



УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ

**ИСТОРИЈСКИ АСПЕКТИ И
САВРЕМЕНЕ ПРАКСЕ ИЗВОЂЕЊА
СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ**
– ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА –

КАНДИДАТ:

Марија Думнић, М.А.

бр. индекса: 127/2010

МЕНТОР:

др Мирјана Закић

ванр. проф.

Београд, 2016

САДРЖАЈ

ПОДАЦИ О ДИСЕРТАЦИЈИ (са сажетком и кључним речима).....	IV
DATA ABOUT DISSERTATION (with abstract and keywords).....	VI
БИОГРАФИЈА.....	VIII
ЗАХВАЛНИЦА.....	X
ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА.....	XI
1. УВОД.....	1
2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР.....	10
2.1. Теоријска упоришта у промишљању староградске музике.....	11
2.1.1. Народна музика — између етномузикологије и студија популарне музике.....	11
2.1.2. Проблем проучавања извођачког процеса музике.....	23
2.2. Приступи материјалима релевантним за феномен староградске музике.....	31
2.2.1. Могућности историјске етномузикологије.....	31
2.2.2. Могућности урбане етномузикологије и методе теренског истраживања.....	34
3. СТАРОГРАДСКА МУЗИКА: ПОЈМОВНИ, ГЕОГРАФСКИ И ХРОНОЛОШКИ ОКВИР.....	40
3.1. Општи дискурс формирања градске народне музике.....	42
3.1.1. Рана популарна музика.....	42
3.1.2. Градска народна музика на Балкану и у Централној Европи.....	50

3.1.2.1. Градска народна музика у Хрватској.....	64
3.1.2.2. Градска народна музика у Босни и Херцеговини.....	90
3.1.2.3. Градска народна музика у Црној Гори.....	102
3.2. Градска музика у етномузиколошким истраживањима у Србији.....	106
3.2.1. Истраживања градске народне музике на Косову и Метохији.....	109
3.2.2. Истраживања градске народне музике у Санџаку.....	126
3.2.3. Истраживања градске народне музике у Врању.....	130
3.2.4. Истраживања градске народне музике у Мачви.....	135
3.2.5. Истраживања градске народне музике у Војводини.....	137
3.3. (Стара) градска музика у Београду.....	145
3.4. Староградска музика као жанр популарне музике.....	150
4. ИСТОРИЈСКИ АСПЕКТИ ИЗВОЂЕЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У БEOГPAДУ.....	175
4.1. Извођачки контекст градске народне музике у Београду од 1900. до 1941. године.....	177
4.1.1. Градска народна музика у сећањима.....	182
4.1.2. Реконструкција извођачког контекста градске народне музике.....	187
4.1.2.1. Контекст кафанског извођења градске народне музике.....	190
4.1.2.2. Контекст радијског извођења градске народне музике.....	229
4.2. Репертоар градске народне музике у Београду.....	257
4.2.1. „Лака” музика српских композитора и грађанско песништво.....	258
4.2.2. Објављена популарна музика.....	282

5. САВРЕМЕНЕ ИЗВОЂАЧКЕ ПРАКСЕ СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ	303
5.1. Савремени контексти извођења староградске музике у Београду.....	314
5.1.1. Извођење староградске музике у кафанама у Скадарлији.....	319
5.1.2. Концертно извођење староградске музике у Београду.....	354
5.2. Савремени репертоар староградске музике у Београду и његове карактеристике.....	378
5.2.1. Савремени репертоар староградске музике у Београду.....	379
5.2.2. Музичке карактеристике репертоара староградске музике.....	388
6. ЗАКЉУЧАК	433
ЛИТЕРАТУРА (избор)	440
ЛИСТА МУЗИЧКИХ НУМЕРА НА ДИСКУ	481
ПРИЛОГ: Дискографија звучних издања староградске музике	482

ПОДАЦИ О ДИСЕРАЦИЈИ

КАНДИДАТ:

Марија Думнић, М.А.

Докторанд, Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Истраживач-сарадник, Музиколошки институт САНУ

МЕНТОР:

Др Мирјана Закић

Ванредни професор, Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности

Универзитета уметности у Београду

НАСЛОВ:

Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду

САЖЕТАК:

Дисертација за предмет истраживања има аспекте извођења староградске музике у прошлом и у савременом варијетету. Процес извођења се сматра кључем одржања, нарочито зато што подразумева патинизацију иманентну данашњем функционисању овог жанра. Анализа материјала (нотних, звучних /дискографских и документарних/, административних, новинских) и литературе извршена је помоћу комбинације теорије и емпирије — историографске и етнографске провенијенције. У теоријско-методолошком поглављу су представљене координате појма народне музике у етномузикологији и студијама популарне музике. Посебно су предочене методолошке могућности студија перформанса и специфични, мање познати приступи из базичне дисциплине (историјска и урбана етномузикологија). Треће је поглавље усмерено ка појмовном, географском и хронолошком оквиру староградске музике. Дат је преглед развоја глобалне ране популарне музике, дедукцијски су изложени етномузиколошки приступи овдашњој градској народној музици и староградској музици, а у односу на раније

етномузиколошке поставке говорено је о старој градској и староградској музици у Београду. Дате су дефиниције градске народне музике и староградске музике. Четврто поглавље је посвећено историјским аспектима извођења староградске музике у Београду, односно градској народној музици од 1900. до 1941. године. Направљен је осврт на сећања о овом феномену из којих је формиран дискурс који је касније послужио у историзацији староградске музике, реконструисани су главни извођачки контексти — кафанско (и салонско) и радијско извођење градске народне музике, уз проблеме као што су професионализација кафанских музичара, институционализација народних оркестара, идентификовање вокалних солиста и регулација репертоара на Радио Београду. Уз свест о пропустљивости граница између великих категорија уметничке, популарне и народне музике, представљена је „лака” музика тадашњих српских композитора и грађанско песништво, објављена популарна и музика изведена у тадашњим кафанама. Издвојени су репертоари извођених песама, с нагласком на оним чији су називи до данас познати. У петом поглављу су расветљени савремени аспекти староградске музике. Објашњен је концепт носталгије и два различита контекста извођења уз примену студија перформанса: наступи у кафанама у Скадарлији (у односу на „сцену” староградске музике) и концерти Звонка Богдана. Друго потпоглавље је посвећено репертоару староградске музике, који је сугерисан специјализованим дискографским и нотним публикацијама. На основу анализа типичних прескриптивних нотација и репрезентативних аранжмана, дате су карактеристике феномена староградске песме. У закључку су наведени одговори на раније постављене хипотезе и задате циљеве, као и прогнозе о развоју жанра староградске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: староградска музика, градска народна музика, вокално-инструментална музика, Београд, 1900—1941, 2010-те, етномузикологија, студије популарне музике, извођење

НАУЧНА ОБЛАСТ: науке о уметности, друштвено-хуманистичке науке

УЖА НАУЧНА ОБЛАСТ: етномузикологија

DATA ABOUT DISSERTATION

CANDIDATE:

Marija Dumnić, M.A.

Ph.D. Candidate, Faculty of Music of University of Arts in Belgrade

Research Assistant, Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts

SUPERVISOR:

Mirjana Zakić, Ph.D, Associate Professor, Department for Ethnomusicology of Faculty of Music of University of Arts in Belgrade

TITLE:

Historical Aspects and Contemporary Performance Practices of “Old Urban Music” (*starogradska muzika*) in Belgrade

ABSTRACT:

This dissertation researches “old urban music” (*starogradska muzika*) performance aspects in its past and contemporary varieties. Performance process is crucial for preservation, especially since the preservation implies patination which is essential for this genre in contemporary circumstances. Analysis of the material (musical notation, sound /discographical, documentary/ administrative and journalistic material) and literature is done by combining the theory and empiricism — of historiographical and ethnographical provenance. The chapter dealing with theory and methodology establishes the coordinates which the term “folk music” (*narodna muzika*) has in ethnomusicology and popular music studies. The chapter in particular offers methodological capacities of performance studies and specific, though less known, approaches that derive from basic discipline — historical and urban ethnomusicology. The third chapter deals with conceptual, geographical and chronological framework of old urban music. It provides a deductive review of early global popular music (*popularna muzika*) development and in addition, it deals with local ethnomusicological

approaches to “urban folk music” (*gradska narodna muzika*) and old urban music. Also, through the comparison with earlier ethnomusicological writings, old urban folk music and old urban music in Belgrade are analyzed. The terms of urban folk music and old urban music are defined, as well. The fourth chapter deals with historical aspects of old urban music performance in Belgrade, i.e. performance of urban folk music from 1900 to 1941. A special reference is made to the recollections of this phenomenon which were used to form the discourse for historization of old urban music. Major performance contexts are reconstructed — tavern (*kafana*) (and salon), and radio performance of urban folk music, with all the issues such as professionalization of tavern musicians, institutionalization of folk orchestras, identification of vocal soloists and regulation of repertoire at Radio Belgrade. Having in mind the permeability of borders between major categories of art, popular and folk music, here are problematized “light” music composed by Serbian composers of that time and bourgeois poetry, published popular music and repertoire performed in taverns. Repertoires of performed songs are selected and songs which are still popular are emphasized. The fifth chapter clarifies contemporary aspects of old urban music. The concept of nostalgia and two different performance contexts are explained with performance studies: performances in taverns in Skadarlija, “bohemian quarter” in Belgrade (related to old urban music scene), and Zvonko Bogdan’s concerts. Second subchapter deals with repertoire of old urban music which is suggested by specialized discographic and scores publications. Based on the analysis of typical prescriptive notations and representative arrangements, characteristics of old urban music phenomenon are considered. The conclusion gives answers to former hypothesis and goals, but it also predicts the development of old urban music genre.

KEYWORDS:

“old urban music” (*starogradska muzika*), urban folk music, vocal-instrumental music, Belgrade, 1900—1941, 2010s, ethnomusicology, popular music studies, performance

SCIENTIFIC AREA: arts and humanities

NARROW SCIENTIFIC AREA: ethnomusicology

БИОГРАФИЈА

Марија Думнић (Београд, 1985) је дипломирала 2010. на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду под менторством др Мирјане Закић с темом „Примењена етномузикологија: Историјат, концепти, перспективе у Србији” с највишом оценом и просечном оценом током петогодишњих студија 9,36 (еквивалентно титули мастер). Као редован студент од 2010, положила је све испите на докторским академским студијама на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду (просечна оцена 9,98, ЕСПБ 180). Током треће године докторских студија усавршавала се на студијским боравцима у Институту за етнологију и фолклористику с Етнографским музејом Бугарске академије наука и у Фоноархиву Аустријске академије наука. Носилац је награде из фонда „Александар Ђорђевић” за најбољег студента етномузикологије академске 2009/2010 године, а била је и стипендиста Министарства просвете Републике Србије од 2005. до 2008. године.

Запослена је у Музиколошком институту САНУ од јануара 2011. године као истраживач-сарадник. Од октобра 2009. године ради на дигитализацији и каталогизацији магнетофонских трака које су у поседу Музиколошког института САНУ, а ради и на одржавању институтске фоноархивске збирке и стручној обради етномузиколошког и етнокоролошког рукописног и штампаног архивског материјала. Руководилац је пројекта „Дигитализација старих грамофонских плоча из фоноархива Музиколошког института САНУ — наставак дигитализације звучне грађе”, који финансијски подржава Секретаријат за културу града Београда. Учествује је и на истраживачком пројекту при Одељењу за сценске уметности и музику Матице српске, на пројекту Савеза Срба у Румунији „Историја и култура Срба у Румунији”, на билатералном пројекту Музиколошког института САНУ и Института за етнографију и фолклор „Константин Брајлоју” Румунске академије, као и на трилатерном пројекту „City Sonic Ecology: Urban Soundscapes of Bern, Ljubljana, and Belgrade” (Музиколошки институт

Универзитета у Берну, Центар за интердисциплинарна истраживања Словеначке академије наука и уметности, Музиколошки институт САНУ). У академској 2014/2015 години била је ангажована као сарадник у настави на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду на главном предмету. Била је члан организационог одбора научног скупа с међународним учешћем „Радио као стуб развоја српске музичке културе и уметности”. Ради као менаџер за односе с јавношћу на међународном пројекту “Quantum Music” од 2015. године.

Објављује оригиналне научне радове и приказе у научним часописима и тематским зборницима од националног и од међународног значаја. Учествовала је на више међународних етномузиколошких симпозијума (Србија, Република Српска, Македонија, Турска, Кипар, Бугарска, Немачка, Бразил, Казахстан, Словенија, Португалија) и одржала неколико јавних предавања.

Члан је Српског етномузиколошког друштва (СЕД), Међународног савета за традиционалну музику (ICTM) — Студијска група за примењену етномузикологију и Студијска група за музику и плес Југоисточне Европе, Удружења фолклориста Србије (УФС), Удружења композитора Србије (УКС) — Секција музичких писаца, Ворлд мјузик асоцијације Србије (WMAS), Британског форума за етномузикологију (BFE), Међународне асоцијације за проучавање популарне музике (IASPM), Друштва за етномузикологију (SEM), Европског семинара етномузикологије (ESEM).

ЗАХВАЛНИЦА

Истраживања за потребе дисертације спровела сам под окриљем пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, промене, изазови” који реализује Музиколошки институт Српске академије наука и уметности (руководилац: др Мелита Милин). Део теренских истраживања реализовала сам у оквиру међународног пројекта “City Sonic Ecology: Urban Soundscapes of Bern, Ljubljana, and Belgrade” (финансиран од: Scientific Cooperation between Eastern Europe and Switzerland). На трећој години докторских студија усавршавала сам се на студијским боравцима у Институту за етнологију и фолклористику с Етнографским музејом Бугарске академије наука, под менторством др Лозанке Пејчеве (Лозанка Пејчева) (билатерална размена Министарстава просвете Србије и Бугарске; и у Фоноархиву Аустријске академије наука), под менторством др Герде Лехлајтнер (Gerda Lechleitner) (стипендија: Österreichische Agentur für internationale Mobilität und Kooperation in Bildung, Wissenschaft und Forschung). Мом раду на дисертацији допринеле су и инспиративне дискусије о њеним мањим сегментима с колегама на међународним симпозијумима, као и с рецензентима мојих објављених текстова. Захваљујем се ментору др Мирјани Закић не само на знању које сам усвојила, већ и на подржавању мојих етномузиколошких идеја током целокупног студирања на Факултету музичке уметности.

ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА

- 1) Запис песме *Болна лежи дилбер Тута* из картотеке Етнографског музеја. Запис је сачинио Коста Манојловић, а претпоставља се да је ову песму и звучно снимлио на воштану плочу у Призрену 1924. по казивању Анђелка Кујунџића. Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд (сигн. 7066).
- 2) Запис песме *Ој, девојко, душо моја*, градске песме („пореклом турско-циганска, лаутарска”) из збирке Стевана Стојановића Мокрањца *Са Косова I*, 1896. Чува се у Архиву Српске академије наука и уметности, Београд (сигн. 14455-III/1).
- 3) Капела Душана Попаза у кафани, преузето са: Радио-телевизија Србије, *Музичка плетеница* (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/Radio+Beograd+1/797358/Muzička+pletenica.html>, приступ: 25.04.2016).
- 4) Страница из програма за суботу, 24.04.1937; обележено: музика са плоча (подвучено жуто), народне песме с именом извођача и репертоаром (уоквирено зелено), „Скадарлијско вече” (уоквирено црвено), пренос музике из кафане (уоквирено плаво), реклама за клавир у вечерњем програму (уоквирено жуто), народна музика на програму краткоталасне радио-станице (уоквирено наранџасто). Преузето из: *Радио Београд: Илустровани недељни часопис за радиофонију* (9/17), 1937, 14.
- 5) Народни оркестар Радио Београда око 1930. године (Властимир Павловић Царевац седи у средини, први слева Сима Беговић), преузето из: Димитрије Обрадовић (прир.), *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића Цареваца* (1), Београд: ПГП РТС, 1997.
- 6) Народни оркестар Радио Београда (Властимир Павловић Царевац стоји први слева, Сима Беговић седи први здесна), преузето са: „Kratkotalasna radio stanica Beograd 1936—1941”, *Audio i foto arhiv* (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/porodicniarhivi.html>, приступ: 25.04.2016).
- 7) Тамбурашки оркестар Радио Београда пре Другог светског рата (седе: Пере Тумбас Хајо, Александар Араницки, Владимир Химелрајх, Тодор Фамилић; стоје: Макса Попов, Бошко Фамилић, Стеван Јовановић Бели, Никола Николић,

- Стеван Тумбас), преузето са: Радио-телевизија Србије, *Музичка плетеница* (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/Radio+Beograd+1/1005772/Muzi%C4%8Dka+pletenica.html>, приступ: 25.04.2016).
- 8) Сима Беговић и Лела Ђорђевић пред микрофоном, преузето са: „Kratkotalasna radio stanica Beograd 1936—1941”, *Audio i foto arhiv* (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/porodicniarhivi.html>, приступ: 25.04.2016).
- 9) Капела „Бели орао”, слева надесно: Ана Вацек, Олга Квицау, Емил Вацек, Васа Јовановић, Марко Нешић, Анка Рубетић, Милева Нешић; према: Бошко Брзић, *Васа Јовановић: Тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог* (2. изд.), Нови Сад: Тиски цвет, 2012, 41.
- 10) Марко Нешић, *Бувезије, где сте, где сте?* (аутограф), преузето из: Дејан Томић (ур.), *Марко Нешић: Са песмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009, 163.
- 11) В[ацлав] Горейшек, *Тийо ноћи*, „Гусле: Сбирка српских песама за четири мушка гласа (Тенор I)”, Златни Праг, Ем. Стари и друж. [s. a], 9.
- 12) Насловна страна партитуре М. Михајловића *Хајдмо у Топчидер* (литографија). Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд [s. a] (сигн. ЈФ XII/2).
- 13) Каталог „Народних издања” Јована Фрајта с последње стране објављене партитуре *Souvenir de Belgrade: Fantasie de Serbie (pour la violon seul et piano)* [s. a]. Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд [s. a.] (сигн. ЈФ XVII/3).
- 14) *5 народних песама (Моја мати ћилим тка, Зрачак вири, Од када си туђа жена, Седам сати бије, Жалим те момче)*, Београд: Јован Фрајт [s. a]. Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд (сигн. ЈФ XIII/8).
- 15) *На те мислим*, у: Влад[имир] Ђорђевић (прир.), *Народна певанка*, Београд: Народна самоуправа, 1926, 64.
- 16) Из *Илустрованог ценовника грамофона (говорећих машина) и списак најновијих српских плоча Мите Ђ. Палића у Панчеву*, Панчево: Штампарија Гаврила Милошева, 1913.

- 17) Налепница грамофонске плоче: *Moj dilbere*, Т[еодора] Арсеновић – Циганска гласба, Edison Bell Penkala Rekord (Z.1164 /Z240(A)/) [*s. a.*]. Чува се у: Београд: Музиколошки институт САНУ (сигн. СП 136).
- 18) Нотни запис Петра Крстића песме која се изводила на програму Радио Београда, *Црвен фесич* [*s. a.*]. Чува се у: Београд: Музиколошки институт САНУ (сигн. Е/ПК-10, 201).
- 19) Путоказ у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 25.04.2015).
- 20) Мапа кафана у Скадарлији, преузето из: Turistička organizacija Beograda, *Everlasting Skadarlija: Tourist Guide*, Belgrade: Tourist Organization of Belgrade, 2010, 40—41.
- 21) Отварање сезоне у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 25.04.2015).
- 22) Оркестар „Гамбурица 5” у кафани „Два јелена” у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 25.06.2015).
- 23) Ромски оркестар у башти кафане „Шешир мој” у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 11.06.2015).
- 24) Фотографија с концерта Звонка Богдана поводом обележавања четрдесет и пет година каријере у Сава центру — Београд: 23.11.2013. (снимак /screenshot/: Dragan Mikulinac, „Zvonko Bogdan Sava Centar 2013.”, <https://www.youtube.com/watch?v=npOGW9EIp88>, приступ: 25.04.2016).
- 25) Предња страна прве плоче *Староградски бисери* (прир. Жарко Петровић), Загреб: Југотон, 1971, преузето са: „Various — Starogradski biseri”, *Discogs* (<https://www.discogs.com/Various-Starogradski-Biseri/master/635163>, приступ: 06.06.2016).
- 26) *Кроз поноћ нему*. Музика: Станислав Бинички, текст: Ђура Јакшић, запис: Љубиша Павковић (преузето из: Љубиша Павковић (прир.), *Градске песме и романсе* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011, 38).
- 27) *Сећаш ли се оног сата*. Спиридон Јовић — текст. Ђорђе Караклајић — запис мелодије, текста и акордских шифара (преузето из: Ђорђе Караклајић /прир./, *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* /5. изд./, Књажевац: Нота, 1992, 60).

- 28) *На крај села чађава механа*. Јован Јовановић Змај — текст. (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач*: Збирка народних песама — Л—О, Београд: Савез аматера Србије, 2010, 205).
- 29) *За један часак радости* (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 25).
- 30) *На те мислим* (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 43).
- 31) *Шано, душо, Шано, мори* (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач*: Збирка народних песама — Т—Ш, Београд: Савез аматера Србије, 2013, 253).
- 32) *Тамо далеко* (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач*: Збирка народних песама — Т—Ш, Београд: Савез аматера Србије, 2013, 18–19).
- 33) *Крадем ти се у вечери* (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач*: Збирка народних песама — Ђ—К, Београд: Савез аматера Србије, 2010, 443).
- 34) *Говори се да ме вараш*. Музика и текст — Звонко Богдан, 1974. (преузето из: Асо Dogandžić, *Zvonko Bogdan: Pesme i konji* (2. изд.), Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan”, 2014, 165).
- 35) *Има дана*. Ђорђе Караклајић — запис мелодије, текста и акордских шифара (преузето из: Đorđe Karaklajić (прир.), *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* (5. изд.), Књажевац: Нота, 1992, 26).
- 36) *Да смо се раније срели*. Б. Б. Барон — музика (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 20).
- 37) *Циганка сам мала* (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 60–61).
- 38) *Беле руже, нежне руже*. Kurcz János — музика (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 9).

- 39) *Серенада Београду*. Музика, текст и аранжман за клавир: Жарко Петровић (преузето из: *Žarko Petrović, Ritmovi — Rhythms — Ритми: 125 ritmova koji vladaju svetom! — 125 rhythms which reign the world! — 125 ритмов, владеюцих миром!* (1–3), Београд: Prosveta, 1985, 54–55).
- 40) *Серенада Београду*. Музика и текст: Жарко Петровић, аранжирао за мушки хор — ансамбл „Наракорд”: Светислав Живковић (рукопис, приватна архива Мирослава Марковића).
- 41) *Тихо, ноћи*. Аранжман Саве Вукосављева за глас и тамбурашки оркестар, 1967. (рукопис). Чува се у: Нови Сад: Музичка архива Радио Нови Сад (сигн. 1320/V).
- 42) *Све док је твога благог ока*. Аранжман Зорана Бахуцког за народни оркестар, 2003. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).
- 43) *Кад сам био млађан ловац ја* (Алоис Лесјак — Звонко Богдан), 1983; *Мађарска игра бр. 5* (Јоханес Брамс), 1984. Аранжман Зорана Бахуцког за оркестар „Тамбурица 5”. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).

1. УВОД

Докторска дисертација *Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду* мотивисана је професионалним и личним разлозима. Најпре, староградска музика јесте део мог звучног окружења. Уско схваћена староградска музика није широко присутна као што је то случај с другим жанровима популарне народне музике, али без обзира на то, реч је о репертоару који има веома респектабилну традицију. Поред тога, у данашњици све више облика народне музике добија патину која краси и староградску музику на различите (ван)музичке начине, што задобија масовну друштвену пажњу. Резултат овог стања су богато музичко наслеђе и жива пракса који се у ширем конзументском дискурсу чак профилишу као „(права) народна музика”. Упркос томе, та пракса је готово потпуно била занемарена у овдашњем званичном етномузиколошком мњењу до почетка мојих докторских студија 2010. године, па је иницијална идеја била и допуњавање сазнања релевантних за науку. Уз то, локална етномузикологија је дала велике доприносе проучавању бројних сеоских локалитета, док музика у градовима није била примамљива за веће истраживачке подухвате. Након дипломског рада посвећеном примењеној етномузикологији на основу студије случаја музике мултикултуралног Београда,¹ увидела сам значај бављења актуелним музичким феноменима који су у вези с људском свакодневицом и средином истраживача. У том смислу, битан је статус Београда као главног града државе у различитим историјским фазама, јер представља место судара/сусрета музичких утицаја аустроугарских и османских баштина, као и пракси јужних и северних области Србије. Даље, Београд егзистира као центар из којег се емитовала народна музика, простор на којем су наступали елитни музичари из различитих крајева и који у своју туристичку понуду укључује и музички садржај.

¹ Марија Думнић, *Примењена етномузикологија: Историјат, концепти, перспективе у Србији* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2010; такође под менторством др Мирјане Закић.

Ток истраживања одвијао се углавном паралелно на два колосека: континуирано праћење дешавања староградске музике, те тражење, повезивање и тумачење историјских извора. Први наведени приступ је у суштини практикован у етномузиколошким истраживањима, док је други ближи музиколошким. Ипак, без њихове комбинације не би било могуће тумачење староградске музике у Београду, прво већег обима, с ауторском претензијом да уз то буде и научно и материјално кредибилно. У том смислу, посебан изазов је представљало оно што сам касније сазнала да се назива „археологијом медија”, а што подразумева мој покушај расветљавања извођења староградске музике кроз потрагу за материјалним траговима раних медија (звучних као директних, и штампаних као контекстуализујућих). Дисертација је израђена уз помоћ података које сам сакупила у Архиву Југославије, Библиотеци Матице српске, Архиву и Библиотеци Српске академије наука и уметности, Историјском архиву Београда, Музиколошком институту САНУ, Народној библиотеци Србије. Интервјуисала сам знамените интерпретаторе и ауторе староградске музике, као и оне непознате широј јавности, и тонски сам бележила извођења музичара (већином) у Скадарлији, што заиста представља и задовољство у етномузиколошком послу.

Почетак истраживања староградске музике деловао је наивно, а уствари је донео дубоко озбиљна питања — да ли је староградска музика народна, како је дефинисати, како је анализирати? Поменута усмереност локалне дисциплине обезбедила је алат прилагођен руралном музичком фолклору, тако да је бављење староградском музиком подразумевало преиспитивање основних етномузиколошких методолошких оквира и понуду њихове надградње узроковану разматрањем до тада неуобичајених извора. Почетна полазишта у овој дисертацији биле су тврдње:

- 1) „народна музика” је вишезначан појам;
- 2) пракса староградског музицирања у Београду је специфична у односу на извођачке праксе других градских средина;

- 3) реконструкција историјата музичке праксе и њеног извођења је валидна ако је настала на основу материјалних извора и ауторитативних сведочења;
- 4) легитимитет анализи извођачког процеса даје учесничко посматрање истраживача.

Предмет истраживања ове докторске дисертације јесте извођење градске народне музике у Београду, у периоду њеног формирања као специфичног музичког жанра (до 1941. године) и у њеном актуелном виду, односно у рецентним условима када се ревитализује њен значај као посебног музичког жанра староградске музике и када се појављује у различитим контекстима извођења. Градска народна музика је тек у скоријим студијама одређена као „новији слој народне музике, популарне у градским срединама од деветнаестог и највише у првој половини двадесетог века у Србији”,² док староградска музика упркос провејавању идеја није дефинисана у (етно)музиколошкој литератури. Након њиховог прецизирања у односу на основни концепт (концепт народне музике), за термине „градска народна музика” и „староградска музика” толерише се синонимност када је реч о историјату дате праксе (уз преферирање првог), док ће се у разматрању савременог постојања овог музичког жанра, а због његовог иманентног реферисања на прошлост, али и иновирања, користити искључиво термин „староградска музика”. Треба нагласити на почетку да иако је народно музицирање у градовима могло укључивати инструменталне играчке мелодије као што су, рецимо, еснафска кола или популарни паровни плесови, у фокусу ове дисертације је првенствено вокално-инструментална пракса (дакле, песме уз најчешће реализовану инструменталну пратњу) означена појмом „градска народна музика”/„староградска музика”. Делимично због тога што нису пронађени бројни извори о музичко-плесном репертоару и његовом извођењу у Београду до 1941. године, али главни разлог томе је то што музичко-плесну праксу која се данас

² Димитрије Димитријевић, *Музичко стваралаштво Властимира Павловића Царевца* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2011, 1.

активно изводи не карактерише исти носталгични дискурс, те не постоји виталан пандан музичкој пракси који би се емски одредио као „староградски плес”.

У овој дисертацији разматра се, дакле, градска народна музика у Београду до Другог светског рата и староградска музика у Београду данас (2011–2016). Упркос томе што континуирано постоји и то с референцом ка прошлости, у расветљавање савремене праксе извођења староградске музике било је немогуће упустити се без реалног разумевања њених историјских аспеката, па је било потребно направити посебну методолошку апаратуру. Како би истраживање неограниченог историјата далеко премашило оквире једне докторске дисертације у условима када не постоје већа претходна сазнања, а истовремено би замаглило сагледавање кључних тенденција, морали су бити начињени резиви у историјату. Донекле су вештачки, али нису нарушили истинитост података и помогли су појашњавању природе староградске музике као жанра, јер су направљени у складу с прибављеним информацијама. Дакле, временски пресек је успостављен следећом логиком:

- 1) градска народна музика се формирала током друге половине деветнаестог и прве половине двадесетог века;³
- 2) током Првог и Другог светског рата није било промена у извођењу градске народне музике у Београду које би утицале на њен каснији живот;
- 3) након Другог светског рата дошло је до појаве новокомпоноване народне музике у Југославији. Истраживачка је претпоставка да је развој дотадашње градске народне музике не само допринео настанку овог музичког жанра,⁴ већ и изнедрио други. Дакле, претпоставља се и да је развој градске народне музике текао и у другом смеру супротно одређеном у односу на новокомпоновану народну музику, односно да је управо тада конституисан носталгични дискурс који је одредио градску народну музику као жанр староградске музике. Реферисање на

³ Исто.

⁴ Драгослав Девић, „Нове „народне” песме”, у: *Рајд 9. конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије одржан у Мостару и Требињу 16–23.9.1962*, Сарајево: СУФЈ, 1963, 545–551.

одабране податке из градске народне музике поратног периода извршено је у циљу расветљавања проблема на којима је овде истраживачки фокус;

4) у Београду је актуелно извођење староградске музике.

Како је староградска музика у Београду неистражена, могуће је било отворити више истраживачких питања и неке могућности ће зацело сачекати нове публикације. Дисертацијом се тежи одговарању на она фундаментална, те су хипотезе у овом истраживању:

- 1) пракса извођења градске народне музике у Београду је била веома развијена;
- 2) постоји утицај некадашњег извођења градске народне музике у Београду на данашње извођење староградске музике у Београду;
- 3) различите врсте извођења староградске музике у Београду јесу посебно структурирани процеси;
- 4) постоји традиционални репертоар староградске музике извођене у Београду.

Након текућег уводног излагања, први део разраде дисертације (друго и треће поглавље) посвећен је теоријско-методолошком и дефиницијском оквиру истраживања староградске музике. Најпре, дате су теоријске поставке из области етномузикологије и студија популарне музике које су прихваћене ради проблематизације појма народне музике, фундаменталног за схватање жанра староградске музике. Затим су изложена достигнућа студија извођења која су узета у обзир као непримењена у овдашњој етномузикологији, а са циљем расветљавања аспекта чији се значај подразумева и не доводи у питање — извођења. Наиме, овде се сматра да је управо извођење оно што је одржало продукте староградске музике до данас и у том светлу понуђена је апаратура која тумачи различите аспекте овог процеса, а која је вођена идејом анализе савремене праксе. У првом поглављу је такође представљен и приступ материјалима из прошлости каква заговара историјска етномузикологија. Теоријско-методолошко

поглавље завршава се представљањем квалитативних метода које су коришћене у испитивању савремене извођачке праксе.

Дефинисање староградске музике постигнуто је применом резултата из теоријског поглавља који се односе на народну музику. Сагласје с претходним бележењима и истраживањима остварено је представљањем етномузиколошког бављења градским музичким фолклором на простору данашње Србије. Након тога, дате су дефиниције „градске народне музике”, односно „старе градске музике” у Београду, као и „староградске музике” као засебног жанра.

Други део разраде дисертације (односно, четврто поглавље) посвећен је историјским аспектима староградске музике у Београду. Започиње дедуктивним представљањем дискурса у ком се формирала градска народна музика, те је тако представљена рана популарна музика у свету, са циљем указивања на могуће паралеле с праксама из којих је овај жанр делимично проистекао (попут романсе, нпр), као и с оним географски удаљеним, а које деле веома слично функционисање и данас (пре разраде у којој ће то бити доказано може се само споменути португалски фадо). Након тога, текст бива усредсређен на регионалне праксе с којима градска народна музика дели не само дискурс у ком је постојала и генералне западне и источне утицаје, већ има и делимична преклапања током историје у погледу репертоара и извођења (као што су варошка песма и севдалинка). У другој мањој целини представљен је извођачки контекст градске народне музике у Београду у периоду од почетка двадесетог века до почетка Другог светског рата (1900—1941), где су представљена сећања на градску народну музику на основу мемоарских извора, а после тога следи прва реконструкција извођачког контекста на основу прибављених архивских извора. Овим се уводи следећа целина, која се односи на сâм репертоар градске народне музике у Београду у поменутом периоду. „Лака” музика српских композитора, објављена популарна музика и изведена народна музика презентоване су с намером обухватног прегледа програма градске народне музике који се изводио у Београду, а који је био намењен аматерском или професионалном музицирању у приватним просторима и кафанама. Ваља напоменути да је овај део истраживања

био изузетно деликатан и комплексан, јер су многи подаци добијени претрагом различитих фондова отворених архива који се нису до тад користили у овдашњој етномузикологији, а обиман посао је најчешће давао мање квантитативне резултате. Поред тога, период до краја Другог светског рата је звучно готово недоступан, јер је грађа од непроцењиве важности за реконструкцију извођачких процеса нажалост уништена током рата, а део се налази у мање доступним личним колекцијама. Стога на овом материјалу није могла у целости да се примени методологија произашла из студија извођења.

Трећи део разраде дисертације (тј. пето поглавље) односи се на савремене праксе извођења староградске музике у Београду и вођен је претежно дедукцијском логиком. Најпре, представљени су различити контексти извођења који су данас кључни за постојање традиције староградске музике у Београду — извођење у кафанама у Скадарлији и концертно извођење. Егзистирајући у различитим контекстима, староградска музика остварује континуитет и иновира се. Кафанско извођење се по први пут разматра у овдашњој стручној и научној литератури и сматра се битним јер упоставља посебну динамизацију музичког израза. Такав допринос виталности градске народне музике/староградске музике управо је и одредио ову праксу као народну. Извођење у специфичним просторима/локалитетима и музика свакодневице у новије време задобијају обзир етномузиколога, па се овај сегмент прикључује тим тенденцијама. Упоредо, староградска музика живи у концертним, па и фестивалским извођењима звездâ овог жанра, чиме се на другачији начин третирају постојећи и нови репертоари. Овим сегментом остаје се на линији доприноса истраживања сценског контекста у етномузикологији.

Најважнијим чиниоцем казуалности историјских аспеката и савремених пракси извођења староградске музике у Београду сматра се концепт носталгије. Данашњој староградској музици иманентна је референца на некадашње извођење градске народне музике, што је видљиво у бројним музичким и окружујућим ванмузичким елементима. Из тог разлога се коначно указује на принципе и слојеве

(ревитализације) носталгије који су присутни у самим песмама и извођењима у Скадарлији и на концертима.

Дефинисан је актуелни репертоар који се изводи према нотним и звучним публикацијама карактеристичним за овај жанр, а након тога су дате музичке карактеристике добијене анализом прескриптивних изведбених предлогака. Уопштено, овај жанр је препознатљив по следећим квалификацијама стилски блиским лирском сентиментализму: реализација у оквиру дур/мол система; дијатонске хармоније; широк амбитус (обично од квинте до дециме); таласасте мелодијске линије; углавном једногласно певање (с могућношћу појаве пратећих гласова у аранжману); *parlando rubato* или одређен метроритмички систем који асоцира на плесну функцију (еснафске или паровне плесове), као и комбинација ова два система; акустична инструментална пратња (тамбурашки оркестри или *ad hoc* састави сачињени од виолине, кларинета, хармонике, гитаре, контрабаса — уз могућност удвајања деоница); формална подељеност на строфе (с рефренима); римовани поетски текстови најчешће лирске љубавне тематике.

Закључна разматрања дисертације доносе сумиране резултате претходних поглавља и отварају питања погодна за даља истраживања. Након њих је дат попис коришћених јединица из литературе (већином на српском и на енглеском језику), одабраних из ширег фондуса публикација из области етномузикологије, студија популарне музике, музикологије, студија перформанса, етнологије, теорије књижевности, дескрипција, а у вези с феноменом староградске музике у дужем трајању и на ширем простору него што тема обухвата.

Коначно, циљеви стављени пред ову докторску дисертацију јесу:

- 1) указивање на нужност дискусије о појму народне музике;
- 2) проширивање истраживачке заинтересованости на свакодневни, традиционални, витални и масовно распрострањени материјал, нарочито у карактеристичним контекстима извођења;
- 3) испитивање недовољно презентних етномузиколошких приступа и успостављање интердисциплинарности са студијама извођења и студијама популарне музике;

4) промовисање локалног културног наслеђа и указивање на могућност успостављања мреже сличних пракси на Балкану.

2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР

Проучавање извођења староградске музике захтева комплексан и мозаичан методолошки приступ, пре свега зато што је реч о феномену који није у досадашњој (етно)музиколошкој литератури јасно дефинисан, а који је изузетно виталан у свакодневној пракси. Евидентно је да се овај жанр профилише примарно у релацији са категоријом народне музике, али да је његово одређење заправо отежано практичном безобалношћу значења потоњег појма. У циљу успостављања теоријских координата које ће послужити за дефинисање појма староградске музике, у првој целини овог поглавља размотрени су релевантни научни дискурси који проблематизују приступе народној и популарној музици, а с нагласком на урбаном музичком фолклору, како историјским, тако и у традиционалним савременим условима.

Друга целина поглавља усмерена је ка изналажењу методолошких оквира за проблем извођења овог музичког жанра. Материјали који су прикупљени, систематизовани и анализирани за потребе докторске дисертације су разнородни, што имплицира нужност интердисциплинарног научног приступа. Како се управо извођење сматра кључним процесом који је одржао праксу градског народног музицирања и превео је у жанр староградске музике, овде су сагледане могућности анализе извођења из аспекта студија перформанса и етномузиколошких разматрања изведби. Будући да овакав приступ плодотворан на примерима интегрално одиграних музичких догађаја, примена му се проналази првенствено у истраживању музичке грађе забележене на терену, јер нажалост нису сачувани комплетни примарни звучни извори из прве половине двадесетог века.

После предочавања главних пуктова постављених у центар етномузиколошког бављења староградском музиком као темом дисертације, презентоване су оперативне алатке за приступ специфичним материјалима, а које имплицира жанр какав је „стара градска музика” — историјска етномузикологија

и урбана етномузикологија (у оквиру последњег и принципи теренског квалитативног истраживања).

2.1. ТЕОРИЈСКА УПОРИШТА У ПРОМИШЉАЊУ СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ

У тексту следи проблематизација суштинског феномена етномузикологије — народне музике, уз настојање да се уваже ауторитативна ранија тумачења у комбинацији с новијим читањима подстакнутим искуствима из веома блиских теоријских дисциплина. Поред тога, предочава се и приступ овде кључном проблему — извођењу.

2.1.1. НАРОДНА МУЗИКА – ИЗМЕЂУ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И СТУДИЈА ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ

У схватању термина „народна музика” приметна је разлика између уметничких, извођачких, конзументских, истраживачких дискурса, посебно у различитим друштвеним групацијама и у различитим историјским раздобљима. Стога је на овом месту потребна његова проблематизација која има за циљ да води ка дефинисању жанра староградске музике. Имајући у виду да се у овој дисертацији обухватају временски периоди који су чак и засебно веома комплексни (због друштвених околности), и динамични (због разноврсности музичких израза), указује се на логичност мењања односа према појму народне музике, односно на развијање и раслојавање његовог значења. На основу увида у конкретан примарни материјал, сматра се да је овдашњој етномузиколошкој литератури коначно потребно и превазилажење уврежене аисторичности често сакривене иза термина „народна музика” (и/или „традиционална музика”, „изворна музика”), па и „староградска музика”. Овакав истраживачки захват подразумевао је сагледавање означавања примарног материјала (нотног и звучног), као и теоретизација унутар литературе, односно етномузиколошких

говора у локалној, као и науци у свету. Због опасности од навођења мноштва употребљених и валидних, а некад неелаборираних интерпретација овог појма опште познатих у етномузикологији (и музикологији и етнологији), биће приказана најрелевантнија поимања сврсисходна теми дисертације. Циљ овог приступа је понуда термилошког разјашњавања музичких пракси од интереса за етномузикологију у Србији, на основу које следи изналажење оквира за позиционирање староградске музике.

Стручна одређења народне музике која су и данас у употреби генерисана су из ране фазе дисциплине, односно из компаративне музикологије, што је очигледно увидом у бројне нотне публикације народне музике. Као сублимацију тих приступа, амерички антрополог музике Алан Меријам (Alan Merriam) навео је да су они дефинисани кроз интерес за ваневропску (незападну, егзотичну) и народну музику која се усмено преноси.⁵ Њима је основа била одредница холандског етномузиколога Јапа Кунста (Jaap Kunst):

„Предмет изучавања етномузикологије, или како је оригинално називана — компаративне етномузикологије, јесте традиционална музика и музички инструменти свих културних слојева друштва, од такозваних примитивних људи до цивилизованих нација. Дакле, наша наука истражује сву племенску и народну музику и сваку врсту не-западне уметничке музике.”⁶

Једну од раних референтних дефиниција народне песме с краја деветнаестог века преузео је касније веома утицајни енглески фолклориста Сесил Шарп (Cecil Sharp):

„Песма народа; песма заснована на легенди или историјском догађају, или некој специфичности из свакодневног живота, послова

⁵ Alan Merriam, “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Perspective”, *Ethnomusicology* (21/2), 1977, 192.

⁶ Jaap Kunst, *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which Is Added Bibliography*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1959, 1.

и генерално музици која је проистекла од обичних људи, и коју они и употребљавају.”⁷

Етномузикологија у свету водила се дефиницијом устоличеном на Седмој конференцији Међународног савета за народну музику (енглески: *International Folk Music Council — IFMC*) 1954. године у Сао Паолу. Она била од изузетне важности и за овдашњу етномузикологију.

„Фолклорна музика је продукт музичке традиције која се развила путем процеса усмене традиције. Фактори који обликују традицију јесу: континуитет (повезивање садашњости с прошлошћу), варирање (које настаје од стваралачког импулса појединца или колектива), и селекција (коју врши заједница одређујући један или више облика у којима музика живи). (...) Назив ‘фолклорна музика’ може се применити и на музику коју је из рудиментарних почетака развила заједница и на коју је утицала популарна или уметничка музика, а може се, такође, дати и музици коју је изворно створио композитор, а потом ју је прихватила заједница у неписану живу традицију. (...) Тај назив не може се дати компонованој популарној музици коју је готову усвојила заједница и која је потом остала неизмењена, будући да је преиначавање и преображавање музике које врши заједница оно што јој даје њен фолклорни карактер.”⁸

Ваља напоменути и заокрет који је ова највећа светска струковна организација начинила 1981. године, јер су осим назива — у Међународни савет за традиционалну музику (енглески: *International Council for Traditional Music — ICTM*) промењени, то јест проширени и фундаментални постулати, а тиме и уведена терминолошка нијансирања у вези с објектом интересовања:

„Сврха Савета биће да доприноси проучавању, практиковању, документовању, презервацији и дисеминацији традиционалне

⁷ Mervyn McLean, *Pioneers of Ethnomusicology*, Coral Springs: Llumina Press, 2006, 81; према: *Century Dictionary*, 1899. [s. p].

⁸ Наведен је превод Драгослава Девића на српски језик — Dragoslav Dević, *Etnomuzikologija (skripta)* (1–2), Beograd: Univerzitet umetnosti, 1981, 47–48.

музике, укључујући народну, класичну, популарну и урбану музику, и плес, свих земаља”.⁹

Етномузикологија на простору Србије је такође упијала из светских токова расправе везане за појам народне музике. Узоран преглед историјата проучавања народне музике у Србији до 1989. (од када се већ зачињу нове тенденције које су и данас актуелне у ипак младој дисциплини) дала је етномузиколог Радмила Петровић, консултујући до тада објављене збирке песама и прикупљене теренске записе.¹⁰ Фундирање дисциплине текло је према примарном предмету, односно одређењу народне музике (тј. песме и свирке) у складу с национално релевантним дискурсом, а то се репродуковало и методолошки надграђивало у даљем развоју музичке фолклористике/етномузикологије:

„Национално буђење и политичко ослобођење Србије од турске власти, утицај идеја европског културног преокрета у деветнаестом веку, и присуство живе и богате народне музичке традиције, пробудили су интересовање српских музичара тога времена за народну музику и подстакли их да своју пажњу усмере ка њеном прикупљању и бележењу.”¹¹

Најобухватнију елаборацију онтолошких проблема народне музике у модерном свету понудио је амерички етномузиколог Филип Болман (Philip Bohlman), истовремено одбацујући потребу за понудом једне дефиниције,¹² и указујући на опирање систематизацији.¹³ Започевши од есенцијалног питања — корена народне музике, аутор је издвојио теме попут порекла саме музике, друштвених и музичких функција, музичког стила, датог дела и његових

⁹ International Council for Traditional Music, “Announcements: Change of the Name of the Council”, *Bulletin of the International Council for Traditional Music* (59), 1981, 3.

