World Music* почео договором менаџера и формирањем прве топ-листе, тако и наша варијанта, ако хоћете „званична“, исте појаве почиње једним часописом и његовим регистром. Онако, новинарски колоквијално, док нешто не објавиш, оно и не постоји. Свакој музици која макар претендује да постане популарна, па и *World Music*, неопходна је реклама, одређена средства комуникације, топ-листе, најзад и гласило.

Тако је све започело формирањем *World Music Asocijacije Srbije* (WMAS) 2000. године, организовањем неколицине младих људи који су били окупљени око фестивала *Etnomus*, одржаног у Јагодини од 1997. године (до 2006) (Djordjević 2012: 129). Званично, улога WMAS је „афирмација националне *World Music* културе“.⁵⁸ Овако постављена улога организације провоцира неколико питања, или пак захтева одређена објашњења, чак толико да нисмо сигурни одакле би требало почети. Па, рецимо, од краја.

⁵⁸ Преузето са њихове веб-презентације, <https://worldmusic.org.rs/>, приступљено 4. 12. 2024.

World Music, дакле, није само *music*, већ *култура*. Култура, опште гледано, обухвата и музику као њен (веома) битан део, но то је једна страна медаље. Ако са друге стране покушамо да музику, односно музичку врсту, представимо као културу, онда залазимо у воде америчке музичке антропологије, која третира културу неке заједнице не као статички објект подложен коментарима (сазнањима) о њему, већ као флуидни конструкт, при чему се методе његовог сазнавања могу применити и на музику која је његов конституент (Rice 1987: 473–474). Требало би имати у виду да такво посматрање музике заправо покушава да сагледа улогу музике (текст) у друштву у коме настаје (контекст), што је свакако став који одавно доминира и у нашој етномузикологији, међутим, у оној сентенци која дефинише улогу WMAS, проблеме заиста прави њен први део, „афирмација националне (...културе)“. Шта се онда афирмише? Највећи део извођача и аутора приказаних у претходним странама инсистира на очувању музике, а не опште културе чији је та музика део. Сачували су жетелачку песму, али о самој жетви баш и не воде рачуна. Жељко Бебек пева бећарац обучен не као војвођански тежак у сеоској кафани, већ као *рокер* који изгледа исто као и његови англо-саксонски пандани. Биља Крстић уз све песме, како год их чувала, на концерту носи један или два костима који имају *етно-мотиве* на себи, сасвим неспецифициране, колико да се разликују од уобичајеног поп-имица. У њиховим снимцима, извођењима, причама, музика је потпуно издвојена, постоји независно од свега, *песма* (текст) се посматра издвојено од света у коме настаје (контекст). Национално – да. Афирмисање – да. Култура? Не. Не зато што не желе, једноставно, ирелевантна је. Лепа је мелодија, хајде да је аранжирамо и дамо јој мало оног диско-призвука, баш ће је публика лепо примити. Једини контекст који се ту може наћи јесте маркетиншки. Све је усмерено на промоцију извођача, аутора, издања...

У том смислу, WMAS је изузетно важна и, најзад, веома успешна. На страну мало претенциозан и непрецизан опис основне идеје и рада ове невладине организације, она је заиста драгоценост за *World Music* сцену Србије. Већ летимични поглед на њихову интернет-презентацију показује да она доноси вести из овог (музичког) света, организује фестивале, има свој блог, а за

нас су нарочито занимљива два сегмента њене делатности: регистар извођача и часопис, гласило организације, „Етноумље“.

Регистар извођача обухвата око две стотине солиста и група, међу којима је и већина оних поменутих у нашем писанију. Извођачи нису посебно категоризовани, а вероватно је идеја да „кликом“ на фотографију некога из регистра уђете и у његову личну презентацију, са основним подацима и евентуалним издањима, али то сада⁵⁹ није случај. И поред овог недостатка, регистар је информативан, али и занимљив, зато што се на истом месту налазе веома различити профили особа и група, као рецимо Смиљка Исаковић, позната чембалисткиња, оркестар *Данијела*, млади ансамбл лимених трубача предвођен девојком, *Попечитељи*, рок-састав уз „дискретан приступ традиционалном музичком наслеђу“ (Жижић – Блиц 2004), Мишко Плави, бивши члан поп-групе *D’Boys* итд. Веома разнородна жанровска матрица, као што је разнородан и *World Music* сâм. Чак, једно време на сајту WMAS постојао је формулар, који је, уколико сте се лично сматрали музичарем *world*-усмерења, требало попунити и тако попуњен послати организацији да вас региструје као припадника *World Music* сцене Србије! Ово је вероватно било претеривање, али је са друге стране омогућило преиспитивање самосвести код извођача – да ли на овако једноставан начин постати члан нечега што обећава солидну перспективу у смислу промовисања људства и материјала, уз једини услов да сами код себе препознамо изванредан приступ традицији. Да, могуће је да WMAS неће учинити нешто превише битно за вашу музичку каријеру, али ће вам дати или почетни импулс, или ће вас увести у једно друштво које ни најмање није непознато и на великим сценама, као *Бистрик* или *Балканополис* итд.

