

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 средњевековних 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 клавира). 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 „уобичајене“ 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 снимео, 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 (Југотон, 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 Дизи 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 моделе, инструментацију итд, не могу посматрати као „нове“ уколико немају различиту мелодију и различит текст, дакле елемент мелодије више у односу на „уобичајено“ 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 приљезно 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 рокенрол*, 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 *Grupa 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, заузело 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. Нјазад, 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 (исповставља 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).