¹⁰ Радмила Петровић, *Српска народна музика: Песма као израз народног музичког мишљења*, Београд: Српска академија наука и уметности: Одељење друштвених наука — Музиколошки институт, 1989.

¹¹ Радмила Петровић, *Српска народна музика...*, 3.

¹² Philip Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

¹³ *Исто*, 33.

елемената, а такође је указао и на значај метафизичких, композиционих и индивидуалних процеса постанка народне музике.¹⁴ Посебно је истакао однос аутентичности и промене у светлу дијалектике прошлог и „модерног” доба,¹⁵ што се и у овој дисертацији сматра есенцијалним питањем које се посматра кроз проблем извођења. Референцијалност ка (не)одређеној прошлости се у народној музици без сумње ослања на концепт аутентичности, старине и непоновљивости, што је у староградској музици очигледно већ опажањем назива, док с друге стране савремено постојање овог музичког жанра показује да је народна музика арена константних структурних и контекстуалних промена. Суштина расветљавања овог музичког жанра налази се управо у динамизмима те релације, јер је снажно наслеђе успело да се одржи до данас, када је његово постојање могуће само због (наново) експониране митске или фактичке прошлости.

Следећа Болманова значајна мисао у расветљавању природе народне музике односи се на дијалектику усмене традиције која се састоји од продуката и процеса, а која у великој мери произилази из друге ванвремене научне опреке, текст—контекст, и асоцира на друге, попут Нетлове стил—садржај или (на крају) Де Сосирове (Ferdinand de Saussure) *langue—parole*.¹⁶ Другим речима, Болман је указао на „јединство и јединственост” традиције, односно на баланс стабилности и промена компонената које чине народну музику.¹⁷ Ово свакако егзистира и у теми текуће дисертације, будући да се пракса староградске музике сагледава као специфични жанр који се активира и одржава процесима музичког (и друштвеног) извођења.

Термини попут „традиционална”, „изворна”, „архаична”, „народска”, „вернакуларна”, „народна” указују на бројност значења термина и интерпретација различитих појавности обухваћених појмом народне музике. Болман је овакву терминолошку разбокореност приписао идентитетској

¹⁴ Исто, 3—9.

¹⁵ Исто, 10—11.

¹⁶ Исто, 25.

¹⁷ Исто, 25—26.

слојевитости друштава, указујући управо на извођачке аспекте као везу с друштвеношћу (ко изводи, за кога, и слично).¹⁸ На овом трагу, може се рећи да се различити облици онога што се генерално, па и специфично назива народном музиком у различитим временским, географским, друштвеним дискурсима, одређују другачијим именима. Специјализовање категорија врши се због потребе унутрашње стратификације „кишобран-термина”, па ће то бити учињено и на крају овог потпоглавља.

Бројност различитих термина указује на вредносне ставове у вези с народном музиком. Критикама „конзервативних” романтичарских поставки указано је на проблематичност мистификованих концепата као што су народ, архаика, традиција, извор, односно на различите идеолошке конотације које им се могу учитати. Стога је крајем двадесетог и нарочито почетком двадесет првог века изведено мноштво њихових релативизација на до тада неразматраним студијама случаја из целог света малих, других и нових традиција, а које су методолошка упоришта црпела из теоријских дисциплина проистеклих (ин)директно из револуционарних мисли као што су студије културе.¹⁹ Иако ван генералних хоризоната локалне етномузикологије, народна музика у популарном смислу препозата је као важан друштвени феномен од разних страна стручњака из других базичних дисциплина, те је тако у скорије време видљив и побочни уплив радова антрополога, социолога и филозофа.²⁰

У омеђавању је често фигурирала дихотомија „добре” и „лоше” народне музике. Од пресудног значаја за тему ове дисертације јесте „друга” народна музика, она која је као народна препознавана у конзументском дискурсу и која је била на маргини етномузикологије фокусиране на сеоску традиционалну музичко-фолклорну праксу. Као што је раније наведено, музика урбаних средина сматрала се легитимним предметом проучавања. Међутим, од почетака дисциплине танка је

¹⁸ Исто, 52—53.

¹⁹ Више о студијама културе у: Jelena Đorđević (ур.), *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 2008; Jelena Đorđević, *Postkultura: Uvod u studije kulture*, Beograd: Clio, 2009.

²⁰ Нпр. на српском језику су завредили пажњу: Ivan Čolović, *Etno: Priče o muzici sveta na Internetu*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2006; Миша Ђурковић, *Слика, звук и моћ: Огледи из поп-политике*, Београд: МСТ Гајић, 2009.

и пробојна граница између прихватљивих и (каткад прећутно) неприхватљивих облика градског фолклора. Та динамичност унутар *народне музике* може се исказати као дихотомија *фолклорне музике* и *популарне музике*. Етномузиколошко гледиште овог питања које је дуго било доминантно и у Србији и у свету најеклатантније илуструју речи енглеског етномузиколога Мод Карпелес (Maud Karpeles):

„Бројни угледни научници заступају став да песма неког композитора која пређе у заједнички, општи репертоар постаје *ipso facto* народна песма. То је, наравно, заблуда. Није, наравно, популарност песме та која одређује да ли се она класификује као народна, него њени унутрашњи квалитети који је диференцирају од других врста.²¹ (...) Као што знамо, бројне песме је народ преузео и трансформисао у фолклорни идиом усменом предајом од певача до певача. (...) Такозвани савремени композитори народне музике су ретко прожети традицијом народне песме. Поред тога, те песме се не шире унутар хомогене заједнице као праве народне песме, већ је њихова сврха да се презентују свима и да буду за забаву. (...) Свака компонована популарна песма је моментално стереотипизирана због механичког снимања и у тој форми намештена за чланове заједнице и таква остаје.²² (...) У одређеној мери је то случај и с правим народним песмама. (...) У прошлости су стварање и практиковање песме били неодвојиви, што данас није случај. (...) Разлика између народне и популарне песме не треба да буде предмет академског интересовања. (...) Неке од популарних песама несумњиво поседују уметничку вредност, а чак и оне другачије могу бити од интереса за социологе; али без обзира на то оне нису прошле суд времена као народне и зато је погрешно тако их називати.²³ (...) Морамо да

²¹ Maud Karpeles, “The Distinction between Folk and Popular Music”, *Journal of the International Folk Music Council* (20), 1968, 9–12.

²² Исто, 10.

²³ Исто, 11.

истрајемо у вери да ће изворна класична народна песма надживети све псеудо-народне песме ефемерног карактера.²⁴”

Јасно је да је овакав текст био реакција на аматерско, па чак и стручно пропагирање масовно популарних, компонованих и снимљених песама које су служиле за забаву и оцењиване као мање квалитетне у академским оквирима. Разноврсност, па и реалност, научних проблема свакако је превазишла овакве поставке у савременој етномузикологији, али их није одбацила. Историјат расправе о „правој” и не-„правој” народној музици у Србији биће дат у наредном поглављу, будући да се несумњиво тиче староградске музике и да је горућа до данас. У овој дисертацији се пропагира мишљење да се музика која је друштвено релевантна не сме игнорисати, те да је њена промена статуса у различитим историјским дискурсима чини још интересантнијом.

Студије популарне музике такође су изнедриле питања и понудиле одговоре у вези с народном музиком, између осталог. Као што пажња није усмерена на све облике музичког фолклора, на овом месту неће бити ни тематизације глобалне популарне музике актуелне после Другог светског рата (панк, рокенрол, техно, хип-хоп и остале које су започињале као реакционарске), која је свакако доминантан предмет истраживања студија популарне музике. Суштинском карактеристиком популарне музике сматра се њено произвођење, умножавање, ширење и конзумирање посредством комерцијалних масовних медија.²⁵ Предмет студија популарне музике се углавном одређује кроз четири типа дефинисања: нормативни (популарна музика је инфериорна), негативни (популарна музика није фолклорна, нити уметничка музика), социолошки (популарна музика је повезана с одређеним друштвеним групама), технолошко-економски (популарна музика је дистрибуирана масовним медијима).²⁶ Једнако

²⁴ Исто, 12.

²⁵ Peter Manuel, *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York — Oxford: Oxford University Press, 1988, 7.

²⁶ Richard Middleton, *Studying Popular Music*, Milton Keynes — Philadelphia: Open University Press, 1990, 4.

појму народне музике, ни појам популарне музике није лишен бремена вишезначности и комплексне терминологије.²⁷

Након констатовања значаја друштвених промена које је донела буржоаска револуција,²⁸ питање масовности се обично прво разматра у литератури као релевантно за популарну културу. У оквиру тога, полазишне су следеће теме: одакле долази популарна култура (тачније, из којих друштвених структура), колики је утицај комерцијализације и индустријализације и каква је њена идеолошка улога.²⁹ Интересантна је поредба народне и масовне културе, где се прва сматра изворном, аутономном, самотворном и без уметничких претензија, док друга наступа с појавом урбанизације, индустријализације и нарочито медија.³⁰

Надовезујући се на критику популарне музике наспрам народне, незаобилазно је помињање утицајног става о односу популарне и уметничке музике немачког филозофа Теодора Адорна (Theodor Adorno), представника Франкфуртске школе.³¹ Адорнов негативан став односио се пре свега на музику „слободног времена” и био је против „стандардизованости” популарне музике, која се односила на продуковану и дистрибуирану музику и подразумевала је laku препознатљивост кроз репетитивност једноставних образаца, као и на „регресију слушања”, која се манифестује у атомизованом и пасивном слушању изолованих музичких параметара.³²

²⁷ Gaynor Jones, Jay Rahn, “Definitions of Popular Music: Recycled”, *Journal of Aesthetic Education* (11/4), 1977, 79—92.

²⁸ Richard Middleton, “Articulating Musical Meaning/Re-Constructing Musical History/Locating the ‘Popular’”, *Popular Music* (5), 1985, 10.

²⁹ Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2004, 2—3.

³⁰ Исто, 9.

³¹ Преглед Адорнових ставова о популарној музици видети у: Max Paddison, “The Critique Criticised: Adorno and Popular Music”, *Popular Music* (2), 1982, 201—218.

³² Theodor Adorno, George Simpson, “On Popular Music”, *Studies in Philosophy and Social Sciences* (11), 1941, 17—48; Max Paddison, *нав. дело*, 206; Robert Witkin, “On Popular Music”, у: Robert Witkin, *Adorno on Popular Culture*, London — New York: Routledge, 2003, 98—115.

Прегледну базу приступа студијама популарне музике дао је британски музиколог Ричард Мидлтон (Richard Middleton). Разматрајући проблем популарне музике у култури (што се недвојбено ослања на Меријамов антрополошки концепт етномузикологије,³³ и указује на заједничку интелектуалну климу америчке антрополошке етномузикологије и британских студија популарне културе и даље популарне музике) издвојио је област сусретања концепата народне и популарне музике. Након релативизације романтизованог музичко-фолклористичког појма и с њим у релацији приступа (првенствено Шарповог), посветио се осветљавању званично прећутаних аспеката — „конструкцији ‚народне песме‘ од стране буржоаских сакупљача, приређивача и издавача”,³⁴ и градском фолклору: „Познато је да су индустријски радници стварали песме, као и да су настављали и прилагођавали старије руралне праксе и преузимали ‚фолклоризоване‘ комерцијалне продукте”³⁵. Расправљајући даље политике народне музике, које се према његовом мишљењу превасходно ослањају на дискурс аутентичности, Мидлтон је истакао апропријацију као појам који обједињује реалне процесе у дискредитованом концепту народног — континуитет и активну употребу који формирају традицију; другим речима, „права аутентична музика је присвојена музика, она је интегрисана у субјективно мотивисане друштвене праксе”.³⁶ И коначно, заступајући тезе антропологије музике, Мидлтон се заложио за уплив етномузиколошких интересовања попут аспеката извођења и процеса музичких и друштвених промена у студије популарне музике,³⁷ што се и на овом месту усваја.

Специфичан проблем односа народне и популарне музике не може бити закључен, будући да се суштински „народна музика” може сматрати „музиком народа”, односно популарном праксом (о чему на крају крајева сведочи терминолошка диференцијација народне музике у првом смислу и популарне у

³³ Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston — Illinois: Northwestern University Press, 1964, 6.

³⁴ Richard Middleton, *Studying Popular Music...*, 131.

³⁵ Исто.

³⁶ Исто, 139.

³⁷ Исто, 146.

западноевропском смислу, на пример у француском језику – *populaire* и *pop*, која имплицира већу инклузивност него што обично нуди значење појма *popular* у енглеском језику, и које би било сличније појму *folk*). Оно што је важно за тему ове дисертације, која је специфично временски и географски ситуирана, јесте да је временом популарној музици не-западног света почела да се придаје све већа пажња. По иницијативи и одјеку кључан преглед популарних не-западњачких пракси понудио је амерички етномузиколог Питер Мануел (Peter Manuel).³⁸ Тај импулс је долазио и изнутра, те су у савременој науци све бројнији појединачни доприноси научника-инсајдера који негују сопствене приступе проблемима масовности, медија, фолклора и иних, у складу с материјалом.

Бивајући центри друштвених дешавања, градови су последично били арене преговарања различитих музичких пракси, а народну музику градова су одређивали управо параметри њеног произвођења, умножавања, ширења и конзумирања посредством комерцијалних масовних медија и свакако — извођења. Значај градске народне музике за популарну културу елаборирао је амерички етномузиколог Бруно Нетл (Bruno Nettl), на кога се касније позивао и Мануел у својој књизи.³⁹ Зарад поређења персијске и западњачке популарне музике у Техерану 1969. године, Нетл је увидео следеће карактеристике локалне популарне музике, додатне у односу на западњачку:

- „1) урбана провенијенција и оријентација ка публици;
- 2) изводе је професионалци, али не високо обучени и обично интелектуално индиферентни према свом раду;
- 3) у стилистичкој вези с уметничком музиком у датој култури, али мање софистицирана;
- 4) (барем) у двадесетом веку њена дифузија се везује за масовне медије – емитовање и снимање. Претпоставља се да је било и

³⁸ Peter Manuel, *нав. дело*.

³⁹ Bruno Nettl, “Persian Popular Music in 1969”, *Ethnomusicology* (16/2), 1972, 218–239.

раније, али тешко је пратити шта је било пре тога и разликовати фолклорну, популарну и класичну музику у Европи и Америци.”⁴⁰

Мануел је запазио следеће проблеме у наведеном: самоуки музичари могу имати широка знања, а у неким културама је популарна музика у неким параметрима префињенија/компликованија од класичне. Жанрови који су постојали пре масовних медија су у том раду били искључени, а Мануел их је назвао — градском народном музиком.⁴¹ Дакле, термин овде није самоникли.

Након свега претходног, залажући се за уважавање оригиналних ознака забележених музичких форми и истовремено констатујући потребу за престанком маргинализовања различитих савремених друштвених дискурса о појму народне музике, на овом месту се уводи терминолошки апарат чија је сврха нијансирање појава означених као „народна музика”, а следствено томе и дефинисање староградске музике. Под термином „народна музика” подразумевају се сви облици музичког мишљења у складу с наведеном дефиницијом ICTM, па и градска народна и староградска музика у Србији, које су пресек с популарним корпусом, те као такве се у одређеним ситуацијама називају и популарном народном, или вернакуларном музиком. Фолклорном музиком оперативно се назива музика сеоског порекла претпостављене архаичне прошлости, што је подстакнуто поменути Девећевим преводом “folk” из IFMC дефиниције. Регионална популарна музика је у овом раду музика која се разликује не само по ареалу свог распрострања од глобалне популарне музике, већ и по карактеристикама које ће бити изложене у наредном поглављу. У литератури се за градску народну музику среће и назив „варошка”, нарочито када она има везе с простором северно од Саве и Дунава, као и „севдалинка” за песму чије карактеристике асоцирају на турско наслеђе, али и као пежоративни синоним за музику изведену у кафани.

⁴⁰ Исто, 218.

⁴¹ Peter Manuel, *нав. дело*, 3.

2.1.2. ПРОБЛЕМ ПРОУЧАВАЊА ИЗВОЂАЧКОГ ПРОЦЕСА МУЗИКЕ

Извођење се сматра битним комуникацијским процесом који је допринео очувању градске народне музике и који специфично структурише староградску музику. Стога ће бити представљене студије извођења, њихова повезаност с музиком и утицај на етномузикологију.

Иако је извођење предуслов сваког музичког догађаја и артефакта, оно није онтолошки проблематизовано у етномузиколошким радовима, а чак су и ретки радови који заговарају нужност анализе свих елемената извођења.⁴² Наравно, проучавање извођења јесте један од најважнијих етномузиколошких поступака, будући да је то основа теренског рада било којег даљег методолошког усмерења. Аспекти који се најчешће у етномузикологији разматрају јесу музичко-поетски текст, техника, квалитет, контекст и функција извођења, односно начини на који се одређени музичко-фолклорни текст реализује. Савремена истраживања све више изучавају интерактивност и материјалност извођења, чиме се фокус измешта с музичко-поетског текста на сам процес и учеснике истог. Поред тога, чак се и процедура научног рада у литератури све чешће (и још увек експериментално) посматра као извођење. Овде ће бити представљени начини на које се извођење може проблематизовати, као и поставке студија перформанса (дословни превод који се среће у новијој литератури за студије извођења) које се могу применити у датом етномузиколошком истраживању.

Музика као извођачка уметност и фолклорни ритуали јесу углавном централне области етномузиколошког интересовања, а били су предмети утицајних радова из области студија извођења,⁴³ па и с акцентом на театарској димензији перформанса популарне музике.⁴⁴ Установљена разлика кључних

⁴² Regula Bruckhardt Qureshi, "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis", *Ethnomusicology* (31/1), 1987, 56–86.

⁴³ Stan Godlovich, "The Integrity of Musical Performance", у: Philip Auslander (ур.), *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies* (1), Routledge, 2003, 371–393; Victor Turner, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: „August Cesarec”, 1989.

⁴⁴ Philip Auslander, "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto", *Contemporary Theatre Review* (14/1), 2004, 1—13.

дистинктивних термина применљива је и на представљање етномузиколошких приступа проблему извођења у ширем смислу. Тако се разликују појмови изведбе (енглески: *performance*), феномена извођења, његовог материјалног производа или резултата; извођења (енглески: *performing*), процеса, праксе; али и перформатива, „говорних чинова чије се значење остварује њиховим бихевиоралним извршењем”.⁴⁵ По томе, наведена усмереност на музичко-фолклорне текстове подудар се с изучавањем изведбе, фокусираност на процесуалност продукције музичког фолклора аналогна је изучавању извођења, док се етномузиколошко извођење науке може сматрати перформативом. Како је изучавање музичко-фолклорне изведбе могуће функционалније проблематизовати и из других методолошких основа, биће приказани концепти који се могу користити у разматрању извођења (и перформатива).

Уврежено у традиционалним (етно)музиколошким приступима класичној, фолклорној и популарној музици јесте посматрање извођења као репродукције или реализације партитуре.⁴⁶ Међутим, у сагледавању музике кључно је њено постојање као извођења, односно праксе и интерактивног процеса,⁴⁷ аналогно поменутој Болмановој поставци о продуктима и процесима народне музике. Осим истраживања дешавања у току музичког процеса, све више је почело да се проучава тело које изводи — његове неопходне физичке и менталне вештине, али и друштвени статус.⁴⁸ Веома су важна постала питања изведбених улога и идентитета извођача и публике (која су детерминисана родом, етницитетом, класом и осталим), јер музичко извођење не само да рефлектује друштвени живот, већ га и обликује, тако да се изучавају и његове друштвене и политичке димензије.⁴⁹ Функције музичког извођења могу бити вишеструке: „обележавање

⁴⁵ Miško Šuvaković, „Performans (performance art)”, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 454.

⁴⁶ Tina Ramnarine, “Musical Performance”, у: J. P. E. Harper Scott, Jim Samson (ур.), *An Introduction to Music Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 222.

⁴⁷ Исто, 221.

⁴⁸ Опширније у: Ian Inglis (ур.), *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Hampshire: Burlington, Ashgate, 2006.

⁴⁹ Tina Ramnarine, *нав. дело*, 223, 227, 231.

животних догађаја, забава, образовање, преношење знања (музичког, естетичког, друштвеног, историјског), посредовање између натприродног и природног света, лечење, обележавање идентитета, промена идентитета, промена психолошког стања, успостављање комуникације, изражавање људске креативности и емоционалности, самоизражавање, оживљавање предела, демонстрација моћи”.⁵⁰ Ипак, иако се у примени студија перформанса тежи посматрању и извођења у свакодневици, музичком извођењу се често приступа као уметничком (самим тим специјалном) због његових комуникативних могућности,⁵¹ обезбеђених специфичном вештином, медијем и сценом.

Ако су „режирани или нережирани догађаји засновани као уметнички радови које уметник или извођачи реализују пред публиком”⁵² — извођења (перформанси), они се могу анализирати на основу следећих критеријума: 1) место извођења, 2) аутор извођач, 3) догађај, 4) медиј, 5) врста активности.⁵³ На примеру староградске музике у Србији се у том смислу могу разликовати извођење, али последично и изведба: 1) у војвођанском селу и у Београду, 2) у интерпретацији ромских и неромских извођача, аматера и образованих музичара, 3) приликом концертног, кафанског и кућног музицирања, 4) у изведби уживо и у савременим медијима, у различитим музичким саставима, 5) на свадби, у слободном времену и тако даље; а дијахронијско сагледавање свакако би овај модел учинило сложенијим.

Теоријски правац који се бави историјским, концептуалним и техничким проблемима извођења, студије перформанса, извођењем означава радњу, дело или акцију, а то практично могу бити: игра, ритуал, спорт, забава, извођачке уметности, свакодневно извођење друштвених, професионалних, родних, расних или класних улога, затим исцељење, медији, Интернет.⁵⁴ Генерално, студије

⁵⁰ Исто, 230.

⁵¹ Исто, 225.

⁵² Miško Šuvaković, „Performans (performance art)”..., 451.

⁵³ Исто.

⁵⁴ Aleksandra Jovićević, „Uvod u uvod studija izvođenja”, у: Aleksandra Jovićević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 13–14.

перформанса баве се извођењем као: 1) сваким „обновљеним”, увежбаним људским понашањем, „које садржи у себи пукотину између извођења и субјекта у коју је смештена друштвеност”, 2) уметничким извођењем, 3) могућностима антрополошког метода „непосредног учешћа” (енглески: *participant observation*), 4) својим активним учествовањем у друштвеним процесима.⁵⁵ Студије перформанса, као типична постмодерна теоријска платформа,⁵⁶ током свог постојања су користиле и синтетисале приступе различитих дисциплина: извођачких уметности, друштвених наука, историје, студија рода, семиотике, кибернетике, теорију медија и популарне културе, студија културе итд.⁵⁷ Осим тога, „у студијама перформанса питања отеловљења, акције, понашања и заступања се разматрају интеркултурално”.⁵⁸ Према Ричарду Шекнеру (Richard Schechner), еминентном теоретичару перформанса, „изводити” може значити: 1) бивање (постојање), 2) радњу (постојећа активност), 3) показивање радње (енглески: *showing doing*; указивање и приказивање радње, извођење), 4) објашњавање „показивања радње” (домен студија перформанса).⁵⁹ Кључном премисом сваког извођења Шекнер сматра обновљено понашање (енглески: *restored behaviour*), јер је то живо искуствено понашање из сећања које извођач третира као што редитељ третира филмску траку.⁶⁰ Шекнер је такође направио дистинкцију између „јесте” (енглески: *is*) и „као” (енглески: *as*) перформанса, односно нечега што то јесте по свом контексту и концепту, и сваке могуће акције или ствари која се може у том светлу сагледавати.⁶¹ Говорећи о функцијама перформанса, Шекнер је истакао да он треба: 1) да забави, 2) да направи нешто лепо, 3) да маркира или промени идентитет, 4) да направи или негује заједницу, 5)

⁵⁵ Исто.

⁵⁶ Више у: Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London — New York: Routledge, 2002, 129–166.

⁵⁷ Исто, 2.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Исто, 28.

⁶⁰ Исто, 34.

⁶¹ Исто, 38–40.

да лечи, 6) да подучава или убеди, 7) да се носи са светим и/или демонским.⁶² Иако је у често у текстовима из ове области наглашена перформативност музике, сама уметност перформанса (енглески: *performance art*) углавном се посматра као феномен близак драмској уметности по својој реализацији, те је тако и Шекнер процес извођења сагледао као временско-просторну секвенцу састављену од: 1) вежбе, 2) радионице, 3) пробе (што све чини прото-перформанс); 4) загревања, 5) јавног перформанса, 6) догађаја/контекста који садрже јавни перформанс, 7) смиривања (што све чини перформанс); 8) критичких одговора, 9) архивирања, 10) успомена (што представља резултате, односно последице целокупног процеса).⁶³ Овај модел као основа драматуршке анализе је применљив и на примерима музичких извођења, па и оних у вези са староградском музиком.⁶⁴

Током 1960-их и 1970-их година велики утицај на студије перформанса извршиле су антропологија и социологија, које су „показале велико интересовање за проучавање културних и друштвених догађаја као перформанса, односно за проучавање друштвеног живота према аналогiji са сценским и театарским представама”,⁶⁵ чиме се расветлила сличност између уметничког и извођења било којег културалног артефакта.⁶⁶ Ово је такође значило и посматрање свакодневице као извођења, те се стога „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање, може назвати културалним перформансом”.⁶⁷ Значајну улогу у многим ритуалима имају музика и плес, па је успешна примена ових поставки у етномузикологији посве могућа и функционална. Осим тога, усмено преношене

⁶² Исто, 46.

⁶³ Исто, 225.

⁶⁴ Више у: Марија Думнић, „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: ‘Тамбурица фест’ као извођење”, *Etnološko-antropološke sveske* (23), 2014, 93–104.

⁶⁵ Ana Vujanović, „Epistemološka istorijska mapa studija performansa”, у: Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 22.

⁶⁶ Исто, 23.

⁶⁷ Aleksandra Jovičević, „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans: Od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume”, у: Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 29.

традиције су по својој бити перформативне, те су погодне за разматрања из перспективе студија перформанса.⁶⁸ Паралелу између ритуала и позоришне представе, односно перформанса, установио је Виктор Тарнер (Victor Turner),⁶⁹ јер „(...) нема друштва без метакоментара (односно према Клифорду Герцу (Cliford Gerz), „приче коју група прича о себи”) које не представља само читање о сопственом искуству, већ интерпретативно упризорење тог искуства”.⁷⁰ Посебну фасцинацију представљали су ритуали иницијацијских обреда и они који подразумевају трансна стања извођача, због преласка из свакодневног у другачије стање. У проучавању обреда Тарнер је применио концепцију Арнолда ван Генепа (Arnold van Gennep) према којој се обред прелаза дели на три фазе — прелиминалну, лиминалну и постлиминалну — при чему се сам прелазак дешава у лиминалној, током које је особа „у средини” — између друштвених категорија или личних идентитета, а ритуално време постаје „ништа”.⁷¹ Везујући појам лиминалног за обреде неразвијених друштава, Тарнер је даље извео појам лиминоидног који је карактеристичан за западно либерално капиталистичко друштво и односи се на играње улога у време доколице.⁷² Та диференцијација обавезних и добровољних активности омогућава разликовање културалног и уметничког перформанса.⁷³ Шекнер је увидео да се сви перформанси састоје од ритуализованих покрета или звукова, а посебно је нагласио разлику између сакралних и секуларних ритуала.⁷⁴ Према његовом мишљењу, могу се анализирати: 1) структуре (како ритуали изгледају и звуче, како се изводе, како користе простор и ко их изводи), 2) функције (шта ритуали чине за индивидуе,

⁶⁸ Више у: Ronald Pelias, James Vanoosting, “A Paradigm for Performance Studies”, у: Philip Auslander (ур.), *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies* (1), London — New York: Routledge, 2003, 219.

⁶⁹ Victor Turner, *нав. дело*.

⁷⁰ Aleksandra Jovićević, „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans”..., 42.

⁷¹ Richard Schechner, *Performance Studies*..., 66.

⁷² Aleksandra Jovićević, „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans”..., 43.

⁷³ Исто.

⁷⁴ Richard Schechner, *Performance Studies*..., 53.

групе и културе), 3) процеси (подвлачење динамичности ритуала), 4) искуства (како је бити „у” ритуалу).⁷⁵ У широкој теоретизацији, приметио је и сродне теме у проучавању ритуала и студија перформанса: „1) ритуал као акција, као перформанс, 2) људски и животињски ритуали, 3) ритуали као лиминални перформанси, 4) неуређена друштва, 5) ритуално време/место, 6) транспорти и трансформације, 7) друштвена драма, 8) дијада ефикасност—забава, 9) порекло перформанса, 10) промене и измишљања ритуала, 11) употреба ритуала у позоришту, плесу и музици”.⁷⁶ Такође, истакао је и везу с игром (а тиме посредно и плесом, који је даље као уметност уско повезан с музиком и драмом) дефинишући перформанс „као ритуално понашање условљено/прожето игром”.⁷⁷

С друге стране, допринос студијама перформанса антропологије и сродних дисциплина, међу којима је и етномузикологија, јесте вишеструк. Најпре, поменути истраживачки метод учесничког посматрања који подразумева инсајдерски-а-научни истраживачки процес примењен је у студијама перформанса,⁷⁸ а сам теренски рад у служби разумевања одређене културе почео је да се схвата као спој науке и живота, тј. — извођење.⁷⁹ Након тога, освешћена је и одговорност теренског и научног рада, што је довело до етномузиколошког друштвеног активизма кроз поље примењене етномузикологије,⁸⁰ својственог и уметницима перформанса. У етномузикологији је значај извођачког искуства постао институционализован етаблирањем концепта бимузикалности, односно обавезног савладавања стране музичке културе (или више њих) у образовању ради стицања легитимитета у научном дискурсу.⁸¹ Овај важан помак је такође утицао на значај испитивања метода и друштвену улогу учења музицирања, односно

⁷⁵ Исто, 56.

⁷⁶ Исто, 57.

⁷⁷ Исто, 89.

⁷⁸ Исто, 1.

⁷⁹ Tina Ramnarine, *нав. дело*, 223.

⁸⁰ Више у: Samuel Araújo, “From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World”, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* (16/1), 2008, 13–30.

⁸¹ Више у: Mantle Hood, “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology* (4/2), 1960, 55–59.

извођења, „од несистематизованих приступа у свакодневном окружењу до специјалних вештина које се захтевају кроз формалне системе обуке као што је на конзерваторијумима западноевропске уметничке традиције”.⁸² То је допринело концептуализацији етномузиколошких улога у науци, извођаштву и педагогији.⁸³ Осим тога, сама израда научног рада (најчешће етнографског типа) у последње време почиње да се схвата као извођење, што доноси различите експерименталне методе и њихове реализације (дефинитивно различитих нивоа успешности), па се тако у крајњи текстуални производ (изведбу) укључују други медији и књижевни жанрови.⁸⁴ У светлу активистичке примењене етномузикологије овакви научни искази могу се тумачити и као перформативи.⁸⁵

На основу изложених приступа извођењу као музицирању, ритуалу, теренском раду, учењу, заступању, научном раду, може се закључити да изучавање тог проблема и примена резултата студија извођења тематизују диманичне аспекте музике, доприносе тумачењу дела (изведбе) и тиме употпуњавају (па чак и надилазе) сагледавања оријентисана на затворене културалне текстове, а такође шире теоријску апаратуру етномузикологије као научне дисциплине.

И коначно, у вези са синтагмама „извођачка пракса” и „пракса извођења” треба рећи шта се подразумева под праксом. Уз свест о интелектуалном наслеђу пре свих утицајног француског социолога Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) и његовог концепта хабитуса који објашњава теорију праксе означавајући телесну интернализацију друштвеног уређења,⁸⁶ овде је употребљена као поједностављена

⁸² Tina Ramnarine, *нав. дело*, 227.

⁸³ Ricardo Trimillos, “Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble: The Ethnomusicological ‘We’ and ‘Them’”, у: Ted Solis (ур.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, Berkley — Los Angeles — London: University of California Press, 2004, 23–52.

⁸⁴ Нпр. Elizabeth Mackinlay, “Big Women from Burrulula: An Approach to Advocacy and Applied Ethnomusicology with the Yanyuwa Aboriginal Community in the Northern Territory, Australia”, у: Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan (ур.), *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 96–115.

⁸⁵ Према: Ana Vujanović, „Performativ i performativnost: O događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvodbe kao čina“, у: Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 58–59.

⁸⁶ Pjer Burdiје, *Nacrt za jednu teoriju prakse: Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.

а функционална дефиниција домаћег естетичара Миодрага Шуваковића, који је праксу видео првенствено у односу према теорији, те се позвао на марксистичку филозофију и установио да је она оживотворена теорија и критички освешћена делатност.⁸⁷ Инспирисано његовим објашњењем, може се рећи да је извођачка пракса извођење које је произведено, односно конципирано и опредмећено, дискурзивно и репрезентовано.

2.2. ПРИСТУПИ МАТЕРИЈАЛИМА РЕЛЕВАНТНИМ ЗА ФЕНОМЕН СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ

Разнородним материјалима какве је налагала тема докторске дисертације изискивало је прилажење неубичајеним методама у етномузикологији — градској народној музици из визуре историјске етномузикологије, а староградској музици из угла урбане етномузикологије — свакако уз претходна дубока размишљања о стандардним овдашњим етномузиколошким приступима, који су се морали делимично одбацити услед пројектованости за рад на руралном материјалу. Уопштено, однос према материјалима неопходним за ово истраживање подразумевао је прожимање историографије и етнографије.

2.2.1. МОГУЋНОСТИ ИСТОРИЈСКЕ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ

Историјски извори у етномузикологији су генерално недовољно искоришћени, а понекад и занемарени. Етномузикологија се поглавито ослања на податке добијене теренским истраживањем, што је свакако довољно ауторитативно када се не дискутују велике теме као што су повест, реконструкција, ревитализација и томе сличне. Проблем настаје када се у потрази за аутентичношћу у народној музици на основу памћења и сећања и њихових перпетуација објекту учитава старина. У упрошћеном виду, то се показује у

⁸⁷ Miško Šuvaković, „Praksa”, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 506.

неколиким корацима: одабиру преиндустријског друштвеног узорка (неретко удаљеног), потрази за старим казивачима, испитивању о обредима и обичајима прошлости, безусловном прихватању претпоставке о варираном или непромењеном преношењу, фокусирању на једноставним музичко-поетским облицима, анонимности аутора. Ситуација истраживања у Србији је додатно закомпликована услед недостатка веће базе звучних снимака из прошлости, као примарних етномузиколошких извора. Тако непроверљивост архаике додаје мистичност аури аутентичности народне музике, а она даље бива инструментализована у различитим друштвеним контекстима.

Међутим, бављење староградском музиком већ на самом почетку је довело у питање валидност ових премиса својствених локалној етномузикологији. Њихово преиспитивање било је и обавеза, будући да се у називу жанра/праксе јавља реч „старо”. Позиционирање у овдашње бављење музичким фолклором биће извршено у наредном поглављу, док се сад постављају додатна питања на које обавезује ова тема — да ли осим усмених постоје и материјални извори на основу којих се може реконструисати историјска пракса, да ли они утичу на данашњу извођачку праксу? Одговори су потврдни, те изискују ширење стандардних етномузиколошких процедура, уз забелешку да ове изворе није било лако ни пронаћи у разнородним архивама, нити уредити. Због тога се овде инсистира на значају историјских извора у научном, критичком интерпретирању извођења староградске музике, што се као приступ доминантно користи у музикологији. Полазиште је у „историцизму као критичком покрету који инсистира на примарном значају историјског контекста у интерпретацији текстова било које врсте”.⁸⁸

Однос према историјским изворима је још у компаративној музикологији постављен као опозитан музикологији која се бавила музичком историјом. Како је приметила и немачки етномузиколог Сузане Циглер (Susanne Zielger), рани сакупљачи народних мелодија су тежили да открију и сакупе што више ваневропске музике која је перципирана као аисторијска и безвремена, ван

⁸⁸ Paul Hamilton, *Historicism* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2003, 1—2.

икаквих дијахронијских димензија.⁸⁹ Европски стручњаци који су били упознати с регионалним традицијама били су свесни и њихове променљивости, па су тако користили текстуалне и иконографске изворе, а од почетка двадесетог века и фонографске снимке.⁹⁰ Потоње се може потврдити, али уз опаску да су у складу с истраживачким политикама ти материјални извори били одабирани и зависно од предмета мање или више елаборирани — што је уосталом регуларно у сваком истраживачком подухвату, али је често прећутано и ствара утисак дефинитивности. И коначно, Циглер је у свом тексту доказала да су историјски извори постали све чешћи у етномузиколошкој употреби (постоје и три посебне студијске групе у оквиру ICTM које су на њих усмерене),⁹¹ а као једино безвремено питање испоставља се њихова доступност и отвореност.

„Историјска етномузикологија” за какву се zaloжила амерички етномузиколог Кеј Кауфман Шелемеј (Kay Kaufman Shelemaу) суштински заговара комбинацију историографских и етнографских метода, чему се и на овом месту тежи. Конкретно, културалним документима се сматрају сачувани снимљени и записани звуци с окружујућим материјалима и подаци добијени учесничким посматрањем.⁹²

Историјски увири у етномузикологију огледали су се пре свега у интересовању за холистичку историју музике, прецизније за укључивање музичког фолклора у историјске наративе којим је третирана уметничка западњачка музика, а свакако су у томе најзанимљивија била открића археомузикологије. Поред тога, јавили су се и етномузиколошки погледи на

⁸⁹ Susanne Ziegler, “Historical Sources in the History of Ethnomusicology: A Critical Review”, у: Susanne Ziegler (ур.), *Historical Sources and Source Criticism*, Stockholm: Svenskt visarkiv, 2010, 16.

⁹⁰ Исто.

⁹¹ Исто, 18—24.

⁹² Kay Kaufman Shelemaу, “‘Historical Ethnomusicology’: Reconstructing Falasha Liturgical History”, *Ethnomusicology* (24/2), 1980, 234.

историју класичне музике.⁹³ Наравно, треба рећи и да су историцистичке поставке показале корисност и у студијама популарне музике.⁹⁴

Прегледом резултата и стремљења у историјској етномузикологији у скорашњој детаљној публикацији обухваћене су основе, методе и теоријски приступи овој грани дисциплине.⁹⁵ Односећи се опрезно према томе да се сви погледи у прошлост прогласе историјском етномузикологијом, могу се поменути примене начела историчности попут анализе усмених историја, иконографских, органолошких, нотних, звучних, видео извора; а овакви приступи свакако могу допринети аргументованости у очувању наслеђа, нарочито у доба када су могући поступци доступљивања грађе из прошлости путем дигитализације.

2.2.2. МОГУЋНОСТИ УРБАНЕ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ И МЕТОДЕ ТЕРЕНСКОГ ИСТРАЖИВАЊА

Урбана етномузикологија не поседује толико специфичне методе, колико је одређује усмереност на специфично поље истраживања — градске праксе. Један од пионира у овој области — Аделаида Рејес (Adelaida Reyes), почела је да од 1970-их заснива ову област, када је то било веома зачудно, имајући у виду доминантност руралног фолклора као етномузиколошког предмета.⁹⁶ У скорашњој ретроспективи ове области истакла је важност промене демографске слике после Другог светског рата, када су започеле миграције ка градовима и изместила се интересовања за „етничку музику” међу етномузиколозима.⁹⁷ Преузимајући

⁹³ Нпр. Michael Tenzer, “Integrating Music: Personal and Global Transformations”, у: Michael Tenzer, John Roeder (ур.), *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford — New York: Oxford University Press, 2011, 357—387.

⁹⁴ Charles Hamm, “Popular Music and Historiography”, *Popular Music History* (1), 2004, 9—14.

⁹⁵ Jonathan McCollum, David Hebert (ур.), *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, Lanham — Boulder — New York — London: Lexington Books, 2014.

⁹⁶ Видети текст: Adelaida Reyes Schramm, “Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary”, *Yearbook for Traditional Music* (14), 1982, 1—14.

⁹⁷ Adelaida Reyes, “Urban Ethnomusicology Revisited: An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline”, у: Ursula Hemetek, Adelaida Reyes (ур.), *Cultural Diversity in the Urban Area: Explorations in Urban Ethnomusicology*, Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2007, 16.

антрополошку разлику између „антропологије у градовима” и „антропологије градова”, Рејес је теоријски изоштрила своју поставку, залажући се за проучавање „музике градова”:

„У првом случају, град није више од локалног, пасивног састојка који нема значајну улогу у објашњењу. У другом, град је и комплексно окружење и активни посредник”.⁹⁸

У овој дисертацији се заступа став да је градско окружење умногоме одредило праксу о којој је реч, а у студији случаја која се односи на „звучни крајолик” (енглески: *soundscape*) Скадарлије и с тим у вези кафанско извођење, динамичност утицаја контекста на музику и реципрочне изградње градске амбијенталне целине — долази до пуног изражаја. Тиме се ово истраживање улива у савремене студије посвећеним звучним екологијама у ширем смислу.⁹⁹

Основни метод (урбане) етномузикологије логично представља етнографско теренско истраживање.¹⁰⁰ Звучно, фотографско и/или видео документовање материјала спровођењем учесничког посматрања на терену Скадарлије и полуструктурирано интервјуисање музичара (с понављањем разговора с појединим саговорницима) имало је за циљ добијање квалитативних података о аспектима и процесу извођења староградске музике и музике у кафанама у Београду. Истраживање је уведено као додатни слој у познавању праксе као дела инсајдерског културног наслеђа, без чега не би била могућа селекција обимног и хетерогеног материјала каква је староградска музика као популарна народна музика у Београду.

Учесничко посматрање (енглески: *participant observation*) представља важну методу студија извођења наслеђену из антропологије, као што је раније поменуто. Користе је и друге науке (попут социологије), јер има дубинске

⁹⁸ Исто, 17.

⁹⁹ Kay Kaufman Shelemay, *Soundscape: Exploring Music in a Changing World*, New York — London: W. W. Norton & Company, 2001.

¹⁰⁰ Текуће истраживање позива се на основе дате у: Stefan Bo, Florans Veber, *Vodič kroz terensku anketu*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

резултате.¹⁰¹ Нарочито је плодотворна у комбинацији с квантитативном методом као што је анкета — наравно ако је реч о већим узорцима.¹⁰²

У урбаној етномузикологији је метода учесничког посматрања зацело применљива и дефиниција којом се овде руководи гласи:

„(Учесничко посматрање је) процес у ком је посматрач присутан у друштвеној ситуацији ради истраживања. Посматрач је у непосредној вези с посматранима и прикупља податке учествујући у њиховом окружењу. Дакле, истраживач је део контекста који истражује и такође утиче на њега и модификује га. Улога истраживача може бити формална или неформална, дугорочна или краткорочна, интегрална или периферна.”¹⁰³

„Сврха ове технике јесте да развије разумевање комплексних друштвених поставки и односа холистичким сагледавањем.”¹⁰⁴

Ова метода примењена је у текућем истраживању као неспекулативни, односно практични академски приступ, компатибилан с посматрањем историјских извора (на резултате тих проучавања се једним делом и ослања), а свакако стимулише контемплацију о проблему народне музике као предмету етномузикологије. Овај метод се сагледава у студијама перформанса као извођење друштвене улоге, односно као специфично понашање у одређеном догађају који се на тај начин боље разумева. Стога се може рећи да је за проучавање староградске музике неопходно искусити реалан контекст њеног извођења, и обратно — о њој се не може створити научни наратив уколико се само изводи, већ је неопходно

¹⁰¹ Видети нпр. хронолошки и дисциплинарни преглед: Arthur Vidich, Gilbert Shapiro, “A Comparison of Participant Observation and Survey Data”, *American Sociological Review* (20/1), 1955, 28—33; Paul Pohland, “Participant Observation as a Research Methodology”, *Studies in Art Education* (13/3), 1972, 4—15; Sara Delamont, “Participant Observation in Educational Anthropology”, *Research Intelligence* (1/1), 1975, 13—21; Robert Bersson, “The Use of Participant Observation in the Evaluation of Art Programs”, *Studies in Art Education* (19/2), 1978, 61—67; Barbara Tedlock, “From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography”, *Journal of Anthropological Research* (47/1), 1991, 69—94.

¹⁰² Peter Jackson, “Principles and Problems of Participant Observation”, *Geografiska Annaler: Human Geography* (65/1), 1983, 30—31.

¹⁰³ Morris Schwartz, Charlotte Green Schwartz, “Problems in Participant Observation”, *American Journal of Sociology* (60/4), 1955, 344.

¹⁰⁴ Robert Bogdan, “Participant Observation”, *Peabody Journal of Education* (50/4), 1973, 303.

познавање њеног историјата и дискурса. Овим се постиже обухватан приступ, који се може евалуирати као поуздан и, колико је могуће због обима материјала, комплетан.

Теренско истраживање је подразумевало повремене и у зависности од резимираних резултата редундантне истраживачке обиласке са и без опреме за снимање. Посете су услед познавања материјала као презентног и популарног у Београду („терена код куће“) биле садржајне, с обзиром на то да процес музичког извођења у периоду од 2010. до 2016. године има традиционалан оквир и мањевише стандардан репертоар, сасвим релевантан за прву обимну студију у тој области. Срж појединачног кафанског извођења јесте могућност импровизације, чиме тај сегмент истраживања отвара могућности за нелимитирана нова читања.