Други аспект који је занимљив у раду ове организације је свакако њено гласило, часопис (магазин, како је означен) „Етноумље“, који излази два пута годишње. Часопис је важан зато што не само да објављује интервјуе са познатим извођачима, већ и приказе албума, написе о фестивалима, а нарочито је важно и отварање према етномузиколозима и истраживачима

⁵⁹ На самом крају 2024. године.

других профила, што резултира специјализованим чланцима о *World Music*. Чак је и један четвороброј часописа (19–22, 2012) посвећен стручним написима, уз посебан помен прегледа историјата ове музичке гране код нас (Djordjević 2012: 102–132), уз изврстан научни осврт (Zakić, Nenić 2012: 166–174).

Ако се мало навратимо на регистар, вреди приметити да, уз све погодности и не само идејно добар приступ WMAS према извођачима, ипак постоје одређени проблеми у, хајде да кажемо, „нашем“ *World Music*. Као што је речено, регистар је напосто механички, не прави разлике по (реалним) жанровима, по полу извођача, по стилу... Нажалост, ни по популарности. Уопште, из студија о „светској музици“ као да су уклоњени намерно сви подаци о слушаности, гледаности, публици на концертима итд. Када погледате чак и најобичније презентације група као *Led Zeppelin*, малтене прво што ће вам искочити јесу - тиражи. Колико се носача штампало (и продало). Наравно, услови музичке индустрије су се прилично променили у последњих педесетак година, сада огромна већина онога што се слуша иде преко дигиталних сервиса типа *Spotify* или *Apple Music*. Не би требало заборавити да, и поред основне намере оних који су 1987. године сковали термин ради боље популаризације неких „чудних“ издања, тек малобројни извођачи *World*-усмерења су успели да стекну велику популарност. Једноставно, то је нека врста музичке егзотике или екстраваганце, па тек у одређеним случајевима таква издања достигну велике тираже. Вероватно ношени оваквом мишљу, у WMAS се поменути регистар налази под табом презентације насловљеним „Уметници“, што је можда и један вид подилажења извођачима, али и покушај раздвајања њих од неких, можда већих, компанија. Светски резултати су пресликани и код нас, само у мањој мери. Тиражи достижу у најбољем случају пар хиљада носача звука, а уобичајени тиражи су по неколико стотина, што је, у крајњој линији, потпуно неисплативо за некога ко би од музике требало да живи. Срећом, дигитални сервиси дају много значајнију популарност, а ту су и разни наступи, фестивали, промоције, интервјуа... Ипак, мора се приметити да је заступљеност у смислу (свакојаке) продаје значајно мања у односу на неке друге музичке гране, где се постижу заиста завидни резултати. Није

исто распродати карте за један концерт у сали која прима око 300 људи и распродати пет вечери узастопно у највећој локалној хали спортова. Да не помињемо извођаче као Тејлор Свифт (Taylor Swift) или Бијонсе (Beyonce), са турнејама чији се приходи мере у милијардама долара. Овакви резултати и статус многих извођача поља *World Music* код нас су (још увек) немисливи, али одређена тражња постоји. WMAS свакако помаже, а вероватно ће се временом појављивати и друге организације које ће се бавити менаџментом овакве музике. Са друге стране, и поред свих помагања, остаје утисак да је *World Music*, бар у овим крајевима, имао најбољу прођу док – још није био *World Music*. У оној прото-фази...



XV

... and Beyond

Круг се увек мора затворити... да би био круг. Кренули смо са групом *Police*, малочас прешли један вид организовања и маркетинга. Постављали питања. И најзад, шта је *World Music* у Србији? Шта је Србија у *World Music*? Има ли тога уопште?