У случају ове дисертације, било је неопходно дугорочно и понављано праћење различитих догађаја који су у програмима имали староградску музику — кафанских свирки, концерата (солистичких и мешовитих), фестивала различитих тематских оријентација. Учесничко посматрање подразумевало је активно учествовање у музичком догађају у својству припадника публике у кафани који је у повременој интеракцији с музичарима, у стандардним оквирима који ће касније бити до танчина појашњени, утичући на њихов репертоар. У случају присуствовања концертима, није било интеракције те врсте. Бележени су најчешће комплетни вишечасовни наступи (с паузама), у циљу сагледавања интегралног извођачког процеса, као и музичких аспеката староградске музике, те даљих динамизама односа градска народна музика—староградска музика омогућених управо извођењем.

Интервјуи с музичарима су били прилагођени типу увек одабраних казивача (композитор, популаран или кафански музичар, према медијуму извођења) и садржавали су као целине питања која се тичу жанра староградске музике, народне музике и партикуларног типа извођења. Истраживачки принцип био је полуструктурисан интервју, будући да ови музичари због природе своје професије имају каткад оформљене наративе о одређеним темама (нпр. о народној музици, појединим песмама) до којих се долази некад спонтано, а некад

усмеравањима. За интервјуе је одабиран ужи квалитативни узорак казивача. Најважнији делови интервјуа су и транскрибовани.

Етика теренског истраживања подразумевала је да су музичари и информанти увек били упознати и сагласни с мотивом и позицијом истраживача и тонским/видео/фотографским бележењем. Штавише, били су у већини случајева врло расположени да учествују и прикажу своја знања која су у стању да вербализују (до мере која не разоткрива све аспекте посла). Како је реч о професионалним музичарима који снимање сматрају уобичајеном појавом, није било ремећења музичког тока у реалним извођачким ситуацијама. Мора се напоменути да научна етномузиколошка заједница у Србији нема стандардизован теренски приступ материјалу који није руралног порекла и из обредно-обичајне традиционалне фолклорне праксе, те се у том смислу ово испитивање ослањало на познате и претпостављене биографске, репертоарске, извођачке пунктове, као и на оригинално осмишљене проблемске теме.

Нужна допуна личном теренском истраживању било је и сагледавање медијских садржаја са староградском музиком — специјализованих телевизијских и радијских емисија (као по правилу, у продукцији Јавног сервиса), као и обимне дискографске активности еминентних извођача. Поред тога, разматрани су и секундарни извори, попут медијских наратива о староградској музици, њеним извођачима и специфичном извођачком контексту (новинарских интервјуа, репортажа, обавештења).

И коначно, на основу анализе некадашње градске народне музике и савремене староградске музике у Београду реченим приступима који су вођени поменутиим теоријским начелима, планирана је реконструкција аспеката извођења музике и њихово елементарно мапирање, подстакнуто успешним резултатима

урбане етномузикологије и студија популарне музике.¹⁰⁵ Другим речима, указале се конекција градске народне музике/староградске музике са специфичним локацијама и просторима у Београду.

¹⁰⁵ Нпр: Zuzana Jurková, “Listening to the Music of a City”, *Lidé města* (14/2), 2012, 293–321; Adam Krims, *Music and Urban Geography*, London — New York: Routledge, 2007; Dave Laing, “Gigographies: Where Popular Musicians Play”, *Popular Music History* (4/2), 2010, 196–219; Bozana Muszkalska, “Studies on Soundscapes of Polish Cities: The Case of Wrocław”, *Lidé města* (14/2), 2012, 255–266; Martin Stokes (ур.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994; John Connell, Chris Gibson, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, London — New York: Routledge, 2003; Sara Cohen, “Ethnography and Popular Music Studies”, *Popular Music* (12/2), 1993, 123–138.

3. СТАРОГРАДСКА МУЗИКА: ПОЈМОВНИ, ГЕОГРАФСКИ И ХРОНОЛОШКИ ОКВИР

Појам староградске музике, премда веома распрострањен, измицао је до сада дефинисању у етномузиколошкој литератури. С идејом успостављања прецизног појмовног апарата, у овом поглављу се говори о три аспекта у којима се појам одређује: прегледно о одређењу градске народне музике у односу на скициране глобалне координате популарне музике раног двадесетог века, потом се прича даље сужава односу на градску народну музику у региону и у Београду, затим се представљају претходна етномузиколошка истраживања градског музичког фолклора у Србији, и по први пут се пише о формирању популарног жанра овдашње староградске музике.

Као што је речено, вишезначност појма „народна музика” у различитим дискурсима на нашем простору није подстакла већу научну позорност, те тако он, генерално, може бити употребљен да означи сеоску, „изворну” музику, или популарну, „новокомпоновану народну” музику.¹⁰⁶ Етномузикологија у Србији је од својих плодноносних музичко-фолклористичких почетака превасходно била усмерена на проучавање сеоског фолклора због његовог претпостављеног архаичног порекла, а са циљем формирања фондуса националне културне баштине. Облици друго наведене стилске категорије везују се првенствено за градске средине по основу свог порекла, и као такви су констатовани у етномузиколошким радовима.¹⁰⁷

Упркос масовној популарности, народна музика схваћена као популарна је остала на маргини научног разматрања (изузетком се може сматрати проблематизација „новокомпоноване народне музике”)¹⁰⁸. У случају да је бележен, у капиталним етномузиколошким публикацијама овај корпус песама је

¹⁰⁶ Dimitrije Golemović, „Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna?”, у: Dimitrije Golemović, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1997, 175–183.

¹⁰⁷ Исто; Драгослав Девих, „Нове ‚народне’ песме”..., 545–551.

¹⁰⁸ Ljerka Vidić Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*, London — New York: Routledge, 2002.

класификован као „љубавне песме”, „остале песме”, „друге песме”¹⁰⁹, што имплицира да је у урбаним срединама постојала специфична народна музика у односу на сеоску, као и да је овај „други” музички материјал био обиман, хетероген и неподложен уобичајеној овдашњој етномузиколошкој категоризацији. Такође, њихова старина се посматра без стриктних временских ограничења и нивелација,¹¹⁰ што је уосталом случај и с познатом кованицом „старије сеоско двогласно певање”. Континуирано постојање народне музике у градским окружењима у Србији потврђује мелографски рад пионира етномузикологије,¹¹¹ често реализован у градовима и у сарадњи с грађанским становништвом, али упркос доступности и виталности неелабориран у њиховим студијама.

Ипак, епитет „народна” многе музичко-поетске творевине у времену свог настанка нису могле да добију, будући да су биле дела „у народном духу” романтичарских композитора и/или песника, те су то постале накнадним измештањем из артифицијелног у свакодневни контекст. Управо се извођење показало кључним за креирање концепта народне музике, јер се због тог процеса редефинише статус самог дела, а због иманентне усмене трансмисије, и даље — варирања, делу се приписује се одредница „народно”.

Са друге стране, староградска музика функционише и као жанр популарне музике. Премда се у раној фази етномузикологије популарна музика означавала као ефемерна у односу на „изворну народну”,¹¹² временом јој се придавала све већа пажња. Тако је ова дисертација искорак из те парадигме охрабрен општим искорак хуманистике у поље популарног и свакодневног.

¹⁰⁹ Нпр. класификација Драгослава Девића у: Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004.

¹¹⁰ Тако Драгослав Девић у градске песме уврштава и *И кличе девојка из Робања и рибарског приговарања* (1555). Више у: Драгослав Девић, „Напомене уз мелодије”, у: Драгослав Девић (прир.), *Антологија српских и црногорских народних песама*, Београд: Карић фондација, 2001, 354.

¹¹¹ Нпр: Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950; Стеван Стојановић Мокрањац, *Записи народних мелодија* (прир. Драгослав Девић), Београд: Музиколошки институт, 1966.

¹¹² Maud Karpeles, *нав. дело*, 12.

3.1. ОПШТИ ДИСКУРС ФОРМИРАЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Градска народна музика у Београду формирана је под утицајем тенденција ране глобалне популарне музике, а културолошки упијајући аустроугарске и османске праксе. Како се испоставило прегледом литературе из других земаља и тумачењем извора који директно реферишу на друге традиције, градска народна музика која се изводила у Београду преузимала је не само контексте извођења и дистрибуције, већ и инструментаријум, моделе ансамбала, па и саме музичке и/или поетске облике и њихове делове. Специфичност космополитске праксе јесте да те елементе не замрзава, већ да их умрежава и модификује прилагођавајући их локалном музичком наслеђу извођача и укусу публике, отварајући их тиме за процес традиционализације као предаје. Указивањем на сродне, паралелне и утичуће појаве показале се да је градска народна музика у Београду пратила савремене токове музичког живота, као и да је изнедрила специфичан амалгам ширих категорија какви су источни, западни и локални музички кодови.

Но пре свега, неопходно је било промислити како се уопште формирала градска народна музика с почетка двадесетог столећа, о којој је заправо реч. Због тога је уведено потпоглавље које се односи на музичко-културне утицаје и контекст формирања градске народне музике.

3.1.1. РАНА ПОПУЛАРНА МУЗИКА

Популарна музика у глобалним оквирима крајем деветнаестог и почетком двадесетог века није толико расветљена у науци колико би се очекивало — већина публикација из области студија популарне музике посвећена је западњачкој музици после 1950-их. Међутим, друштвене прекретнице које се сматрају неопходним предусловом за развој популарне културе — урбанизација и технолошки развој — свакако су постојале и раније. Почетак масовног друштва, односно све бројније радничке класе западног света везује се за деветнаести век, а врхунац дестабиловања просветитељске и романтичарске традиције достигнут

је двадесетих и тридесетих година двадесетог века.¹¹³ Овакво друштво је развило масовну културу, коју одликује концепт тенденције ка комерцијализацији и индустријализацији културе чији је циљ производња профита, а иманентно јој је пре свега масовно репродуковање дела.¹¹⁴ Тај процес је (био) у експанзији, те је тако дошло до „доба све бржег технолошког и индустријског развоја, умножавања и јачања радничке класе и ширења популарности нове индустрије културе и забаве”.¹¹⁵ Оно што је остало као универзално јесте снажна критика масовне, па и популарне културе,¹¹⁶ а она је била део и десничарских и левичарских интелектуалних мисли:

„Десна критика се углавном ослањала на елитистичке претпоставке просветитељства и романтизма по којима се високој култури интелектуалне и уметничке елите испречила ниска култура неписмених, необразованих потрошача нове масовне културе. Општа деградација културе је директна последица друштвеног хаоса, опште демократизације, политичког легитимисања нижих слојева. Нова култура се прилагођава уживаоцима лаких садржаја, нуди површна задовољства којима се предаје без размишљања, спонтано и нагонски. Бљештави сјај кича, пролазне сензације, лака забава, захуктали хедонизам, представљају дијагнозу омасовљеног друштва и његовог производа — масовне културе, једине замене за оно што су нове урбане масе изгубиле напуштајући своје традиционалне заједнице.¹¹⁷ (...)”

Други, левичарски вид критике масовне културе односио се на деловање Франкфуртске школе, посебно на дело Теодора Адорна и

¹¹³ Jelena Đorđević, *Postkultura...*, 29.

¹¹⁴ Исто.

¹¹⁵ Исто, 30.

¹¹⁶ Више о теоријским погледима на популарну културу у: Dominic Strinati, *нав. дело*.

¹¹⁷ Jelena Đorđević, *Postkultura...*, 31.

Макса Хоркхајмера *Дијалектика просветитељства*,¹¹⁸ чији је утицај огроман и данас. Они развијају појам индустрије културе на основу кога се масовна култура посматра као део капиталистичке економије и инструменталне рационалности капиталистичког поретка. (...) Насупрот страху од анархије и давању на вољу бесловесној гомили, ови аутори у масовном друштву виде моћ капитала да кроз комерцијализацију културе ствара пасивне потрошаче. Колико год су десни критичари инсистирали на разарању целовитог, смисленог и уређеног поретка под ударом масе или гомиле, толико су леви критичари масовну културу схватили као средиште контроле, хомогенизације и пацификације масе. Код првих је маса узрок модерног зла, код других је жртва. Код првих масовна култура произлази одоздо, код других она је наметнута одозго.¹¹⁹”

Прве наведене теоријске поставке учврстиле су институције високе културе, односно традиционалне уметничке и фолклорне музичке праксе и тиме пружиле добру основу за сва даља текстуална изучавања. Друге су допринеле развоју посматрања културе као робе и даље идеје о културној индустрији,¹²⁰ што је касније подстакло експанзију студија културе — с разликом што је у том теоријском подручју акценат померен с манипулације и пасивног конзумеризма на људе који уживају у тим садржајима и придају им значење.¹²¹ У том смислу, овде се подржава давање валидности популарној музици као релевантном објекту проучавања који указује на разна кретања и односе у друштву, а поздравља се и испитивање битних концепата попут комерцијализације, конзумеризма,

¹¹⁸ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: „Veselin Masleša” — Svjetlost, 1974.

¹¹⁹ Jelena Đorđević, *Postkultura...*, 34—35.

¹²⁰ *Исто*, 36—37.

¹²¹ *Исто*, 42.

дистрибуције, технологије, идентитета, репрезентације, рецепције, моћи, рода и других.¹²²

Овим уводом желело се истаћи да постоје две идеалтипске тачке гледишта на глобалну популарну културу и музику, које су, како ће се показати у овом поглављу, биле присутне током историјата градске народне музике, а даље и староградске музике у Србији. Оно што је типично за готово сва критичка промишљања о популарној музици јесте да се баве у том тренутку савременом праксом и да евентуално укључивање димензије прошлости постављају у зависности од идеолошке позиције као недискутабилно квалитативно лошије или боље по дело. Чак супротно томе, данашње студије популарне музике су често окренуте не доминантној популарној пракси (ка „мејнстриму” /енглески: *mainstream*/), већ минорно конзумираним и новим и авангардним извођачима и праксама (ка „маргини” /*margin*/).¹²³ Међутим, посебност ове дисертације јесте у интригацији променљивошћу статуса ране популарне музике до данашњице, односно испитивање реферисања на прошлост специфичног популарног жанра. Како у дискурсу слушалаца староградске музике постоје и једни и други коментари, на том задатку су наведени критичко-истраживачки биноми сврховити, али су заправо због холистичке претензије сагледавања — и обориви.

У реалности популарне музичке културе, зачетком данашње популарне музике сматра се процес раног омасовљавања културних артефаката који би служили забави у слободно време, те су тако произвођене штампане музикалије (ту свакако треба споменути као глобално узорну традицију Тин Пан Ели /*Tin Pan Alley*/ издавача нота популарне америчке музике за глас и клавир од краја деветнаестог до половине двадесетог века), а касније и носачи звука и емитовани програм у складу с техничким достигнућима, који су омогућили ширем урбаном слоју конзумацију пријемчиве музике, с фолклорним предзнаком у суштини. Таква музичка пракса је даље умрежена са живим извођењима из којих је црпела

¹²² Видети нпр: Roy Shuker, *Understanding Popular Music* (2. изд), London — New York: Routledge, 2001.

¹²³ Tim Wall, *Studying Popular Music Culture: Studying the Media*, London: Arnold, 2003, 13.

материјал и реципрочно бивала инфилтрирана у усмену (народну) традицију. Такође, озваничила је систем обожавања извођача „звезде” (енглески: *star*). Систем производње, понуде, потражње, представљања, продаје — чинио је индустрију популарне музике, а њен важан део убрзо је постао и означавање жанрова. Тако је заправо и моделовано оно што се и данас сматра народном музиком, па и староградском музиком.

Овакав је био глобални развој популарне музике, а у раној фази о којој је овде реч може се рећи да су биле веома изражене локалне музичке карактеристике појединачних земаља, односно да је по среди била комбинација симплификованих достигнућа западњачке романтичарске уметничке музике с фолклорним наслеђем дате етничке традиције. О овоме сведоче бројна нотна издања и грамофонске плоче из целог света, а како је несврсисходно посветити се сваком варијетету, овде ће концизно бити речи о најреферентнијим и најутицајнијим европским традицијама популарне музике које су се као такве (или са жељом да се тако репрезентују) очувале до данас, односно биће укратко представљене оне партикуларности које показују подударност с принципима функционисања градске народне музике у Београду. Одабране су француска шансона (француски: *chanson*), немачки шлагер (немачки: *Schlager*), италијанска канцона (италијански: *canzone*) и руска романса (руски: *романс*), као глобално препознатљиви жанрови. Наведене праксе су имале препеве, утицаје и одјеке у овдашњој култури, па се тако некад може чути у говору данашње публике староградске музике да она има карактер шансоне, или да је реч о домаћим шлагерима; даље, певачи каткад упоређују вокалне деонице с распеваношћу мелодија канцоне; а конкретни су препеви руских романси на српски језик.¹²⁴

Омиљена паралела београдских боема са Скадарлијом је париски Монмартр (француски: *Montmartre*), који је од краја деветнаестог века у својим кабареима и кафеима окупљао боеме — интелектуалце и уметнике, спајајући

¹²⁴ Може се поменути и португалски фодо (*fado*), као до данас једина вокално-инструментална традиционална градска народна музика локалног карактера која је препозната као репрезентативно нематеријално културно наслеђе човечанства у УНЕСКО због своје богате историје и виталног савременог извођаштва. Видети више: UNESCO, *Fado, Urban Popular Song of Portugal* (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>, приступ: 25.12.2015).

елитизам и бунтовништво. Шансоне које су се тамо изводиле имале су следећи значај:

„Шансона није синоним за песму, или песму у Француској. Она обично захтева драмски наступ који укључује заједнички напор (у погледу речи, музике, сцене), комбинује карактеристике високе и ниске уметности и баштини традицију социјалног коментара. Певач само пева, а шансоњер је кантаутор, што не значи да обавезно и компонује музику. Претходнице деветнаестовековне шансоне биле су песме испеване на постојеће мелодијске моделе или популарисане само путем речи. (...) Ипак, термин ‚народне песме‘ (француски: *chansones populaires*) означавао је песме рустичног карактера које бисмо данас назвали народним, и подсећа нас на нијансираност употребе ‚populair‘ у француском језику (у смислу диференцијације народне и популарне музике, прим. М. Д).”¹²⁵

Наполитанска канцона као популарна италијанска музика стереотипно се везује за (квази)оперетско, често тенорско певање. Премда постоје покушаји да јој се учита дубока старина, њено постање фактички датира из деветнаестог века, при чему је њено „златно доба” од 1880. до 1914. године, а касније је извршила утицај на популарну музику у свету, нарочито у Сједињеним Америчким Државама после Другог светског рата.¹²⁶ И њена је позиција у литератури постављена између популарне и народне музике (при чему је аргумент за њено припадање другој категорији то што она представља израз колективитета), а такође постоје проблеми у изучавању примарних изора који се тичу личних музичких интерпретација и индивидуалних сећања.¹²⁷

Немачки шлагери су као форма популарне музике били од изузетног утицаја на овдашњу ауторску популарну музику, бивајући проводници западних

¹²⁵ Derek Scott, *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford — New York: Oxford University Press, 2008, 197.

¹²⁶ Goffredo Plastino, “‘Lazzari felici’: Neapolitan Song and/as Nostalgia”, *Popular Music* (26/3), 2007, 431.

¹²⁷ Исто.

репертоарских и стилских тенденција у актуелној популарној музици. Осим компонованих шлагера као таквих и прпева, у ову категорију спадале су и нумере из оперета, филмова, песме које су поджанровски одређиване плесом и које су оцртавале америчке утицаје (свинг, фокстрот, танго и томе слично). Наравно, шлагер је за време Другог светског рата био веома заступљен у окупираном Београду — као уосталом и народна музика — нарочито на програму Зендер Белград, а то је имало за циљ да пружи својеврсни музички ескапизам од ратне реалности.¹²⁸ Како се у литератури наводи, одмах после Другог светског рата шлагери нису били званично пожељна популарна музика, јер су асоцирали на западну културу, па су уступили место прикладним корачницама и „изворним народним песмама”.¹²⁹

Шлагер је у Србији (и у Југославији, чак и поратној) превазишао везаност за немачко порекло и постао синоним за популарну песму, данас би се рекло забавну, у сваком случају тривијалну у поређењу с високом уметничком праксом чији је била дериват, а исто је садржавао унутаржанровска рачвања каква су постојала у категорији народне музике. Овим се жели рећи да је шлагер у популарној музици преовладавајућих западних утицаја био једнако позициониран као севдалинка у тоталитету пре Другог светског рата хетерогене народне музике (која је превазишла оквир босанске баштине), те да су шлагер и севдалинка у суштини две форме градске народне музике које разликује ослонац у страног традицији — генерално источној или западној — насупрот домаће (при чему су обе категорије условне из данашње перспективе), а спаја отклон од елитних — академски високо вреднованих, ексклузивних пракси као што су класична и савремена уметничка музика и неконтаминирани музички фолклор.

Референцијалност овдашње популарне музике ка шлагеру, шансони и канциони споменута је у етномузиколошкој литератури као евидентна после Другог

¹²⁸ Мирјана Николић, *Sender Belgrad — Окупацијски Радио Београд (Зендер Белград): Радиофонија у Србији током Другог светског рата*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2010, 43, 60—62.

¹²⁹ Aleksandar Dragaš, „Uvod”, у: Sanja Bachrach Krištofić, Mario Krištofić (ур.), *Jugoton: Istočno od raja*, Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014, 11.

светског рата, а следећи цитат је по разматрању страних утицаја применљив и на стање у популарној музици пре рата:

„Као што је европска поп музика најбоље представљена локалним традицијама попут италијанске канцоне или француске шансоне, југословенски шлагер био је производ рапидног раста музичке сцене која је трагала за сопственом забавном музиком. Првобитно се шлагер развијао на различитим тачкама пресека градске популарне музике и страних утицаја. Француску шансону, која је донела софистициране стихове и нову интимност извођења, вешто су адаптирали стихописци наклоњени књижевности. Мелодиозност италијанске канцоне замишљена је као природан поп продужетак градске далматинске музике, док је модел немачког шлагера спорадично позајмљиван, у смислу непретенциозности и сентименталности. Потоња популарност шпанске, мексичке и грчке музике је у великој мери проширила хоризонте југословенске забавне музике.”¹³⁰

Руска романса заслужује посебну пажњу, јер је временом репертоарски инкорпорирана у овдашње наслеђе градске народне музике, што се одржало до данас. Познато је да су руски емигранти који су долазили после Октобарске револуције 1917. године допринели овдашњем музичком животу, као и да су донели руске романсе које је локално градско становништво лако прихватило. Руске романсе су у периоду између два светска рата објављивали у препевима Јован Фрајт и Сергеј Страхон, који је и сам био Рус (*Музичке новости — Страхон*, од 1935. до краја рата)¹³¹. Чувена певачица Олга Јанчевецка, о којој постоје и сећања казивача, дефинитивно је утицала на данашњу праксу староградске музике у Београду. Руски интерпретатори су наступали у кафанама у Београду, а били су заступљени и на програму Радио Београда пре Другог светског рата. Траг свакако

¹³⁰ Ljerka Vidić Rasmussen, “From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia”, *Popular Music* (14/2), 1995, 245.

¹³¹ Христина Медић, „Вечерњи звон”, у: Христина Медић (прир.), *Вечерњи звон: Руске популарне песме и игре из збирки Јована Фрајта и Сергеја Страхона*, Београд: Clío, 2015, VII—VIII.

представља и репертоар руских романси који се и данас изводи, а о ком ће више речи бити у петом поглављу.

Интересантно је да се и за ове праксе данас везује сличан носталгични дискурс као што је случај са староградском музиком, односно њеном претходницом — градском народном музиком. Коначно, и у изворним срединама, а поготово у транспоновану на овај простор, поменути жанрови су потпадали у категорију народне/популарне музике, која у доба о ком је реч није увек децидно раздељивана. Иако су утрле пут домаћим жанровима популарне/забавне музике обликованим имитирајући светске тенденције (попут цеза и сличног), оно што је занимљиво јесте чињеница да су ове песме из страних традиција неретко спомињане с датим националним атрибутом, што заправо говори у прилог томе да су оне перципиране у суштини као — народне.

3.1.2. ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА НА БАЛКАНУ И У ЦЕНТРАЛНОЈ ЕВРОПИ

Градска народна музика широм Балкана има сасвим директне везе с музиком која је извођена у Београду и која је касније утицала на староградску музику. Изводили су је музичари који су наступали у различитим градовима, проносећи на тај начин репертоар и музичке карактеристике. Сличан културни живот у градовима условио је и сличности у градској народној музици. У овом делу биће представљени подаци из литературе о градским народним музичким праксама на Балкану, а преглед ће после уводних разматрања бити направљен по азбучном редоследу данашњих држава, уз посебно излагање стања у суседним државама с којима постоји заједничко наслеђе градске народне музике, а данас и староградске музике (по утицају: Хрватска, Босна и Херцеговина, Црна Гора). У етномузиколошкој литератури су обрађиване различите временске целине, па у овом сегменту неће бити стриктног ограничавања на период 1900—1941. и данашњицу (последње нарочито, јер данас ове праксе нису у жижи етномузиколошких написа), већ ће се илустровати генералне тенденције које су

биле интересантне локалним истраживачима, а које су релевантне за овај докторат. Биће, дакле, извршен посебан осврт на музику и етномузиколошку литературу у земљама бивше Југославије.

Компарација градских музичких пракси због обима није у жижи ове дисертације, али и само увид у популарне збирке ових песама показује да постоји локално специфичан репертоар, као и онај који је извођен у различитим срединама, с евентуалним локалним текстуалним варијантама. Као најинтересантније за истраживања која имају за циљ разоткривање порекла музике (из чега даље могу да произилазе сензационалистичка нагађања извора и плагијата) на основу праћења мелодија, издвајају се песме које су широко популарне у региону, попут *Русе косе, цуро, имаи*,¹³² или *Лела Врањанка*.¹³³ За ово истраживање је информативна студија америчког етномузиколога Доне Бјукенон (Donna Buchanan),¹³⁴ која као основу уважава итинерер песме који је пионирски сачинила бугарски етномузиколог Рајна Кацарова (Райна Кацарова).¹³⁵ Пратећи на примеру једне (од многих могућих) градске народне песме — *Русе косе, цуро, имаи* — историјско-транснационалне пунктове у преносу урбаних фолклорних пракси на Балкану и даље у северноамеричкој дијаспори, Бјукенонова полази од османског наслеђа као кључног за космополитске праксе које су проносили Роми и Јевреји, а за које тврди да су занемариване у проучавањима током социјализма.¹³⁶ Испитујући могуће порекло песме најпре у турској, а потом и у

¹³² Нпр. *Everybody's Song* (<http://everybodys-song.net/index.php>, приступ: 28.12.2015), у оквиру ког је доступан филм бугарске новинарке Аделе Пееве (Адела Пеева) *Чия е тази песен?* из 2003. године.

¹³³ Нпр. Предраг Тодоровић, „Тајновита Мисирлу: Варијанте једне интернационалне мелодије медитеранског порекла у популарној музици двадесетог века”, *Музикологија — Musicology* (15), 2013, 61—90.

¹³⁴ Donna Buchanan, “‘Oh, Those Turks!’ Music, Politics, and Interculturality in the Balkans and beyond”, у: Donna Buchanan (ур.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, Lanham — Toronto — Plymouth: The Scarecrow Press Inc, 2007, 3—56.

¹³⁵ Райна Кацарова, „Балкански варијанти на две турски песни”, *Известия на Института за музикознание БАН* (16), 1973, 116—133. Сличним проблемом бавио се и Нице Фрациле у: „Мултитрадиционална мелодија и њен европски итинерер”, 5. међународни симпозијум „Фолклор — музика — дело: Изузетност и сапостојање”, Београд: Факултет музичке уметности, 1997, 287—295.

¹³⁶ Donna Buchanan, “‘Oh, Those Turks!’” ..., 43.

грчкој, албанској, македонској, босанској, српској и бугарској традицији крајем деветнаестог и у првој половини двадесетог века; као и кроз податке о турској, грчкој, јеврејској и арапској музичкој дијаспори у Сједињеним Америчким Државама средином двадесетог века; и коначно појединачне популарне обраде крајем двадесетог века — ауторка је указала на мелодијске и сижејне моделе и то кроз кључне факторе преноса,¹³⁷ што су заправо музичари, оркестри који свирају у кафанама, као и снимци. Како је ова песма део српског савременог наслеђа и радо је и данас извођена у Београду, извучени су овом приликом детаљи који илуструју некадашње токове регионалне популарне музике, може се рећи и градске народне музике, а које је ауторка прикупила махом из литературе.¹³⁸ Турско порекло песме (*Üsküdarı gider iken*) може бити двојако — из османског јањичарског марша или османске дворске и касније градске песме типа *şarki* (ауторка је више елаборирала други приступ, истичући његово кафанско извођење */kafehane, gazino/* и тип оркестра који га изводи */ince saz/*).¹³⁹ За пробој и развој у Грчкој, ауторка је истакла оперету *Leblébidji Hor-hor Agha*, коју је око 1880. године компоновао извесни јерменски композитор Дикран Чукацијан (у енглеској транслитерацији: Dikhran Chukadzian), а која је на наслеђу француске музичке комедије с оријенталним референцама имала изузетан одјек у Атини и касније у Грчкој, с њом и дата песма коју је садржавала. У Грчкој се за ту мелодију везују две текстуалне варијанте — *Apo kseno* и *Ehasa mantili*, а такође је песма заживела у кафани (*café-aman*) и уз помоћ оркестара (*cumpania*).¹⁴⁰ Надаље су описи врло штурни. За Албанију је ауторка споменула три контекста постојања песме, која се везују за Корчу, Скадар и извођење Гега, истичући једино њихово турско порекло.¹⁴¹ Делови о Босни и Македонији говоре да је у питању севдалинка, а за

¹³⁷ Donna Buchanan, “Oh, Those Turks!”...

¹³⁸ Преноси јеврејске и арапске дијаспоре у Америци нису детаљно разложени, а оријентализујуће употребе у глобалној популарној музици друге половине двадесетог века нису од интереса за ово поглавље.

¹³⁹ Donna Buchanan, “Oh, Those Turks!”..., 4—10.

¹⁴⁰ Исто, 10—21.

¹⁴¹ Исто, 26—27.

Бугарску се истиче да је већ 1870-их била веома популарна мелодија, али да је за њену популарност у другој половини двадесетог века био пресудан српски утицај.¹⁴² Што се популарности у Србији тиче, она се помиње (тек?) од филма *Циганка* Војислава Нановића из 1953. године на основу адаптације текста *Коштане* коју је сачинио Александар Вучо, па се ауторка определила за потрагу за песмом *Мирјано* у делу Борисава Станковића и даље у четвртој *Руковети* Стевана Стојановића Мокрањца.¹⁴³

Осим (посве узбудљивих) појединачних историјских података који се обично помаљају услед оваквог деконструктивистичког тока, оно што се из те и њој сличних студија увек може издвојити као закључак јесте да је панбалканска градска музичка традиција љубавна или патриотска песма на националном језику испевана на специфичан мелодијски модел који је рекламиран и потом присвојен помоћу живих интерактивних наступа и медијске дистрибуције, уз велику улогу специфичних инструменталних састава. Ово је свакако глобално и ванвремено важеће за популарну музику, а балканска традиција (и следствено ситније градске праксе) која се може пратити од деветнаестог века, партикуларизује се лествичним низовима, метроритмичким обрасцима, мелизматиком, док се истовремено универзализује западњачком хармонизацијом. У популарности појединачних песама према теоријама из области студија популарне музике може се рећи да је од значаја такозвана „удица” (енглески: *hook*), односно специфичан мотив из било ког музичког, па и поетског плана, који настоји да придобије пажњу и меморију слушатељства.¹⁴⁴

Но, треба апострофирати и утицај етничких музичких пракси које нису територијално везане за данашње балканске државе, али чији су припадници свакако утицали на градску народну музику, чинећи је хибридном спојницом музичких култура. Управо су их у генерално (етно)музиколошкој литератури њихови миграцијски (Јевреји, Руси) и мобилни локацијски (Роми) идентитети

¹⁴² Исто, 28—35.

¹⁴³ Исто, 35—36.

¹⁴⁴ Више у: Gary Burns, “A Typology of ‘Hooks’ in Popular Records”, *Popular Music* (6/1), 1987, 1—20.

оквалификовали као преносиоце музичких култура. Ове мањине у Србији су у дискурсу о музици различито перципиране. У случају Јевреја и Руса, у литератури су присутни покушаји проналажења порекла самог репертоара српских песама у овим традицијама (с великим успехом када је руска традиција у питању, будући да је њено присуство на овим просторима скорије, очуваније и језички блискије, а и у земљи матици проверљиво). У случају Рома, углавном је њихов номадски начин живота карактерисан као културно контаминирајући у односу на изворни фолклор (као што се уосталом гледало на градску народну музику угрубо), а у мање бројним новијим тумачењима њихова се позиција гледала фасцинирано као обogaћивачка и самосвојна, као и у светлу изобичајеног очувања фолклора. На овом месту заступаће се у естетском смислу вредносно неутралан став да је реч о професионалним музичарима који су преносили и комбиновали музичке праксе с којима су се сусретали и презентовали (и презентују) музику коју су познавали и коју је публика потраживала, и то на специфично орнаментиран начин који је често импровизаторским карактером и техничком виртуозношћу одступао од онога што би се могло назвати доминантним музичким дијалектом већинског становништва.

Посматрајући рану градску народну музику на Балкану као космополитску праксу која брише музичке међе спајајући у посебну смешу утицаје источних и западних култура, констатује се с изненађењем да у литератури има више текстова који тумаче њене текстуалне и контекстуалне појавности у оквиру османског наслеђа — можда због тога што је западно наслеђе подразумевано као познато, а источно истраживачки изазовније? Поред тога, интересантно је да су чешћи погледи извана, те се тако амерички научници дотичу градске народне музике кроз синтетизујућа бављења Источном Европом, Балканом, Ромима, Јеврејима (и појединачним земљама). И још даље, извори о градским народним музичким праксама пре Другог светског рата као што су грамофонске плоче често се и налазе у Америци због снимања разних популарних музичких облика које су донеле досељеничке заједнице од стране дискографских компанија, али озбиљнија

етномузиколошка истраживања овог материјала, барем у случају некадашње Југославије, још увек су у повоју.

У вези с истраживањима дијаспора у САД, према сегментима истраживања Валтера Зева Фелдмана о клезмер (ашкенаској јеврејској) музици у поређењу с ромским регионалним праксама (нарочито оним тамо пренетим), постоје сличности међу њима.¹⁴⁵ Клезмер музика се може довести у везу с градском народном музиком у Србији преко распрострањености у Источној Европи, али и професионализованих музичара и инструментаријума. Британски музиколог Џим Семсон (Jim Samson) сматра утицај сефардске јеврејске музичке праксе у репертоарском смислу очитим не само на Медитерану, већ и на Балкану — у босанским, грчким и бугарским градским песмама.¹⁴⁶

Међутим, свакако је много израженије присуство ромског извођења у пракси градске народне музике у Србији. О ромској музици писано је у овдашњој и регионалној литератури — рецимо, незаобилазни су познати текстови етнолога Андријане Гојковић.¹⁴⁷ Амерички антрополог Керол Силверман (Carol Silverman) пружила је савремено читање ромског музицирања на ширем простору и у светлу њихових кретања.¹⁴⁸ Оно што је потврђено кроз овдашњу извођачку праксу, али и њену рецепцију, јесте да је ромско извођење градске народне музике специјално — било по изврности описаној кроз одреднице попут „одсвирано/отпевано с душом” и „право народно”, било по стилској посебности која се објашњава терминима попут „прљаво” и „туђе”. Овиме се указује на аутентичност и хибридноост које се могу приписати ромском извођењу, а премда контрадикторне — оне се у извођењима и комбинују. О овоме је писао и амерички антрополог

¹⁴⁵ Walter Zev Feldman, “Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre”, у: Mark Slobin (ур.), *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 2002, 89—90.

¹⁴⁶ Jim Samson, *Music in the Balkans*, Leiden — Boston: Brill, 2013, 27.

¹⁴⁷ Нпр: Андријана Гојковић, „Циганска (ромска) музика у Србији на крају двадесетог века”, *Нови звук* (17), 2001, 77—85.

¹⁴⁸ Carol Silverman, *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, Oxford — New York: Oxford University Press, 2012.

овдашњег порекла Александар Марковић (Alexander Marković), залажући се за концепт аутентичне хибридности.¹⁴⁹

Албански етномузиколог Ено Кочо (Ено Коџо) посветио је дисертацију, односно књигу албанским градским лирским песмама из 1930-их година, њиховом контексту, нотирању и анализи.¹⁵⁰ Он је направио разлику између „популарних” песама (албански: *popullore*), које „обухватају не само градске песме, већ и циганске и понекад разрађену народну музику”,¹⁵¹ и градских песама. Потоње је поделио на две врсте: традиционалне градске песме — које изводе аматери, и градске лирске песме — које изводе певачи уметници, а која је на граници традиционалне и лирске песме.¹⁵² Интересантно је да је и овде граница између појмова народног, популарног и градског веома осетљива. Указујући најпре на познату изолованост албанске културе и утицај Блиског Истока (осим османског који је присутан кроз локалну интерпретацију макама, приметан је и византијски), аутор је представио карактеристике овог музичког жанра, потцртавајући примере из јужне, средње и северне Албаније, у различитим репрезентативним извођењима.¹⁵³ Као и аутори сличних студија, и Кочо је осим теренских истраживања користио податке о концертима из тог доба, као и о снимцима на плочама.¹⁵⁴ Градску лирску песму су изводили ансамбли *aheng*, који су у саставу имали саз, виолину/ћемане, даире или деф, и певача, по потреби су додавани кавал или цимбал, а често су наступали и плесачи и говорници.¹⁵⁵ Музика је извођена увече у кафанама где су се окупљали хришћани, као и у муслиманским хановима,

¹⁴⁹ Alexander Marković, “‘So That We Look More Gypsy’: Strategic Performances and Ambivalent Discourses of Romani Brass for the World Music Scene”, *Ethnomusicology Forum* (24/2), 2015, 260—285.

¹⁵⁰ Ено Коџо, *Albanian Urban Lyric Song in the 1930s*, Lanham — Oxford: The Scarecrow Press Inc, 2004.

¹⁵¹ Ено Коџо, “Reflections of Albanian Urban Lyric Song”, у: Sokol Shupo (ур.), *Urban Music in the Balkans: Drop-Out Ethnic Identities or a Historical Case of Tolerance and Global Thinking?*, ASMUS, 2006, 239.

¹⁵² *Исто*, 240.

¹⁵³ Ено Коџо, *Albanian Urban Lyric Song in the 1930s...*

¹⁵⁴ Ено Коџо, “Reflections of Albanian Urban Lyric Song”..., 253.

¹⁵⁵ *Исто*, 247.

али и у посебним заједничким просторима.¹⁵⁶ Албанске градске песме су (такође) биле дела анонимних, али и познатих аутора.¹⁵⁷ Њихова тема је, као и у другим сличним праксама, била љубав, а интересантно је да су песме стварали мушкарци, те да је женска лепота у поетским текстовима била готово табуизирана.¹⁵⁸ Кочо је дао и занимљиву поделу албанских градских лирских песама из реченог периода према карактеристикама вокалног извођења, па је тако издвојио традиционалистички певачки приступ, оперетски и мелодрамски — уз напомену да они у пракси и нису стриктно раздвојени.¹⁵⁹

Градска народна музика у Аустрији је имала утицај на српску праксу, будући да је Беч својевремено био узорна метропола овдашњег грађанства. Бечке песме (немачки: *Wienerlied*) су се јавиле у другој половини претпрошлог столећа као фузија алпског певања с праксама придошлица у Аустроугарској, при чему су посебно видљиви корени у формама као што су лендлер, валцер, марш и полка, стилски надграђени нарочито на хармонском плану, а структурално је реч о строфичним песмама с рефреном, у дводелном или троделном метру.¹⁶⁰ Као и у другим случајевима, реч је о популарним емотивним песмама, а честа је тема живот у Бечу посматран кроз хедонистички поглед на живот, носталгију ка прошлим временима и песимистичну садашњицу.¹⁶¹ Након Првог светског рата јавила се потреба да се овај жанр издвоји од других облика популарне музике, поглавито од облика забаве англо-америчког типа који су одашиљани из других европских центара.¹⁶² Посебно је био важан инструментални жанр шрамелмузик (немачки: *Schrammelmusik*), синоним за гудачки камерни састав који је изводио

¹⁵⁶ Исто.

¹⁵⁷ Исто, 248—249.

¹⁵⁸ Исто, 250.

¹⁵⁹ Исто, 250—252.

¹⁶⁰ Ernst Weber, „Wienerlied”, *Oesterreichisches Musiklexikon*, 2001. (<http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes>, приступ: 27.02.2013).

¹⁶¹ Исто.

¹⁶² Исто.

специфичне популарне комаде.¹⁶³ У Бечу је такође постојала пракса музицирања у кафани (немачки: *Huerigenmusik*), а често су се изводиле винске песме (*Weinlieder*).¹⁶⁴ Утицај на овдашње музичко извођаштво имао је и лидертафел, пракса групног певања за столом (немачки: *Liedertafel*).

Градска народна музика у Бугарској била је систематично разматрана највише од стране етномузиколога Николаја Кауфмана (Николай Кауфман). Градске песме је поделио на песме националног препорода (револуционарне по карактеру), школске, песме истакнутих песника настале после ослобођења од Турака по узору на народне, политичке, војничке (сличне радничким), песме сличне сеоским по конструкцији, љубавне песме (најбројније).¹⁶⁵ С обзиром на обухватност његове студије, овде ће бити истакнути принципи који се могу повезати с градском народном музиком у Србији. Истакао је главна својства жанра — углавном у поредби са сеоском народном музиком: градска песма је настала у граду, њени аутори су углавном познати, стихови су римовани и груписани у куплете, лексика садржи „нове речи”, теме су ограниченије него у сеоским песмама, песме су временом одолевале променама, типичне су троделне мере (3/4 и 6/8), ретко се среће *rubato* осим у романсама, мелодијски амбитуси нису тесни, тонски системи су дурски и молски (истакао је присуство доње полустепене вођице), хармонизација се креће у оквиру главних тоналитетских функција: Т—D—D—Т, Т—S—D—Т (поменуо је да субдоминантна функција није честа у градским песмама, као и да је може јавити каденцирајући квартсекстакорд), за музички облик је типична симетрична квадратна структура у оквиру строфе, рефрени су ретки, метарска сложеност је ретка, чести су предтакти, сама песма се шири углавном писаним путем, а посебно је указано и на стране утицаје (руске, грчке, турске).¹⁶⁶ У карактерном смислу, Кауфман је установио разлику између

¹⁶³ Ernst Weber, „Schrammelmusk”, *Oesterreichisches Musiklexikon*, 2001. (<http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes>, приступ: 27.02.2013).

¹⁶⁴ Исто.

¹⁶⁵ Николай Кауфман, *Български градски песни*, София: Българската академия на науките, 1968, 5—6.

¹⁶⁶ Исто, 13—14, 83.

принципа марша и романсе која се јавља у градским песмама.¹⁶⁷ Касније је посветио пажњу засебним скупинама песама, а овде ће се поменути његови закључци везани за љубавне градске песме — шлагере, како их он назива, опет због могуће применљивости на овдашњи материјал, којем бугарска пракса снажно наликује. Констатујући прво пробој грамофонских плоча и западних популарних жанрова на бугарску сцену почетком двадесетог века, Кауфман је дао врло информативан историјат овог жанра у Бугарској обухватајући готово читав век, а његово обимно дело садржи податке о ауторима и извођачима, уз мелодијске записе бројних песама.¹⁶⁸ Поред Кауфмана, музиколог Елисавета Влчинова Чендова (Елисавета Вълчинова Чендова) дала је значајан допринос овој теми, будући да се бавила историјатом градске народне инструменталне музике, пратећи у суштини проблем односа фолклора и професионализације.¹⁶⁹ У бугарској етномузикологији је велика пажња посвећена ромским музичарима,¹⁷⁰ који су често били носиоци праксе градске народне музике.

Феномен градске народне музике у Грчкој кореспондира са жанром ребетико (грчки, у романизованој транскрипцији: *rebetika*). Овај жанр се заснива на жанру турског порекла смирнеика (*smyrneika*), који је изводио певач (или певачица), уз пратњу виолине, ута, цумбуша и дефа, а типична места извођења били су кафе-амани (кафана с музиком које су биле пандан француским кафе-шантанима /*café-chantant*/).¹⁷¹ Избеглиштвом малоазијских Грка 1924, у Атини, Пиреју и Солуну јавља се носталгични и политички цензурисан жанр нижих друштвених слојева — ребетико, који се изводио у хашиш-баровима, а у музичком

¹⁶⁷ Веселка Тончева, *Фолклористът Николай Кауфман*, София: Академично издателство „Марин Дринов”, 2005, 235.

¹⁶⁸ Николай Кауфман, *Хиляда и петстотин български градски песни (2): Лирични и любовни – 1918–2002, шлагерите на „Златен кестен”*, Варна: Славена, 2002.

¹⁶⁹ Елисавета Вълчинова Чендова, *Градската традиционна инструментална практика и оркестровата култура в България (средата на XIX – края на XX век)*, София: Институт за изкуствознание БАН – Национален център за музика и танц към Министерство на културата, 2000.

¹⁷⁰ Нпр: Лозанка Пейчева, *Душата плаче — песен излиза: Ромските музиканти в България и тяхната музика*, София: ТерАРТ, 1999.

¹⁷¹ Sotirios Chianis, Rudolph Brandl, “Greece: Urban Musics”, *Grove Music Online*, 2007. (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11694pg4>, приступ: 23.06.2012).

смислу карактерисала га је употреба дур/мол система уместо макама и извођачки састав од багламе, два бузукија, клавира и перкусија.¹⁷²

На праксу градске народне музике у Србији, а даље и на староградску музику (у оквиру тога посебно на романсе), од огромног је утицаја било музицирање мађарских Рома. Етномузиколог Балинт Шароши (Bálint Sárosi) посветио је већу пажњу ромској пракси, а у оквиру тога и градској народној музици.¹⁷³ А још 1937. чувени Бела Барток (Béla Bartók) систематично се бавио типовима мађарске народне музике и (реципрочним) утицајима околних традиција, дефинишући народну музику као „тоталитет мелодија које нека људска заједница користи, у одређеном временском периоду и на мањој или већој територији, као спонтани израз музичке интуиције”.¹⁷⁴ Констатујући најпре постојање старе, нове и остале народне музике, Барток је посебно издвојио градске народне песме, које су се оригинално звале „мађарске националне песме” (овде ће се именовати по српској транскрипцији изворног термина „мађарнота” — *Magyar nótak*) или „циганска музика” (што је одмах оценио као неодговарајуће), музика више класе. Његов критички опис овог жанра је следећи:

„Композитори, познати или непознати, припадају култивисаним слојевима, а музичари који пропагирају ову музику су цигански градски оркестри. Карактер и структура ових песама су хетерогени, а већина потиче из прошлог (деветнаестог, прим. М. Д.) века. Има их између хиљаду и две. Неке од њих, већином оне које поседују извесну вредност, бивају пренете у села, најчешће с мањим модификацијама. Ако тамо буду распрострањене, у простору и времену, и ако подлегну регионалним утицајима, оне постају део сеоске народне музике. (...) Обрнут процес се дешава када композитори градских народних песама имитирају структуру

¹⁷² Исто. Видети више у: Gail Holst, *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-Culture – Songs of Love, Sorrow and Hashish*, Limni: Denise Harvey, 1975.

¹⁷³ Bálint Sárosi, *Zigeunermusik*, Budapest: Corvina Verlag, 1977.

¹⁷⁴ Béla Bartók, “Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighbouring Peoples”, у: Benjamin Suchoff (ур.), *Béla Bartók: Studies in Ethnomusicology*, Lincoln — London: University of Nebraska Press, 1997, 174.

сељачких песама, а увек имитирају нове песме. Некад су ове имитације врло блиске тим песмама да их је тешко од њих разликовати. (...) Виши сталежи углавном познају новије градске песме, старе до сто година. Супротно, сељаци чувају старе мелодије — њихове сеоске и старије градске песме. То је један од разлога зашто је сеоска музика много богатија и интересантнија од мелодија мађарноте, које познају само више класе и њихове циганске банде.”¹⁷⁵

Градска народна музика у Македонији била је под снажним утицајем турске културе. Осим што се неке градске песме на македонском језику и данас живо изводе у Београду, о њој се читалац може обавестити преко монографије о специфичном инструменталном саставу — чалгији. Под тим термином подразумева се:

„(...) инструментална музичка група неодређеног броја музичара и инструмената, у чији састав (осим кларинета) улазе инструменти који потичу из персијско-арапске музичке културе. С малим одступањима у саставу, чалгија у Македонији била је састављена од следећих инструмената: једна или две виолине (...), један, ређе два кларинета (...), један ут, једна лаута, један канон, једне даире или једна тарабука”.¹⁷⁶

Порекло чалгијске традиције у градском музичком фолклору везује се за крај осамнаестог века, а њен процват за деветнаести и двадесети.¹⁷⁷ Интересантно је да су паралелно с овом врстом састава у градовима Македоније постојали и мандолински ансамбли којима се приписује западноевропско порекло.¹⁷⁸ Ови оркестри су наступали у кафанама, а извођачи су претежно били Роми. Етномузиколог Боривоје Џимревски запазио је и снажне оријенталне утицаје у

¹⁷⁵ Исто, 176—177.

¹⁷⁶ Боривоје Џимревски, *Чалгиската традиција во Македонија*, Скопје: Македонска книга, 1985, 7—8.

¹⁷⁷ Исто, 12.

¹⁷⁸ Исто.

музици коју је изводила чалгија и истакао је да она није била наметнута хришћанском становништву од стране Турака и да је била радо прихваћена међу градским становништвом, али да су музичари имали ипак ниже вреднован друштвени статус.¹⁷⁹

Утицај на овдашњу праксу у Војводини имала је и румунска музика. Етномузиколог Сперанца Радулеску (*Speranța Rădulescu*) писала је о ромској музици (румунски: *muzica lăutărească*), која је чак постала амблемска за јужну Румунију, а која је имала сличну стигму као што је био случај с неруралним народним музичким праксама у другим земљама.¹⁸⁰ Извођена је у градовима за припаднике средње класе, у кафанама, а њено „златно време” биле су тридесете и четрдесете године прошлог века.¹⁸¹ Певана је на румунском (не ромском) језику, на лирске теме (о неузвраћеној љубави, сиромаштву), у мањем друштву које омогућава блискост с музичарима, који су наступали у малим саставима (виолина и хармоника, хармоника и цимбал, или виолина, хармоника и контрабас).¹⁸² Поред тога, новосадски етномузиколог Нице Фрациле дао је допринос истраживању инструменталног жанра румунске концертантне музике, који су изводили ромски виолинисти високе техничке спремности, а неке од тих творевина свирају и овдашњи музичари (попут *Хора стакато*, *Хора спикато*, *Хора марцишоролуј*).¹⁸³

О градској народној музици у Словенији, зачуђујуће, нема пуно података — осим да је била под снажним западним утицајем. Постоји неколико радова у којима су се етномузиколози бавили грамофонским плочама с почетка двадесетог века као изворима за проучавање народне музике.¹⁸⁴ Осим везе с хрватским

¹⁷⁹ Исто, 58—59.

¹⁸⁰ Speranța Rădulescu, *(Gypsy) Lăutar Music: History, Stylistic Evolution, Social Significance* (у рукопису).

¹⁸¹ Исто.

¹⁸² Исто.

¹⁸³ Нице Фрациле, „Фолклорни бисери који бришу границе: Румунска концертантна музика”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (48), 2013, 125—142.

¹⁸⁴ Нпр: Drago Kunej, “Intertwinement of Croatian and Slovenian Musical Heritage on the Oldest Gramophone Records”, *Narodna umjetnost* (51/1), 2014, 131—153; Urša Šivic, “Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto: Izraz ponarodelnosti ali vzrok zanjo?”, *Traditiones* (43/2), 2014, 155—173.

наслеђем која је истакнута, претпоставља се да се као тема може поставити и присуство градске народне музике на тим носачима.

Градска народна музика у Турској имала је јак утицај на целокупну музичку праксу на Балкану. Жанр фасил (турски: *fasıl*) је из уметничке прешао у популарну праксу и изводио се у ноћним клубовима званим газино (*gazino*) од почетка двадесетог века и еволуирао је све до данас.¹⁸⁵ Међутим, осим паралеле са сродном музичком културом, постоје музичке карактеристике које су заједничке за урбане традиције на Балкану, а које је (на штету не-турских тумачења) елаборирао фински етномузиколог Ристо Пека Пенанен (Risto Pekka Pennanen). Крајње резимирајући његове налазе: истакао је важност макама сегах (*Segâh*) и у том лествичном раму — интервала прекомерне секунде, као главне оријентализујуће представе.¹⁸⁶ Комбинација у таквих оријенталних скала са западном, функционалном хармонизацијом је као вид модерности прихваћена у балканским земљама.¹⁸⁷ И наравно, вишевековни утицај османске културе на Балкану на остале је немерљив, не само у погледу тоналних структура, већ и у лексици, као и у инструментаријуму, па и контексту извођења попут кафанског.

Утицај чешких музичара на културни живот у Србији истакнут је у ранијим музиколошким истраживањима.¹⁸⁸ Међутим, веза градске народне музике у Чешкој с овдашњом није до сада испитана. Овом приликом биће дате смернице за могућу дубљу компарацију, јер је објављена збирка прашких песама коју се сакупио Франтишек Хомолка (František Homolka) почетком двадесетог века. Као и у случајевима других земаља, ни у Чешкој градска народна музика није била проучавана колико сеоска, упркос заступљености у пракси. Приређивачи поменуте

¹⁸⁵ Merve Eken, *Musical and Social Change as Reflected to "Fasıl" Performance in Istanbul* (мастер рад, у рукопису), Istanbul: Istanbul Technical University Department of Music, 2005.

¹⁸⁶ Risto Pekka Pennanen, "Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy", *Muzikologija — Musicology* (8), 2008, 127–147.

¹⁸⁷ О ситуацији у Грчкој више у: Risto Pekka Pennanen, "The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology* (6), 1997, 65–116.

¹⁸⁸ Нпр: Роксанда Пејовић, „Чешки музичари у српском музичком животу (1844—1918)”, *Нови звук* (8), 1996, 51—58; Роксанда Пејовић, „Чешки музичари у српском музичком животу (1844—1918)”, *Нови звук* (9), 1997, 65—74.

збирке су приметили посебне народне песме — композиције, које су се јавиле приликом чешког националног препорода и намножиле током романтизма, а које су класификоване по следећим статусима: студентске, трговачке и друштвене песме; драмске, народне, полународне, трубачке и хит песме; уличне, кафанске, радничке, војничке и песме из предграђа.¹⁸⁹

У даљем излагању су издвојена проучавања пракси градске народне и староградске музике у Хрватској, Босни и Херцеговини и Црној Гори, као изузетно сличне оним у Србији, у мери која подразумева и дељење историјата, репертоара и карактеристика више него у случајевима малочас наведених земаља.

3.1.2.1. ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА У ХРВАТСКОЈ

Опште је познато на подручју садашњих држава бивше Југославије да Србија и Хрватска негују веома сличан репертоар староградске музике, нарочито у Војводини и Славонији. Стога су резултати досадашњих хрватских сакупљања и научних тематизација градског музичког фолклора од великог интереса и за ову тему. Хрватски су се истраживачи још од деветнаестог века бавили градском народном музиком, тако да су за њима остале озбиљне проблемске расправе, као и сакупљен нотни материјал. Фрањо Кухач је сабрао нотну грађу у већем обиму и оставио прве важне помене и расправе о градској народној музици. Етномузиколог Јерко Безић је у другој половини прошлог века пружио објективан преглед карактеристика и прва преиспитивања градске народне музике у дотадашњој, неспорно дугој историји. Етномузиколошку пажњу староградској музици је у највећој мери посветила савремени етномузиколог Мирослава Хаџихусејновић Валашек. Полазећи од сопствене породичне баштине, ишчитавања историјских докумената, испитивања стања на терену и аспирације ка друштвеном ангажовању у виду промовисања пригодног националног хрватског репертоара током

¹⁸⁹ Věra Thořová, Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda, *Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky: Studie/kritická edice* (1), Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2011; Věra Thořová, Jiří Traxler, Zdeněk Vejvoda, *Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky: Studie/kritická edice* (2), Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2013.

деведесетих година двадесетог века, она је остварила најрецентнију (тима и најкомплетнију) сублимацију дотадашњих знања о староградској песми на подручју Славоније. Уз разумевање деликатности политичког тренутка у којем се њен рад одвијао, ипак би се очекивало више стручне посвећености ако не компарацији с фолклором на територији Србије (који се, додуше, помиње), онда бар указивању на порекло појединих артефаката од српских стваралаца током дугог периода заједничке државе. Како текућа дисертација нема такво оптерећење, указаће се на историјат староградске музике у Хрватској (као и у другим данашњим земљама), тим пре што је хвале вредан напор и резултат бављења староградском музиком. Разлог због којег се староградска музика у Хрватској релевантна за Србију овде не посматра из примарних извора, већ из литературе, лежи у обавези на фокусираност истраживања коју диктира временски и логистички оквир за израду тезе.

Историјски је најважније тумачење Фрања Ксавера Кухача, а његова је разграната делатност сублимирана у петотомној збирци *Јужно-словјенске народне поповке*¹⁹⁰ и, што је важно за ову тему, допуњена анализама варошких песама у каснијем раду. Осим што је значајну пажњу поконио и градском фолклору, рачунао је на грађане као кориснике својих збирки, што је очигледно по његовим коментарима. Поврх тога, Кухачев рад је био настављен не само кроз фолклористички оријентисане етномузиколошке текстове, већ и кроз штампу која је имала космополитско усмерење.¹⁹¹ У сопственом мелографско-теоријском манифесту, очиту су неки Кухачеви ставови (попут прохрватске оријентације и критике метода теренског рада Вука Стефановића Карацића), а специјално је узео у претрес и варошке песме:

¹⁹⁰ Franjo Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke* (1), Zagreb: C. Albrecht, 1878; Franjo Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke* (2), Zagreb: C. Albrecht, 1879; Franjo Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke* (3), Zagreb: C. Albrecht, 1880; Franjo Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke* (4), Zagreb: C. Albrecht, 1881; Franjo Kuhač, Božidar Širola, Vlado Dukat, *Južno-slovjenske narodne popievke* (5), Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1941.

¹⁹¹ Naila Ceribašić, „Glazbeni kozmopolitanizam i nacionalizam: Hrvatski građanski tisak, etnomuzikološki izvori i Kuhačeva baština 1920-ih i 1930-ih”, *Arti Musices* (43/2), 2012, 237—251.

„Мелограф нека не сабира само чисто народске песме, него и такве које ми зовемо ‚варошким песмама‘, а то су оне, које је исхитрио варошанин нижег средњег сталежа, не учећи музику од стручнога музичара и не познајући ноте. Музички производи таквих натуршчика, на које није упливала уметничка музика, а таквих је пре више било него сада, важни су зато, јер такве су мелодије углађеније него просто-народске, па се у њима често налази више традиционалних особина на окупу, него у којој чисто народској мелодији.”¹⁹²

Кухач је уствари имао недовољно елабориран став према градској песми, што се чита из његовог истовременог залагања за њено прикупљање и естетичког критиковања, а да нису објашњене нијансе — осим „националног духа”, хрватског — које ту поделу праве. Истовремено је изнео и суд о тамбурашким оркестрима и њиховим капелницима:

„Мелографу ваља добро разликовати нижи средњи сталеж од ниског градског пролетеријата. Песме што их на пијанкама певају људи који не знају за племенита осећања, нису вредне да их мелограф бележи, јер нису плод песничког усхићења, већ се праве или певају само зато да узбуде ниске страсти, да загуше савест, да пропрате оргије певачком буком. Увелико би се варао мелограф који би, рецимо, у загребачким или љубљанским крчмицама, у које долази измет људског друштва, хтео наћи оне варошке песме за које држим да их је вредно побележити и обелоданити. Али исто би се тако варао кад би такве тражио у садашњим простим тамбурашким дружинама. Некада су такве тамбурашке дружине, састављене од немузичарских чланова средњег нижег сталежа, заиста биле родитељке и одгојитељке варошких песама, те је вредно било њихове производе бележити, али су престале то бити. Прости грађански наши тамбураши не изводе више што сами стварају, већ оно што у

¹⁹² Franjo Kuhač, „Zadaća melografa”, *Vienac* (24/5—9), 1892, 10.

музичкој литератури нађу, без обзира на то је ли то у хрватском духу или није. Истина је да они сами не бирају речене комаде, јер не познају музичку литературу, већ бирају, препоручују и увежбавају с њима њихови капелници. Ови, већим делом у туђем духу васпитани музичари, нити имају хрватски укус, нити знају шта о нашој музичкој традицији, нити су толико уметнички образовани да би могли надоместити наивно, али здраво умеће пређашњих натуралистичких тамбураша.¹⁹³

Кухач је након овога инсистирао на односу хрватског и туђег у варошким песмама. Занимљиво је да је ту изнео и порекло мелодија домаћих песама за које је имао податке (неке од њих су се певале и у Србији и биле су објављене у другим збиркама), а будући да је био немачког порекла, свакако је имао поуздан увид у различите језичке праксе.¹⁹⁴ Истакао је и сложеност задатка проучавања различитих етничких пракси:

„Добро је ако мелограф бележи и туђе ушуњане мелодије које се певају на (рецимо) хрватски текст. У Славонији, у Србији и у

¹⁹³ Исто, 14—15.

¹⁹⁴ *Анчице мила* — *Aennchen von Tarau* (немачка); *Без тебе, драга* — из немачког играказа *Die Perlenschnur*; *Ах, кад сам те ја видио* (немачка); *Баи ниједан сат не мину* („из неке опере”); *Бледи месец теби тужим / Ево веће настадоше красни дани* — *Guter Mond du gehst so stille* (немачка); *Јоште сија жарко сунце* — *Nie wird mein Mund dir sagen* (немачка); *О, часе премили* — *Alles neu macht der Mai / Fahret hin, Grillen geht* (немачка); *О, љубави паклена / Желиш ли бити моја* (немачка); *Што се боре мисли моје / Први поглед ока твог* — *Ist denn Liebe ein Verbrechen* (немачка); *Приближује се тај час* — *Sie nacht, sie nacht die fürchterliche Stunde* (немачка); *С Богом остај, помни мене* — *Lebe wohl, du theures Land* (немачка) / *Les adieux de Bertand* (француска); *Сложно ми, сложено браћо ма* — из опере *Пуритани*, *Снуждени Пољак* („превод пољске песме”); *Сва се сад жеља моја* — *Aus Caprice ist alles auf Erden* (немачка), *Шта, љубо! Ти зар остављаш ме?* — *Ein getreues Herz zu wissen / Vom hoheu Olymp herab* (немачка); *Што си мајци казала* — из опере *Freischütz*; *Ти плавиш, зоро красна* — *Ich lieg im Bett und schwitze / Mich fliehen alle Freuden* (немачка); *Већ барјак вије* — из опере *Марта*; *Пред њом сам ја зостављен* — *Denkst du daran* (немачка); *Прво лето служиш* — *Was kommt dort von der Höh* (немачка); *Изидите на прозоре, Дубровкиње младе* — од ирске песме из опере *Марта*; *Хајд’те чаја врући* — из опере *Fra Diavolo*, у играказу *Војнички бегунац*; *У јутро рано чим зора* — *Freut euch des Lebens* (немачка); *С Богом, драга љубезна* — *Auf und an, spannt den Hahn* (немачка); *Јелинко ходам, Јелинко с Богом* — *Roztrhana chalů, ra slunce do ňi sviti* (чешка); *Сијем жито и пшеницу* — *Mädele ruck, ruck, ruck an meine grüne Seite* (немачка); *Драга моја господо* — *Es wollt einmal ein junger Knab* (немачка); *Ја подижем чашицу* — *Ich nehm mein Gläschen in die Hand* (немачка); *Да би гуише вино пил* — *Laučenj, laučenj sož ge to* (чешка) / *Szegény legény vagyok én* (мађарска); *Пуна срца, пуне чаше* — *Abschiedslied von der Heimat* (немачка); *Натопи грло са вином* — *Was kommt dort von der Höh* (немачка); *Гости моји мили* („ловачка песма из неке опере”); *Кумпанија ка седи* — *Slo děvčatko pro vodu* (чешка); *Још ниједан Загорац* — *Išlo dievča pre vodu* (словачка); *Љубиш ме, кушни ме* (словачка); *Даж, дај, мени точи* — *Počkej povím na te* (чешка); *Ком славских у жилах* — *Vozrůd bandy z bojeckiej* (пољска). Према: Исто, 17—20.

Хрватској чују се по градовима, а ту и тамо и по селима, немачке мелодије, још више пак у Крањској, Штајерској и Корушкој. У Подравини (код Копривнице), у Међумурју и у Хрвата код Шопрона, Калоче и Печуја чују се мађарске мелодије, у Србији, Босни и Херцеговини турске, у Бугарској турске и грчке, у Истри и у Далмацији италијанске. Ове унешене мелодије распознати од оних варошких, што их је компоновао натуралиста, али на основу туђе музичке традиције, утолике је тешко, јер за то треба мелограф да познаје и народске мелодије других народа.”¹⁹⁵

Јерко Безић је касније размотрио Кухачево дело, па је на основу проучавању његовог теоријског и мелографског материјала (нарочито из Далмације) дошао до следећих закључака:

„1) Постоје фолклорне градске песме уметничких и етичких квалитета и друге које немају тих својстава. Ова два слоја Кухач разликује очито на основу текстова јер ништа не говори о разликама у погледу музичких особина напева једног и другог слоја песама.

2) Пред крај деветнаестог века, након педесетак година развоја градске тамбурашке музике, слаби спонтано стваралаштво — па и оно које се обликује према туђим узорима. Деловањем професионалних вођа и унапређивањем инструменталне технике тамбураша шири се репертоар свирке, прихвата се и музика туђег порекла.

3) Има и туђих мелодија које су се ушуњале у репертоар градских тамбураша и певача.”¹⁹⁶

Изузетно је занимљиво Кухачево упутство мелографима — али рекло би се и аранжерима и композиторима — како народска песма треба да изгледа: не треба да има превелике скокове (секундни помераји могу да се замене евентуално

¹⁹⁵ Исто, 16.

¹⁹⁶ Jerko Bezić, „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”, *Narodna umjetnost* (14), 1977, 29.

квартом), треба избегавати покрет велике терце и никако спроводити тритонусни помак, а „највећи скок у лирским мелодијама, у којима већег афекта нема, јесте велика квинта, иначе мала септима”.¹⁹⁷ У вези с хармонизацијом, Кухач је одредио правило да се шести ступањ дате дурске лествице хармонизује доминантним нонакордом („јер је у нас наона милоглас”, очигледно избегавајући субдоминантну сферу за коју примећује да се користи код „других народа”).¹⁹⁸ При секвенцирању мелодије препоручио је секундну транспозицију, а за понављања одсецака сугерисао је мале измене, док је по питању мелодијског кретања Кухач тврдио да је „хрватска мелодија у целости падајућа”, односно силазна.¹⁹⁹ Када је каденцирање у питању, пред тонични тон одредио је као правилне тонове из доминаног сазвука, а предложио је и доследност у ритмичкој дистрибуцији, као и поклапање музичког и текстуалног „глагола”.²⁰⁰

Дефинитивно најауторитативније тумачење градске народне музике из данашње перспективе пружио је етномузиколог Јерко Безић, изневши концентроване податке о варошкој музици, који су блиски појму градске народне музике у разради ове дисертације, а уједно реферишу на староградску музику, мада нажалост не показују испрва богате могућности стратификације градског музичког фолклора. Премда није био поборник термина „варошка песма”, јер га је сматрао архаизмом, Безић га у енциклопедијској одредници није променио јер се она односила на наслеђе читаве Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, па је вероватно имао на уму његову употребу у Војводини.²⁰¹

„Варошка песма (градска, стара градска, градска народска /,пучка’, ‘vernacular’, како стоји у оригиналним верзијама рада — прим. М. Д./ или маловарошка песма), песма која потиче из урбане или рурално-урбане средине. Убраја се у фолклорну музику ако се

¹⁹⁷ Franjo Kuhač, „Zadaca melografa”..., 11—12.

¹⁹⁸ Исто, 12.

¹⁹⁹ Исто.

²⁰⁰ Исто, 13.

²⁰¹ Jerko Bezić, „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”..., 25.

развија и живи слободно, ако се изводи и шири уз мале преинаке — без обзира да ли је њен аутор познат или непознат, школован музичар или музички неписмен певач или свирач, без обзира на записе и објављене текстове и мелодије. Према садржају текстова то су претежно љубавне песме. (...)

Назив ‚варошка попевка‘ увео је Ф. К. Кухач (‚Zadaća melografa‘, 1892). Тај је термин прикладан и данас кад се жели истаћи посебна врста градске песме везана уз одређену мању урбану средину, не за већи град у целини.²⁰²

Безић је у Хрватској увидео три различите врсте градске народне музике према географској распрострањености, есенцијализујући њихове музичке карактеристике:

„Постоји више врста варошких песама: а) средњоевропске, многе према немачким узорима, углавном на подручјима северно од Саве и Дунава; б) медитеранско-приморске, неке према италијанским узорима, далматинске, један део македонских градских песама и в) песме с особинама фолклорне музике Блиског истока, у Босни и Херцеговини, Србији и Македонији. Мелодије првих двеју врста редовно су у дуру или у модусима који инклинирају ка дуру. Трећа врста садржи тонске начине с редовном појавом прекомерне секунде. Напеви прве и друге врсте изводе се углавном двогласно или вишегласно, а једногласно уз инструменталну пратњу. Напеви треће врсте најчешће су једногласни.“²⁰³

Безићев је рад зацело важан по питању терминологије. Наиме, он је термин „варошка песма“ заменио „фолклорна градска песма“ 1977. године када је говорио о далматинском фолклору, оправдавајући то да градска и сеоска музика могу бити извођене и ван контекста који је називом индикован, те генерално се отварајући ка

²⁰² Jerko Bezić, „Varoška pjesma“, у: *Muzička enciklopedija* (3) (2. изд.), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 643.

²⁰³ Исто.

научном посматрању „начина живота музичких појава (...) неголи (усмеравајући се на /додала М. Д./) њихов садржај и форму”.²⁰⁴ Имао је став и о другим терминима који су и тада били у оптицају, а посебно је интересантно то што је одбацивао термин „староградска” не због проблематичности одређивања старине, већ због њене темпоралне недефинисаности. На овом месту је уједно изнео и своја виђења великих концепата, народне музике и популарне музике, који се преносе као изузетно одмерени и валидни:

„Придев ‚фолклорна’ уместо ‚народна’ или ‚народска’ уводим зато јер предмет овога рада, далматинску фолклорну градску песму, могу јасније одредити према начину њеног живота — постојања међу људима у слободном прихватању и преношењу — него према прилично различитим носиоцима те песме и исто тако различитим слушаоцима који ту песму прихватају. (...)

Некадашњи термин ‚варошка попевка’ којим су се служили Фрањо Ксавер Кухач и Винко Жганец, данас /1977/ се у Хрватској више не употребљава, делује као архаизам. Због овога се нисам послужио ни називом ‚маловарошка песма’, односно ‚маловарошка традиција’, којим се служе сарајевски етномузиколози, посебно Цвјетко Рихтман. Нисам се служио ни релативно новим термином ‚староградске’, односно ‚старе градске песме’. Тај назив жели истаћи да се те песме већ релативно дуго певају и да прелазе с генерације на генерацију. При томе превише наглашава старину, а не уважава слојевитост ове музичке појаве и релативност временске ознаке ‚старо’. У староградске, наиме, можемо убрајати и познату *Тко је, срце, у те дирн’о* (*Мируј, мируј, срце моје*, мелодија осигјечких тамбураша које је предводио Пајо Коларић, стихови Петра Прерадовића — из четрдесетих година /прет/прошлог века) и исто тако врло познату, а готово стотинак година млађу *За сваку добру реч*

²⁰⁴ Jerko Bezić, „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”..., 33.

(*Фала*, мелодија Влаха Паљетка, стихови Драгутина Домјанића) — а и прва и друга су данас староградске песме. (...)

Зашто у овом прилогу нисам употребио назив „популарна песма“? Зато што је уз музичке појаве, посебно из света такозване забавне музике, ознака „популарно“ временски веома ограничена. Раздобље кад је песма популарна, тј. кад је у жаришту интереса, кад је врло широка публика жели и слушати и певати, обично је врло кратко. Убрзо се појављују друге песме које постају популарније (...). Песме које су биле популарне у прошлости могу након неког времена опет постати популарне. Појављују се у понешто измењеном руху, али, опет, не на дуже време. Међутим, некад популарне песме често се и даље радо изводе (...). Придев „популаран“ може имати и другачије значење, може значити и „народски“, тј. онај „који припада пуку, народни, обично нижега слоја народног (у опреци према племићима), плебејски, простонародни (...), општесхватљив, изложен на лако појмљив начин, народски, писан за најниже слојеве“. Чини се да је ово друго значење придева „популаран“ прикладнија и боља ознака него два придева „фолклорна градска“ (...). Ознаку „популарна песма“ ипак нисам прихватио као термин. То нисам учинио (...) и зато што појмови „народ“ и „најшири друштвени слојеви“ стварају потешкоће у односу на стварне носиоце — извођаче и слушаоце. (...) Вишегодишњим посматрањем могао сам установити да на певање — извођење — далматинских фолклорних градских песама не наилазимо само у „најширим слојевима“, него у било којем друштвеном слоју људи који у посебним приликама и расположењима воле запевати „далматинске“.”²⁰⁵

Поред потцртавања нужности географске специфике, Безић је објаснио и зашто користи термин „градска“. Овде се показује у пуној мери различитост

²⁰⁵ Исто, 23, 25—27.

тумачења термина „староградско” у односу на ову дисертацију, која подразумева данашње учитавање старости градском музичком фолклору без обзира на датум настанка. С друге стране, оно што Безић назива „фолклорним”, овде је синонимно „народном” (у синтагми „градска народна музика”), управо због важности ужег и ширег контекста извођења:

„Већи део данас познатих напева и текстова далматинских фолклорних градских песама потиче из градских средина или из насеља у којима су градски и сеоски начин живота били међусобно испреплетени. Развој опште музичке културе у далматинским градовима и градићима — посебно црквено певање — омогућио је и појаве развијенијих тонских односа и тоналних основа, а у деветнаестом веку и дурског тонског рода. (...) У поредби с називом ‚староградска песма’ није временски везана, на пример само за завршетак деветнаестог и почетак двадесетог века, док придев ‚фолклорна’ говори о начину извођења, ширења и прихватања те песме као и њене припадности локалној музичкој традицији.”²⁰⁶

Касније је у загребачком *Лексикону југославенске гласбе* Безићев појам „варошка песма” из енциклопедије замењен термином „староградска песма” (1984. године), што се онда и одомаћило не само у свакодневном, већ и у стручном говору.²⁰⁷ Хаџихусејновић Валашек термин „староградска песма” везује за период „негде крајем седамдесетих или почетком осамдесетих година”, када се појављују албуми у издању Савеза музичких удружења Хрватске.²⁰⁸

Подстрек Безићевим истраживањима били су резултати Божидара Широле и Винка Жганеца, а касније их је користила и Мирјана Хаџихусејновић Валашек. Она је навела Широлине речи које се ослањају на Кухачева досегнућа и које градској музици одобравају статус народне и не осуђују стране утицаје:

²⁰⁶ Исто, 27—28.

²⁰⁷ Miroslava Hadžihusejnović Valašek, „Starogradska pjesma u Slavoniji”, у: Jelena Hekman (ур.), *Hrvatska glazba u dvadesetom stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 2003, 349.

²⁰⁸ Исто.

„Треба истакнути чињеницу да је сва та мелодика настала на нашем терену, управо у тим далматинским, хрватским, славонским, босанским местима, да према томе предочава израз стапања старије домаће предаје с елементима унесеним из вана. (...) Утицај се немачки (знатно јаче изражен у словеначкој народној песми) вршио у банској Хрватској по немачким досељеницима, који су овамо долазили као мирне и предузетне занатлије; у стапању с домаћим хрватским живљем створили су потомци тих досељеника посебан тип такозване варошке песме. (...) Подручје тог утицаја су градови и овећа славонска и друга места, која су дуго година потпадала под посебну управу такозване Војне крајине. (...) На тим је песмама туђински утицај видљив прво по узмаху, којег хрватска народна мелодика уопште не познаје, а онда и по поимању и употреби вођице у завршецима ставова и њихових делова. (...) Строфа се налази само у новијим, и то понајвише варошким песмама, и она је понајвише доказ новине, а — понекад — и туђинског утицаја.”²⁰⁹

Шиrolа је био референтан и за Безићево истраживање (премда је Безић критички реаговао на Шиrolину изјаву о једноставној ритмици, као и о позицији хрватског наслеђа у односу на медитеранско, сматрајући национално делом ширег медитеранског културног слоја),²¹⁰ будући да је пажњу посветио и далматинском фолклору:

„Уз веома поједностављену поделу на ,тежу, старинску хрватску попевку’, каква се изводи на пример у Далматинској Загори, и ,лагану и припросту градску песмицу’, Шиrolа сажето износи и музичке особине градске песмице: ,(...) чиста дијатоника, врло једноставна ритмика, у којој се редовно непрестанце понављају једнаки метрички обрасци, вишегласно певање, развијено поимање

²⁰⁹ Исто, 341, према: Božidar Širola, *Hrvatska narodna glazba*, Zagreb: Matica hrvatska, 1940, 74—75, 154, 117.

²¹⁰ Jerko Bezić, „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”..., 31.

тоналитета, све то на основи вокалне музике без инструменталног утицаја. У далматинској градској песмици очитује се утицај италијанске мелодијске концепције (карактеристичан завршетак изведен мелодијским кретањем из вођице према терци тоничног трозвука). То подручје обухвата далматинске градове и већа места, па и оне који нису непосредно у Приморју.²¹¹

Етномузиколог Винко Жганец је, премда се није у већем обиму бавио истраживањем и документовањем градског музичког фолклора, оставио утицајне поредбе градског и сеоског фолклора, називајући их антитетичним. Те разлике би биле:

„Варошка попевка је она, која је настала у граду и којој је аутор школован човек, а постигла је толику популарност да се уопштено сматра народном, те се не води рачуна о њеном аутору. (...) Варошка има ове карактеристике: амбитус мелодије јој је велик, хармонска подлога ближи се класичном хармонском основу трофункционалног система: T—S—D—T, ритмика показује симетричне облике, завршно каденцирање бива по схеми: D—T, избегава староцрквене модусе и остале народне лествице, воли дур, тражи двогласје и вишегласје, воли динамичке ефекте, агогику, *ritardando*, често употребљава плагалне лествице, лествица јој је темперована, мелодијски завршеци радо долазе на терцу тоналитета, строфична структура показује симетрију, најчешће су строге изометричке и изоритмичке, употребљава веће интервале. Напротив, сељачке попевке имају баш супротна својства. (...) Варошка попевка је фолклорна музика, јер она одговара својим основним обележјима појму фолклорне музике, а само по својим споредним обележјима припада посебном стилу музичког фолклора.”²¹²

²¹¹ Jerko Bezić, *Исто*, 30; према: Božidar Širola, *Hrvatska narodna glazba* (2. изд.), Zagreb: Matica hrvatska, 1942, 74—75.

²¹² Vinko Žganec, „Uvodne teme i tonske osnove (skale)”, у: *Muzički folklor* (изд. аутора), Zagreb, 1962, 14.

Безић је тако оштар став оспорио и интерпретирао је из своје отворено антрополошки оријентисане визуре друга Жганчева становишта, која су до његових написа била готово званична:

„Уверен сам да сам правилно схватио наведено Жганчево излагање ако сматрам да су Жганцу основна обележја била општа раширеност, популарност песме и свест носиоца-певача да такву песму сматра својом, саставним делом свог музичког света. Веома је занимљиво да је Жганец већ 1962. године наслутио и осетио да начин живота напева спада у основна обележја фолклорне музике, а садржајни и обликовни елементи споредна су обележја фолклорних музичких појава. (...)

Помало нас изненађује да Жганец — након Кухача, Широле и Добронића — у свом дефинисању фолклорне градске песме не спомиње домаће напеве са страним елементима, ни туђе мелодије које се уз мање измене појављују у фолклорној градској песми.”²¹³

Узмајући у обзир целокупну градску народну музику у Хрватској, треба рећи и да је етномузиколог Стјепан Степанов такође вршио истраживање градског музичког фолклора, па је констатовао његове две врсте, свакако имајући на уму генезу страних утицаја:

„(...) медитерански тип, распрострањена је уздуж наше морске обале и она је несумњиво настала под утицајем суседних италијанских песама, друга је, пак, врста раширена по панонској Хрватској и донекле по Србији (по осталим крајевима у нешто мањој мери), а настала је, вероватно, по узору на немачке сељачко-грађанске песме. (...) Немачка је мањина за свога боравка на овом ареалу певала мањим делом праве старе немачке народне песме, а већим делом немачке варошке и популарне песме. Они су те песме певали на немачком језику. Шокци су неке од тих песама преузели и

²¹³ Jerko Bezić, „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”..., 36.

певају их с врло лоше преведеним текстовима, који су често пута управо бесмислени, јер су измешане хрватске, немачке, па чак и мађарске речи. Но, мелодије и садржајна тематика ових преведених песама су се одржале не само међу барањским Шокцима (то се одржало и у другим крајевима наше земље), него су чак осетно утицале и на стварање такозваних варошких песама.”²¹⁴

Како је исправно потцртала Хаџихусејновић Валашек, Степанов је 1950-их забележио и севдалинке, а занимљиво је да их је естетички критиковао уз повезивање с кафаном, што заправо зрцали оријенталистички дискурс и, уз његове остале коментаре на штету градског фолклора и утицаја на сеоски, ниподаштавање популарне музике:

„(...) новији слој градских песама, међу којима се истичу оријентализоване мелодије, које су познате под именом *севдалинке*, а истичу се често врло баналним, сладуњавим мелодијама и исто таквим текстовима — а које су нажалост страховито раширене по целој нашој држави. То су изопачене имитације босанско-херцеговачких, варошких оријенталних, лирско-љубавних песама. Дакле, нити праве босанске севдалинке нису сељачке творевине него варошки производ и оне, према томе, представљају једну врсту варошких попевака, док су њихове данашње имитације спеване већином од неуких, али довитљивих кафанских певача, те представљају врсту *шлагера* — да се тако изразим.”²¹⁵

Конечно, у Хрватској се данас користе термини „староградска пјесма” и „староградски плес” (у вези с којим треба само натукнути парадигматски интересантно *салонско коло*)²¹⁶, вероватно из подстицаја данашњим емским

²¹⁴ Miroslava Hadžihusejnović Valašek, „Starogradska pjesma u Slavoniji”..., 342, према: Stjepan Stepanov, „Музички фолклор Баранје”, *Осијецки зборник* (6), 1958, 235, 220.

²¹⁵ Исто, 222—223.

²¹⁶ Више у: Zdravko Blažeković, “Salonsko Kolo: Dance of Nineteenth-Century Croatian Ballrooms”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* (12/2), 1994, 114—126.

исказима, но нажалост је изостала дубља научна проблематизација каква се ту очекивала од Хаџихусејновић Валашек:

„Зашто староградски? Уз термине ‚варошки‘ и ‚градски‘ најдуже се задржао и најпознатији је термин ‚староградски‘. Он је већ постао део нашег фолклора. ЗАТО!”²¹⁷

Даљи ток излагања потпоглавља усмерен је обласним проучавањим у Хрватској по хронолошком реду.

Цитирани Јерко Безић је дао значајан научни допринос проучавању градског музичког фолклора, нарочито у Далмацији. Изложио је које су музичке карактеристике које је сматрао релевантним и које су биле типичне за то наслеђе:

„У погледу музичких елемената, то су напеви који припадају дурском тонском роду или њему теже. Термин ‚напев‘ обухвата све музичке елементе певане песме као музичке целине. Тако, на пример, у вишегласном певању напев обухвата све гласове, све деонице. Мелодија је, напротив, само једногласна, самостална, довршена и себи довољна музичка целина. Напеви далматинских фолклорних градских песама редовно су вишегласни (...). Двогласје је у паралелним терцама, трогласје и четворогласје најчешће је хомофоно, акордско. Опсег деонице водећег гласа у већини случајева је мањи од октаве. Мелодијске кривуље водећег гласа често завршавају спуштањем из седмог у трећи ступањ, у терцу изнад тонике дурског тонског начина. У ритму далматинских фолклорних градских песама налазимо и чврст ритам (*giusto*, ритам покрета) и слободан ритам (*parlando rubato, libero*, ритам речи), у мерама — једноставне, сложене и мешовите. У музичким формама

²¹⁷ Miroslava Hadžihusejnović Valašek, Josip Vinkešević, „Predgovor”, у: *Zbirka starogradskih pjesama i plesova*, Ђаково: Matica hrvatska, 2003, 8.

има различитих облика. Истиче се четвороделна форма А В А В.²¹⁸

(...) Према тексту су најчешће љубавне песме.²¹⁹

Безић је уочио неколико подврста у оквиру далматинске градске фолклорне песме (недоследно категоризованих: клапске, једноставније које нису везане за извођачки састав, усвојени италијански напеви, песме које потичу из 1930-их, песме с фестивала забавне музике, песме које потичу из Паноније, песме црквеног порекла), али оне деле заједничке карактеристике. За другу наведену групацију се сада може рећи да постоји и у осталим урбаним традицијама, што апострофира оно што је постављено као носеће у овој дисертацији, а то је значај извођења као релевантног проблема:

„1) заједничко у материјалу и у основама обликовања — у музичким особинама, у дурском тонском начину и у начинима који тендирају дуру; 2) заједничко у начину извођења — у слободном прихватању и у поновном слободном извођењу песама уз обликовање варијаната и уз прилагођавање напева властитим могућностима извођења.“²²⁰

Безић је изложио и проблематизовао уратке Лудвика Кубе (Ludvík Kuba), Владоја Берсе, Антуна Добронића (класификацијски спорног опуса, али врло илустративног када је реч о слојевитости народне музике између два светска рата),²²¹ Силвија Бомбарделија (Silvije Bombardelli) (нивелисао је стилове у оквиру овог жанра),²²² који су били усмерени на далматинске градске народне песме, а на крају и подвукао које су то врсте напева у оквиру жанра (далматинска / традиционална/ клапска песма, далматинска клапска песма с елементима црквеног певања, далматинска клапска песма с елементима италијанске, односно шире медитеранске мелодике, компонована далматинска клапска песма, песма пореклом из ширег копненог залеђа источне обале Јадрана), као и који су начини њиховог

²¹⁸ Као стандардно, у приказу анализе користи се латинично писмо.

²¹⁹ Jerko Bezić, „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”..., 24.

²²⁰ Исто, 25.

²²¹ Исто, 35.

²²² Исто, 37.

обликовања (спонтано клапско вишегласно певање, једноставна хармонизација, развијенија хармонизација, обрада, развијенија обрада, композиција на основу напева далматинске клапске песме, као и фолклорних сеоских песама из Далмације) — што је с комисијом утврдио поводом Десетог Фестивала клапских песама у Омишу 1976. године.²²³

Поред тога, у Хрватској егзистира „права” староградска музика, односно она која се тако популарно назива, која има континуитет постојања и у Војводини, а која се сматра панонским наслеђем. Очигледна посвећеност и обавештеност Мирославе Хаџихусејновић Валашек резултовала је обимном студијом о староградској вокалној (вокално-инструменталној) музици у Славонији.²²⁴ Упркос регионалној усмерености, морала је бити консултована и литература која се односи на друге градске музичке праксе, па отуд не изненађује поклапање с Безићевим разматрањем историјата онотлогије варошке/градске народне/староградске песме. Ауторка је староградске песме назвала славонским, али и хрватским „евевергрином” (енглески: *evergreen*, „композиција која годинама или деценијама не силази са стандардног репертоара”)²²⁵, који показује континуитет у трајању од „сто педесет и двеста година” у неизмењеном или делимично измењеном виду.²²⁶ Такође, указала је и на називе који нису произвољни, а за које се није определила: „фолклорна градска”, „варошка”, „пучка”. Никако не оспоравајући континуитет онога што се у овој дисертацији назива градском народном музиком, а што се по инерцији препознаје популарно као староградска музика, скреће се пажња на неодрживост термина „староградска” који у истом контексту практикује и овдашњи заљубљеник у историју српске грађанске поезије Ђорђе Перић, јер не постоје никакви подаци да је она и у деветнаестом веку тако називана. Под овим термином ауторка идентификује „многбројне песме које су од почетка деветнаестог века стваране у Славонији и континенталној Хрватској

²²³ Исто, 38.

²²⁴ Miroslava Hadžihusejnović Valašek, „Starogradska pjesma u Slavoniji” ...

²²⁵ Иван Клајн, Милан Шипка, „Евергрин”, *Велики речник страних речи и израза* (5. изд.), Нови Сад: Прометеј, 2010, 407.

²²⁶ Miroslava Hadžihusejnović Valašek, „Starogradska pjesma u Slavoniji” ..., 311.

прожимањем домаће традиције и средњоевропске музике”,²²⁷ али се касније (преко позивања на Безића) помињу и другачије градске музичке праксе које имају медитеранске и оријенталне утицаје,²²⁸ а научно се не може оспорити да су оне и старе и градске, те да у другим срединама имају функцију какву ту има музика средњоевропске провенијенције. Другим речима, премда постоје неизговорена локална и популарна знања о томе шта генерално јесте староградска песма, ово је још један повод за критику недовољне контекстуализованости термина „староградска” у различитим етномузиколошким школама због које се у науци испоставља да је то извесна песма за коју се у неком тренутку пронађу извори о несеоском пореклу, без обзира на нивое истинске старости. Осим затварања могућности интерпретације, овим се у суштини одаје признање статуса само музичко-поетским творевинама које су се успеле раскринкати брижљивим радом, али заправо сплетом околности — што се ипак не сме сметнути с ума када је реч о историографским написима. Тиме долази до сличне есенцијализације коју баштине фолклористички приступи, а који услед немогућности проналаска ауторства песму проглашавају народном. Поред тога, питање статуса је сувише комплексно да би се одредило само данашњим критеријумима ауторства, који пренебрегавају некадашњи однос аутора према овом питању, као и извођачки контекст.

Хаџихусејновић Валашек је издвојила генералне текстуалне и контекстуалне карактеристике градске народне музике, односно староградске песме у њеном тумачењу:

„Иако текстови садржајем зависе од врсте песме, у љубавним песмама, по којима се данас препознају староградске песме, текстови су најчешће строфни, сентименталног, понекад и трагичног садржаја. Напеви су врло развијени, често следе тонове разложених трозвука у дурском тонском роду у распону октаве. Код спонтаног (двогласног) извођења, пратећи глас је за терцу нижи од водећег,

²²⁷ Исто.

²²⁸ Исто, 349.

који каденцира на првом или трећем ступњу низа. Форма им је дводелна, где се други део певане строфе понавља, честа је троделна мера, а јавља се и узмах.