Извођачи, аутори, новинари и други инволвирани кажу да – има. „Ми“ то радимо, значи има. Мислим, дакле постојим. Ипак, некако све приказано кроз наше редове, без обзира што се многи неће сложити са одабраним извођачима и примерима, ова општеприхваћена тврдња није баш извесна. Тачније, у смислу жанра или некакве ближе музичко-формалне одређености, *World Music* не постоји. Он је само ветар и магла. Или је одслик специфичне друштвене групе, извора идентификационих потенцијалности музике (Шуваковић 2004: 33)? Гледајући музику сâму, (пре)тешко је јасно одредити која би то друштвена група била. Хетерогеност музичких појава обједињених појмом *World Music* је толика, да је чак и теоријски тешко замисливо везивно ткиво које би ствараоце и интерпретаторе овог феномена држали на окупу као јединствену, дефинисану друштвену групу. Инволвирани појединци имају веома различите позадине,

веома различите токове бављења музиком, најзад веома различите звучне резултате, па и наклоност публике. Заједничко им је, и не само овде, некакво коришћење музичко-фолклорног узорка у некаквој мери на некакав начин. Све је то превише некакво. Разрешење чвора је проблематично тражити и кроз трансжанровску или полижанровску одредницу. У првом случају, морали бисмо да интерпретирамо *World Music* као прелазак из сфере традиционалног (одакле год долазило) у сферу западне масмедијске музике (Шуваковић 2004: 38, Томић 2002: 322–323). Међутим, видели смо да транспозиције могу бити веома различите, а да се понекад као „популарна“, у зависности од чистих економских показатеља, може сматрати и традиционална музика. Зашто, дакле, додељивати нешто што већ постоји дефинисано у другу сферу? Нема ама баш никаквог разлога да традиционалну музику прогласимо за *World Music*, изузев чињенице да се и „теренска“ издања могу наћи под истом ознаком у продавницама музике, било физичким, било виртуелним. Да ли ме то што је неки трговац ставио *Рибашевке* на исту полицу са Питером Гејбриелом обавезује и да мислим и сматрам да је то „исто“? Одређење *World Music* као полижанра, пак, може да се прихвати због фактичког стања које указује на истовремено постојање много жанрова унутар одреднице, али не и у смислу „кретања“ музика од незападних ка западним и обрнуто⁶⁰. *World Music* се, другим речима, може прихватити као „кишобран“ термин, где се одређене музичке врсте (жанрови?) налазе на једном, истина прилично широком месту, али које не показују међусобне музичко-формалне једнакости или стилску блискост.

Због оваквих, а и многих других, поставки о *World Music* више нагињемо покушају историјско-музичког позиционирања појаве и њених евентуалних назнака у одређеним периодима, као што је и приказано. Уколико се историјат овог феномена код нас посматра кроз ову призму, верујемо да ће се добити јаснији одговор, него покушавати да једној одредници, насталој као потреби пласирања одређених музичких материјала на тржиште, доделимо теоријске оквири који нису у сагласју са звучним оквирима. Овоме у прилог иде и једна занимљива поставка која

⁶⁰ Као што приказују неки аутори, нпр. Šuvaković 2004: 38.

говори, истина, о потреби умрежавања звучних архива планете, али не како би се на једном (виртуелном) месту сабрала целокупна музика света (алиас *World Music*) да би се показала њена универзалност, већ управо њене различитости које чине слојеве њеног богатства (Veselinović-Hofman 2004: 31). Оваква идеја је, заправо, уткана у стваралаштво онога што означавамо као *World Music*, и не само овде. Историјски гледано, прва (популарна) дела која бисмо могли подвести под овај назив заиста представљају само трагање за „новим“ звуком, кога је најлакше било потражити негде - далеко. Тако *The Beatles* 1965. у песми *Norwegian Wood* користе звук ситара уместо електричне гитаре, добијајући специфичан, оригиналан звук, остајући у домену рока. Корак даље, пак, отишли су у нумери *Within You, Without You* са *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* албума (1967), у којој је рок-састав замењен индијским музичким инструментима уз додатак симфонијског оркестра. Али то је и даље рок-музика... а исти третман етно-инструмената код Балканике означавамо као *World Music*!?!