Основна тематика староградских песама је љубав: љубав према вољеној особи, најчешће жени (љубавне песме), према друштву, другарству и животу (напитнице и здравице) и љубав према домовини (домољубне песме). Најстарије песме, љубавне и напитнице записане на прелазу осамнаестог на деветнаести век, а од илирског препорода и домољубне, називале су се „варошке песме”. У другој половини двадесетог века, када се након готово сто година поново пробудило занимање за градски тип музике, јављају се и нови називи: „стара градска песма”, „фолклорна градска песма”, „пучка пјесма”, а од 1970-их усталио се назив „староградска песма”. Од све три врсте староградских песама сачувале су се највише љубавне песме, које су крајем двадесетог века и носиоци особина ове врсте музике. Многе познате староградске песме изводе се спонтано и организовано у многим местима (и селима) Славоније. У славонској Подравини културно-уметничка друштва и певачке групе своје песме староградског типа сматрају својом фолклорном баштином и изводе их двогласно *a cappella*. На темељима староградских песама стварана је и наша забавна и нова тамбурашка музика, а начин извођења (соло уз пратњу инструменталног састава) практикује се последњих деценија и код староградских песама у приредбама и емисијама фолклорно-забавног карактера.”²²⁹

Надаље, дат је у њеној студији историјат „варошке пјесме” који је заснован на истраживању рукописних извора поетских текстова до 1850. године, што је делом било ослоњено не на изворне категоризације песама, већ и на арбитражу ауторке засновану на сопственом професионалном искуству које је изградило

²²⁹ Исто, 311—312.

личне савремене критеријуме.²³⁰ У деветнаестом веку, са снажењем илирског покрета који је промовисао „подизање националне свести” (објективније, јужнословенске — прим. М. Д), нарастао је и репертоар патриотских песама.²³¹ Прегледајући грађу, ауторка је издвајала употребу термина „варошка песма”. Такође, позивала се и на референтну књижевнотеоријску литературу ауторке Маје Бошковић Стули (Маја Воšković Stulli), а која заправо најбоље показује укорененост данашње староградске песме у некадашњој грађанској поезији, али не и њихову комплетну истоветност која се често претпоставља. Поред тога, рад Бошковић Стули указује и на жанровско-тематске потподеле унутар ове хетерогене баштине, а пажљивим читањем се може утврдити да је жанр постојао уз помоћ претече медија популарне културе — рукописне песмарице:

„Реч је о песмарицама у које су већином непознати записивачи, припадници разних друштвених сталежа, племићи, клирици и грађани, уписивали песме, преносећи из једне збирке у другу песме љубавне, побожне, винске, војничке, сатиричке, политичке, туђе, а вероватно и властите, али анонимне. (...) Развила се кроз те рукописане песмарице специфична анонимна поезија, која се каткада звала ‚калфинском’, а на подручју Војводине добила је име ‚грађанске поезије’; многи су њихови текстови блиски онима што се данас певају као сентименталне ‚старе градске песме’.”²³²

Хаџихусејновић Валашек је даље дала податке који се тичу музичког живота у градским срединама у Славонији деветнаестог века, па је тако споменула инструменте који су пратили извођење песама, солистички или у оквиру ансамбала — цитре, бубњеве, клавијорд, оргуље, трубе и рогове; као и прилике у којима се музицирало — музичке забаве, балове на којима је извођена уметничка музика страних композитора.²³³ Од посебне је важности то што је службени језик

²³⁰ Исто, 314—315.

²³¹ Исто, 315, 317.

²³² Исто, 316, према: Маја Воšković Stulli, „Usmena književnost”, у: *Povijest hrvatske književnosti I*, Zagreb: Liber — Mladost, 1978, 233.

²³³ Исто, 316.

у временско-просторним оквирима које је ту елаборирала Хаџихусејновић Валашек био немачки, па су многи грађани били познаваоци језика и песама на немачком.²³⁴ Јачање илирског покрета је условило сакупљање поетске фолклорне грађе, али превасходно оријентисане на сеоску културу.

Из овог периода остале су збирке свештеника Луке Илића Оровчанина под називом *Славонске варошке песме* (издатих у Загребу од 1844. до 1847. од стране Лавослава Ориовца), које садрже већином љубавне песме, али и налитнице.²³⁵ Интересантно је да је приређивач у предговору констатовао да осим народних и уметничких песама постоји и њихова мешавина, односно „варошке” песме које он назива „калфинске”.²³⁶

Убрзо су се појавиле и нотне збирке песама (световних и црквених), па је ауторка истакла *Јужнослављанске пучке песме* штампане у Бечу (највероватније) 1849. године, које су као скуп песама аранжираних за клавир дело пожешког правника Карла Картинелија.²³⁷ Према ауторкиној оцени, од двадесет и пет песама, збирка садржи већином „градски тип песама”, међу којима је десет љубавних и седам налитница.²³⁸ Интересантно је да су збирке других приређивача садржавале сличан репертоар, али да у њима нису биле песме које су у то време биле најпопуларније,²³⁹ што сведочи о политици очувања угроженог наслеђа овековечењем и дугорочно о запостављању историје популарне културе, што је као тенденција присутно чак и данас.

Из прве половине деветнаестог века ауторка је издвојила неколико стваралаца битних за варошке песме: песници Спиридон Јовић (иначе Србин из Славоније који је написао *Сећаш ли се оног сата*), Тадо Сојановић (*Како може душа твоја; О, жалостни моји дневи*), Мато Топаловић (*Тужна Босна, Граничар /*

²³⁴ Исто, 317.

²³⁵ Исто, 318.

²³⁶ Исто, 318—319.

²³⁷ Исто, 322.

²³⁸ Исто.

²³⁹ Исто.

*Чврсто стојим к'о клисура/; Ми смо, браћо, илирског синци племена), и композитори Јурај Тординац (Гдје птичице милогласним гласом пјевају; Ој, Славонци и Хрвати), Мијо Фердинанд Матаковић (Љуби на одру; Невјерној драгој; Та, шта си се подбочила /? — прим. М. Д/, Венеро прелијена), Пајо Коларић (Од сад, драга, тебе љубит' нећу; Зашто, драги, злобу тајну спроводиш; Како може душа твоја; Видиш, драга, лице моје; Да знаш право срце моје; Та шта си се подбочила /? — прим. М. Д/, Ради тебе ја на коцку ставио сам; У кавану дођох, пред адута сједох; Потлам подне оде тата; Шетао сам горе-доле по зеленој башчи; Ко је, срце у те дирн'о /према немачкој песми *Stech ich in finster Mitternacht*/), Мирко Богуновић (аутор музике за игру).²⁴⁰*

Друга половина деветнаестог века у Хрватској започела је деценијом Баховог апсолутизма након којег су се наново пробудила национална струјања у Хрватској. Осим неколиких сакупљача-аранжера (рецимо, Славољуба Лжичара), за тај период је изузетно важна поменута делатност Фрања Кухача. Из његовог рада Хаџихусејновић Валашек је установила да, за разлику од љубавних песама које су опстајале, напитнице и даворије/буднице су се постепено губиле.²⁴¹ Он је само неке песме означио као варошке, па је ауторка анализирао и текстове и мелодије других „љубавних попиевки” у потрази за онима које би тумачила као староградске (и побројала називе оних забележених на просторима Славоније и Срема, будући да су они били једна целина у Аустроугарској монархији):

„Често су то такозване ‚прелазне песме’ код којих ‚варошка’ песма уноси у сеоску песму своје карактеристике. У њима се јављају строфни текстови, сентиментална, често трагична тематика, финални тон на трећем или првом ступњу дурског низа, велики мелодијски скокови, неприлагођеност текста и напева, узмах, троделна мера и други означитељи. Таквих песама има много у Кухачевој збирци и оне су најбројније управо у Славонији и Војводини. Још је Кухач закључио да ‚неће ни најученији познавалац

²⁴⁰ Исто, 324.

²⁴¹ Исто, 331.

у многим попевкама знати тачно казати да ли су у граду или на селу настале’.”²⁴²

Као што је речено, Кухач је тумачио разлике између градске и сеоске музике, а то је окупирано пажњу и Хаџихусејновић Валашек:

„За разлику од ,народне’ која укључује и ,варошку’, сеоску је музику називао ,пучком’ јер она ,потиче изравно од пука, коју је пук створио не знајући за учена гласбена правила’. Колико се у Кухачево доба осетила подвојеност између музике у граду и на селу и како се грађанска класа као релативно затворена целина односила према ,пучкој’, тј. сеоској музици може илустровати Кухачева тврдња да је ту ,гласбу јоште присвојила интелигенција тога пука’.”²⁴³

Оно што је Хаџихусејновић Валашек уврстила у наслеђе друге половине деветнаестог века, а што је допринело развоју староградске песме јесте оснивање певачких и тамбурашких друштава, као и шира приватна употреба клавира у друштву.²⁴⁴

Како је и Хаџихусејновић Валашек сматрала, почетком двадесетог века градска народна музика (односно, „староградска пјесма” у њеној терминологији) већ је јасно обликована у основи на начин на који се одржала до данас. Ауторка је приметила јак процват у градско-сеоским славонским срединама насељеним становништвом различитих етничких припадности и професија, али свакако под доминантним аустроугарским утицајем.²⁴⁵ С друге стране, приметила је реално истовремено замирање истраживачког интересовања за градску културу на уштрб „новопробуђеном високом вредновању традицијске културе сеоскога живља”, па чак и отпор према њој:²⁴⁶

²⁴² Исто, 329.

²⁴³ Исто, 332, према: Franjo Ksaver Kuhač, „Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske”, *Rad JAZU* (160), 1909, 117.

²⁴⁴ Исто, 336—338.

²⁴⁵ Исто, 339.

²⁴⁶ Исто.

„Прва половина двадесетог столећа време је великих друштвено-политичких промена и националних и културних превирања. У том се раздобљу развијала уметничка музика и музички аматеризам, оснивали су се многобројни огранци Сељачке слоге, након 1935. одржавале су се смотре сељачке културе, а староградска песма остала је у међупростору, скривена од научне јавности, често извођена у камерним и интимним просторима. Због недостатка прворазредне грађе овде се без истраживања других врста извора могу само делимично утврдити начини ширења и живота староградске песме кроз готово цело једно столеће и одговорити на питање каква је у том дугачком раздобљу била улога тамбурашких састава и оркестара, кафанских капела (често циганских), грађанских друштвених неформалних скупина, породичних окупљања, национално и сталешки формираних друштава, сентименталних стваралачких побуда и других облика музицирања и врста музичких скупина.”²⁴⁷

Уз неслагање по питању истраживачког фокуса и следствено томе извора, овде се мора скренути пажња на то да је почетком двадесетог века градски музички живот у експанзији упркос томе што то фолклористичке збирке нису адекватно документовале, те се проблеми које је наведена ауторка издвојила испостављају као сложени и садржајни, а за њихово расветљавање су неопходни други материјални извори — попут штампаних података о рецепцији музике, административна документација о музичким удружењима, публиковани мемоари, али и објављена нотна и звучна издања, што се уосталом и обрађује у овој дисертацији на примеру Београда.

²⁴⁷ Исто, 340.

Након навођења још неколицине сакупљача (Лука Лукић, Јосип Широки,²⁴⁸ Антун Бауер), ауторка се усмерила ка етномузиколошким записима о староградској песми. Уважила је поменуте речи Божидара Широле, Винка Жганеца, Јерка Безића, Стјепана Степанова, које су важне за градску музику у Хрватској уопште, не само у Славонији. Ауторка је поменула и рукописне збирке тамбураша и мелографа Славка Јанковића, где такође постоји занимљива и шире важећа констатација која се односи на проблем ауторства спрам општеприхваћености:

„Из сакупљеног материјала се види да је Илок био варошица у којој се певало, као и у многим нашим варошицама, врло мало народних песама, а много више варошких, тј. домаћих створених по страним узорима страних уметника код којих су само текстови преведени. Наравно да певачи не знају порекло песме, па се за многе песме то сад и не може напречац установити. Многи људи су дубоко уверени да су те песме праве старе лепе хрватске песме.”²⁴⁹

У светлу промене научне парадигме која се односила на окретање ка контекстуалним одликама музике уместо ка текстуалним, градска музика је постала један од објеката изучавања етномузикологије у Хрватској пред крај прошлог века. На представљеним темељима, Мирослава Хаџихусејновић Валашек је посветила пажњу и ономе што се у овој дисертацији сматра староградском музиком у ужем значењу, односно савременим облицима који реферишу на градску народну музику из прошлости, закључујући излагање предочавањем пораста интересовања за староградску музику у Хрватској (посебно за њен националистички репертоар) током и након рата 1990-их година, које се

²⁴⁸ О њему видети и: Vera Tiefenthaler, *Südslawische Ethnographie und Sprache in Wiener Sammlungen bis 1914. Mit besonderer Berücksichtigung von Josip Široki* (дипломски рад, у рукопису), Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien, 2005; као и његове звучне снимке: Gerda Lechleitner, Grozdana Marošević, *Croatian Recordings 1901–1936*, Wien: Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009; који су приказани и у: Сања Радиновић, Милан Миловановић, „Croatian Recordings (1901–1936)”, *Музикологија — Musicology* (14), 2013, 235–249.

²⁴⁹ Miroslava Hadžihusejnović Valašek, „Starogradska pjesma u Slavoniji”..., 345, према: Slavko Janković, *Pjesme iz Iloka* (у рукопису), 1952.

најеклатантније остварује у музичким издањима и специјализованим фестивалима:²⁵⁰

„Староградске песме често су биле део репертоара кафанских састава, тамбурашких и салонских оркестара и циганских капела заједно с руским и мађарским романсама, домаћим и увезеним шлагерима. На тај начин су постајале део такозване забавне музике. Деценијама потиснута староградска песма седамдесетих година двадесетог века ушла је на јавну музичку сцену захваљујући у великој мери Осијечанину, композитору, мелографу, организатору и реформатору тамбураштва Јулију Њикошу. Иако у својим мелографским збиркама није објављивао староградске песме, обрађивао их је и прилагођавао савременом начину извођења, најчешће изведби певача солиста или хора уз тамбурашки оркестар. Прве његове партитуре објавило је Славонско тамбурашко друштво „Пајо Коларић“ 1971. под насловом *Наше старе популарне и варошке пјесме: За глас и тамбурашки оркестар* (1 и 2). Следила је и лонг-плеј плоча *Кад би ове руже мале* на којој Вера Свобода „пева варошке и славонске народне песме уз тамбурашки оркестар Јулија Њикоша“. Преко плоче и радијских програма староградска се песма приближила свим слушаоцима и љубитељима ове врсте музике.

Занимање за староградску песму од тада је све више расло у ширим слојевима становништва Хрватске. Притом се осећао велики недостатак објављених нотних записа и приручне музичке литературе. То је био повод да „Савез музичких удружења“ у осамдесетим годинама двадесетог века започне с објављивањем практичних приручника који ће „затребати сваком музичару или аматеру дословце свакога дана или, боље, сваке вечери“, како је записао приређивач првог албума *Најпопуларније староградске*

²⁵⁰ Више у: *Исто*, 350—354.

пјесме и романсе, Марио Кинел. Тако је започео јединствени покрет сакупљања и објављивања популарних песама који траје све до данас. У протеклом раздобљу објављено је једанаест албума и девет антологија. Нотни су записи једногласни, приступачни музичарима аматерима, садрже целовити текст песме и ознаке одговарајућих хармонизација. Наслови албума су се мењали, једнако као и садржаји који су варирали од староградских песама, романси, народних, домољубних, забавних, све до духовних песама. Издавачи су такође били различити, али је аутор и уредник већине записа у наведеним издањима велики познавалац фолклорне музике и садашњи сарадник Хрватског радија Крешимир Филипчић.²⁵¹

Као што ће се у овом докторату видети, не може се прећутати важност српских композитора и песника, нити београдских извођача за живот градске народне музике до Другог светског рата, а ни касније, нарочито у 1970-им. Такође, не спорећи важност загребачких издавача плоча („Edison Bell Penkala”, „Jugoton”) и Радио Загреба, после ће се указати и на улогу београдских музичара и српских композитора и издавача после Другог светског рата у развоју жанра староградске музике. Овај жанр, примарно љубавне поезије, па тек онда патриотске, ни у свом наслеђу ни у данашњој пракси неспорног извођења у Србији нема искључиве хрватске националне елементе — пре се може рећи да је наднационалан феномен с евентуалним локалним текстуалним прилагођавањима.

3.1.2.2. ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ

Градска народна музичка пракса која је данас приписана наслеђу Босне и Херцеговине јесте севдалинка. Њена генеза фасцинира данашње љубитеље музике и етномузикологе у Босни и Херцеговини, па се јављају различити текстови посвећени самом музичко-поетском феномену, а њен савремени живот се одвија и на траговима ревитализације, прилагођавања овдашњој новокопонованој музици и

²⁵¹ Исто, 346—347.

уметничких ворлд мјузик (енглески: *world music*) мешавина. Као и с осталим праксама које се данас везују за одређени национални простор, и са севдалинком је случај инсистирања на њеном босанском наслеђу, што у одређеној мери (мада не и сасвим) јесте тачно и у историјском смислу.

Најауторитативније тумачење пружио је етномузиколог Владо Милошевић. У времену када је писао своју студију, имао је детаљан увид у сву објављену литературу. Почео је дефинисањем севдалинке, које показује лепезу уобичајених научних потешкоћа у овој материји — хетерогеност категорија обухваћених једним термином, неодлучност у погледу одређивања за једнозначну дефиницију, превелик утицај емског дескриптивног језика (конкретно, оријенталистичког), опасност од академско-пуританске критике популарне културе високе презентности, интуитивно разликовање аутентичног од неаутентичног наслеђа, констатовање припадности градској култури и љубавној поезији као стожера одређења. Милошевић је успео да од типичних замки избегне фасцинацију феноменом, али није одолео актуелно-политичкој етничкој детерминисаности жанра:

„Ако сумирамо оно што је до сад писано о севдалинци, видећемо да је она све: безазлена и наивна лирика, безмало дечја игра речи, али и најцрњи дерт који води до ‚самоуништења‘; нежни цвет мимозе који се склања од уличне и чаршијске време и затвара иза високих авлијских зидова и густих мушебака; распојасана кафанска и простачка вашарска песма и тако даље. (...) У сваком од додатих цитата има већи или мањи део истине. (...) Све што имало наноси на босанско варошко певање, од једноставне песмице до најновијих севдалијских шлагера што их износе на тржиште ‚композитори народних песама‘, веже се уз севдалинку. (...) Разлучити споредно од главног и невредно од вредног у овако широком и шароликом луку правог и привидног севдалијског певања није лак ни једноставан задатак. (...) Севдалинка је уметност настала у феудалној босанско-херцеговачкој средини и зато специфичан

песничко-музички симбол, јасно профилисан успешим срећним прожимањем наносима источних култура, тако да је сасвим јасно, бар у главним цртама, шта је севдалинка. Према томе, нема сељачке севдалинке (*contradictio in adjecto*), ни српске народне севдалинке, ни црногорске, ни македонске, ни родољубиве севдалинке. Зато је сувишно истицати да је нека песма народна или муслиманска севдалинка.²⁵²

Као синониме током историје, Милошевић је навео: босанске (односно, босанско-херцеговачке) песме, шехерске/шехерли песме, дилберке, ашикли(јице), харемске песме; али је приметио да у многим збиркама песама има и оних за које је пропуштено да се каже да су севдалинке.²⁵³ Уз претпоставку на основу литературе да је назив „севдалинка” био познат у Босни крајем деветнаестог века, он се сагласио с мишљењем Ахмеда Мурадбеговића:

„Назив ‚севдалинка’ према томе изгледа да је новијег датума. Њиме се, мислим, уопште нису служиле старије генерације. Ко је тај назив дао овој врсти наше народне песме, о томе се не би дало ништа стварно рећи, али је врло вероватно да је он потекао од Цигана. О томе нема никаквог ауторитативног мишљења ни код страних музиколога. Према томе се не за ни шта је заправо севдалинка, ни какве су њене битне ознаке са стручног музичког становишта (...).”²⁵⁴

Милошевић је истицао контекст градског народног музицирања и посебност музичких укуса грађана и сељака:

„Варош има своју културу, свој начин живота и своје навике. Варошка кићена песма је један вид варошке културе; она је у мелодијском смислу експонирана вокална деоница. Таква песма је у материјалној култури пандан лепом везу (...). Варошки човек воли

²⁵² Vlado Milošević, *Sevdalinka*, Banja Luka: Muzej Bosanske Krajine, 1964, 4.

²⁵³ Исто, 5.

²⁵⁴ Исто, према: Ахмед Мурадбеговић, „Севдалинка, песма феудалне господе”, *Политика* (37/11379), 1940. [s. p].

све што је уочљиво и допадљиво; он има свој укус, па би главу окренуо кад би чуо како сељаци певају (...) онако монотono и равно у смислу тонског кретања и равно у изражајном смислу.”²⁵⁵

У друштву какво је било босанско-херцеговачко под снажним османским утицајем, била је присутна оштра подела на јавне и приватне просторе извођења, али је свакако посебно место у тим разматрањима заузимао контекст извођења у кафани:

„(...) треба разликовати певање које је цветало и развијало се у патријархалној средини иза затворених врата и прозора, и ону севдалинку која је у своје атрибуте у тексту, као и у адекватном музичком изразу добијала у акшамлијско-бећарско-кафанској средини и у интерпретацији оних појединаца који су имали времена и начина да своје љубавне згоде, а још више незгоде, изразе на један посебан начин, дајући му примат над свим осталим доживљајима, и да те љубавне ситуације доведу до неисцељивог карасевдаха, да потенцирају своја љубавна осећања до ужарене кулминације која је нашла своје растерећење у вину и ракији, било то у механи, чардаку или на теферичу.”²⁵⁶

Опонирајући Миодрагу Васиљевићу који је из визуре етномузиколога из Србије и кафанске распрострањености имао увид у севдалинку, Милошевић је заступао став да је севдалинка не само „беговски” и „харемски” музички израз (искључивој припадности севдалинке вишим класама се и противио),²⁵⁷ већ да је немерљив утицај културних миграционих веза с Османским царством:

„(...) севдалинку су као најпоетскији израз стварали они који су по положају и значају у друштву имали прилике да се упознају с културом и културним елементима других народа одлазећи у стране крајеве, или су били чвршће повезани с оним путницима и

²⁵⁵ Исто, 16—17.

²⁵⁶ Исто, 5.

²⁵⁷ Исто, 14—15.

трговцима, војницима и чиновницима и осталим ученим људима из разних крајева турске царевине који су доходили у наше крајеве и вароши, одходили или остајали овде, па су од њих примали поред осталог и нешто и њиховог певања.”²⁵⁸

Међутим, није успео да побије постојање кафанске праксе. Чак напротив, у закључку своје студије је децидно изнео своју тврдњу: „Држим да је севдалинка баш то што се расцветало у кафанско-пијанском и акшамлучко-бећарском амбијенту.”²⁵⁹ Дебата између Васиљевића и Милошевића није била на истој разини, јер је Васиљевић говорио о послератним севдалинкама, док му је Милошевић супротстављао параметре из ранијег историјата севдалинке и дискурса о њој. Ипак, расправа је дошла до истог закључка — да постоји „кафанска севдалинка” негативних својстава, а имала је следећи ток:

„Чињени су упорни покушаји у Радио Београду нове Југославије да се талас ширења босанске севдалинке сведе на мању меру. Учињено је с почетка нешто у мелизматичком погледу, али за кратко време босанска песма је освојила програм Радио Београда. Сви певачи одреда научили су технику певања путем севдалинке; карактер технике унет је у српску народну песму у толикој мери да су народне емисије радио-станице Републике Србије изгубиле српски карактер. Београдска кафана надмашила је кафану Сарајева и других босанских градова одакле нам је дошла музика негдашњих беговских харема.”²⁶⁰

„Из Васиљевићевог чланка види се да су босанска севдалинка и босанска песма синоними, али он, вероватно, није мислио на оно певање које Јован Илић романтичарским заносно узноси и о коме с одушевљењем говори Герхард Геземан, а то је онај чисти севдалијски стил, изворна и непатворена народна уметност која носи

²⁵⁸ Исто, 6.

²⁵⁹ Исто, 40.

²⁶⁰ Исто, према: Миодраг Васиљевић, „Народна музика на програму Радио Београда”, *НИН* (110), 1953. [s. p].

у себи рељеф патријархалне средине из које је поникла. Очито је да се цитат из Васиљевићевог чланка односи на „кафанску севдалинку” (ове речи узимам као *terminus technicus*, јер има случајева да се кафанска севдалинка пева и у шљивику, у *plein-air*). Ово певање, које је свој израз и своје седиште услед промењених друштвено-политичких односа (нарочито после 1878. године / Берлински конгрес, прим. М. Д./) нашло у кафани, у певању лоших певача, искварило се и прешло у декадентни манир. У кафани је одувек владао присан однос између певача и публике. И добар певач и певач-уметник певаће оно што слушалац тражи и што му годи; према томе не треба све свалјивати на професионалне певаче, било да су добри или лоши. Биле су такве прилике и дошло је такво време да се одмеравање вредности спустило, те се укусу и публике и певача срозао често и до „вашарског певања”. Ако је Васиљевић циљао на „кафанску севдалинку” или на искварено кафанско певање, онда он има право кад такву песму одбија, сматрајући да је то насртај на чистоту народне песме.”²⁶¹

Милошевић је уочио и родну поделу која се према његовом мишљењу одражава на стил извођења, поетски текст и физиономију мелодије.²⁶² У текстовима о естетици севдалинке препознао је као кључна следећа питања: „а) наш и не-наш, односно туђи елементи који су нама страни; б) једноставно и монументално; в) орнаменти и арабеске”.²⁶³ Може се сада слободно тврдити да је упориште прва два проблема заправо у последњем, што је и Милошевић потврдио,²⁶⁴ а и размотрио:

„На крају увек произилази да су камен спотицања: арабеске, орнаменти, мелизме, украси, руладе итд. Однос између силабичког и

²⁶¹ Исто, 8.

²⁶² Исто, 17—18.

²⁶³ Исто, 9.

²⁶⁴ Исто, 12.

украсног певања, речитативно-декламаторског и ариозног је у музици питање стила, и питање које је увек актуелно. У нашим приликама и у овом случају је то у крајњој линији питање сеоске и варошке културе. Ми можемо говорити о укусу и мери, интелегентној и простачкој примени украса, али је, уствари, украсно певање нераздвојни и саставни део варошког певања.”²⁶⁵

Посебно су вредни цитати које је преузео од немачког слависте Герхарда Геземана (Gerhard Gesemann) који истичу вредност балканских урбаних култура:

„У овим по себи извесно декоративним елементима лежи баш душа ове песме.”²⁶⁶

„Зона левантског круга је та која је националне културе на Балкану, око Егејског мора и на Понту оријентално обојила. Она је изразито варошка култура.”²⁶⁷

Милошевић је у вези с оним што се генерално подразумева под „оријенталним утицајима” прокоментарисао следеће, очигледно не занемарујући могућности старијих културних реликта:

„Од кога смо примили турцизме и декоративне језичке изразе (,аман’, ,данум’ итд.), јасно је, али питање је да ли је широка музичка фраза својствена само исламском варошком певању, јер је широко распреден музички израз био у музичкој пракси устаљен давно пре турске доминације. О томе ће моћи да каже нешто поузданије онај који добро проучи византијско, грчко, сиријско и маронитско певање, као и музички фолклор балканских и суседних народа.”²⁶⁸

²⁶⁵ Исто, 12—13.

²⁶⁶ Исто, 13, према: Герхард Геземан, „О значају народне песме за националну културу југословенског народа”, *Прилози проучавању народне поезије* (4/2), 1937, 163.

²⁶⁷ Исто, према: Герхард Геземан, „Пролегомена поводом грамофонског снимања босанске народне песме”, *Прилози проучавању народне поезије* (4/2), 1937, 232.

²⁶⁸ Исто, 13.

Оно што је истакао као заједничку одлику градских традиција на Балкану („варошке песме балканско-левантско типа”) јесте прекомерна секунда у мелодији, а даље је запазио и „оријентални тетрахорд” — два таква тетрахорда раздвојена дијазеуксисом (према терминологији Миодрага Васиљевића) у осмогонској лествици чине „макам хицаскјар”.²⁶⁹ Та одлика постоји „у музичком фолклору народа око Средоземног мора и даље на север до Мађарске, Украјине, Румуније”, па је на примеру песме *Од како је Бања Лука постала*, пронашао паралеле у бугарском фолклору.²⁷⁰

Имао је Милошевић и коментаре о емоцијама везаним за севдалинку (нарочито меланхоличним), првенствено помињући текст, али заправо наслућујући да остали параметри песме доносе другачију слику:

„Ако поетско-музички израз разлучимо на саставне делове и за сада по страни оставимо удео мелодије у том изразу, видећемо да је севдалинка ‚платонизам’ који у великом луку све силнијих осећања понире тамо негде у разбукталу страст. Зато кад се говори о севдалинци мање се мисли на нежно саткану лирику која с мало речи много каже, а више на онај крајњи и последњи стадијум љубавне страсти — онај тешки и неизлечиви карасевдах (...). Али кад читамо стихове севдалинки, ми ћемо наћи много више примера истанчане лирике неголи црног и тешког севдаха.”²⁷¹

Успоставио је, стога, поделу севдалинки „по садржају, лепоти и поетској вредности” на девет група, ипак крајње нејасних црта: кратке песме, веће песме, песме тешке и трагичне љубави, песме о несрећној љубави, љубавна туга и чежња, песме о великој љубави, акшамлучке и винске песме, бећарско-пијанске песме, песме познати и („мени”) непознатих песника/песме које су писане

²⁶⁹ Исто, 22—23.

²⁷⁰ Исто, 23—24.

²⁷¹ Исто, 24—25.

клишетирано, шаблонски, без инвенције и правог песничког замаха/лирско-песнички производи ниже вредности и имитације народне песме.²⁷²

Посебно је значајно то што је Милошевић раздвојио у музичком смислу севдалинке од „старобосанског варошког пјевања”, које карактеришу узан тонски амбитус, осцилаторна мелодика, силабичан ритам, неистакнута мелизматика, прекидање мелодије унутар речи:

„Старобосанске варошке песме су све оне мелодије које се по својој тонској грађи не могу сврстати у дурске и молске лествице. У њима се испољава мање или више пентатоничка основа и црквени модуси: дорски, фригијски, донекле лидијски, миксолидијски и еолски, односно тетра хорди, пентахорди или хексахорди дотичних модуса са завршетком на првом ступњу.”²⁷³

У том смислу, севдалинка као феномен показује неухватљивост, описану оријентализујућим (у Саидовом смислу) језиком и — специфичношћу извођења. Као музичко знамење аутор је издвојио прекомерну секунду (што је у складу с поменутиим дискурсом), а онда и миксолидијску, дурску или хармонску молску лествицу са завршетком на другом ступњу, уз употребу „алтерација” (вероватно је мислио на хроматске тонове), мелодију широког даха и распона, те мелизматичну:

„Севдалинку је тешко сврстати у формалне оквире, она није одређен тип песме као што је то на пример песма уз сватовско коло (...). Севдалинка може да буде свака песма љубавног садржаја; све зависи од тога како се она изводи, али и поред тога севдалинка има своје музичке карактеристике по којима је она недвојбено баш севдалинка и ништа друго. Пре свега, прекомерна секунда је онај чудесни интервал који песми даје специфичну тежину севдаха, сликовитост далеких хоризоната и непознатих предела, немир неостварених

²⁷² Исто, 25—30.

²⁷³ Исто, 30.

снова, бол чежње и много тога што није лако исказати. Ја бих то укратко назвао ‚моћ прекомерне секунде‘.²⁷⁴

Поменуо је и начине вокалног интерпретирања севдалинке, а такве речи су и данас честе у описима градске народне музике:

„Неки певачи певају севдалинку с мало тона, полугласно, али с много топлине и заноса, меким, ‚благо-назалним гласом‘ и у фалсету. (...) Други начин у интерпретацији је онај где певач из пуних прса, лепотом, носивошћу и снагом свога гласа привлачи и држи слушаоца. Код ових певача издржавање тонова и фраза је дуже, динамички успон и пад јасно одмерен, а глас добро постављен тако да је све подређено изражавању, односно доживљају песме.“²⁷⁵

Владо Милошевић се специјално осврнуо на ромске певаче и свираче, које је назвао професионалним музичарима. Полазећи од чувеног става Владимира Ђорђевића, Милошевић је урадио сопствену слушну анализу снимака с грамофонских плоча Софке Николић.²⁷⁶ Како је она релевантна за тему ове дисертације, јер је Софка Николић била репрезент градске народне музике у Београду до Другог светског рата, преносе се у потпуности Милошевићеве речи, уз издвајање као најупечатљивијих аналитичких импресија попут уочавања додавања украсних тонова у виолинској пратњи и наглих динамичких и агогичких прелаза у вокалној деоници.²⁷⁷

„Сви технички елементи у извођењу певачице Софке Николић и њене свирачке дружине нису ништа ново (изузимам појаве неправилног акцентовања). Портаменто, глисандо, украси и дуго издржани тон су особине које ћемо наћи у музици примитивних народа, само што су у овом случају сви ти елементи употребљени

²⁷⁴ Исто, 32.

²⁷⁵ Исто, 39.

²⁷⁶ Издања “His Masters’ Voice”: *Чујеш, секо; Зоне, мори, Зоне; Али паша на Херцеговини; Гривна; Саградићу шајку; Колика је Јахорина планина; Кад би знала, дилбер Стано.*

²⁷⁷ Vlado Milošević, *Sevdalinka...*, 46—47.

рафинирано и с јасним циљем да се таквим начином певања анимирају гости у кафани (немачки: *Stimmungsmusik*).²⁷⁸

„У оркестру пасажи и флоскуле (...) Најинтересантније и најупадљивије у целом Софкином певању и њен певачко-естрадни ‚штос‘ је певање (или неко полуизговарање) речи ‚Јахорина‘. Слог ‚Ја-‘ певачица издржава и навлачи навише. Кад изговори ‚Јахори-‘, настаје кратка пауза, затим тонски акценат на ‚-ина‘, кратко, брзо и оштро, више изговорено него отпевано.”²⁷⁹

У самом закључку своје студије, Милошевић је написао личне ставове — по севдалинку тотално неповолне, а који у корену имају његово убеђење да је народна музика дели на „праву”, „изворну” спрам „домаћег шлагера” (за који је изнео низ структуралних замерки: допадљива и памтљива мелодија, каткад плагирана, хиперпродукована, масовно прихваћена, површна поезија која се претерано римује, оштра хармоникашка пратња),²⁸⁰ односно поделу на музички фолклор и популарну музику из перспективе академског композитора и фолклористе. Милошевићеве ставови заправо разјашњавају повремене контрадикторности и неодлучности у тексту:

„Али кад бих се ја питао, ја бих именованом ‚севдалинка‘ означавао: а) у тексту оно што сам навео под бројем IX; б) све песме било по тексту и мелодији које су настале у новије време, уназад шездесет или седамдесет година; в) сву циганско-кафанску музику; г) афектирано и простачко певање с неприродним акцентовањем предудара, скраћивањем првих слогова израженим у ритму ‚ломбардних‘ фигура, с развученим портаментом и тремолом великих амплитуда с преобиљем украса и другим негативним особинама (...), без обзира

²⁷⁸ Исто, 21—22.

²⁷⁹ Из коментара о песми *Колика је Јахорина планина*: Исто, ... 47.

²⁸⁰ Исто, 41—42.

ко ово пева, професионални или непрофесионални певачи; д) и на крају: оно што је најниже у овој врсти певања, шунд и кич.”²⁸¹

У Босни и Херцеговини је од деведесетих година двадесетог века пробуђен интерес јавности за севдалинку, па се појавило неколико етномузиколошких студија с том темом. Овом приликом као савремени поглед на градску босанску традицију истаћи ће се рад Тамаре Караче Бељак. Полазећи у представљању материјала од Лудвика Кубе као првог значајнијег мелографа,²⁸² али нажалост не приказујући довољно изворе, она је направила преглед историјата севдалинке у Босни и Херцеговини. Као важан, издваја се период између два светска рата, што је случај и у Србији. На основу сопствених истраживања ауторка је закључила да је тада било популарно слушање грамофонских плоча у кафанама, те да су популарни били певачи из Србије, попут Софке Николић, Боре Јањића, Николе Стојковића „и професионалних циганских певача из Србије” који су певали у кафанама.²⁸³ После Другог светског рата веома важну улогу имао је Радио Сарајево, не само због емитовања програма, већ и због формирања ансамбала народне музике, одабира њиховог репертоара, селектовања солиста, прикупљања материјала на терену.²⁸⁴ Народна музика је тада класификована у четири категорије: изворна, импровизирана, стилизована и аранжирана — што се у каснијим анализама тешко раздвајало.²⁸⁵ Ово се сада наводи да би се још једном и на блиском примеру указало на измицање дефиниција жанрова, пропустљивост њихових ивица, али и потребу њиховог успоставања у музичкој индустрији. Такође, теза да су извођачки ансамбли важан индикатор културних политика потврђују и спомени различитих стилова које су донели извођење на хармоници,

²⁸¹ Исто, 41.

²⁸² Tamara Karača Beljak, “Bosnian Urban Traditional Song in Transformation: From Ludvik Kuba to Electronic Media”, *Traditiones* (34/1), 2005, 169.

²⁸³ Исто, 170.

²⁸⁴ Исто, 171.

²⁸⁵ Исто.

потом у тамбурашком и у народном оркестру, а коначно и неотрадиционални изрази попут сазлијске пратње.²⁸⁶

Севдалинка је свакако комплексан репертоарски, стилски, естетички и друштвени феномен који је високо умрежен с градском народном музиком у Србији и пре и после Другог светског рата, па ће му дужна пажња бити посвећена у будућности.

3.1.2.3. ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА У ЦРНОЈ ГОРИ

У једином постојећем раду на ову тему, етномузиколог Гордана Ћетковић обрадила је „пјесме из старе Подгорице”,²⁸⁷ приступајући им методом „терен—транскрипција—анализа”, типичном за српску етномузиколошку школу.²⁸⁸ Тако су назване народне песме, „подгоричке севдалинке”, које комбинују „цивилизацијске наносе: горштакчи, приморски, градски и у њему много елемената оријенталног муслиманског”.²⁸⁹ У претежно осмерачком и десетерачком стиху са честим рефренима, оне опевају љубав и стару Подгорицу,²⁹⁰ што је подударно са староградским песмама у Београду. У музичком смислу, ове песме карактеришу формална вишеделност (ауторка је као честу појаву издвојила четвородел),²⁹¹ *parlando rubato* ритам (често се текстуални и ритмички акценти не поклапају),²⁹² широки мелодијски амбитус, прекомерна секунда, мелизми (који могу садржати

²⁸⁶ Исто, 172—174.

²⁸⁷ Gordana Ćetković, *Gradske pjesme iz stare Podgorice* (дипломски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1998.

²⁸⁸ Видети: Dimitrije Golemović, Selena Rakočević, “Mapping the Past and the Future of Serbian Ethnomusicology and Ethnocoreology”, у: Lozanka Peycheva, Angela Rodel (ур.), *Vienna and the Balkans: Papers from the 39th World Conference of the ICTM, Vienna 2007*, Sofia: Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences, 2008, 88–95.

²⁸⁹ Gordana Ćetković, *Gradske pjesme iz stare Podgorice...*, 12.

²⁹⁰ Исто.

²⁹¹ Исто, 18.

²⁹² Исто, 22—23.

нетемпероване тонове) и богата динамика,²⁹³ док се као извођачке специфике издвајају импровизација и „отезање” у певању, пратња на жичаним (трзачким) инструментима, која у новије време уступа место хармоници и кларинету.²⁹⁴

Поред подгоричких песама, пажњу је завредило и наслеђе Боке Которске. Етномузиколози из Хрватске и Србије, Јакша Приморац и Злата Марјановић, проучавали су збирку чешког фолклористе Лудвика Кубе из 1907. године — *Песме далматске из Боке*. Њихов поглед је значајан као тумачење садржаја кроз сегментацију на далматинске и староградске песме, односно на оне које потичу из Далмације и Боке и оне које потичу из средњоевропских крајева. Као што је Приморац образложио:

„С обзиром да Бока од 1918. не припада политичком простору Далмације, и уз то је до данас прошла кроз разнолике културне мѐне, упутно је наведене песме називати бокелским или бокелско-далматинским. Први би назив, међутим, вероватно изазивао забуну код читалаца јер се као ‚изворно’ бокелске у домаћој јавности најчешће поимају старинске једногласне песме. С друге стране, назив ‚бокелско-далматинске’ је због своје двострукости оптерећујући, па ћемо најчешће користити поједностављени назив *далматинске песме*, не одричући њиме бокелску посебност. Притом додатни аргумент који оправдава овакво решење јесте чињеница коју наводе Злата Марјановић и Јошко Ћалета да Бокелји често сами означавају наведене песме као далматинске.

Са друге стране, Кубин рукопис садржи и значајан број песама које препознајемо као изворно војвођанске, славонске, западнохрватске, босанско-херцеговачке, македонске и слично, или им не можемо одредити географско порекло. Ова појава градских музичких стилова из разних јужнословенских крајева, придошлих у Боку првенствено под утицајем романтичарских и националних гибања у

²⁹³ Исто, 25—26.

²⁹⁴ Исто, 13.

деветнаестом веку и на почетку двадесетог века, нипошто није зачуђујућа (...). Проблем је, међутим, како заједничким називом означити разне стилове којима припада четрдесет шест Кубиних записа. Одлучујемо се за крхак назив *староградске песме* првенствено стога јер га, као и у примеру далматинских песама, користе сами Бокељи када означавају наведену врсту песама. Други је разлог за његову употребу тај што се њиме у широј музичкој јавности најчешће означавају градске песме пореклом из Војводине, Славоније и других панонских крајева, а међу четрдесет шест наведених Кубиних записа таквима сматрамо голему већину (...).²⁹⁵

Јасно је да је реч о градској традицији, а термини указују на културне увозе и оправдавају се савременим теренским налазима. Ипак, овај други дефинитивно уводе сами аутори, сматрајући га синонимом за музику која је дошла из панонских крајева под аустроугарским утицајем, без обзира на то што та музика није називана старом и што су у Војводини и тада биле презентне праксе које су реферисале ка (модификованом) оријенталном наслеђу. Као познавалац далматинског клапског певања, Приморац је утврдио да постоји блискост између та два музичка испољавања, те да се као градски фолклор јасно издвајају од „архаичног једногласног бокељског певања”.²⁹⁶ Осим издвајања разлика у музичким карактеристикама, аутор је истакао и процес прилагођавања староградских песама локалном градском музичком наслеђу:

„Када су староградске мелодије у дурском тонском роду и када немају већих интервалских скокова нити растављених акорда (трозвучка и четворозвучка), често могу бити посве налик далматинским и тешко је, ако се не препознаје по тексту, закључити је ли песма пореклом далматинска или староградска. Но, таква је само једна скупина староградских песама. Оне староградске песме

²⁹⁵ Jakša Primorac, „O tradicijskom pjevanju u Boki Kotorskoj: Počevši od Ludvika Kube”, у: Jakša Primorac, Zlata Marjanović, *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*, Perast: Međunarodni festival klapa Perast, 2015, 91—92.

²⁹⁶ Исто, 92.

које су у молском тонском роду или њему теже, или оне које су у дурском тонском роду, али с изразито развијеним, разиграним и скоковитим мелодијама које у водећем гласу често имају опсег октаве или већи, врло се лако препознају као недалматинске. С обзиром на то да је бокелско–далматински мелодијски стил дошао у Боку раније од разних стилова староградских песама и да је у њој постао изнимно популаран, често се догађало да се многе староградске песме локализирају, односно да им се изворна водећа мелодија измени и прилагоди правилима специфичне домаће мелодике, те да јој се прикључе додатне деонице тако да се обликује типично терцно двогласје или акордско трогласје и четвругласје. Пошто овај гласбени процес није био двосмеран, односно углавном се није догађало да се мелодије далматинских песама преобликују тако да више личе на староградске, можемо закључити да је бокелско–далматински стил био превладавајући и, у том смислу, највероватније доживљаван као новији домаћи стил, пошто је хронолошки био пуно млађи у односу на архаично једногласје. Стога ћемо процес преобликовања староградских мелодија у бокелско–далматинске називати *далматинизирањем*, складно истом претходно описаном поступку у означавању далматинских песама.²⁹⁷

Староградске песме у поменутој збирци је анализирао Злата Марјановић, па је истакла њихове музичке карактеристике (указујући на ауторске и оне које су без дилеме преузете из северних предела):

„Попут песама медитеранско–приморског културног простора и песме средњоевропског културног простора се изводе у оквирима дурске лествице, хомофоно вишегласно, неретко у троделној мери. Амбитус мелодије водећег гласа је песмама средњоевропског културног простора такође шири. Може бити октавни, као и шири од

²⁹⁷ Исто.

октаве (распона терцдециме). На формалном макроплану, мелострофе песама средњоевропског културног простора су неретко обликоване дводелно, у облику периода или вишеделно, употребом три различита музичка материјала.²⁹⁸

3.2. ГРАДСКА МУЗИКА У ЕТНОМУЗИКОЛОШКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА У СРБИЈИ

Градска музика је била део етномузиколошких истраживања неколицине крајева у Србији, најчешће административних центара који су били логистички значајни за теренско истраживање сеоских средина интересних области. Та истраживања могу се пратити кроз веће аналитичке/проблемске збирке народних песама, а дефинисање градске народне музике кроз истраживачке политике — то јест, кроз професионални профил сакупљача, начин бележења, време и место истраживања и публиковања материјала. Штампана издања сабраних фолклорних мелодија, капитална по свом значају и обиму, резултати су првих систематичних сакупљачких и класификаторских напора заљубљеника у музичко фолклорно стваралаштво, а затим и етномузиколога. Продукти музичке етнографије уједно су и драгоцене музичке колекције из времена недоступности трајног теренског звучног бележења, јер данас (још увек) нису доступни етнографски снимци. Базиране на интересовању за наслеђе одређеног краја, жељи за овековечењем старих творевина и доприношењу јачања националне културе, ове публикације чине основу многих данашњих етномузиколошких проучавања. Иако се данас користе као незаобилазно штиво у дијахронијској компарацији и представљају стожер за ареална етномузиколошка проучавања, није критички разматран друштвени контекст који је условио одређени етномузиколошки дискурс, па ни методолошки приступ аутора на терену, потом приликом транскрибовања, анализе и класификације, а није проблематизован ни њихов каснији утицај на само

²⁹⁸ Zlata Marjanović, „Bokeljske muzičke slike Ludvika Kube: Umetnost prikazivanja transkripcijom”, у: Jakša Primorac, Zlata Marjanović, *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*, Perast: Međunarodni festival klapa Perast, 2015, 217.

фолклорно стваралаштво. Ове збирке су биле конципиране тако да прикажу музички фолклор одређеног краја Србије, а неретко су биле делови едиција које су претендовале да обухвате простор целе земље. У вези с бележењима градског музичког фолклора, истичу се случајеви следећих области (по хронолошком реду испитивања): Косова и Метохије, Санцака, Врања, Мачве, Војводине. Напомиње се да је и ова подела донекле вештачка, будући да градски фолклор није био омеђен (данашњим) националним границама.

Типичан поглед раног етномузиколога на градски музички фолклор у Србији, који је и надаље наслеђиван, најбоље је сублимирао Миодраг Васиљевић. Прво, конфронтирајући га сеоском фолклору, који је неискварена „права народна музика”, али не негирајући међусобне утицаје током времена, друго, категоризујући га у хетерогену љубавну лирику, треће, правећи квалификативне нијансе између „севдалинке” и других песама, као старе и нове народне музике, и четврто, имајући посебан став о народној музици у Београду, Васиљевић је појаснио:

„У Србији је грађанска класа формирана и обнављана више пута у току историјског развитака, па се у њеној средини народна песма и данас односи знатно друкчије него у другој где такви историјски услови нису постојали. Под турском царевином, особито после сеобе Срба под патријархом Чарнојевићем, градска интелигенција у Србији — власт, војска, суд, занатлије, трговци и кафеције, били су Турци, Грци и Цинцари, а Срби врло изузетно. Уколико је бивало Срба по градовима, бавили су се сеоском привредом — земљорадњом и сточарством. Прилив сељака у град од почетка деветнаестог века после обнове самосталне српске државе, и после одласка турског становништва из српских градова, унео је у ондашњи градски музички фолклор много сеоске свежине и правог народног духа. Отуда подела народног певања на сеоско и градско има у Србији специјалан облик, јер је већина градских песама (мелодија и текстова) сељачког порекла, пуних сеоске садржине и

смисла. У свакој сезони искрсне по нашим градовима понека популарна песма праве сеоске садржине (нпр. у Београду до недавно певана песма: *Гон' говеда, Маро моја, где је шума густа*) и певају је неуморно сви друштвени слојеви, док не наиђе нека друга. Већина градских песама сеоског порекла враћа се поново у села као 'усавршен' или као 'отмен' материјал. Највећи преносиоци таквог материјала су радио-емисије. Оне су, када обухватају босанске севдалинке, врло штетне по остале, још непобележене старе сељачке песме у Србији.

У неким српским градовима у којима се турски живаљ дуже задржао, или који су били музикалнија средина у историјској прошлости, створени су особито типови песама разгранатих мелодијских облика, с много динамичких прелива и префињености. Такви су градови у Србији били Ниш, Врање, Лесковац на прелазу између ова два велика певачка центра, и Ваљево. У прва три града се певало с много мерака и севдаха у јужносрбијанском дијалекту, те уз пратњу турских чалгија. Ови су градови имали јединствен стил. О томе говоре њихове народне песме које већ дуго изумиру с генерацијама које су умеле да их осете боље од потоњих. Познаваоци Сремчевог Ниша и Станковићевог Врања изумрли су и песме ових градова још животаре, али само у меморији њихових најстаријих потомака.

Београд није никада имао својих оригиналних песама, иако је био већ богатија средина од Ниша, Врања, Лесковца и Ваљева. Београд су увек освајале песме (музика) доношене из унутрашњости Србије, из Војводине и из иностранства, а највише са запада, из Босне и из Херцеговине. Севдалинке су од анексије Босне и Херцеговине (1878) почеле узимати све већег маха. Почетком овог века били су у Београду јако популарни шабачки певачи и свирачи Цицварићи. Они су одлазили у новопазарски Санцак и Босну, те односили један, а

отуда доносили други, нов певачки материјал. Цицварићи су путовали по свим већим градовима Србије разносећи свој репертоар који су прихватили и други Цигани, чувени певачи и свирачи: у Крагујевцу Лага, у Јагодини Мија, у Ваљеву Маринко, Борко и његови синови (наредници у војној музици), у Гроцкој Јоца, у Крушевцу Митар и др.

Највећи број правих лирских песама обухвата љубавне песме.²⁹⁹

Ради објективности приказивања статуса градске народне музике и староградске музике у овдашњој етномузикологији, апсолутно се мора узети у обзир обрада сличних, па и истих, или барем утичућих феномена у етномузиколошким списима најпре из ранијег периода, а потом и с простора некадашње Југославије. То је разлог због ког се у овом тренутку подсећа читалац зашто су на почетку овог поглавља у оквиру дела о градској народној музици у региону, а чији је део и градска народна музика у Београду, представљене не само илустрације блиских пракси из данас суседних држава, већ и рефлексije о наслеђу које се слободно може читати као заједничко.

3.2.1. ИСТРАЖИВАЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ НА КОСОВУ И МЕТОХИЈИ

Подручје Косова и Метохије је и у прошлости било посебно значајно у политичком смислу, те су бројне истраживачке експедиције ту бележиле фолклорне мелодије у извођењу Срба — заправо, сви су великани етномузикологије у Србији боравили на косовско-метохијском терену, а већина њих је уз помоћ реномираних издавача своје резултате и публиковала у збиркама песама.³⁰⁰ Неколико је збирки из којих су се користиле информације за ово

²⁹⁹ Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт — Научно дело, 1960, 255—256.

³⁰⁰ Више о етномузиколошким истраживањима на Косову и Метохији: Марија Думнић, „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током двадесетог века”, *Гласник Етнографског института* (61/2), 2013, 83—99.

истраживање. Нотни записи Стевана Стојановића Мокрањца садрже мелодије с Косова, у оквиру којих се разликују обредне и обичајне песме, игре с певањем, сеоске и градске песме, турске песме, као и песме из других крајева, а сâм аутор је остављао важне коментаре о прилици када се мелодија изводи, о стилу и сличном.³⁰¹ Грађи претходе етномузиколошки и музиколошки осврт на обрађен архивски материјал. Мелодије из Јужне Србије које је забележио Владимир Ђорђевић потичу већином из Македоније, у мањој мери с Косова и Метохије, углавном из сеоских средина, и њихова структура је подвргнута анализи од стране белгијског музиколога Ернеста Клосона (Ernest Closson).³⁰² Милоје Милојевић је детаљно записао фолклорне песме с којима се у неколико наврата сусретао у Јужној Србији, али их није за живота објавио, премда је ту музику теоријски разматрао у више прилика.³⁰³ Као и у случају Мокрањчевих записа, финални задатак је касније обавио Драгослав Девић, класификујући и тумачећи дати материјал. Коста Манојловић је посетио Јужну Србију 1924. и 1931. године, у оквиру експедиције Етнографског музеја у Београду, и једини је од овде фокусираних истраживача чија збирка косовско-метохијских песама није објављена, али је будућем приређивачу оставио драгоцене податке о материјалу на који је наишао.³⁰⁴ Сестре Љубица и Даница Јанковић су уз своје теоријске текстове давале етнографске описе, записе мелодија и игара из различитих крајева, а у овим збиркама посебно тематизују не само Косово и Метохију у целини, већ и области око градова на југу Србије (Призрен, Гњилане, Врање, Лесковац).³⁰⁵ Миодраг Васиљевић је као аналитичан етномузиколог, који је

³⁰¹ Стеван Стојановић Мокрањац, *Записи народних мелодија...*

³⁰² Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928.

³⁰³ Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије...*

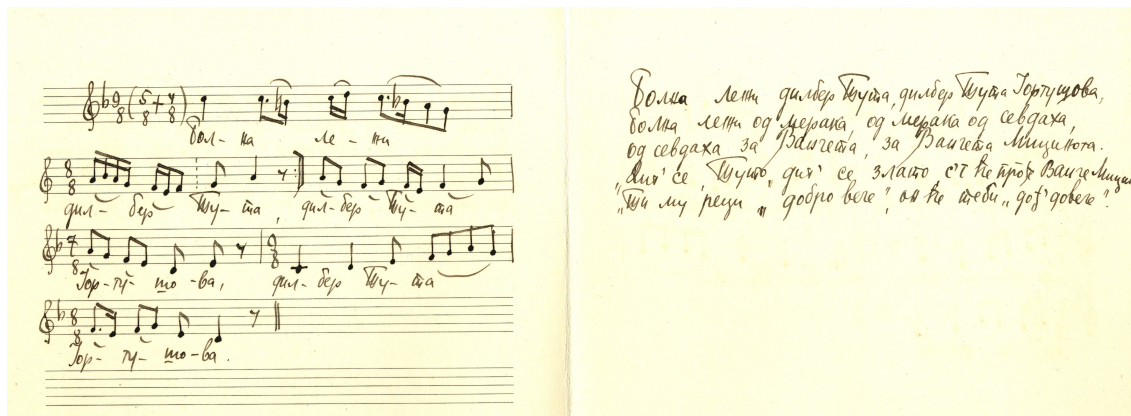
³⁰⁴ Оригинални материјал из Етнографског музеја чува се у Музиколошком институту САНУ и тренутно је у завршном процесу архивске обраде. Више у: Марија Думнић, Данка Лајић Михајловић, Александар Васић, *База података Музиколошког института САНУ: Традиција српске етнокорологије — Заоставштина Љубице С. Јанковић*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2014.

³⁰⁵ Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре* (2), Београд: Просвета, 1937; Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре* (6), Београд: Просвета, 1951; Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре* (7), Београд: Просвета, 1952.

обишао различите крајеве Југославије, оставио детаљне податке о народној музици Срба с Косова и Метохије, који су подразумевали прецизно забележне компоненте напева (тонске висине, метроритам, темпо, агогику), комплетно записане поетске текстове с акцентуацијом, речник локалних речи и израза, и нотиране податке о казивачу и месту извођења, што је утрло пут савременим етномузиколошким приступима мелографији.³⁰⁶ Милица Илијин је 1954. године снимила српске градске песме у Призрену.³⁰⁷ Иако се може рећи да је при снимању више пажње посвећено српској сеоској музици и музици ромског, турског и албанског становништва, значај ових снимака је данас немерљив у реконструкцији звука градске музике Срба на Косову и Метохији у првој половини двадесетог века. У истраживању овог простора, током седме деценије двадесетог века прикључила се Радмила Петровић.

³⁰⁶ Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1...* (реиздање: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије с Косова и Метохије* /прир. Зорислава Васиљевић/, Београд – Књажевац: Београдска књига – Нота, 2003).

³⁰⁷ Милица Илијин, *Призрен* (магнетофонска трака 47 — жичани калем 25), Београд: Фоноархив Музиколошког института САНУ, 1954.



Илустрација 1: Запис песме *Болна лежи дилбер Тута* из картотеке Етнографског музеја. Запис је сачинио Коста Манојловић, а претпоставља се да је ову песму и звучно снимео на воштану плочу у Призрену 1924. по казивању Анђелка Кујунџића. Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд (сигн. 7066).

У наставку следи кратак преглед етномузиколошких тенденција у Србији у првој половини двадесетог века, који је референтан и за проучавање других области. Готово све мелодије које су размотрене за потребе овог дела рада забележене су у првој половини двадесетог века,³⁰⁸ када су водећи сакупљачи били школовани музичари, композитори и педагози заинтересовани за музику која потиче с овог простора.³⁰⁹ Уопште, тада се под утицајем аустријске и немачке школе компаративне музикологије, с којом су учени композитори имали контакт, развила научна апаратура у европским земљама које су доживљавале национални препород,³¹⁰ а тако је било и у Србији, у време водећих мелографа о чијем је опусу овде реч.³¹¹ Познато је да музика има важну улогу у друштвеним поделама и

³⁰⁸ Изузетак су записи Стевана Стојановића Мокрањца с краја деветнаестог века, као и снимци Милице Илијин из друге половине двадесетог века, који су узети у обзир због повезаности с ранијим истраживањима.

³⁰⁹ Више о првим о мелографима из Србије у: Драгослав Девић, „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* (22–23), 1960, 99–122.

³¹⁰ Helen Myers, “Introduction”, у: Helen Myers (ур.), *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, London: The Macmillan Press, 1993, 5.

³¹¹ Barbara Krader, “South Slavs”, у: Helen Myers (ур.), *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, London: The Macmillan Press, 1993, 165–166.

етничком идентификовању,³¹² и стога се публикување збирки о којима се овде говори може тумачити у том кључу. У духу јачања националног идентитета, проучаваоци су с романтичарским заносом и по узору на делатност Вука Стефановића Караџића бележили наслеђе за које су претпостављали да је архаично, да ишчезава и да је у бити национално, тј. српско, а као место где се такво наслеђе може пронаћи подразумевано је село (ово потврђује етномузиколошки опус Милоја Милојевића,³¹³ као и Владимира Ђорђевића³¹⁴). Из тог разлога није посвећивана већа пажња ни тада актуелним родољубивим песмама, као ни облицима популарне културе. Бележење фолклорне културе било је основа за стварање високе националне културе, па је, сходно томе, бележење фолклорне музике било предуслов за стварање дела музичког романтизма, а читав романтизам био је у функцији изграђивања нације.³¹⁵ Мелодије на Косову и Метохији већином су бележене после Првог светског рата,³¹⁶ а целокупан процес њиховог истраживања заснован је на романтичарском наслеђу трагања за „коренима” и у духу је националне ренесансе. Овоме је свакако разлог огроман Мокрањчев утицај на композиторе—наследнике, који су уједно били и пионири овдашње етномузикологије („композитори и мелографи”, како их назива Девић,³¹⁷ односно „музичари композитори који нису у правом смислу етномузиколози”, у интерпретацији Радмиле Петровић³¹⁸). Њихов превасходно композиторски

³¹² Martin Stokes, “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, у: Martin Stokes (ур.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994, 1–27.

³¹³ Драгослав Девић, „Народне песме и игре Косова и Метохије”, у: Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства — Карић фондација, 2004, 29.

³¹⁴ Владимир Ђорђевић, „Предговор”, у: Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928, XVIII.

³¹⁵ Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma: Muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005, 154.

³¹⁶ Косово и Метохија постали су део Србије након 1912. године, тако да ранија обухватна истраживања од стране научника из Србије нису била сасвим могућа. С обзиром на такве околности, треба посебно уважавати Мокрањчев сакупљачки допринос.

³¹⁷ Драгослав Девић, „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке”..., 105.

³¹⁸ Радмила Петровић, „Етномузиколошка проучавања”, у: Стана Ђурић Клајн (ур.), *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија САНУ, 1973, 222.

приступ огледа се највише у представљању музике нотним текстом, конкретно — у бележењу предзнака за тоналитет приликом транскрибовања фолклорних напева.³¹⁹ Мокрањац је у својим записима још увек бележио предзнаке тоналитета, што имплицира да је имао идеју о могућој хармонизацији ових напева, али Девећ није следио његов узор по том питању, будући да је и сам Мокрањац након ове збирке био заговорник мелографије која не имплицира западну тоналност.³²⁰ Познато је да је Мокрањчев композиторски третман фолклорне музике, па и музике с Косова и Метохије, био узоран многим композиторима, али и етномузиколозима—наследницима између два светска рата (нпр. Милоју Милојевићу).

Описана активност имала је патриотску просветитељску улогу.³²¹ Осим са циљем да сачувају од заборавља стару народну музику, обимне збирке су издаване да пруже помоћ у настави солфеђа, понуде инспирацију за компоновање, материјал за изучавање и извођење.³²² Транскрипције су биле илустрације за пратеће етномузиколошке студије о примени структуралних музичких анализа западноверопске музике на српску фолклорну музику,³²³ за есеје о хорнбостеловској тонпсихологији,³²⁴ а функционисале су и као делови етнокоролошких описа.³²⁵ Највећим достигнућем тог периода етномузикологије,

³¹⁹ Видети записе из свих овде анализираних збирки песама.

³²⁰ Драгослав Девећ, „Предговор”, у: Драгослав Девећ (прир.), *Записи народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт, 1966, XI.

³²¹ Више у: Татјана Марковић, *Transfiguracije srpskog romantizma...*, 157.

³²² Миодраг Васиљевић, „Предговор”, у: Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950, 8.

³²³ Миодраг Васиљевић, „Тоналне основе нашег музичког фолклора”, у: Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950, 339–394; Ernest Closson, „Introduction”, у: Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928, XIX–XXXI.

³²⁴ Више у: Петар Коњовић, „Фолклориста”, у: Петар Коњовић (ур.), *Милоје Милојевић: Композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука, 1954, 208–212; Ана Matović, „Odras etnopsihologije u delima Miloja Milojevića”, у: Nadežda Mosusova, Roksanda Pejović, Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ур.), *Miloje Milojević: Kompozitor i muzikolog (Zbornik radova)*, Београд: Удружење композитора Србије, 1986, 289–306.

³²⁵ Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре (2)...*; Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре (6)...*; Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре (7)...*

а што је очигледно и кроз материјал који се на овом месту разматра, јесте сакупљање и бележење мелодија и основних података о информаторима, као и класификација тог материјала. Као плоносан, приступ пионира српске етномузикологије актуелан је и након више од једног века. Кроз разматрање штампаних збирки, овде је проучен њихов приступ сакупљању, анализи, приређивању и употреби фолклорне музике, са циљем да се расветли начин конструисања репрезентативног репертоара народне музике одређене области, у овом случају — српског с Косова и Метохије. Публикације српске народне музике с Косова и Метохије посебно су значајне за етномузикологију, јер представљају прве етномузиколошке подухвате у Србији које су обавили еминентни стручњаци и објавили најреспектабилнији локални издавачи. Из овога се такође може увидети дугорочна приоритетност очувања косовско-метохијског културног наслеђа, односно — важност колекција из граничних подручја за национални идентитет.³²⁶

У наставку ће бити представљени истраживачки и приређивачки модели који су званично омогућили овакву поставку, за сваку збирку понаособ.

Фолклорне мелодије с Косова први је забележио Стеван Стојановић Мокрањац приликом теренског истраживања фебруара 1896. године. Ово је био његов једини одлазак на терен, а имао је за циљ прикупљање материјала за уметничку обраду.³²⁷ Боравећи код конзула Бранислава Нушића у Приштини,³²⁸ предано је нотирао песме према интерпретацији изабраних познатих певача, махом из града, и стабилне (темпероване) интонације. Такав одабир певача и теренски метод био је типичан за његов етномузиколошки рад, о чему сведочи

³²⁶ Више у: Philip Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara: ABC Clío, 2004, 95–96.

³²⁷ Петар Коњовић, „Мокрањац и фолклор”, у: Петар Коњовић (ур.), *Стеван Ст. Мокрањац*, Нови Сад: Матица српска, 1984, 35.

³²⁸ Мокрањац је иначе имао важну улогу у културној дипломатији, више у: Биљана Милановић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856—1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд: Музиколошки институт САНУ — Музиколошко друштво Србије, 2014.

попис певача песама „Из разних крајева”.³²⁹ Кључни казивачи од којих је забележио градске песме јесу баба Лена Приштевка и Живко. Осим што су отпевали већину од укупног броја градских песама, могу се сматрати репрезентативним градским певачима: Лена је правила разлику између сеоских и градских песама, при чему често није прецизније одређивала сеоски репертоар, док је Живко певао само градске песме. Осим њих, може се претпоставити да су градски певачи били Рифат чауш и учитељ М. Јовановић. Такође, прибележио је и неколико песама за које се претпоставља да су их изводили Роми у градским кафанама.³³⁰ Према Девиневој класификацији Мокрањчевих записа, градске песме су издвојене у оквиру категорије „Сеоске и градске песме”, али се такође појављују и у осталима. Необухватност његових приређивачких критеријума произилази из преузимања категоризацијског модела од претходника и од истовременог увођења савремених етномузиколошких методолошких тенденција у третман фолклорне музике у Србији. Његова поставка показује да песме које нису извођене у обредима или као пратња плесу бивају третиране као вишак који није могао бити занемарен због свог квантитета,³³¹ као и да необредне лирске песме не могу подлећи класификацији према функцији као обредне.³³² Оно што је изузетно важно у Мокрањчевом сакупљању, а чему је после њега једино још Милица Илијин посветила пажњу, јесте фолклор других народа. Бележењем турских и грчких песама што је верније могао, Мокрањац је показао да није сасвим био омеђен српским националним оквирима, као и да су градови били средине суживота различитих култура.³³³

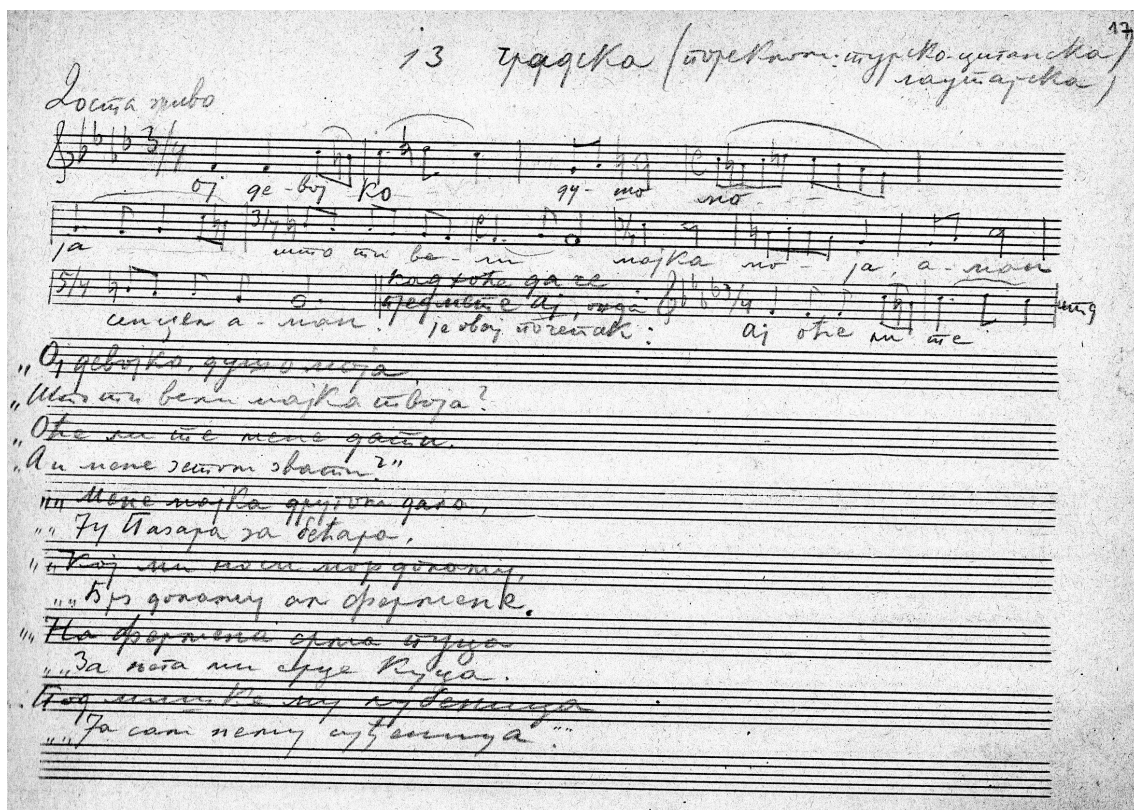
³²⁹ Стеван Стојановић Мокрањац, *Записи народних мелодија...*; Стана Ђурић Клајн, „Коментари и маргиналије Стевана Мокрањца”, у: Драгослав Девин (прир.), *Записи народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт, 1966, XV.

³³⁰ Петар Коњовић, „Мокрањац и фолклор”..., 38, 43.

³³¹ Стеван Стојановић Мокрањац, *Етномузиколошки записи* (прир. Драгослав Девин), Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996, 324.

³³² Видети нпр: Драгослав Девин (прир.), *Антологија српских и црногорских народних песама*, Београд: Карић фондација, 2001, 1.

³³³ Стеван Стојановић Мокрањац, *Етномузиколошки записи...*, 283—299.



Илустрација 2: Запис песме *Ој, девојко, душо моја*, градске песме („пореклом турско-циганска, лаутарска”) из збирке Стевана Стојановића Мокрањца *Са Косова I*, 1896. Чува се у Архиву Српске академије наука и уметности, Београд (сигн. 14455-III/1).

Владимир Ђорђевић је на Косову и Метохији бележио мелодије 1925. године. Он је био фокусиран првенствено на сеоски фолклор, будући да је већ тада његово постојање било угрожено, у чему је посебно штетну улогу имала градска народна музика:

„Песме се замењују песмама из вароши, а народни инструменти уметничким. (...) Њих је заменила или хармоника или виолина или кларинет или други који инструменат. *На тим инструментима изводе се сада по селима готово искључиво варошке игре и песме* (нагл. М. Д). То је био разлог што сам после рата престао бележити народне мелодије у границама предратне Србије.”³³⁴

³³⁴ Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Предратна Србија*, Београд: Српска краљевска академија, 1931, XI.

Ђорђевић је градску музику сматрао напреднијом, али страном српском наслеђу и, самим тим, неприоритетном у свом истраживању:

„У крајевима који су удаљени од великих центара и јачих комуникација, те је у њих врло мало, можда и нимало, допирао туђински утицај, ми имамо чисту нашу народну музику. Ту је она мало еволуирала, а уколико је то било, ишло је само од себе. Осим ње имамо ми још једну, другојачу. То је она из крајева ближим већим центрима и јачим комуникацијама, изложена туђинским утицајима. Ту је она напреднија и шаренија.”³³⁵

У складу са својим прокламованим чистунством, Ђорђевић је забележио мало градских песама, које није посебно издвојио. У збирци постоји регистар места у којима је бележио песме, те се може направити делимична реконструкција градског репертоара.

Милоје Милојевић је теренски рад на Косову и Метохији извршио 1930. године, користећи као модел збирку Владимира Ђорђевића, а може се претпоставити да су његове резултате истраживања користили и Манојловић и Васиљевић, на основу могућности увида у његов рад и запажене сличности у забележеном репертоару. Градска музика у Милојевићевом есејистичком опусу није задобила важно место, јер је био заинтересован првенствено за сеоски фолклор — као одраз правог националног духа и, због тога, идеалну уметничку сировину:

„Музичка наука, по Милојевићу, у области фолклора има крајњи циљ да постави систем музичког мишљења нашег народа, да компаративном методом издвоји оно што је специфично наше и да на тај начин пружи ствараоцима уметничких дела типове који су не само нови, необични, него су и расни, да би ствараоци на томе

³³⁵ Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија...*, XIII.

извору нашли узор, нашли подстрека за оригинално стварање у нашем расном духу.”³³⁶

Како је у теренским истраживањима тежио што већој тачности, нотирао је украсе и комплексније ритмичке структуре прецизније од својих претходника и водио је детаљне пратеће белешке везане за мелодије, нарочито поредбе са Ђорђевићевом збирком.³³⁷ Испитујући могућности тада актуелне Хорнбостелове (Erich Moritz von Hornbostel) теорије тонпсихологије, Милојевић је музику „нашег Југа” описао као болну, што може бити изражено и кроз сеоску и кроз градску музику.³³⁸ Градску музику је сматрао напреднијом од сеоске у еволутивном следу, називајући је музиком „горњег слоја” због њеног широког амбитуса, поступног мелодијског развоја, великог динамичког напона у интерпретацији и присуства страних утицаја — оријенталних, оличених у присуству прекомерне секунде, и западних, видљивих по структуралној симетрији и уједначеној ритмичкој пулсацији.³³⁹ Ипак, треба нагласити да је Милојевић фаворизовао музику „доњег слоја”.³⁴⁰ Резултате свог етномузиколошког и композиторског рада Милојевић је представљао на предавањима у градовима које је обишао у данашњој Македонији, тадашњој Јужној Србији,³⁴¹ а његова супруга је на пратећим концертима вокално илустровала материјал о коме је говорио.³⁴² Може се претпоставити да је у овим приликама извођена и градска музика, као погодна за наступ уз клавирску пратњу

³³⁶ Петар Коњовић, „Фолклориста”..., 213; према: Милоје Милојевић, „Некоје одлике музичког фолклора Јужне Србије”, у: *3. конгрес славенских географа и етнолога у Југославији 1930. (Зборник радова)*, Београд, 1932.

³³⁷ *Исто*, 220.

³³⁸ *Исто*, 224.

³³⁹ Драгослав Девић, „Милоје Милојевић: Мелограф и етномузиколог”, у: Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004, 18–19.

³⁴⁰ Петар Коњовић, „Фолклориста”..., 212.

³⁴¹ Милојевић је био у градовима Македоније, но пошто је Девић уврстио написе о музици Југа у своје разматрање музике Косова и Метохије (Драгослав Девић, „Милоје Милојевић: Мелограф и етномузиколог”..., 23), исти модел се и овде примењује.

³⁴² Милоје Милојевић, „Из Јужне Србије: Музичке вечери Народног универзитета Илије М. Кolarца (Извештај са пута)”, *Музика* (1/3), 1928, 76–78.

и пријемчива градској публици.³⁴³ Милојевићеве аутографе с Косова и Метохије приредио је Драгослав Девић, па се градске песме налазе у категоријама љубавних, других, породичних и осталих песама, при чему је осим недефинисаности припадности категорији дискутабилан и критеријум целокупне поделе.³⁴⁴ Ипак, он је сачинио „Итинерар” Милојевићевог теренског рада, указао на важне маргиналије из аутографа и понудио анализу Милојевићевих транскрипција, посебно разматрајући лествичне обрасце и форму градских и сеоских песама, али и отварајући проблем варијантности.³⁴⁵ Интересантно је да је Девић неке мелодије одредио као семиградске и аутохтоно словенске.³⁴⁶ И у овом случају интервенисао је на нотним записима тако што је избацио предзнаке за тоналитет и транспоновео напев на финалис g^1 , са циљем да омогући њихову лакшу компарацију.³⁴⁷ Коста Манојловић је нотирао неколико песама у градовима Косова и Метохије од казивача који ће касније изводити за Милоја Милојевића и, потом, сестре Јанковић.³⁴⁸ Осим тога, забележио је и певање на свадби у Пећи, с пратећим етнографским подацима.³⁴⁹ Настављајући рад Боривоја Дробњаковића, снимао је фолклорну музику у Приштини и Призрену крајем августа и почетком септембра 1931. године, правећи тада прве звучне снимке фолклорне музике у

³⁴³ Претпоставка је изведена на основу фотографије супружника с једног предавања у Скопљу 1928. године, на којој Иванка Милојевић пева поред клавира (Петар Коњовић, „Фолклориста”..., 213), али за целовитију реконструкцију би био потребан програм с неког предавања. Милојевић је навео неколико народних мелодија из данашње Македоније које су изводили, а за које су им послужиле као основа песме које су забележили Мокрањац, Ђорђевић и Манојловић (Милоје Милојевић, „Народна музика Јужне Србије”, у: Владимир Ђоровић /ур./, *Јужна Србија у нашој култури*, Београд: Библиотека Народног универзитета, 1928, 33).

³⁴⁴ Видети: Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије*..., 390.

³⁴⁵ Драгослав Девић, „Народне песме и игре Косова и Метохије”..., 25–43.

³⁴⁶ *Исто*, 33.

³⁴⁷ *Исто*, 29.

³⁴⁸ Kosta Manojlović, *Muzičke karakteristike našega juga*, Zagreb: Nadbiskupska tiskara, 1925.

³⁴⁹ Коста Манојловић, „Свадебни обичаји у Пећи”, *Гласник Етнографског музеја* (8), 1933, 39–51.

Србији,³⁵⁰ а том приликом је већином био код истих казивача које је у међувремену интервјуисао Милојевић.

Сестре Љубица Јанковић и Даница Јанковић су у потрази за народним играма бележиле и мелодије које их прате, а приликом теренског рада 1935. и 1939. године на Косову и Метохији, ослањале су се на збирку свог рођака Владимира Ђорђевића. Осим етнокореолошких образаца, Јанковићеве су оставиле и драгоцене антрополошке податке везане за музички и плесни фолклор, наглашавајући оријенталне утицаје и правећи паралеле између ношње, економске ситуације и општег утиска о појединцима и заједници, посебно истичући достојанственост као одлику призренске и гњиланске музичке и плесне културе.³⁵¹ Оне су такође заступале еволуционистички став о музичком фолклору: „Градске мелодије су разноврсније, развијеније и лепше од сеоских које су, при свем том, интересантније и свакако чистијег народног и словенског карактера од варошких.”³⁵² Њихов рад је изузетно значајан, јер представља једини извор за изучавање игара из тог периода, а на основу којег се зна да се тада уз градске песме на Косову већином играо „тип лаког јужносрбијанског кола *лесното*”.³⁵³

Миодраг Васиљевић је први пут био на терену на Косову и Метохији 1946. године. Његово истраживање је најобухватније на овом простору, јер је дуже и у више наврата тамо боравио, обишао више места и, последично, сакупио највише мелодија. Велику пажњу је посветио необредним лирским песмама, чак је највише у градовима бележио (триста тридесет шест од четресто песама). Заправо, најмање има сеоских обредних песама — једино у категорији „Остале обредне песме”, што потврђује тезу да је градска музика маргинализована у етномузикологији, али не и у пракси на терену. Музика извођена у градовима је у

³⁵⁰ Нажалост, још увек недоступне, више у: Марија Думнић, Растко Јаковљевић, „Дигитализација грађе фоноархива Музиколошког института САНУ”, у: Растко Јаковљевић (ур.), *Фоноархив Музиколошког института САНУ: Историјски звучни записи у дигиталној ери – The Phonoarchive of the Institute of Musicology SASA: Historical Sound Records in Digital Era*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014, 20—21.

³⁵¹ Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре* (2)..., 94–101; Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре* (6)..., 51–66.

³⁵² Љубица Јанковић, Даница Јанковић, *Народне игре* (2)..., 38.

³⁵³ *Исто*, 36.

овој збирци издвојена не само по месту порекла казивача и извођења, већ се може препознати и у првој подели у категорији „Љубавне песме” (недоследно подељене на печалбарске, породичне и неименовану категорију) и у оквиру обредних песама „Свадбене песме” (подељене на песме „Од прошевине до свадбе” и „Сутрадан после свадбе”).³⁵⁴ Све песме су класификоване према мотивима сижеа поетског текста (нпр. „Мотиви природе”), што је у складу с емским доживљајем материјала, али потврђује и непогодност примене уобичајених етномузиколошких структуралних аналитичких апарата. Посебно се истичу песме у оквиру група „Старе родољубиве песме” и „Уметничке песме и народне песме са сликовима”, јер су од интереса за тему ове дисертације као облици који су препознати на терену као „народни”, а у Васиљевићевом дискурсу то значи континуитет у мишљењу о народном као архаичном и чистом, другачијем у односу на популарно. Ипак, он их је издвојио од таквог фолклора, те је тако имплицитно позиционирао градску музику (нарочито из друге наведене групе, која за разлику од осталих нема јасан поетско-тематски параметар) као нешто што је део народне праксе, другачије од „правог” фолклора, али ипак од вредности за стручну пажњу.

О Васиљевићевој жељи за прикупљањем што више материјала говори и чињеница да је за разлику од својих претходника, бележио текстуалне и мелодијске варијанте песама које је затицао код различитих казивача, што је случај и с градским песмама. Ова збирка је анализирана из аспекта трагања за ауторима текстова и мелодија,³⁵⁵ те се може закључити да су до друге половине двадесетог века биле популарне песме романтичарских песника (нарочито Јована Јовановића Змаја). Прикупљени материјал је (и) овде био у служби експликације двеју окосница Васиљевићевог етномузиколошког опуса — српског фолклора у настави музике и доказивања постојања „античког дура”,³⁵⁶ те отуд и предзнаци за тоналитете у његовим записима.

³⁵⁴ Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1...*, 421–423.

³⁵⁵ Ђорђе Перић, „Песме српских песника у мелографским записима Миодрага Васиљевића”, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васиљевић (ур.), *Миодраг Васиљевић: Живот и дело (Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године)*, Београд: Институт за књижевност и уметност – УГ „Миодраг А. Васиљевић”, 2006, 83–85.

³⁵⁶ Младен Марковић, „Миодраг А. Васиљевић: Првих сто година”, *Нови звук* (22), 2003, 21–26.

Изузетно важним у конструисању репрезентативног репертоара Косова и Метохије чини се одабир информаната, управо због повезаности наведених истраживања. Још је Стеван Стојановић Мокрањац бележио од кога је чуо песме, што нажалост не стоји и код Владимира Ђорђевића. Тек од тридесетих година прошлог века истраживачи записују потпуније податке (пуно име и презиме, број година, професија и слично). Иако овакав тип издања имплицира да је записано „народно” певање или свирање еквивалентно колективном и широко заступљено, у случају (градских) песама с овог простора главни информатори били су врсни певачи из грађанских породица, од којих су неки постали популарни међу тадашњим етномузиколозима, а поједини су певали више песама.³⁵⁷ С обзиром на чињеницу да је изненађујуће мали број певача, од којих су неки и родбински повезани, интерпретирао готово све публиковане градске песме на Косову и Метохији, па чак и у дужем временском распону, данас треба релативизовати генерализације попут „народна музика Косова и Метохије”, које су у духу свог времена давали аутори збирки. Будући да су неки информанти учествовали у истраживањима неколико етномузиколога у различитим случајевима, може се претпоставити да је фолклорна музика Косова и Метохије и тада била приоритет,

³⁵⁷ Кључни певачи у Призрену били су: Нада Патрногић (рођена 1920), која је била студент музике у Београду и певала је сестрама Јанковић (које су касније посебно истицале њен традиционални стил играња /више у: Ljubica Janković, Danica Janković, “Serbian Folk Dance Tradition in Prizren”. *Ethnomusicology* (6/2), 1962, 124/), али и Васиљевићу, с којим је сарађивала у Радио Београду, а може се претпоставити да је из породице Лене Патрногић (рођ. 1870), која је певала Милојевићу; као и Наталија Николић (рођ. 1911), која је певала истим етномузиколозима. Истиче се и породица Лукић – учитељ Јован Лукић (рођ. 1896), који је сарађивао с Милојевићем, Васиљевићем и Илијин; његова мајка Ванка Лукић (рођ. 1870), која је певала Милојевићу и Манојловићу; као и супруга Ана Лукић, сарадник у истраживању Милојевића. Кључни певачи у Пећи били су: академски сликар и професор гимназије Владимир Радовић (рођ. 1898), сарадник Милојевића и Васиљевића; потом породица Баталовић (Данка /рођ. 1890/, Јевросима /рођ. 1881/, Спасоје /рођ. 1884/, Коста /рођ. 1914/) и Ана Здравковић (рођ. 1889), који су сарађивали с Васиљевићем. У Приштини су кључни певачи били столар Спира Илић Ћосић (рођ. 1883), сарадник Милојевића и Васиљевића; и Младен Ђорђевић (рођ. 1896), казивач Милојевића. У Вучитрну су сестре Јанковић, Милојевић и Манојловић сарадњу остварили с Илијаном (Илком) Јаначковић (рођ. 1865) и њеним супругом, трговцем Аксентијем (Коцом) Ђамиловићем (рођ. 1869), као и са Ђорђем (Ђоком) Јанковићем. Такође, треба поменути и контакте Милојевића и Боривоја (Борчета) Божића (рођ. 1906), сајције из Урошевца и сина познатог мераклије из Приштине; као и Васиљевића и Благоја Јеротића из Косовске Митровице (рођ. 1894). С богословом Анђелком Кујунџићем (рођ. 1895) из Ораховца сарађивали су Манојловић и касније Милојевић, а у Косовској Митровици је с обућаром Љубомиром Протићем најпре сарађивао Манојловић, а потом и сестре Јанковић. Милојевић и Васиљевић оставили су и неколико фотографија својих казивача, које су објављене у касније приређеним издањима.

упркос многим неистраженим подручјима, те да су научници ишли на терен по препоруци. Резултат тога јесте репертоарска сличност у збиркама.

Посебно је занимљив даљи развој фолклорне музике, који је свакако био условљен наведеним резултатима етномузиколога. Осим Мокрањчевих *Руковети*,³⁵⁸ које су биле популарне као део репертоара певачких друштава, етномузиколошка сакупљачка активност допринела је развоју културно-уметничког аматеризма и тиме упризорења фолклорне баштине након Другог светског рата, па су се у униформним извођењима бројних српских културно-уметничких друштава појавили и сплетови градских игара и песама с Косова и Метохије (најчешће из Призрена).

Градску народну музику с Косова и Метохије посебно је популарисало емитовање програма Радио Београда,³⁵⁹ несумњиво под утицајем Миодрага Васиљевића, што је било омогућено његовим намештењем као музичког уредника после Другог светског рата. Васиљевић је основао одељење за народну музику, при којем је окупљао певаче из различитих крајева Југославије и бележио од њих песме датог краја, а такође је руководио и радом народних ансамбала.³⁶⁰ Ово је изузетно значајно и за сагледавање Васиљевићевог теренског рада, јер су, на пример из сарадње с певачицом партизанских песама и студентом музике Надом Патрногић настали записи песама из Призрена.³⁶¹ Услед промене политике Радија у корист све компликованијих аранжмана за народни оркестар, након кратке

³⁵⁸ Стеван Стојановић Мокрањац, *Световна музика I: Руковети* (прир. Војсилав Илић), Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992. Из етномузиколошког аспекта о песмама из *Руковети* више у: Драгослав Девић, „Неке народне мелодије у *Руковетима* Стевана Мокрањца”, у: Михаило Вукдраговић (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањуцу*, Београд: Српска академија наука и уметности, 1971, 39–67. Савремено музиколошко критичко читање истог материјала видети у: Срђан Атанасовски, „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (51), 2014, 135–152.

³⁵⁹ У популаризацији музике с Косова и Метохије, или у креирању фолклорне музике на Косову и Метохији, значајну улогу су имали и Радио Приштина и Радио Скопље, али су, нажалост, и њихови фондови били недоступни за текуће истраживање.

³⁶⁰ Зорислава Васиљевић, „Живот и рад Миодрага А. Васиљевића”, *Народно стваралаштво: Фолклор* (12/47–48), 1973, 13–14.

³⁶¹ Васиљевић је као уредник тежио звуку што вернијем фолклорном узорку, али истовремено на Косову и Метохији није с њиме имао снажан теренски контакт — наиме, тек деценију касније боравио је на југу Косова, где је бележио сеоску музику.

службе 1947. године, Васиљевић је напустио то место и посветио се професури.³⁶² Ипак, његов сакупљени материјал био је основа за каснију музичку продукцију Радио Београда, јер су његове транскрипције, између осталог, биле основа певања радијских певача.³⁶³

Истраживање градске народне музике Срба на Косову и Метохији је веома илустративно за неоправдану маргинализацију овог корпуса песама у научном дискурсу. Упркос томе што је истраживачима на терену била доступна првенствено градска музика, у периоду националног препорода Србије је конструисан појам српског фолклора, који је подразумевао искључиву аутентичност сеоског фолклора. Тај дискурс је одржаван у различитим друштвеним контекстима и допринео је готово потпуном занемаривању градског фолклора у савременој етномузикологији у Србији. Конструисање појма „српске народне музике” проузроковало је то да се сеоска музика изједначи с националном и прогласи аутентичном, чиме је практично покренут процес измишљања традиције српске народне музике. Другим речима, креиран је скуп песама који тежи да успостави континуитет с историјском прошлошћу, с имплицитним циљем стварања друштвене кохезије.³⁶⁴ Такође, установљење етномузиколошке анализе прилагођене сеоском музичком фолклору допринело је неуспешним покушајима

³⁶² Татјана Радујевић Суса, „Миодраг А. Васиљевић у Радио Београду у првој половини двадесетог века”, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васиљевић (ур.), *Миодраг Васиљевић: Живот и дело (Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године)*, Београд: Институт за књижевност и уметност – УГ „Миодраг А. Васиљевић”, 2006, 122.

³⁶³ Делатност под окриљем Радио Београда разгранала је могућности популаризације градске музике с Косова и Метохије. Радијски уредници и музичари су издавали инструктиван (чак с уписаним хармонијама) и репрезентативан материјал за извођаче (Ђорђе Караклајић (прир.), *Razgranala grana jorgovana: Zapisi i aranžmani narodnih pesama za solo i horsko pevanje*, Књажевац: Нота, 1991; Љубиша Павковић (прир.), *Антологија српске народне музике: Песме са Косова и Метохије*, Књажевац: Нота, 2008; Ivo Cenerić (прир.), *Narodne pesme iz južne i istočne Srbije*, Књажевац: Нота, 1996), при чему треба имати у виду да је извор за њихове стандардизоване примере било идеално извођење радијског оркестра. Они су приређивали популарна нотна издања с музиком Косова и Метохије, и може се рећи да та издања чине спону између етномузиколошких збирки песама и радијске звучне продукције, бивајући у суштини наслеђе некадашњих популарних музикалија. Поред тога, издања Звучног архива Радио Београда потврђују постојање стандардног репертоара песама с овог подручја, као што репрезентују и његов фолклорни звучни идеал. Градска музика с Косова и Метохије је реактуелизована и у аранжманима различитих ворлд мјузик/етно ансамбала у Србији, бивајући на тај начин симбол вишевековног културног присуства Срба на овом угроженом простору.