Изгледа ипак да *World Music* почиње као трагање за новим звучним световима унутар жанрова популарне музике, па је тако било и код нас. Доба *progressive rock*-а је индикативно као извориште новог односа према традицији, било стварној, било измишљеној, па и код нас. Од *YU Grupe* па надаље, имамо формирање једне практично националне школе популарних жанрова, који ће се временом све више ослањати на традицију, претежно „нашу“ или шире балканску, мада смо видели и „прави“ *World Music*, где се узимају модели Јамајке или Ирске. И ту се негде крије могућ одговор на наша питања. *World Music* у Србији свакако постоји и опстојава, уз напомену да је много чешћи израз етно (Marković 2004: 48). Са друге стране, ако неко у свету транспонује традиционалну музику Србије, онда имамо појаву „Србије у *World Music*“.

Како год овај феномен објашњавали, морамо бити свесни да је он само део, и то не превелики светске сцене популарне музике. Поређења ради, један од најпопуларнијих примера *World Music* (етна) код нас је *Ерген дедо* са другог албума *Бистрика*. Непосредно пред трећи квартал 2024. године нумера је имала

око 217.000 прегледа на YouTube видео сервису, а негде око 34.000 преслушавања на Spotify-у. Велика цифра? Поређења ради, нумера *Sadness*, коју смо поменули у контексту „развоја“ примене различитих материјала на истој музичкој бази (а различитог тумачења), још на почетку нашег пута у бесконачно, има преко 70.000.000 прегледа на YouTube сервису, а веома популарне нумере (популарне) музике неретко имају преко 300.000.000 прегледа. Када бисмо погледали и друге „случајеве“ онога што се обично означава као *World Music*, изузев неких веома популарних нумера (*Ламбада* и сл), стижемо до тога да оваква музика има између 10 и хиљаду, па и (много) више пута мању фреквенцију појавности на дигиталним сервисима него „обична“ популарна музика. Можда је то утицало да се код нас овим извођачима додељује статус „уметника“, пошто та музика прелази оквире „популарног“ и има вишу друштвену улогу, чувања или обнављања (или пак стварања „нове“) традиције. Колико је ово тачно, показаше свакако будућа истраживања ове проблематике, односно праћења, да тако кажемо, процеса који утичу на шире прихватање овакве музике. Иницијалну поставку *World Music*, ону из Лондона 1987, тако би требало и прихватити – као ознаку појаве која је већ текла извесно време, а која је тешко обухватљива, осим комерцијалним интересом. И као и свака популарна музика, негде је започела, траје и трајаће. Иза нас, иза наших округлих столова, саветовања, симпозијума, раз- и про-мишљања.

Неко ће приметити да су изостављена многа издања извођача поменутих у овом штиву. Некоме можда недостају многи други извођачи, које евентуално прате, воле, слушају, као Бора Дугић, *Паганке*, Јелена Томашевић, *Кал*, Шабан Бајрамовић, Лајко Феликс, *Врело*, Бојан Зулфикарпашић, Борис Ковач, *Бибер*, или Амира Медуњанин, *Синтезис*, Божо Врећо и други из „окружења“, а који и те како утичу на српску сцену. Извињавамо им се, уз дужно и недужно поштовање, али у овом исечку времена чини нам се да је било важно установити почетке и правила игре, а она тече и још ће дуго, дуго тећи.

Beyond...





Избор литературе о World Music*

- Atanasovski, S. (2012) "Turbo-folk as 'Bad Music': Politics of Musical Valuing", In S. R. Falke and K. Wisotzki (eds.) *Böse Macht Musik*, Bielefeld, Transcript, 157–172.
- Bakić Heyden, M. (2006) *Varijacije na temu "Balkan"*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Bohlman, P. V. (2002) *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Brown, R. E. (1992) "World Music – Past, Present and Future", *College Music Symposium*, <https://symposium.music.org/29/item/9510-world-music-past-present-and-future.html>, приступљено 14. 11. 2024.
- Byrne, D. (2002) "Zašto mrzim 'World Music'", *Reč* 65 (II), Beograd, Samizdat B92, str. 309–312.
- Byrne, D. (2012) *How Music Works*, New York, McSweeney's.
- Vesić, I. (2009) *Produkcija i promocija etno-muzike u Srbiji nakon 5 oktobra 2000 godine Društvena i kulturna transformacija sagledana na primeru delovanja medijskih kuća RTS i B-92*, Beograd, Beogradski Univerzitet, Filozofski fakultet (Master rad). https://www.academia.edu/41025220/Produkcija_i_promocija_etno_muzike_u_Srbiji_nakon_5_oktobra_2000_godine_Dru%C5%A1tvena_i_kulturna_transformacija_sagledana_na_primeru_delovanja_medijskih_ku%C4%87a_RTS_i_B_92, приступљено 24. 12. 2024.