³⁶⁴ Видети: Erik Hobsbom, „Uvod: Kako se tradicije izmišljaju”, у: Erik Hobsbom, Terens Rejndžer (ур.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2002, 7, 17.

примене базичне класификације на веома комплексан материјал какав су градске песме. На овом месту се подразумева да постоји више музичких традиција Срба на Косову и Метохији, а на основу анализе веродостојних података може се рећи да сеоска фолклорна музика не треба да буде издвојена као старија, јер о градској музици постоје једнако стари подаци. Анализом ранијег етномузиколошког одабира казивача и репертоара дошло се до закључка да је градски фолклор на пољима етномузикологије у Србији био интересантан истраживачима, али да је овај изузетно обиман корпус сакупљеног материјала занемарен зато што није био погодан за репрезентовање националног/етничког идентитета. Управо због тога пажња сада није била посвећена самом репертоару, већ заговарању неопходности разумевања целокупног процеса извођења теренског рада и посебном наглашавању индивидуалних приступа и односа с информантима.³⁶⁵ Освртом на објављене колекције и податке о њима истакнуто је и питање улоге етномузиколога у креирању репертоара народних песама.

3.2.2. ИСТРАЖИВАЊЕ ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У САНЦАКУ

Градска народна музика у Санцаку дели стилске карактеристике с традицијама у Црној Гори и Босни и Херцеговини, па и на Косову и Метохији, али издвојена је као специфична због изузетно важног етномузиколошког аналитичког доприноса Миодрага Васиљевића.³⁶⁶ Наиме, Васиљевић је такође препознао овај материјал као стилски врло комплексан у погледу сублимирања културних утицаја, те стога погодан за музичко-теоријску рефлексију. Поред тога, Васиљевић је на основу овог истраживања по први пут у дотадашњој музикологији издвојио

³⁶⁵ Више у: Gregory Barz, Timothy Cooley (ур.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2. изд), Oxford — New York: Oxford University Press, 2008.

³⁶⁶ Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санцака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953.

индивидуу којој је посветио посебну монографску студију.³⁶⁷ Сам скуп песама је конципиран пратећи ауторов модел „анализе тоналних основа”, односно тонских низова (квинтни дур, оријентални квинтни дур, терцни дур (одређен као „полуплагална варошка” лествица структуре $g/as—b—c—d/es—f—g$),³⁶⁸ квинтни молдур, јонска лествица, модерни дур с финалисом на другом ступњу, а на самом крају — миксолидијска, еолска/дорска, хармонска молска и циганска лествица); а дати су и статистички подаци у вези с метроритмиком и музичким обликом.

Васиљевић је у овој збирци изнео опсервацију која се тиче градског музичког фолклора, не само овог краја. Најпре, увидео је да се издвајају градске музичке праксе које су биле под већим западњачким утицајем, смештајући их у западне крајеве тадашње државе. Надаље, такав утицај је занемарио у другим срединама (чак и у Војводини), објашњавајући те градске праксе хегемоншћу сеоског наслеђа. Чуди што на том месту није именовано, а суштински ни анализирао — источњачке утицаје:

„Забележена музичка грађа, како по нотним записима, тако и по текстовима, указује на сеоско порекло. Музички фолклор санџачких, босанских, херцеговачких, црногорских и србијанских градова нема такве стилске особине у градској музици каква постоји на Западу, па и у неким југословенских градовима у Далмацији, Словенији и Хрватској, који су дуже времена били изложени западном утицају.”³⁶⁹

Говорећи о санџачком фолклору (с којим се упознао на терену прелиминарно 1934. и 1935, а дубље 1947. године), Васиљевић је остао на трагу фасцинације сеоским наслеђем, уз уважавање постојања градског:

³⁶⁷ Миодраг Василевич, *Југославские народные песни из Санджака: Записаны от народного певца Хамдии Шахинпашича* [s. a]. Поред тога, Васиљевић је био заслужан за шире удоступљивање репертоара Хамдије Шахинпашића кроз успостављање сарадње са Властимиром Павловићем Царевцем на Радио Београду.

³⁶⁸ Миодраг Васиљевић, „Тоналне основе нашег музичког фолклора”, у: Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950, 392.

³⁶⁹ Миодраг Васиљевић, „Предговор”, у: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953, X.

„У санџачким песмама село има превагу у тексту, град у лепоти интерпретације мелодије. Никада песничке способности градског становништва нису могле да достигну песнике сељаке, нарочито у гусларским областима.”³⁷⁰

Подељеност Санџака између Србије, Босне и Црне Горе уз утицаје из Хрватске и Војводине, оставили су трага на санџачку културу. Уз опаску да су песме прилагођаване локалном говору кроз „преправљање непознатих речи у познате (...) и преправљање српских имена у муслиманска и обратно”,³⁷¹ Васиљевић је описао кретање репертоара:

„Пљевља, гранично место од 1878. године, постаје средиште двеју политичких управа — турске и аустријске — двеју војних команди, и истовремено двеју војних музика — оријенталне и европске. Ту се укрштала оријентална музика с бечким валцерима и маршевима, песме домородаца с песмама аустријских војника из Војводине и Хрватске. Нове песме кретале су се из Пљеваља у Бијело Поље, Сјеницу и друге санџачке градове и села, а одатле у Метохију. Акова (Бијело Поље) слало је песме Берану (Иванграду), а Беране Пећи, Андријевици и Колашину. Певачи су преносили песме с уха на ухо чак до у Призрен и даље према Скадру и Македонији, а Таслице (Пљевља) беше полазна база у којој су се песме преправљале и одашиљале даље.”³⁷²

У аналитичком делу књиге који се не односи само на ово пространство, Васиљевић међу осталим проблемима посвећује посебну пажњу градском

³⁷⁰ Исто.

³⁷¹ Нпр: „Ту у Таслици, на разним друштвеним састанцима (,сијелима’), или на муслиманским рамазанским вечерима, Дојчин Петар (Петар Доци) прерастао је у младог Алију, ту се Бајићева композиција у народном духу *Пала магла по ливади* на текст Петровићеве *Сељанчице*, претворила у локалне песме разних санџачких градова. (...) У Санџаку су у то време војвођански младићи певали и песму *Шкрипи ђерам, ко је на бунару*. Младе санџачке девојке нису знале шта је то ,ђерам’ јер ових у Санџаку нема. Да би могле ту песму да певају с разумевањем текста, биле су принуђене да непознате речи замене познатим. Тако је постала ,санџачка песма’ *Ђердан звечи, ко је на бунару*.” — Исто, XI.

³⁷² Исто, X.

наслеђу. Поредио је „горштакку дијафонију” и „варошку дијафонију” у Југославији, па је закључио да је друга новијег порекла и:

„Јавила се с југа (у Македонији) и запада (у Далмацији) као тековина медитеранске културе, а затим и са севера, прво у градовима код економски јачег становништва, а потом и у селима панонске равнице одакле се преносила на Србију и Босну преко професионалаца који су свирали на инструментима фабричке производње.”³⁷³

Одредио је следеће дистинкције ових типова двогласа:

„а) У горштаккој дијафонији хармонски интервали појављују се и као делимична и као стална звучна појава, а у варошкој дијафонији јављају се и хармонски интервали као стална појава у облику пратеће терцне (или секстне) мелодије;

б) У горштаккој дијафонији која се изводи претежно у природи под отвореним небом, доминирају дисонантни хармонски интервали који имају већу продорност и већи интензитет у природи, док у варошкој дијафонији преовлађују складни (консонантни) хармонски интервали који иду паралелно с главном мелодијом;

в) Горштакка дијафонија се пева у узаном амбитусу у коме је кварта највећи градивни интервал, а варошка дијафонија користи велики амбитус, па чак и читаву лествицу савршених и несавршених тонских система.”³⁷⁴

Описујући структурне особине градског двогласја, Васиљевић је издвојио:

„Варошка терцна дијафонија (понекад секстна, а код певања мешовитих женских и мушких гласова — децимна) обухвата малу терцу, велику терцу или чисту квинту у хармонском интервалу финалиса. Чиста квинта у финалису јавља се као варијанта мале терце у народним квинтним лествицама. Финалис с малом терцом

³⁷³ Миодраг Васиљевић, „Објашњење знакова и терминологије”, у: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953, XVIII.

³⁷⁴ Исто.

карактеристичан је за моравску или средњобалканску област. У панонској или севернобалканској терцној дијафонији на место мале терце у финалису се јавља чиста квинта чију појаву имамо и у зглашавању примитивних народних инструмената с три струне. Велика терца јавља се у медитеранској или алпијској терцној дијафонији.³⁷⁵

Васиљевић је бележио у следећим градовима: Бијело Поље, Нова Варош, Нови Пазар, Пљевља, Пријеполје, Сјеница; поново од становништва које се није бавило пољопривредом,³⁷⁶ а углавном је реч о песмама љубавне тематике — како је приређивач и напомињао. Као и у случају Косова и Метохије, градски фолклор се испоставља као већинска грађа прикупљена на терену.

3.2.3. ИСТРАЖИВАЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У ВРАЊУ

Градска народна музика у Врању била је предмет етномузиколошке пажње тек 1970. године, када је Радмила Петровић извршила теренско тонско снимање.³⁷⁷ Постоје и ранији подаци о самој грађи, као и сачувано сећање на старији градски музички фолклор.³⁷⁸ Интересантно је да су за градску „врањанску”/„врањску” песму (чија се распрострањеност пружа и на градове попут Ниша и Лесковца) посебно везани наративи који показују историчност, те су тако испеване лирске песме о одистинским ликовима и догађајима (казивачи често наводе, између осталих: *Зажени се Риста Булумаче, Димитрије, сине Митре, Отвори ми, бело Ленче, вратанца, портанца*). Наравно, испеваност врањанским начином говора јасно поентира припадност песама. Поред тога, традиционалност песама је

³⁷⁵ Исто, XX—XXI.

³⁷⁶ Према: Миодраг Васиљевић, „Територија и певачи”, у: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953, 333—336.

³⁷⁷ Снимци се чувају у Београду, у фоноархиву Музиколошког института САНУ (магнетофонске траке 249—255).

³⁷⁸ Видети помене у: Татомир Вукановић, *Музичка култура у старом Врању*, Врање: Штампарија „Нова Југославија”, 1987.

постигнута постављањем локалних певача као највернијих тумача, те је тако узорно извођење Стане Аврамовић Караминге; данас је такође вредновано породично предање — на пример у породици Стошић: певач Бранимир Стошић Каце је учио од оца Јована и стрица Предрага, а поред њих и од уваженог интерпретатора Станише Стошића.³⁷⁹ Репертоарски корпус врањанских песама окружен је ауrom „старог Врања”, односно носталгичним односом ка поменутиим идентитетским маркерима (о чему ће као принципу референтном за староградску музику више речи бити касније).

Оно што изразито карактерише врањански градски фолклор у поређењу с другим урбаним традицијама у Србији, јесте дискурс оријентализма.³⁸⁰ Популарности врањанских песама управо је и допринела оријентализација Врања у драмама књижевника Борисава Станковића, посебно у *Коштани*.³⁸¹ Коштана је оличавала источну другост тиме што је била жена, Ромкиња, забављачица, сажето — зачудни предмет друштвене маргинализације и истовремено потајне пожуде. Њено певање је подстицало ту слику, а и саме песме су узглобљене у оријенталистички дискурс. Њих карактерише неизрецива патетична атмосфера, називана севдахом, карасевдахом, мераком, дертом.

Још су сестре Јанковић говориле о утицајима Истока и референтности дела Боре Станковића. Уз истицање посебности „циганског” начина музицирања и играња, описале су стил врањанског плеса:

„Под утицајем тог живота, тог поднебља, разних празноверица, источњачке игре и музике, под притиском турских господара и друштвених предрасуда, ставарао се врањански народни стил сав

³⁷⁹ D. Đorđević, „Branimir Stošić Kace: Čuvar vranjskog sevdaha”, *Vesti online* (<http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/365351/Branimir-Stosic-Kace-Cuvar-vranjskog-sevdaha>, приступ: 22.01.2016).

³⁸⁰ Више у: Edward Said, *Orijentalizam* (2. изд.), Београд: Библиотека XX век, 2008.

³⁸¹ Борисав Станковић, *Коштана: Комад из врањанског живота с песмама*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

натопљен чежњом, стил пригушеног жара и јаког, али уздржаног темперамента, с оријенталским примесима.”³⁸²

Следеће у хронолошком низу публикованих истраживања јесте дело Миодрага Васиљевића, који је проучавао музичку традицију Лесковца, а која је концептуално повезана с наслеђем Врања (и Ниша)³⁸³ — „Градске песме које сам забележио у Лесковцу нису ни све градске, ни све лесковачке.”³⁸⁴

Од тада до скоро није било већих етномузиколошких доприноса проучавању ове области. Како је „врањска песма” недавно постала део националне репрезентативне нематеријалне културне баштине према важећој УНЕСКО Конвенцији о заштити нематеријалног културног наслеђа,³⁸⁵ сачињен је језгровит етномузиколошки опис карактеристика ове музичке форме:

„Њихов музички идиом представља интегрални део идиома музичке традиције градских средина јужне Србије, Косова и Метохије, Македоније, Грчке и Турске. Преовлађују мелодије широког опсега, засноване на лествицама: 1) с тетрахордалним основама, у домаћој етномузиколошкој литератури најчешће тумаченим као резултат отоманског утицаја (мада се може претпоставити и да на овом простору имају дужи континуитет постојања, током смене култура и империја), 2) које су заједничка баштина читавог Средоземног басена и 3) које имају пентатонску основу. Укрштање аутохтоних традиција Срба, Влаха, Цинцара, Арбанаса, затим праксе ромских и турских музичара, као и богослужбених пракси православних и муслимана, у Врању је довело до развоја специфичног музичког амалгама који је у овим песмама препознатљив. Мелодијску линију

³⁸² Љубица Јанковић и Даница Јанковић, *Народне игре* (6)..., 143.

³⁸³ Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*..., 256.

³⁸⁴ *Исто*, XIII.

³⁸⁵ UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, 2003. (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, приступ: 22.01.2016); Центар за нематеријално културно наслеђе Србије, *Листа елемената нематеријалног културног наслеђа Републике Србије*, 2012. (<http://nkns.rs/2012/06/usvojena-lista-nkn/?lng=cir>) — „врањска градска песма” је двадесет шести елемент (приступ: 22.01.2016).

одликује покретљивост, склоност ка наглим, али нежним скоковима и суптилна орнаментика; карактеристична су динамичка сенчења и склоност ка агогици. Метроритмичку основу чине равномерни и мешовити тактови и ритам *rubato*. Естетски императив је суптилношћу певачевог гласа и преданост садржају песме, уз високе моралне назоре које певач произноси као личност. Врањске градске песме могу се изводити *a cappella* и у вокално-инструменталним аранжманима.³⁸⁶

Новија етномузиколошка истраживања у Србији показују постепен интерес за специфичне облике градског музичког фолклора и надаље за њихове могуће аналитичке интерпретације. У мастер раду етномузиколога Сузана Арсић посвећеном „врањанској песми”, сагледани су материјали Радмиле Петровић и они који су прикупљени личним теренским истраживањем.³⁸⁷ Том приликом, уобичајеном аналитичком методом приступа српском вокалном фолклору сагледане су карактеристике прикупљених песама (метрика стиха, метроритам, тонски низови и опсези, мелодијски облик, али и стилистика орнаментације), а с идејом примене теорије музичких гестова Роберта Хатена (Robert Hatten), оригинално осмишљене за аналитичку интерпретацију класичне музике. Афектације везане за ову музичку праксу које су вербализоване, свакако су логично асоцирале на могућност њеног дефинисања као „експресивног жанра”, што је важно у контексту овог рада због откривања могућих фактора за одређење жанра. Арбитрарно схваћена у односу на материјал, темељна примена Хатенових поставки је резултовала паралелама између елемената музичке структуре (тачније, само мелодије) и појединих емоција, које се ипак морају схватити условно:

„Утврђено је постојање узлазне секунде са задржавањем, као покрета који се у појединим песмама користи за изградњу целокупног музичког материјала, а може да буде потенцирано

³⁸⁶ Опис је сачинила др Јелена Јовановић, којој се захваљујем на љубазном уступању овог дела формулара.

³⁸⁷ Сузана Арсић, *Врањанска песма као „експресивни жанр”* (мастер рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2013.

антиципацијама, и која је именована тематским гестом. Јавља се у још једној варијанти – као гест целостепеног трихорда навише, и у свим варијантама изазива код слушаоца (и интерпретатора) осећај милине и тоpline, а након њега може да следи гест умањеног тетрахорда наниже; у оваквој синергији настаје посебно стање екстатичног осећања. Прекомерна секунда се као тематски гест јавља у одређеном броју примера и доживљава се као тежина и патина, а може да буде најављена реторичким гестовима — алофонима. Скокови навише, уз задржавање такође поседују асоцијације ширења, а поступно силажење након скока као и глисанда наниже денотирају катарзу, тј. својеврсно ‚ослобађање‘ од тежине емоција. Каденце које се реализују уз терцни скок на хипофиналис после којег се достиже финалис, које у флоскули садрже покрет хипофиналис-финалис, или које ‚имитирају‘ флоскулу, при чему последњи тон преузима у том тренутку улогу финалиса, конотирају чврстину и одлучност. Овако третирани гестови стичу статус топика, и с топиком тембра, који је специфична комбинација динамике, артикулације и поставке гласа (а као такав бива установљен у извођењима уз инструменталну пратњу) и топиком ритмичког система (*parlando rubato*) образују експресивни жанр врањанског мелоса који денотира севдах и карасевдах. Исти покрети у комбинацији с топиком хемиолне или дистрибутивне метрике денотирају мерак. Дијалогски гест у виду смене делова са и без прекомерне секунде доприноси постизању посебне драматичности. Песме, од стране композитора, у целини бивају препознате као топик, и могу да служе у изградњи вишеделних и развијенијих песама.³⁸⁸

³⁸⁸ Исто, 86—87.

3.2.4. ИСТРАЖИВАЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У МАЧВИ

У вези с градским наслеђем Западне Србије посебно је проучен басен Мачве. Као што је и Миодраг Васиљевић поменуо, а касније и други проучаваоци посебних инструменталних (виолинских) пракси, за развој градске народне музике и нарочито београдске, био је важан град Шабац.

Етномузиколог Љубинко Миљковић сакупио је и анализирао грађу коју је пронашао у Мачви.³⁸⁹ У смелом закључивању инспирисаним поменутиМ Васиљевићевим поставкама о музичким утицајима у Санцаку, он је дошао до сопственог модела дуготрајног преплитања фолклорних култура у овом округу, а на који су према његовом мишљењу есенцијално утицале етничко-географске околности:

„Три фундамента музичка елемента који су фигурирали као почетни параметри у процесу промена, чији је интензитет био у константном расту, била су: а) архаична народна музика која је карактерисала традиционални музички израз становништва тог дела Балканског полуострва; б) полутемперована оријентална турско-арапска музика; и в) западноевропска вокална и инструментална музика фолклорног или уметничког порекла заједно с народном музиком живља северних и западних делова наше земље, која је већ претрпела промене под утицајима западноевропског музикалитета. Крајњи резултати промена које су се зачињале, па кумулирале и квалитетно манифестовале могу се коначно свести на настанак врло разнородних резултата, и то: 1) новијег народног дијафоног певања „на бас“ (...); и 2) формирање евро-оријенталних народних мелодија с фундаменталном тонском грађом која подсећа на неке од арапских макама с битном насталом разликом што у тим тонским моделима нису више заступљени микроинтервали или њихове тонске

³⁸⁹ Љубинко Миљковић, *Музичка традиција Србије — Мачва (рукописни зборник)*, Шабац: Глас Подриња, 1985.

сложенице, већ је то евро-оријентална музика чији је основ тонске грађе половина тона; и 3) градске песме с веома мало видљивим тоналним и мелодијским особинама које указују на њихов настанак под западноевропским, источноевропским, јужноевропским и осталим европским музичким утицајима.”³⁹⁰

Миљковић се у овој публикацији по први пут у српској етномузиколошкој литератури осврнуо на појам „старе градске песме” у вези с материјалом из Шапца, што је круцијално важно за текући рад:

„У форми продуженог деловања градска народна музика Мачве, која се временом све више ограничава на Шабац, утиче на даље токове сеоске музичке традиције углавном двојачко: а) својим оријентализованим музичким садржајима у којима преовлађују својства музичког Истока; и б) песмама у којима су доминантне западноевропска мелодика и ритмика, а у нашој средини се схватају као *старе градске песме* (нагл. М. Д). Старе градске песме, међутим, припадају једној и другој врсти, јер су њихови ствараоци и преносиоци били становници истих, наших градова, међу којима се по интензитету градског фолклорно-музичког живота град Шабац дуго видно издвајао, све дотле док сасвим нови музички садржаји нису дефинитивно потиснули чак и знатније активно интересовање за те врсте фолклорно-музичког стваралаштва.”³⁹¹

Приликом овог истраживања носиоци градске народне музике били су и мештани са села, што из данашње перспективе асоцира на утицајност ове праксе. Ипак, Миљковић је тада истакао:

„Колико је дубоко продрла градска музика у мачванску сеоску средину најречитије говори податак да су песме градског порекла и призвука, осим у Шапцу, забележене још и у седам мачванских сеоских насеља. Притом би се могло помислити да је у том ширењу

³⁹⁰ Исто, VIII—IX.

³⁹¹ Исто, X.

утицаја музике Запада и Оријента удео мачванске градске и сеоске традиционалне музике готово равноправан, што међутим, лако демантује податак да је скоро половина градских песама које су снимљене ван Шапца забележена управо у његовом приградском селу Мајуру, дакле извесној медијум-територији преко које су се успешно ширили утицаји градске фолклорне музике и поезије из Шапца свуда даље по Мачви.³⁹²

Миљковићу није била у фокусу популарна народна музика ово краја. Упркос томе, од немерљиве важности за ову тему је музицирање шабачког ансамбла Цицварић, али ће се о њему у овом тексту говорити касније, с обзиром на то да је оно утицало на градску народну музику у Београду пре Другог светског рата.

3.2.5. ИСТРАЖИВАЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У ВОЈВОДИНИ

Староградска песма се данас везује веома често за подручје Војводине. Истина је да је по пореклу многих песама, присутности тамбурашког оркестра и данашњој извођачкој заступљености овај жанр оправдано у спрези с овим поднебљем, али да то није једини ареал његовог извирања и распрострањања. Ипак, највећа етномузиколошка пажња у вези с темом овог рада посвећена је Војводини, те су тако на терену бележене песме које су касније и анализирани. Градски музички фолклор је овде раније у односу на затвореније руралне крајеве брже прелазио у сеоску праксу, па се често назива „варошком песмом”, што је компромисно решење за облике између и унутар градске и сеоске народне музичке праксе, а сагласно је с хрватском терминологијом.

Нице Фрациле је у својој озбиљној компарацији српског и румунског музичког фолклора у Војводини издвојио групу „свакидашњих песама” код оба етничитета овог мултикултуралног простора, а у њих је убројио и оне од интереса

³⁹² Исто, XVIII.

за ову дисертацију.³⁹³ „Свакидашње песме” су најброније, најразноврсније и најмобилније (и) према његовим закључцима, по тематици су лирске, и обухватају следеће поткатегорије: „љубавне песме, војничке песме, борбене песме, песме с пастирском тематиком, шалјиве песме, староградске песме и „разне песме””.³⁹⁴ Осим већ уобичајеног класификаторског вишка остављеног за категорију „разно”, може се приметити да ни за „староградску песму” не постоје јасни параметри. Уз несумњив допринос овековачавању овог жанра, чини се да је преовладало прећутно подразумевање жанровских одредница, које је заправо део ауре староградских песама: „Због специфичности рада староградске песме, иначе често сусретане на терену, с добро познатом тематиком, обухваћене су само делимично”.³⁹⁵ Та неизрецивост је опстала и до данас и на београдском терену, што писца ових редова уз напоре да читаоцима објасни бројне аспекте те праксе, наводи на тврдњу да једна дефиниција староградске музике/песме — не постоји.

Пре већих етномузиколошких бављења овим феноменом, градска песма је препозната као незаобилазна музичка пракса, и то у краћем саопштењу Александра Миљуша. Из овог уопштеног прегледа може се извући да су први творци старе градске народне музике били:

„(...) занатлије, ђаци и полуучени грађани, (...) када је имућније српско грађанско друштво у Војводини, које је у погледу обичаја и друштвених манира много тога усвајало од мађарске и аустријске аристократије. (...) Песници су према страним узорима писали баладе, романсе и лирске песме типа љубавног лида, а исто тако су поменуте форме стварали и композитори, првенствено се ослањајући на немачке композиције.”³⁹⁶

³⁹³ Nice Fracile, *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini: Komparativna proučavanja*, Novi Sad: Matica srpska, 1987, 57, 131—132.

³⁹⁴ *Исто*, 57.

³⁹⁵ *Исто*, 58.

³⁹⁶ Aleksandar Miljuš, „Prilog proučavanju gradske pesme”, у: *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990*, Zagreb: SUFJ, 1990, 237.

Након ових испитивања и компарације, етномузиколог Јелена Јовановић је истраживала вокалну традицију Срба у румунском делу Горњег Баната.³⁹⁷ Интересантна је визура кроз коју је ту посматрана градска култура као опозитна сеоској. Препознат је утицај рационалистичког покрета и просветитељства као прогресивних и модернизаторских идеологија које су дале критике „старе, народне традиције, према којој је појам архаичног изједначен с појмом застарелог”³⁹⁸. Поред тога, у креирању градске културе (која се касније преносила и на село) осетан је и утицај романтизма, што се ишчитава из јачања националне свести у деветнаестом веку, а конкретизације су запажене у оснивању институција културе по моделу развијених средина Западне и Средње Европе.³⁹⁹ Ове поставке су формирале став да су градске мелодије потискивале сеоске, односно нове оне старе, те да исказе теренских саговорника о старини треба схватити условно.⁴⁰⁰ Ово је веома важан проблем, имајући на уму назив жанра који је у центру пажње ове дисертације, а што ће бити расправљено касније.

За живот градских песама код Срба у румунском делу Баната посебно су важну улогу имале рукописне и штампане песмарице, позоришне представе, певачка друштва, грамофонске плоче и радио-програм, али и свештена лица и студенти,⁴⁰¹ што је подударно начину преношења градског музичког фолклора и у другим срединама, па и у Београду. У вези са самим појмом староградског, интересантно је да се у овој књизи песме које припадају градском музичком фолклору називају „песмама градског порекла”, док се за њихове поетске основе каже „стихови староградских песника”.⁴⁰² Драгоцен квалитет студије Јелене Јовановић јесу транскрипције и минуциозне анализе музичког садржаја сеоских

³⁹⁷ Јелена Јовановић, *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији: Сведочанства на истеку двадесетог века*, Београд — Темишвар: Музиколошки институт САНУ — Савез Срба у Румунији, 2015. Истраживања су извршена раније — у току 1993, 1996. и 1997. године.

³⁹⁸ *Исто*, 19 (ауторка се позива на: Edward Shils, *Tradition*, London — Boston: Faber and Faber, 18, 20, 288–289).

³⁹⁹ *Исто*.

⁴⁰⁰ *Исто*, 20—21.

⁴⁰¹ *Исто*, 104—106.

⁴⁰² *Исто*, 98.

песама од којих неке имају градско порекло. Песме градског порекла какве су интересантне за тему дисертације налазе се расуте у категорији „песама у различитим свакодневним приликама”, па се тако помињу варошке песме, романсе и „севдалинке” које се изводе на дружењима уз заједнички посао, а било је играња и певања (родољубивих, партизанских, песама из комада с певањем) на забавама и баловима, у кафанама су певане „бећарске” песме, момци у групама су девојци под прозором певали „серенаде”,⁴⁰³ затим су посебно издвојене „песме опште намене”, међу којима су љубавне као најзаступљеније, као и оне са чобанском тематиком, исељеничке, затвореничке, војничке и шалјиве,⁴⁰⁴ и на крају су истакнуте „песме припадника одређених занимања”⁴⁰⁵.

Следеће у дијахронијском следу већих истраживања градске традиције Војводине јесте рад етномузиколога Селене Ракочевећ. Она се у дугогодишњим теренским истраживањима српског дела Баната сусретала с „прожимањем сеоске и варошке вокалне традиције”.⁴⁰⁶ Кроз веома бритке опсервације, поентиране су основне карактеристике и проблеми у вези с градским музичким фолклором у Војводини. На почетку, запажено је да је овај корпус песама немали, те да одудара од традиционалног (у конкретном случају јужнобанатског) вокалног дијалекта. Порекло ових песама смештено је у другу половину деветнаестог века:

„У то доба, у складу с романтичарским националним тежњама велика група композитора, знаних (Исидор Бајић, Даворин Јенко, Мита Топаловић, Јован Пачу, Никола Ђурковић, Мита Орешковић и други) и незнаних, компонује песме ‚у народном духу’ или само хармонизује и аранжира већ познате мелодије. Њихова жеља да ‚популаришу српску народну музику’ условила је да су ‚поједине

⁴⁰³ Исто, 90—100.

⁴⁰⁴ Исто, 100—101.

⁴⁰⁵ Исто, 101—102.

⁴⁰⁶ Селена Ракочевећ, *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Београд — Панчево: Завод за уџбенике и наставна средства — Скупштина општине Панчево, 2002, 92.

од тих песама биле толико сродне са српским изворним народним песмама из Војводине, да их је данас тешко разликовати’.”⁴⁰⁷

Интересантно је да се Селена Ракочевић определила за назив „варошке песме”, као локализам који покрива музичку баштину „између села и града”:

„У недостатку прецизнијег назива, за ову групу песама, с обзиром на њихове текстуалне, мелоритмичке и морфолошке особености које се често веома приближавају, али понекад и веома удаљавају од традиционалног вокалног израза, биће коришћен термин „варошке песме”. То никако не значи да су ове песме искључиво везане за варошко-градску вокалну традицију, већ једнако и за сеоску, тим пре што је познато да је културни живот многих војвођанских села у много чему, нарочито током деветнаестог века, био веома близак културном животу војвођанских градова.”⁴⁰⁸

Проблеми повезани с „варошким песмама” за етномузиколошко проучавање сакупљене грађе били су специфични.⁴⁰⁹ Прво, ауторство — јер је један од предуслова за проглашавање народном музиком анонимни стваралац. Међутим, и на терену који је по среди ово стваралаштво је тумачено као народно:

„Певачи их сматрају старим, па тако и аутентичним представницима сопствене музичке традиције. Из тих разлога чини се оправданим становиште да се ове песме ипак данас могу сматрати равноправним делом традиционалног вокалног дијалекта Доњег Баната.”⁴¹⁰

Даље, њихово порекло је везано за посебан популарни жанр — позоришни комад с певањем. Поред тога, практиковала су их (црквена) певачка друштва:

„Концертирајући широм Војводине, певачка друштва су сигурно доприносила популарисању мелодија које су изводила. Тако су

⁴⁰⁷ Исто (ауторка се позива на: Nice Fracile, *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini...*, 131).

⁴⁰⁸ Исто, 93.

⁴⁰⁹ Осим овога, истакнуте су и „школске песме”, које су саздане на национално-родољубивим поетским мотивима (Исто, 95).

⁴¹⁰ Исто.

многе од ових песама постајале део вокалне традиције не само српског становништва већ и осталих народа који су живели на тлу некадашње Аустроугарске монархије”.⁴¹¹

Њихово преношење одвијало се „полутрадиционалним путем, тј. певањем, препевањем и преписивањем”⁴¹². Њихови поетски текстови припадају српској грађанској лирици деветнаестог века, с љубављу као доминантном темом.⁴¹³ Другим речима, иако овде то није поентирано, „варошка песма” се уствари понаша као жанр популарне музике.

Анализом примера „варошких песама”, Селена Ракочевић је до закључака који су овде резимирани: стихови су често променљиве дужине и састава; уколико су организовани у строфе, најчешћи су катрени, а јављају се и терцине; честа је појавност рефрена и „рада с текстом” (понављања чланака); минимални амбитус је квинта; лествични низови су подељени у две групе:⁴¹⁴ 1) а) $f-g-a-b-c (-d)$, б) $f-g-a-b-c-d-es-f$, в) латентни призвук дура, г) дур; 2) $f-g-as-b-c (-des) (-es) (-f)$; ритмички системи могу бити дистрибутивни (дводелне или троделне деобе) или *parlando rubato*; форма мелострофе је најчешће четвороделна (различитих тематским комбинација); фактура је претежно једногласна, али може бити и вишегласна; извођење може бити мешовито мушко и женско; очигледни су турско-источњачки и средњоевропски културални утицаји.⁴¹⁵

Треба још једном напоменути да је градска музика распрострањена и по сеоским срединама Војводине, чак и у српским насељима ван данашње територије Србије. Тако је композитор и фолклориста Тихомир Вујичић забележио код јужнословенског становништва (српског, хрватског, словеначког) у Мађарској песме које се могу из његове поделе издвојити као део типичног градског фолклора: романсе, баладе, лирске песме, песме из механе, а поглавито — песме

⁴¹¹ Исто.

⁴¹² Исто, 94; према: Боривоје Маринковић, *Српска грађанска поезија осамнаестог и с почетка деветнаестог века* (1–2), Београд: Просвета, 1966, 31.

⁴¹³ Исто, 96.

⁴¹⁴ Тонски низови су записани према финској методи.

⁴¹⁵ Исто, 98—117.

грађанске, песме познатих или непознатих аутора.⁴¹⁶ Чак и у Мађарској, централноевропском поднебљу, Вујичић је приметио подвојеност градске традиције између „оријенталних” и „западноевропских” утицаја и концизно је дао важне генералије. Прве наведене је приписао османској владавини током које су заправо арапско-персијски утицаји дошли међу нетурске (исламизоване и неисламизоване) народе, а који су најосетливији у градовима („у насељима мањевише варошког-маловарошког типа”), јер су они били административни центри.⁴¹⁷ Запажајући ове утицаје „у погледу тоналних система, ритмичких формула и структура, инструмената и инструменталних састава, и инструментално-певане извођачке праксе”, аутор је теоријски степеновао „присутност оријентализама” која је референтна претежно за вокалну традицију: 1) „потпуно преузимање целе структуре” (мелодије познате код народа широм Балкана); 2) „делимично преузимање и уграђивање појединих, највише структурално-тоналних особина у већ у доисламско доба израђене мелодијске и стихосложне калупе” (најраспрострањеније мелодије које су доживеле експанзију између два светска рата, у које је уврстио „такозване босанске севдалинке, градске песме књажевачке, а после и јужне Србије и најновије македонске песме, настале крајем деветнаестог и почетком двадесетог столећа, као ванредно плодна синтеза исконских, источњачких и медитеранских елемената /ово важи и за новогрчке песме/”); 3) „одржавање првобитних шема, а само ,обојење’ с неким исламским елементима (ту се већ село и град додирују)” (карактеристични су „честа употреба прекомерне секунде, исламске украсне речи и неки макаронски рефрени”).⁴¹⁸ Западноевропске утицаје Вујичић је видео као посве другачије:

„То је музика образованијих грађанских, занатлијских слојева. И по стиховању и по мелодијском склопу врло је блиска позно-барокном, рококо и бидермајер стилу. Пореклом је углавном из друге половине

⁴¹⁶ Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, Budimpešta: Preduzeće za izdavanje udžbenika, 1978, 408.

⁴¹⁷ *Исто*, 302.

⁴¹⁸ *Исто*.

осамнаестог и прве половине деветнаестог столећа. Језик стихова је двојак: мешавина ‚славјано-сербског‘ или уопште узевши ‚књишког‘, и чисто народног говора. Многе такве песме, иако су се у штампи ретко кад појавиле (више су кружиле по рукописима), данас се ипак памте, а оне најближе народним говорима су се даље фолклоризовале, па су данас често и радо певане.⁴¹⁹

Вујичић је истакао и „компоноване песме у ‚народном‘ духу”, односно песме виђенијих композитора и песника (Исидор Бајић, Марко Нешић, Станислав Бинички и Бранко Радичевић, Франц Прешерн, Петар Прерадовић, Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Милорад Петровић Сељанчица).⁴²⁰ Поред тога, одвојио је као надовезујуће „тзв. кафанске песме, ‚нове народне песме на грамофонским плочама‘, које не досежу квалитет горе споменутих стваралаца (напротив, често су на рубу књижевне и музичке неписмености), али су због комерцијалне колпортаже узеле маха и код нашег живља”, а део који постоји у пракси и није сматрао квалитетним — није уврстио у збирку.⁴²¹ Може се закључити да су сви коментари Тихомира Вујичића поприлично проницљиви и да манифестују ставове и дилеме који се најчешће и везују за градску народну музику на ширем поднебљу од оног којег је проучавао.

Староградска музика у Војводини била је предмет мисли и иностраних истраживача, првенствено оних који су посезали за учењем о тамбураштву. Најобимније дело до сада објавио је амерички етномузиколог Марк Фори (Mark Forry).⁴²² Ослањајући се на информације које је на терену добио о историјату и тадашњој извођачкој пракси, Фори је изнео неколике интересантне податаке на које ће бити реферисано у даљем току рада, с обзиром на повезаност с разрадом теме ове дисертације. Оно што се истиче у односу на друга истраживања

⁴¹⁹ Исто, 303.

⁴²⁰ Исто.

⁴²¹ Исто.

⁴²² Mark Forry, *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 2011. Истраживања су извршена раније, у току 1983. и 1984. године.

војвођанске праксе градске народне музике и староградске музике јесте представљање полазног културног контекста музичког живота који је био под моћним утицајем Беча деветнаестог века. Поред тога, анализирани су аспекти тамбураштва, шире препознатог као идентитетског маркера народне музике у Војводини. У оквиру тога представљене су репертоарске и техничко-стилске особености, које су свакако референтне и за истраживање староградске музике и у Београду. Касније је Фори на другом месту, у енциклопедијским јединицама, говорио о музичким културама Хрватске и Србије, и дистанцирао је праксе „староградске музике” према пореклу, тј. националним композиторима, а из даљег текста се имплицитно намеће закључак да је из хрватске праксе проистекла забавна, а из српске новокомпонована народна музика.⁴²³ И у повести градске народне музике и у њеној пракси ово има упориште, али је ситуација много слојевитија. Поред тога, истакао је и значај тамбураштва (и у Војводини).

И на крају, актуелно је и стварање нових песама по музичко-поетском узору на старе, уз доступан пратећи инструментаријум (хармоника, различите варијанте тамбурашких састава). На скоријем терену у Румунији, у српском селу, забележене су песме које су стваране по узору на некадашњи градски музички фолклор, односно креације у духу народне музике какву је раније упражњавало војвођанско грађанство.⁴²⁴ Песме би се чак могле назвати „новом градском музиком” по узору на жанр који се појавио пред крај двадесетог века, а о ком ће више речи бити касније. Ово заправо још једном показује да је градски музички фолклор изузетно виталан.

3.3. (СТАРА) ГРАДСКА МУЗИКА У БЕОГРАДУ

Музика у „удаљеним” градовима, односно у оним из којих се требало изместити да би се спровело теренско испитивање, успела је да се донекле

⁴²³ Mark Forry, “Croatia”, “Serbia”, *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (8), New York — London: Routledge, 934, 948.

⁴²⁴ Видети: Марија Думнић, „Вокално-инструментална пракса Срба у Румунији на примеру три варошке песме из Кетфеља”, *Арад кроз време – Aradul de-a lungul timpului* (10), 2009, 179–188.

овековечи у етномузиколошким радовима. Међутим, народна музика у Београду, или још смелије — народна музика Београда, није препознавана као прикупљачки или истраживачки потребна. Разлози томе су били управо у разумевању феномена народне музике. Музика са села, што удаљенија од већих градова, структурално једноставна, непознатог ауторства, која није део свакидашњег звучног окружења — била је предмет научне интригације. Ипак, познато је да је постојала и народна музика ван тих ограничења, па чак да су и стручњаци у њој уживали. У времену када се без данашњих диференцијација музичких врста говорило и писало о музици, народна музика је и те како била презентна у Београду (чак иако се изузму мигрантске сеоске праксе из других крајева које су ту бележене). Оно што је занимљиво је да слична, есенцијално аксиолошка превирања трају и данас, но томе ће посебна пажња бити посвећена касније. У наредном поглављу ће градска народна музика бити детаљно размотрена, а сврха овог сегмента јесте представљање појма старе градске народне музике у Београду у досадашњем истраживачком дискурсу.

Термин „градска народна музика” у етномузиколошке списе у Србији увела је Маргерита Радукић, говорећи управо о народној музици у Београду.⁴²⁵ Подразумевала је под тим целокупан музички фолклор у граду, а увела је дистинкцију између праксе после Другог светског рата — „новокомпоноване музике”, и музике настале између Првог и Другог светског рата — „варошке песме”, односно „градске народне музике” у ужем смислу. Ауторка је под тим подразумевала комплетну музичку праксу одређену контекстом процвата грађанске класе између два светска рата који се описује кроз носталгична сећања о „старом Београду” састављена од типских прича о кафанама, Ромима музикантима, баловима и сличном. Сва та певана музика подељена је невешто „на основу порекла њиховог настанка”, очигледно без промишљене проблематизације употребљених појмова: на градску, која је у граду настала и ту се и изводи; на

⁴²⁵ Маргерита Радукић, *Варошке песме у Београду између два светска рата* (семинарски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2003, 1.

сеоску, која је сеоског порекла а град је паралелно „присвојио”; и на „усвојену”.⁴²⁶ Конфузија се надаље није приближила разрешењу, па су тако градске песме (у ужем значењу) подељене на:

„а) оне чији је аутор остао анониман; б) оне чији је аутор познат, али које су толико прихваћене од стране народа и које су преживеле оштри зуб времена и тиме добиле своје ‚грађанско право’; в) оне песме које су дошле можда из неке друге области, али је то било веома давно, тако да су постале ‚својином’ тог града. За песме прве подгрупе у народу постоји и назив — старе народне песме, а за другу и трећу — серенаде и шлагери, као и — градске песме.”⁴²⁷

Сеоске песме су одређене као песме новијег датума, а „усвојене” су одређене према „територијалном распрострањању песме пре доласка у Београд” и то би биле јужносрбијанске, босанске, пречанске (војвођанске), мађарске, руске, далматинске, наполитанске песме.⁴²⁸ Иако ова подела има конекцију с репертоарским одређењима, мора се констатовати пренаглашено поједностављење сваке од категорија у контексту целокупног разврставања.

Следећа етномузиколошка истраживања која су се по природи своје теме посредно дотакла градског музичког фолклора у Београду била су усредсређена приоритетно на виолинску праксу. Докторска дисертација етномузиколога Младена Марковића понудила је погледе на бројне аспекте градског народног музицирања, попут прегледа контекстуалних околности, репертоарских и стилско-извођачких карактеристика одређених свирача.⁴²⁹ Обавешћеношћу путем секундарних извора Младен Марковић је дошао до сопствених закључака о градској народној музици пре Другог светског рата, коју је такође покушао да

⁴²⁶ Исто, 9—11.

⁴²⁷ Исто, 10.

⁴²⁸ Исто, 11.

⁴²⁹ Младен Марковић, *Виолина у народној музици Србије* (докторска дисертација, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2010.

смести између традиционалне и популарне народне музике, помињући у наративу (свесно сразмерно ретко) и термин „вернакуларно“:

„Може се закључити да је тада, ако можемо да је назовемо, сцена популарне музике биле веома хетерогена, и да се није одликовала неким претераним квалитетом. Штета је што нема више записа и уопште литературе везане за ову тематику, јер би нам вероватно и данашње појаве у популарној музици биле знатно јасније... У сваком случају, можемо слободно рећи да је у то време у кафанама расла једна нова традиција, градска традиција, сасвим различита од сеоске, али и веома захтевна у односу на село — уколико је неко са села желео да музицира у граду, морао је да се прилагоди новонасталој ситуацији. Нови „грађани“ нису желели да слушају више свиралу и гајде, они траже нешто ново, „градско“, што их неће подсећати на њихово порекло.“⁴³⁰

На овом трагу, дипломски рад етномузиколога Димитрија Димитријевића посвећен Властимиру Павловићу Царевцу такође је заступао тезу о постојању градске народне музике.⁴³¹ Она је одређена као „новији слој народне музике, популарне у градским срединама од деветнаестог и највише у првој половини двадесетог века у Србији“,⁴³² дакле с тачнијим временским оквиром. За ову музичку праксу аутор је рекао:

„Тај новији слој углавном вокално-инструменталних мелодија, односно песама, највише је тражен, извођен и слушан у мањим кафанским амбијентима или на већ неким другим местима друштвених окупљања, барем до појаве радија.“⁴³³

⁴³⁰ Младен Марковић, *Виолина у народној музици Србије...*, 285.

⁴³¹ Димитрије Димитријевић, *нав. дело*.

⁴³² *Исто*, 1.

⁴³³ *Исто*, 12.