- Vitas, M. (2010) "Srbi u svetu: Jovana Backović", *Etnoumlje* 13–14, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije, str. 4–9.
- Gligorijević, J. (1990) "Tri rustikalne pesme iz repertoara Lepe Brene – veza sa tradicijom i odstupanje od nje", T. Djurić (ur.) *Rad XXXVII Kongresa SUFJ*, Plitvička jezera 1990, Zagreb, str. 200–205.
- Golemović, D. (1997) *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd, Biblioteka XX vek.
- Големовић, Д. (2004) "World Music", Нови звук 24, Београд, СОКОЈ МИЦ, стр. 41–47.
- Golsvorti, V. (2005) *Izmišljanje Ruritaniје: imperijalizam mašte*, Beograd, Geopoetika.
- Guilbault, J. (1996) "Beyond the 'World Music' Label: an Ethnography of Transnational Musical Practices", *PopScriptum Online*, https://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/guilbault_beyond-the-world-wusic-label.htm, приступљено 2. 09. 2024.
- Dumnić, M. (2012). "This Is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism", D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts*, pp. 345–356.
- Dragičević-Šešić, M. (1994) *Neofolk kultura: Publika i njene zvezde*, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ђорђевић, Д. (2017) Питао сам малог пужа, Београд, Службени гласник.
- Djordjević, O. (2012) "O začecima i počecima world music u Srbiji tokom 1980-ih i 1990-ih godina", *Etnoumlje* 19–22, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije, str. 98–132.
- Ђurković, M. (2005) "Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji", *Filozofija i društvo* 25, Beograd, Beogradski Univerzitet, str. 271–284.
- Zakić, M. i Nenić, I. (2012) "World Music u Srbiji: Ekskluzivnost, razvoj, potencijal", *Etnoumlje* 19–22, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije, str. 166–171.
- Jakovljević, R. (2011) *World Music u Srbiji*, Beograd: Muzička omladina Srbije.
- Janjatović, P. (2007) *Ex YU Rock enciklopedija 1960-2006*, drugo dopunjeno izdanje, Beograd, privatno izdanje.
- Janjatović, P. (2024) *Ex YU Rock enciklopedija 1960-2023*, peto dopunjeno izdanje, Beograd, Makart.
- Jezernik, B. (ur.) (2010) *Imaginarni Turčin*, Beograd, Biblioteka XX vek.
- Kronja, I. (2000) *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd, Tehnokratija.

- Laušević, M. (2002) "Biranje nasledja: zašto Amerikanci pevaju pesme sa Balkana", *Reč* 65 (II), Beograd, Samizdat B92, str. 391–402.
- Manuel, P. (1988), *Popular Music of the Non-Western World (An Introductory Survey)*. New York-London, Oxford University Press.
- Марковић, М. (2004) "World Contra Ethno", Нови звук 24, Београд, СОКОЈ МИЦ, стр. 48–51.
- Marković, M. (2012) "Ethno-Music in Serbia as a Product of Tradition – False or True?", D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts*, pp. 333–344.
- Марковић, М. (2016) "Цртице о српској градској музици западне провенијенције", Д. Големовић и С. Радиновић (ур.) Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије, Београд, Факултет музичке уметности, стр. 195–2019.
- Medić, I. (2014) "Arhai's *Balkan Folktronica*: Serbian *Ethno-Music* Reimagined for British Market", *Musicology* 16, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, pp. 105–127.
- Milanović, P. (2009) "'Balkan Impressions' – Folklor i džez: (I)", *Etnoumlje* 9–10, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije, str. 28–41.
- Milanović, P. (2010) "'Balkan Impressions' – Folklor i džez: (II)", *Etnoumlje* 11–12, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije 11–12, 2010, 23–34.
- Milojević, J. (2004) *World Music – muzika sveta*, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije.
- Ненић, И. (2006) "World Music: Од традиције до инвенције", Нови звук 27, Београд, СОКОЈ МИЦ, стр. 43–54.
- Nenić, I. (2009) "Re-Traditionalization or Modernization? Challenging World Music Scene of Belgrade", P. Palavestra (ed.) Stockholm-Belgrade, Proceedings from the IV Swedish-Serbian Symposium 'Sustainable Development and the Role of Humanistic Disciplines' (Belgrade, October 2–4, 2008), Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, pp. 69–76.
- Nenić, I. (2010) "Popkulturalni povratak tradicije (World da, ali Turbo?)", M. Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – knjiga I: Radikalne umetničke prakse 1913–2008*, Beograd, Orion Art, str. 907–916.
- Nikolić, T. (ed.) (2013) *Bilja Krstić i Bistrik - Izvorište*, Beograd, Nova poetika.
- Ober, L. (2007) *Muzika drugih*, Beograd, Biblioteka XX vek.

- Ristivojević, M. (2009) "Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta", *Etnološko- antropološke sveske* 13 (II), Beograd, Etnološko-antropološko društvo Srbije, str. 117–130.
- Stojanović, D. (2012) "World Music žanr kao politički performativ", *Etnoumlje* 19–22, Jagodina, World Music Asocijacija Srbije, str. 40–53.
- Stokes, M. (2003) "Globalisation and the Politics of World Music", M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (eds.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York – London, Routledge, pp. 297–308.
- Taylor, T. D. (1997) *Global Pop: World Music, World Markets*, New York, Routledge.
- Tenzer, M. i Roeder, J. (2011) *Analytical and Cross Cultural Studies in World Music*, Oxford – New York, Oxford University Press.
- Todorova, M. (1999) *Imaginarni Balkan*, Beograd, Biblioteka XX vek.
- Tomić, Đ. (2002) "World Music: Formiranje transžanrovskog kanona", *Reč* 65 (II), Beograd, Samizdat B92, str. 313–332.
- Feld, S. (2000) "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture* 12/1, Duke University Press.
- Feld, S. (2002) "Od šizofonije do šizmogeneze: 'World Music' i 'World Beat' kao diskursi i prakse komodifikacije", *Reč* 65 (II), Beograd, Samizdat B92, str. 361–390.
- Frith, S. (ed.) (2004) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. I–IV, New York, Routledge.
- Holst, G. (2006), *Road to Rembetika*, Limni, Denise Harvey.
- Čolović, I. (2004) "Balkan u naraciji o world muzici u Srbiji", *New Sound* 24, Beograd, SOKOJ MIC, str. 59–62.
- Čolović, I. (2006) *Etno*, Beograd, Biblioteka XX vek.
- Шуваковић, М. (2004), "Вишак вредности – Музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о World music", Нови звук 24, Београд, СОКОЈ-МИЦ, стр. 32–39.

*Ово је списак литературе који представља не само референце, већ и чланке и књиге који су на различите, а пре свега развојне начине допринели формирању овог дела. Препорука читаоцу је да, уколико жели ширу слику о *World Music* од оне приказане у овој књизи, консултује по слободном избору дела из наведене библиографије. Избор примера, извођача, начина њиховог третирања и, најзад, добијени резултати, су лични став аутора, свакако делимично изграђен на основу пређене литературе и других извора (интервјуа, неформалних разговора итд), али и слушног искуства, које је било примарно при одређивању финалне форме. „Слушна“ литература, пак, није обухваћена овим списком, већ је дата у главном тексту, и изразито је препоручљива читаоцу.

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

Младен Марковић
World Music у Србији или Србија у World Music?
Научна монографија

Издавач
Факултет музичке уметности

За издавача
др ум. Слободан Герић, декан Факултета музичке уметности

Штампа
Тон плус, Београд

Тираж
50

DOI: 10.5281/zenodo.17513453

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78.:061.2(497.11)
78.031.4(497.11)
78.031.4.071.1(497.11):929

МАРКОВИЋ, Младен, 1961-
World Music у Србији или Србија у World Music? : (to infinity and
beyond)
: [научна монографија] / Младен Марковић. - Београд : Факултет
музичке
уметности, 2025 (Београд : Тон плус). - 130 стр. ; 24 cm

Тираж 50. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Избор
литературе
о World Music: стр. 127-130.

ISBN 978-86-81340-76-9

а) Ворлд Мјузик - Србија б) Етно музика - Србија в) Етно музичари -
Србија

COBISS.SR-ID 181695753