Премда широка, ова дефиниција је прихваћена и у текућем тексту. Поред тога, Димитријевић је увео предлог терминолошког разграничења унутар градске народне музике:

„У разним описима, репертоар тадашње популарне музике се највише делио на народне песме, градске песме и романсе. Народне песме означавале су сеоски (старији) тип песама, градске — новији тип народних песама популарних у градовима, а романсе — руске, циганске, мађарске ‚романтичне‘ песме.”⁴³⁴

Након свега реченог, под „старом градском музиком у Београду” у текућем тексту се подразумева референца ка градској народној музици, односно популарној (не-фолклорној) народној музици различитог порекла у географском и индивидуалном погледу, а која је вокално и/или инструментално извођена пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношена усменим и медијским путевима, а музичко-поетски — она је локална адаптација западноевропских и османских утицаја у ширем смислу. Оно што у данашњој пракси маркира стару градску народну музику у Београду јесте историчност и извођачка пракса везана за кафански контекст, те тако она укључује романсе, севдалинке, шлагере и сличне стилске варијетете популарне, народне, уметничке музике урбане провенијенције. Проблем се јавља и с „новом” музиком, јер је и сеоска музика доживљавала иновирање, а и романсе су показале незгодним за опрезно дефинисање, будући да су објашњене тек етничким (туђинским) есенцијализацијама и карактером. У прилог дискусији о речи „народна” из речене синтагме, треба рећи да су многе песме у свакодневном говору називане народним. У стручном дискурсу су постојале дебате које су везане за статус популарне музике, али поред тога свакако треба имати на уму да епитет „народна” многе музичко-поетске творевине у времену свог настанка нису могле да добију, будући да су биле дела „у народном духу” романтичарских композитора и/или песника, а да су то постале накнадним измештањем из артифицијелног у

⁴³⁴ Исто, 18–19.

свакодневни контекст. Управо се извођење показало кључним за креирање концепта народне музике, јер се због тог процеса редефинисао статус самог дела, а због иманентне усмене трансмисије процеса делу се приписује се одредница „народно”.

3.4. СТАРОГРАДСКА МУЗИКА КАО ЖАНР ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ

Староградска музика се у овом потпоглављу одређује као жанр и заступа се теза да је оно што дефинише жанр — друштвено прихватање и музичко извођење одређеног музичко-стилски профилисаног репертоара с историјском референцом. Континуирано извођење је допринело да градска народна музика буде презначена у староградску музику, док савремено извођење народне музике у одређеним кафанама и на концертима заправо конструише ауру жанра староградске музике. Овај жанр је као такав препознат у домаћој популарној музици и у културној индустрији. Као што је објашњено на сврсисходним примерима у делу о историјату праксе, на сличним основама је глобално изникла рана популарна музика.

Систем класификације, преузет из природних наука, заживео је у науци о књижевности у оквиру подела на књижевне родове и врсте, где су касније и појмом жанра уведене нове могућности тумачења и поретка текстова.⁴³⁵ Жанром се може назвати конвенционална прагматичка оквирна конструкција која је састављена од више елемената с препознатљивим заједничким карактеристикама. Осим своје сврхе да сортира одређене творевине за неког конзумента, појам жанра својим постојањем има тенденцију и да затвори доживљај датог дела.⁴³⁶ Иако је одувек постојао проблем методолошке консеквентности критеријума за одређење жанра, жанрови оперативно функционишу у књижевној комуникацији.⁴³⁷

⁴³⁵ Више у: Јован Попов, „О употреби термина *жанр* у новијој српској и хрватској теорији књижевности”, *Зборник Матице српске за српски језик* (51/3), 2003, 457–471.

⁴³⁶ Jim Samson, “Genre”, у: *Grove Music Online*, 2001. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40599>, приступ: 22.01.2016).

⁴³⁷ Tihomir Brajović, *Poetika žanra*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1995, 12.

Углавном су се параметри одређивали у односу на форму и садржај датог корпуса текстова, а у генолошким радовима постојала је тежња да се он уопшти.⁴³⁸ Међутим, ниједан жанр не може подлећи универзалној нити стриктној класификацији у дијахронијском и/или синхронијском смислу, јер што је општија генерализација — хоризонт њеног важења је ужи.⁴³⁹ Стога је неопходно схватити жанр као динамичну категорију (или чак хибридни систем) у којој су осим генералија важне иманентна процесуалност и релационалност с осталим жанровима.⁴⁴⁰ Ипак, трансформацијама жанра могу се изгубити нека дистинктивна обележја, али не и есенцијални идентитет.⁴⁴¹ Жанрови нису скуп непроменљивих карактеристика, већ група стилских тенденција, конвенција и очекивања која добијају значење у одређеном тренутку међусобног односа, односно преклапају се и зависе од контекста.⁴⁴² Другим речима, жанр је донекле елузивна категорија и његове границе нису константне нити непропусне. Будући да је суштински реч о структурама, оне могу бити различито изнивелисане и стајати у хијерархијском поретку.⁴⁴³ Осим што је део научне апаратуре, жанр је и социјална конструкција, која функционише у одређењима различитих идентитета у друштву. Жанровска категоризација се користи најчешће у прегледима историје или стилских праваца у одређеној уметности,⁴⁴⁴ а снажан утицај теорије књижевности огледа се и у сагледавањима и поделама музичких структура, од градивних елемената као што је мотив, до обухватнијих појмова као што је жанр. Као што ће се потврдити, жанр и његове саставне јединице заправо често подразумевају флукутирајућа разграничења.

⁴³⁸ Исто, 16.

⁴³⁹ Исто, 128.

⁴⁴⁰ Исто, 20, 98, 136.

⁴⁴¹ Исто, 103.

⁴⁴² David Brackett, “(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover”, у: David Hesmondhalgh, Keith Negus (ур.), *Popular Music Studies*, London: Arnold, 2002, 67.

⁴⁴³ Више у: Исто, 68.

⁴⁴⁴ Нпр: Stjuart Bortvik, Ron Moj, *Popularni muzički žanrovi*, Beograd: Clio, 2010; Aleksandar Flaker, *Period, stil, žanr: Književnoteorijski pojmovnik*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.

У музици су жанрови такође продукти класификације и посредници у дискурзивној мрежи у којој циркулишу музичка значења и објекти којима се значења додају,⁴⁴⁵ односно посредују као маркери између музичких стваралаца, музичара и конзумената музике. Значај категоризације у музици је нарочито постао важан с фокусирањем музикологије на дело и анализу музике.⁴⁴⁶ Временом (од 1960-их година), жанр је почео да се сагледава не само као одредница уметничког дела, већ и као естетичко искуство, односно веза између термина и његовог садржаја и веза између аутора и слушаоца која поседује велике комуникативне могућности.⁴⁴⁷ Једна од најзначајнијих студија посвећена овом проблему у (популарној) музици, италијанског музиколога Франка Фабрија (Franco Fabri), дефинише музички жанр као „сет музичких догађаја (реалних или могућих) чије је усмерење одређено дефинитивним сетом друштвено прихваћених правила”, при чему је музички догађај „било који тип активности извођен у оквиру било којег типа догађаја који садржи звук”.⁴⁴⁸ У складу с поменутиим текстом, жанр може бити одређен следећим типовима правила: формално-техничким (односе се на сам садржај), семиотичким (тичу се аспеката комуникације), бихевиоралним (везаним за психологију композитора, извођача и публике), друштвено-идеолошким (проблематизују однос жанрова и идентитета) и економско-правним (односе се на системе према којима жанр функционише), а посебно се истиче важност проучавања структуре заједнице која је укључена у одржање жанра.⁴⁴⁹ Нарочито је занимљив однос појмова „жанр” и „стил”, честих у написима о (популарној) музици.⁴⁵⁰ У савременој литератури све значајнији

⁴⁴⁵ David Bracket, *нав. дело*, 66–67.

⁴⁴⁶ Jim Samson, “Genre”...

⁴⁴⁷ *Исто*.

⁴⁴⁸ Franco Fabri, *A Theory of Musical Genres: Two Applications* [s. a.] (<http://www.tagg.org/xpdfs/ffabri81a.pdf>, 1981, 1; приступ: 22.01.2016).

⁴⁴⁹ *Исто*, 3—6.

⁴⁵⁰ Више у: Allan Moore, *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock* [s. a.] (<http://www.allanmoore.org.uk/questionstyle.pdf>, приступ: 22.01.2016).

проблеми у истраживању жанрова популарне музике јесу његове економске, маркетиншке и технолошке условљености.

Староградска музика је, као што је речено, наследство градске народне музике и препозната је по природи свог извођења као део данашње народне музике у дискурсу својих извођача и конзументата, што потврђује тезу да је на овдашње музичке врсте применљива подела на народну, или популарну (која је различита од поп музике) и традиционалну музику, а та деоба је позната рецимо у француском и у немачком језику. Закључак је изведен на основу сопствених теренских истраживања савремене праксе и одредница које су успостављене у издавачком и емитерском дискурсу. Наравно, термин „староградска музика” се овде користи као прецизнији због вишезначности термина „народна музика” и „популарна музика” у народном, али и етномузиколошком говору. Не само због одвајања од традиционалне руралне народне музике, већ и због смештања у адекватан методолошки оквир с обзиром на њено произвођење, ова музика се може назвати вернакуларном („народском”), али њено најтачније одређење јесте припадност регионалној популарној музици. Овај појам је скован да обухвати различите популарне праксе које су емски признате као народне, у академским круговима често критиковане као не-праве народне, неомеђене су локалним и етничким баријерама, а ипак специфичне у односу на глобалну популарну музичку културу англоамеричког порекла:

„Као регионална популарна музика, на овом месту се именује музика која синтетише различите локалне музичке праксе, која је широко прихваћена, практикована и преношена унутар регионалних ширих друштвених слојева, а теоријски се може сматрати граничним подручјем интересовања етномузикологије и студија популарне музике. Другим речима, регионална популарна музика се може назвати народном музиком, у смислу музике практиковане и (масмедијски) дистрибуиране унутар веће групе припадника неке заједнице, а различите од генерално схваћене фолклорне архаичне музике (која се, у пракси, обухвата термином „традиционална/

народна музика’) и западњачке поп музике. Тако, на пример, староградска музика и новокомпонована народна музика могу бити жанрови регионалне популарне музике у Србији.”⁴⁵¹

Староградска музика, као већина жанрова популарне музике, постоји као посебна ознака на тржишту музике, као и у народној свакодневној терминологији. У оквиру обухватнијих етномузиколошких текстова налазе се само наведена краћа разматрања овог градског музичког фолклора, иако му је, судећи по квантитету нотираних примера у збиркама транскрипција, посвећена мелографска пажња.⁴⁵² Упркос овој широкој заступљености, али и емском пореклу самог појма, староградска музика није опширније и дубље разматрана у овдашњој етномузиколошкој литератури, а сада ће бити представљени досадашњи публиковани резултати у циљу акрибичног одређења жанра староградске музике. Узор су били репрезентативни прегледи карактеристика жанрова популарне музике.⁴⁵³

Староградска музика се може сматрати граничним подручјем између фолклорне, популарне и уметничке музике, односно жанром који има елементе трију врста (ради термилошког појашњења: врста би била обухватнија категорија од жанра). Као облик фолклорне музике, староградска музика се може посматрати као наставак/продукт/део градске (каснијим преливањем и сеоске) вишевековне баштине, који је у проучавањима занемарен управо због доминантне фокусираности на сеоску традицију. Повезаност с уметничким стваралаштвом остварена је значајним доприносом познатих српских (али и регионалних) композитора и песника овом корпусу песама од друге половине осамнаестог века (нарочито током деветнаестог и прве половине двадесетог века), који су писали песме „у фолклорном духу”. Ти облици су по својој намени заправо у домену популарне музике (неки су до данас преживели као некадашњи хитови /енглески:

⁴⁵¹ Марија Думнић, „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике...”, 93–94.

⁴⁵² Видети нпр: Драгослав Девић (прир.), *Старе градске и родољубиве песме*, Београд: Савез друштва музичких и балетских педагога Србије, 1992.

⁴⁵³ Нпр. Stjuart Bortvik, Ron Мој, *нав. дело*.

hit), односно интензивно популарисане и конзумиране песме које су сегмент актуелне музичке моде), а како је певање лида на српском језику било део политике јачања националног идентитета, неке композиције су досегле статус високе уметности овдашњег романтизма. Осим што је данас широко популарна у региону, претеча староградске музике је музичка пракса која је масовно дистрибуирана (штампаним музикалијама, грамофонским плочама, посредством радија, а касније и другим актуелним медијима, што је од почетка било праћено промотивним наративима), конзумирана (на јавним местима као што су кафане и концертни простори) и извођена (у /полу/приватним амбијентима). Староградска музика (и у ширем историјском тумачењу) такође има истакнуте интерпретаторе — звезде, као и манифестације које окупљају обожаваоце овог жанра. Својевремено су је чак и изводили интерпретатори популарне цез музике. Стога, староградска музика се потпуно оправдано може сматрати регионалном популарном музиком и дефинисати као популарна музика која је музички заснована на локалном фолклорном наслеђу с различито нивелисаним западноевропским (а и средњоевропским) и османским утицајима, у идеалном виду поетски базирана на грађанском песништву и извођена првенствено у кафани.

Сам термин „староградска” имплицира да се њиме означава музика која потиче из града и/или се изводи у граду, као и да је, прецизније, реч о музици која се некада изводила, односно која је стара. Ово је један од показатеља дискурса носталгије за прошлосту и за завичајем који се везује за овај жанр популарне музике, а он се може уочити у поетским текстовима песама (примерице у насловима: *Сећаш ли се оног сата*, *Зар ти не каже песма стара*, *Да смо се раније срели*, *У лијепом старом граду Вишеграду*, *Већ одавно спремам свог мркова*, *Београд волим кад свиће*). Поред тога, носталгија се везује и за контекст извођења, попут конструисане просторне целине, као што је београдска боемска четврт Скадарлија, па и ревитализације институције кафане уопште. Проблематика овог концепта биће разрађена касније у петом поглављу.

Дати музички жанр се среће и под другим називима и везује се за сродне праксе, а овде ће бити концизно прокоментарисано оно што је с тим у вези најзаступљеније у народној терминологији. Музика која се данас изводи у оквиру овог корпуса песама се раније називала градском (подсећа се да је нпр. на Косову и Метохији Мокрањац је 1896. бележио ову одредницу), а на простору изнад Саве и Дунава овај жанр је називан варошким, док је у Босни и Херцеговини и Санцаку познат као севдалинка. Такође, срећу се и називи према типичним извођачким ансамблима („тамбураши” у Војводини, „чалгија” у Македонији), па чак и етницитету извођача („Цигани”). Порекло термилошке разноликости лежи у локално специфичном говору и различитим музичко-стилским и репертоарским одликама краја, но његово је замешатељство настало управо у литерарном и научном дискурсу о овом жанру.

И на староградску музику се одсликало оно што је важило за стилове градске народне музике пре Другог светског рата. Интересантно је да се популарне представе о староградској музици највише односе на Војводину, где је градска култура по узору на аустроугарску била најснажнија и где је варошка музика добила битну улогу у репрезентовању локалног идентитета. Градска музика јужно од Саве и Дунава, као што је приказано, може бити веома другачија од војвођанске: насупрот аустроугарским утицајима у Војводини, на овом поднебљу су израженији утицаји османског наслеђа, будући да су ти градови били турски административни центри (речено је: као жаришта градске музике југа у Србији истичу се Врање, Ниш, Призрен, Лесковац, а у западној Србији — Шабац). Отуд и разлике у репертоару, инструментаријуму, тонском низу, мелизматици, лексички и тако даље. Београд је у историјату староградске музике значајан не само као метропола у којој се имагинарни музички Исток и Запад сусрећу (препознатљиво је и у староградској музици), већ и због важне улоге Радио Београда у развоју и популарисању овог жанра. Када је реч о публикацијама староградске музике, интересантно је да оне нису етномузиколошке, већ аматерски приручници. Популарне штампане песмарице доносе квантитативну суму коју је извесни приређивач одабрао према сопственим естетским узусима, и

то редоследом који је згодан за селективну употребу читаоца — по азбучном (или пак абecedном) поретку.

Осим одређења према фолклорној, сеоској музици, овај жанр је у круцијалној и занимљивој корелацији с такозваном новокомпонованом народном музиком, такође жанром регионалне популарне музике. Прва веза јесте порекло новокомпоноване музике из градског музичког фолклора, којој је у домаћој етномузикологији није посвећена пажња као односу са сеоским музичким фолклором.⁴⁵⁴ Како је етномузиколог Димитрије Големовић казао:

„Новокомпоновану народну музику град ствара на основи своје традиционалне — варошке песме, па би било и за очекивање да се новокомпонована народна песма на њу природно надовезује уклапајући се у њен развој, али углавном није тако. То се не односи чак ни на новокомпоноване песме у којима долази до својеврсног враћања корену, из разлога што се под њим подразумева нешто сасвим друго од онога што тај назив говори — својеврсни идеал фолклоризма, који као такав скоро да и не постоји.”⁴⁵⁵

У својој подели музичког фолклора на извођачке праксе, Девић је уочио:

„(...) новију сеоску традицију у којој се примећује тенденција зближавања и све већег повезивања с градском музичком традицијом у којој се јасно издвајају два смера: ослонац на традицију или тражење узора изван ње, односно песме које се ослањају на традиционално музичко стваралаштво, или се траже узорци у уметничкој поезији и музици.”⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Нпр: Jelena Gligorijević, „Tri rustikalne pesme iz repertoara Lepe Brene: Veza sa tradicijom i odstupanje od nje”, у: *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990*, Zagreb: SUFJ, 1990, 200–205; Dimitrije Golemović, *нав. дело*; Драгослав Девић, „Нове ‘народне’ песме”...; Драгослав Девић, „Наша народна музика на грамофонским плочама”, у: *Rad 10. kongresa СУФЈ одржан на Цетињу 25–29.9.1963*, Цетиње: СУФЈ, 1964, 275–279; Драгослав Девић, „Нове ‘народне’ песме: Композиције ‘златне плоче’”, у: *Rad 13. kongresa СУФЈ одржан у Дојрану 1966*, Скопје: СУФЈ, 1968, 191–214.

⁴⁵⁵ Dimitrije Golemović, *нав. дело*, 177.

⁴⁵⁶ Драгослав Девић, „Нове ‘народне’ песме: Композиције ‘златне плоче’”... , 192.

Поистовећивање народне, градске и новокомпоноване музике запазио је Девећ после средине прошлог века, када је оно било интензивно, а у духу фолклористике свог времена га је и осудио:

„Упознавши све што је снимљено на грамофонским плочама код нас (а добар део тих снимака је на репертоару наших радио-станица), видећемо да је то одређена музичка традиција, однегована и негована пре свега у граду — такозвана градска песма, градски музички фолклор. Захваљујући могућности да се данас и наметне (грамофон, радио, телевизијски пријемник) — што код већине наших људи, а и многих других који не познају наш музички фолклор, уврежило се мишљење да је управо и само та музика, наша народна музика. Градски музички фолклор мора постојати и живети као прелазна фаза, али нам се не свиђа све јаснија намера наших музичких продуцената грамофонских плоча, што све више фаворизују стваралаштво које по својим квалитетима не може да замени традиционално. Често, код нових ‚народних‘ песама наилазимо на празне, недоречене мисли, слабо и нејасно изражавање, на анахронизме и осиромашену, невешто прилагођену мелодију истим таквим новим речима, једном речју на кич, који се протура као наша народна музика, способна да одушеви и узбуди већ избледела малограђанска осећања.“⁴⁵⁷

Посебно је занимљив третман тих творевина у етномузикологији, где се оне упркос распрострањености не налазе у антологијама песама:

„У многим песама нашег доба које су намењене градском становништву бујају савремени ауторизовани и фолклоризовани примери текстова с туђим мелодијама, посебно источњачког обележја. Овакве песме, природно, нисмо унели у ову књигу. Традиционалне сеоске, а и неке градске песме и мелодије, у нашем

⁴⁵⁷ Драгослав Девећ, „Наша народна музика на грамофонским плочама“..., 277.

антологијском избору сачувале су своје аутохтоне одлике, наслеђене из патријархалне сфере.”⁴⁵⁸

Најважнија је друга веза новокомпоноване народне и староградске музике. Уз бројне и слојевите дебате о идентитетским, политичким, визуелним и другим аспектима, новокомпонованом народном музиком се у досадашњој релевантној научној литератури сматра југословенски производ популарне културе и забаве који је често критикован као комерцијални кич, а у најширим обрисима подразумева комбинацију локалне популарне народне музике и актуелне западњачке продукције.⁴⁵⁹ Сарадници на терену су потврдили истраживачку претпоставку о именовану жанра — у време медијског пробоја новокомпоноване народне музике, они су тежили очувању дотадашњих стилова градске народне музике и прилагођавали их аранжмански савременој публици, називајући то староградском музиком. У време опорезивања шунда у Југославији, може се рећи да је староградска музика ипак имала виши статус од новокомпоноване народне.⁴⁶⁰

Трећи преплет новокомпоноване и староградске музике је инкорпорирање новокомпонованих песама у староградски репертоар, што је логично с обзиром на то да је староградска музика од својих почетака витална пракса управо због одговарања на конзументску потражњу у кафанском контексту. Овај процес такође легитимише новокомпоновану музику као народну (што је очигледно у данашњој перцепцији песама Царевчевог оркестра и прве послератне генерације радијских певача, рецимо Маре Ђорђевић). Ипак, може се рећи да је новокомпонована народна музика засебан жанр чији се један део може тумачити у спрези са староградском музиком.

Четврта би била веза развоја староградске музике по принципима новокомпоноване народне, те се тако јављају и нове градске песме. У овим

⁴⁵⁸ Драгослав Девећ, „Предговор“, у: Драгослав Девећ (прир.), *Антологија српских и црногорских народних песама с мелодијама*, Београд: Карић фондација, 2001, 9.

⁴⁵⁹ Постоје многи извори о овој теми, а више основних информација може се пронаћи у: Ljerka Vidić Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia...*, 2002.

⁴⁶⁰ Како се закључује из репортаже Весне Адамовић у листу *Дуга* из 1980, плоче староградске музике је куповала публика истанчанијег укуса: „U šetnji kroz prodavnice ploča: Šta kažu prodavci i kupci — kakvu muziku slušamo?“, *Yugopapir*, 2015. (<http://www.yugopapir.com/2015/06/u-setnji-kroz-prodavnice-ploca-sta-kazu.html>, приступ: 13.06.2016).

симулакрумским формама које настају у оквиру атмосфере староградске музике, тачније њеног носталгичног дискурса, долази до продубљивања и налашавања асоцијативних карактеристика из музичке и поетске сентименталне естетике ранијих песама.

А како је истински изгледало формирање жанра староградске песме у музичкој индустрији? Староградска музика се званично у југословенској, па и српској дискографији под тим називом појавила објављивањем прве лонг-плеј плоче *Староградски бисери* 1971. године, коју је за загребачки „Југотон” идејно припремио уз учешће у њеној реализацији композитор из Ужица, Жарко Петровић (рођ. 1932).⁴⁶¹ Реч је о сакупљачу и аранжеру мелодија, те веома тиражном композитору популарне музике, првенствено у доба постојања Југославије. Вишеструки је победник фестивала „Београдско пролеће” и добитник бројних признања у музичкој индустрији. Аутор је песама *Све моје јесени су тужне (Јесења елегија)* из 1957. и *Београд волим кад свиће (Серенада Београду)* из 1958. године. Из фаха забавне и џез музике посветио се и староградској музици, односно њеном записивању, оркестрацији и снимању. Отприлике у исто време је објавио у тринаест свезака и приређене ноте староградских песама, а следећа уводна реч добро приказује његову идеју (и патетичну интонацију, карактеристичну за рекламу староградских песама тог времена):

„Ове ‚вечно младе’ песме — које су стално на програмима телевизије, радија, концерата и грамофонских плоча — када се слушају одмах освајају својом искреношћу, романтизмом и дубоком емоционалношћу. Њихови текстови који говоре о ружама, црним очима, вину, пусти, степи, сокаку, тужној виолини или одбеглој драгој, често су чиста поезија. Познато је да је многе од њих написао чувени мађарски песник Шандор Петефи. За многе не знају се

⁴⁶¹ Као и многи други аутори који су доприносили облику и жаргону староградске музике, ни Петровић није из Београда — „У интервјуима често говорим: ‚Ужичанин, дошао у Београд да компоује песме Београђанима...’” (Жарко Петровић, „Ноте за пехар”, *Вечерње новости Online*, Београд, 2007. /http://www.novosti.rs/додатни_садржај.524.html:278755-Note-za-pehar, приступ: 05.06.2016/). Ово побивља колоквијално уврежену тезу о аутохтоној београдској култури, али говори у прилог културне отворености градских средина и прихваћености прилагођавања доминантном обрасцу.

аутори. Многе су компоновали виолинисти, тзв. примаши, певали, скитачи, Цигани... Вероватно су неки од аутора ових 'вечних песама' још у животу и биће им свакако драго да овим путем буду сачуване од заборава... Верујем да би сваки композитор зажелео да се у његовом стваралачком опусу нађу и такве песме као што су *Тужна је недеља, Соња, Златан прстен* и многе друге.

Најискреније желим да вас ове *Песме које вечно живе* подсети на прву љубав, да уз њих доживите нову, још лепшу... Ако све то изазове у вама сету и који уздисај и потајну сузу... Оппростите! За то су криве ове вечне песме... Вечно... Ваша песма...⁴⁶²

Петровићева идеја о староградској музици може се сублимисати овако: староградска музика је модерно аранжирана народна музика и својевремено је као таква била намењена младима.⁴⁶³ Романсе је разликовао од староградске музике због мађарског и руског порекла, па је њих објављивао на посебним плочама. Због тога што би њихово одвајање било вештачко, ипак их је посматрао као једно у нотним издањима. Његово аранжирање било је специфично по богаћењу оркестрације (снимке је остваривао често с оркестром „Романса”, који је имао гудаче, дрвене и лимене дуваче, клавир, бубањ), употреби акордског фонда из забавне музике (богатији хроматиком од уобичајених решења у народној музици) и плесним ритмовима (танго, валцер и остало). Из овога се види да је староградска музика била својеврсна симбиоза продуката југословенске популарне музике — народне и забавне категорије. Рад на староградским песмама Петровић је навео као свој посебан допринос култури, а њима је био фасциниран као специфичним локалним музичким фолклором и сведоком прошлости, романсом која се разликује од мађарске и руске:

„Староградска песма је наша песма. Мелодијски и текстуално се инспирише животом у овом поднебљу, радовало се и туговало на наш, домаћи начин. Оне су биле врло важне, јер једино је још у

⁴⁶² Žarko Petrović (прир.), *Pesme koje večno žive* (2), Knjaževac: Nota, 1971. [s. p].

⁴⁶³ Жарко Петровић (персонална комуникација), Београд: 24.01.2016.

музици овде остао као оригинал тај наш мелос и стих, код те староградске песме. Успут речено а важно је, непознати аутори су радили на стихове песника (Војислав Илић, Ђура Јакшић), а и познати — рецимо, Ђорђе Караклајић се бавио тиме. Ја сам компоновао исто на неке познате песнике, на песме које су одговарале амбијенту, добу, а опет — не издајући онај амбијент и доба.⁴⁶⁴

На Петровићевом ауторском компакт-диску *Носталгија* је дотични дискурс апсолутно преовлађујућ, а Радослав Граић је о његовом стваралаштву рекао следеће, управо потврђујући тај концепт:

„У његовим композицијама увек има безброј тананих емоција, искрених трептаја и срца и душе, зналачки преточених у стихове и ноте тако да нас никад не остављају равнодушним. Певајући их, ми се присећамо неких даних љубави, неких тужних растанака или дирљивих и ведрих сусрета, а у готово свим песмама као да видимо или наслућујемо Жарков прелепи завичај, коме се он увек с радошћу дечака враћа.“⁴⁶⁵

Петровић је староградску музику иницирао и форсирао као одговор на новокомпоновану народну музику:

„У исто време, била је то моја борба против шунда. Ту сам ја био на нишану ових (хармоникаша, прим. М. Д), који су као србовали нешто. А није *то* србовање.“⁴⁶⁶

Из његовог опуса потпуно је јасна посвећеност српској националној музици која је везана тематски за Први светски рат. Петровић је чак и објавио плоче *Солунске песме*,⁴⁶⁷ а касније и фељтон у дневном листу *Глас јавности* 2002.

⁴⁶⁴ Исто.

⁴⁶⁵ Жарко Петровић, *Носталгија*, Београд: СОКОЈ—МИЦ, 2003, 6; према: Радослав Граић, *Романса на киши*, Ужице: Културно-просветна заједница, 1995, 101.

⁴⁶⁶ Исто.

⁴⁶⁷ Жарко Петровић (прир.), *Солунске песме* (1) (ЛП), Загреб: Jugoton, 1973; Жарко Петровић (прир.), *Солунске песме* (2) (ЛП), Загреб: Jugoton, 1982.

године „Кад је музика ратовала”.⁴⁶⁸ Касније ће бити речи о овом репертоару, а сада се мора објаснити зашто староградска и уз њу „солунска” музика није била пожељна у београдским медијским институцијама и какве везе то има с његовим лоцирањем жанра у конкурентску загребачку кућу током постојања социјалистичке Југославије:

„ППП је одбио да штампа солунске песме. Директор ми је рекао: ‚Жарко, шта ће то Вама? Ту има краља...’ Кажем: ‚Какве то везе има?’ Ја окренем ‚Југотон’, добијем генералног директора, борца ’41. Дакле, требало би он да буде против. Он каже: ‚А ћујте, Жарко, ако кажете Ви да тако треба, извол’те студио, добићете налог ујутро! Ја Вас јако цијеним.’ ‚Југотон’ се борио за мене, јер сам ја радио забавну, староградску музику, романсе... Идем на снимања, побеђујем на фестивалима... Људи су ми отворили врата. ‚Хоћете још да *радите*?’ А ја као машина — увече напишем, ујутро иде на снимање. Онда замолим телефоном: ‚Дајте, музичаре исплатите’. Они то ураде. Понашали су се онако како доликује, и према мени.”⁴⁶⁹

Иако је творац звучних антологија староградске музике, у којима је важно место дао отворено српским песмама с тематиком везаном за Први светски рат, интересантно је да Петровић није ниједном речју поменут у тексту Хаџихусејновић Валашек о староградској музици у Славонији (упркос томе што је ту дата шира контекстуализација). Ево његове приређивачке речи за колекцију која је својеврсни — речено језиком популарне музичке продукције — „the best of” (на енглеском: *најбоље од*) староградске музике, из 1984. године, а која се може сматрати девизом поетике овог жанра — из ње се јасно види позивање на меродавност суда времена у процени квалитета музике, носталгични дискурс и прилагођавање модерним продукцијским токовима:

⁴⁶⁸ Видети: <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=191.0;wap2> (приступ: 05.06.2016).

⁴⁶⁹ Исто.

„Дозволите ми једну нескромност: пет стотина староградских песама и романси записао сам и аранжирао. Велики број вокалних солиста прошао је кроз студио, радећи на овом дивном уметничком послу, заједно са мном као диригентом и аранжером као и тон-мајстором Боротићем, те другим сарадницима. Данима и ноћима преносили смо ноте на вечну траку... Но, надам се да нисмо стали: нова снимања су у току... На овом албуму су само најтипичније из те велике ризнице староградских бисера, и то оне које су, као и углавном све староградске песме — заљубљене, носталгичне, помало чедне, помало анахроне, али увек савремене и радо слушане...

У ова времена, када „лутамо“ за нашим музичким садржајем и формом, свакако да би нам пријало када би староградску песму могли да назовемо — нашом песмом! Тешко је то доказати, јер су мелодије многих староградских песама издржале велики утицај мађарске и руске романсе, а неке и француске провансалске песме. Међутим, тешко је доказати да то она није. Ипак, староградска песма је наша песма. Утицај који је на њу у прошлом веку учинила европска музика, само је „in file“ ове наше мелодије која ју је сентиментализовала и додала јој салонску ноту. Староградска песма никад није престала да живи, да се изводи. Као и песме Шуберта, као вечне мелодије Гадеа (? — прим. М. Д), Гершвина...

Староградске песме, за нас су то мелодије које вечно живе. Староградска песма је у својим најлепшим часовима — између двадесете и тридесете године — дошла „као нешто старо да исправи ново“. У то време — од 1920. до 1926. године, била је велика појава шунда у музици и поезији. На те појаве жалили су се тада и композитор Ђорђевић и књижевник Брана Нушић... Зар тако није и у наше доба? Староградска песма је романтична музика и она никада није престала да живи, а сада, поново је дошла као одмор,

као чедност осећања, мир у узбурканом и ритмичном животу нашег доба. Најлепше староградске песме стварали су наши најпознатији композитори и писци. Споменимо само неке — Бинички, Нешић, Маринковић, Ђорђевић, Бајић, песници Јакшић, Шантић, Прерадовић, Јова и Војислав Илић, Милорад Петровић и ја. Сви они стварали су ове добре и вечне песме. Па чак и они композитори тзв. ‚озбиљне‘ музике. Ако то нису они, онда су то били талентовани, искрени и занесени паланачки бербери, свештеници, чиновници, улични свирачи...

Староградска музика је инспирисана уметност. Она је слика и звук једног доба, искрено доживљена. Време је најбољи суд. Сто година после свог настанка многе староградске песме утичу на обликовање музичке културе, негујући музички укус слушалаца... Ја и наши многобројни сарадници-извођачи више од једне деценије радили смо на снимању плоча познатих под називом *Староградски бисери*. До сада је изашло десет албума, уз низ албума оних вокалних солиста за које је карактеристичан тај тип песме. Као аранжер и диригент снимака ових песама, трудио сам се да многе освежим новом формом и хармонијом, водећи рачуна да ништа од лепоте и суштине не изменим. Староградска песма највише је затребала младима, па сам о њиховом схватању песме морао водити рачуна. Обрадовало би нас ако овај нови албум пробуди код наших слушалаца нову нежну и носталгичну радост.”⁴⁷⁰

Петровић је на поменутом, испоставиће се — дугорочном пројекту снимања староградске за „Југотон” остварио сарадњу с музичарима који су већ раније певали „варошке” песме и романсе (Аница Зубовић, Душан Данчуо и други). Као референтне, истакао је следеће популарне вокалне интерпретаторе (од којих се ипак неки нису остварили у жанру староградске музике): „Олга Јанчевецка, Арсен Дедић, Габи Новак, Ђорђе Марјановић, Кемал Монтено,

⁴⁷⁰ Žarko Petrović (прир.), *Najlepši starogradski biseri* (ЈП), Zagreb: Jugoton, 1984.

Здравко Чолић, Оливера Марковић, Душан Јакшић, Оливера Катарина, Крста Петровић, Живан Милић, Бети Ђорђевић, Лола Новаковић, Боба Стефановић, Мирјана Пеић, Љиљана Шљапић, '7 младих', Зафир Хаџиманов, Сенка Велетанлић, Драган Токовић, Миле Богдановић, Драган Антић, Предраг Гојковић Цуне, Тома Здравковић, Аница Зубовић, Хамдија Ћустовић, Нада Спасојевић, Ана Штефок, Раде Вучковић, Вера Албуљ, Бруно Петрали, Љиљана Сивчевић, Ивана Пандуровић, Бранка Лазаревић, Мира Губик, Мира Ступица, Зоран Гајић, Душко Локин, Невија Ригуто, Вера Слобода, Тихомир Петровић, Секстет 'Скадарлија', 'Наракорд', Квартет Ивановић, Анђелка Мандић, Фарух Јусић, Душан Данчуо, Жарко Данчуо, Иво Робић, Радмила Караклајић, Тихомир Бралић, Мики Јевремовић, Владо Микић, Живан Сарамандић, Миле Луковић, Рале Чајић, Гордана Јовановић, Дивна Костић, Мила Матић, Аца Трандафиловић, Љиљама Петровић, Иван Малпера, Душанка Младеновић..."⁴⁷¹

Упркос пометој цензури, Петровић је сарађивао с Радио Београдом. Поред тога, он је публиковао своје нотне записе у издавачкој кући „Нота” из Књажевца,⁴⁷² која је била усмерена на регионалну популарну музику југословенских народа и народности и широку (аматерску) публику својим музикалијама приручног карактера.⁴⁷³ Осим ових начина долажења до публике у земљи, староградска музика је постала популарна у дијаспори, што може бити тема издвојеног рада. У сваком случају, данас староградска музика у Србији нема такав субверзивни карактер који се евентуално могао приписати музичком жанру који је током владавине социјализма реферисао на грађанску културу. Чак се може рећи да је на тој равни аполитична у поређењу с другим праксама народне музике, па и носталгично констатовати да је то време било „златно доба” дискографије и кафанске инсценације староградске музике.

⁴⁷¹ Žarko Petrović (прир.), *Pesme koje večno žive 1: 300 Evergreen Songs — Вечно живуће песни*, Књажевац: Nota, 1996, 10.

⁴⁷² Исто.

⁴⁷³ Више о популарним издањима „Ноте” у: Марија Думнић, „Едиција 'Популарна музика' издавачке куће 'Нота' из Књажевца: Извор за учење старих популарних песама”, *Задужбина* (94), 2012, 15.

У самом Београду важна је (била) активност музичких делатника при Радију и Телевизији Београд. Након Другог светског рата, једну од водећих улога у уређивању програма народне музике на Радио Београду имао је Ужичанин Ђорђе Караклајић (1912—1986). Он је и пре рата био активан у музичком животу Београда — био је члан цез оркестра „Ђоли бојс” (“Jolly Boys”), а од 1933. био је виолиниста у радијском Народном оркестру, а касније је био један од оснивача Великог народног оркестра.⁴⁷⁴ Караклајић је на уредничко место дошао након смене Миодрага Васиљевића, који је пак више гравитирао српском сеоском музичком фолклору.⁴⁷⁵ Караклајићеви савременици музичари сведоче данас да је био познат по строгим критеријумима за певаче, па је тако у време његовог (и свакако Царевчевог) рада при Радију била активна „златна генерација” певача (Даница Обренић, Анђелија Милић, Вукашин Јевтић и други), а основао је и женски вокални састав „Шумадија”. Чак је био у фамозној Комисији за шунд, а имао је и екстремно негативан однос према кафанском певању.⁴⁷⁶ Скадарлијски музичари га памте и увек помињу по аудицијама на којима је процењивао који састав је (вокално) компетентан да наступа у Скадарлији.

А у дискрепанци с Петровићевим исказом стоје доступни подаци да је Караклајић продуцирао тематске плоче за Продукцију грамофонских плоча Радио-телевизије Београд и пре 1970. (*Stare gradske pesme* /1–4, ЕП, чак 1960-их/, *Stare gradske pesme* /ЛП/) и уз учешће више вокалних интерпретатора и Великог народног оркестра РТБ. Вероватно је Караклајићу било омогућено да се овом темом бави у Београду, с обзиром на његову високо чиновништво при Радију, али и због тога што су песме које је он публиковао биле политички коректне — без директних спомена предратне историје и монархије. И он је у истом периоду објављивао прикупљене ноте староградских песама у књажевачкој „Ноти”, а његове збирке (шест посебних свезака) су биле врло јасно насловљене — *Stare*

⁴⁷⁴ Radoslav Graić, „Predgovor”, у: Ђорђе Караклајић (прир.), *Razgranala grana jorgovana: Zapisi i aranžmani narodnih pesama za solo i horsko pevanje*, Књажевац: Nota, 1991, 1.

⁴⁷⁵ Више у: Татјана Радужевић Суса, „Миодраг А. Васиљевић у Радио Београду у првој половини двадесетог века”...

⁴⁷⁶ Радослав Граић (персонална комуникација), Београд: 02.02.2016.

градске песме и романсе. Заправо, 1970. када је започела експанзија овог жанра, у огромној мери његовом заслугом — за њега су то били синоними. Ево како је он процењивао посебност староградске музике:

„Развојем градова у нас после ослобођења од Турака рађала се и нова песма, која се углавном ушлањала на традиционални мелос. Касније се осетио јачи утицај музике из Европе, коју су доносили собом млади људи у повратку са школовања. Била је то, углавном, сентиментална музика грађанске класе, коју су — као и друго помодарство — примали наши нови грађани. Композитора је тада у нас било врло мало, али су се ипак прихватили да пишу те песме (Даворин Јенко, Исидор Бајић, Божидар Јоксимовић) на текстове наших познатих песника (Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Бранко Радичевић, Милорад Петровић Сељанчица, Петар Прерадовић, Аугуст Шеноа). За неке песме, међутим, остали су заборављени и песник и композитор, али су оне ипак сачуване. Ја сам их записивао дуги низ година од разних извођача.

Градске песме су специјалан жанр наших песама. Оне су, уствари, наше романсе. Њихова интерпретација се знатно разликује од народних песама. Велики број ових песама налази се на програмима наших радио и ТВ станица, као и на грамофонским плочама.

Надамо се да ће ово издање попунити празнину и сачувати од заборава многе вредне песме из наше градске традиције. Поред наших градских песама појављују се и романсе (руске, мађарске, циганске), које су се изводиле код нас дуже времена.”⁴⁷⁷

Деценију касније, након бројних звучних издања и контакта с извођачима у Скадарлији, Караклајић је сабрао дотадашња своја нотна издања староградских песама и допунио их, а додао је коментар о градској народној музици тог времена, релевантан због позиције и искуства аутора. Овај коментар еклатантно потврђује једно од полазишта текућег доктората:

⁴⁷⁷ Ђорђе Караклајић (прир.), *Stare gradske pesme i romanse* (1), Кнјажеvac: Nota, 1973. [s. p].

„Песме под утицајем сеоске традиције настајале су по свим већим градовима Србије, а највише у Врању, Шапцу, Нишу, Лесковцу, Призрену и Београду, који је био и преносилац песама из Војводине и Хрватске. Под тим утицајем у Београду су створене многе песме: *Крај Дунава кућа мала; Што се боре мисли моје; Болујем ја; Мали пијац* итд. Занимљиво је истаћи да се велики део песама ствараних по градовима односи на име града: *Што град Смедерево; Ој, Ужице, мали Цариграде; Добош луна Шапцу на пијацу; Ваљевска подвала; Аој, Гроцко, варошице мала.*

У новије време у нас се компонују две врсте песама градског типа:

- а) Такозване новокомпоноване које уносе елементе градског живота, али се мелодијски ослањају на сеоску традицију и не само нашу, већ и других народа (грчку, шпанску, медитеранску, источњачку);
- б) Друга врста је у духу традиције старих градских песама и то су нове врсте које су у ову збирку ушле, а углавном настале на фестивалу „Београдско пролеће”.

Овај фестивал је систематски почео да гаји овај вид нових градских песама и сматрам да је имао у томе успеха. У ову збирку сам унео, по моме мишљењу, најуспелије, али то не значи да и друге немају вредности. Оне се све успешније изводе на нашим радио-станицама и штампају на грамофонским плочама.

На крају напомињем да су се уз горе наведене градске песме у нашим градовима певале и радничке и револуционарне песме којима не можемо одузети епитет градских, јер су их певали радници на својим манифестацијама, а они су били велики део градског становништва.”⁴⁷⁸

Занимљив је и поглед на староградску музику певача, композитора (забавне, „нове народне”, градске, дечје музике) и музичког уредника на

⁴⁷⁸ Đorđe Karaklajić (прир.), *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* (5. изд.), Knjaževac: Nota, 1992, 4. Прво издање објављено је 1982.

Телевизији Београд, Радослава Граића (рођ. 1932. у Мркоњић Граду, соло певача и историчара уметности по образовању).⁴⁷⁹ Граићево начело је било да „народну музику пише у традиционалном духу”. Из његовог искуства, за живот забавне, народне, а у оквиру њих и градске музике од 1960-их у Југославији Граић је истакао постојање музичких фестивала — „Београдско пролеће”, „Београдски сабор”, „Илица” (Сарајево), Опатијски фестивал, „Фестивал забавне музике” (Загреб), „Нишка јесен”, „Златна тамбурица” (Нови Сад), „Звуци Паноније” (Осијек), од 1990-их „Фестивал градске песме” (Бања Лука). Наравно, изузетно је била важна улога дискографије (као и трајних снимака), а током 1960-их и 1970-их и организоване концертне турнеје по Источној Европи. Граићево сведочење је интересантно јер је он један од аутора чија су дела награђивана и продавана у великим тиражима, који је сарађивао са Царевцем и који је био и музички уредник.

Граић није компоновао „народну музику у обради” као класични композитори и знао је да је то одвећ херметичан приступ за већинску публику државног мас-медија тог времена. Он је у разговору појаснио да је његовом писању претходила процена публике којој се обраћа, па је тако „градску музику” писао за финији слој друштва који је био интелектуално способан да прихвати истанчаније текстове на љубавне теме (не и „филозофске”), сетан карактер, богатију хармонију и оркестрацију, а то су изводили и супериорнији интерпретатори (Велики гудачки оркестар Радио Београда под управом Илије Генића /који је изводио забавну музику/, те певачи — неки од њих и великани глуме).⁴⁸⁰ Граић је приликом интервјуа изјавио да се генерално разликују севдалинка и староградска песма — може се овде резимирати да је стереотипно реч о западњачкој и источњачкој културној матрици. Такође, староградску песму и романсу не сматра за синониме, па тако градску одређује као песму једноставније форме, обично у дуру. Романсе су биле руске и мађарске пореклом или

⁴⁷⁹ Пресек популарних раних композиција видети у: Radoslav Graić, *Otvori srce: Zabavne, dečje, gradske i narodne pesme*, Knjaževac: Nota, 1979.

⁴⁸⁰ Радослав Граић (персонална комуникација), Београд: 02.02.2016.

инспирацијом, по тонском роду молске и обавезан је био *rubato* (додуше, могућ и у градској песми), коришћене су обилато виолине у аранжману, форме су биле дводелне (с убрзавањем у рефрену), хармонски богатије, мелодије украшеније, поетски су биле садржајније, а како су те песме биле ефектне и популарне — за њих је било потребно извођачко мајсторство.⁴⁸¹

Староградска музика (па и она из Скадарлије) популарисана је као упризорени („окамењени“) садржај и у телевизијским и радијским емисијама. Та извођења су специфична не само по томе што популаришу и „чувају“ староградску музику (рецимо, данас се она највише и може чути у емисијама на програму Радио Београда /„Стари албум“, „Музичка плетеница“, „Од злата јабука“, „Етника“/ или на сателитском каналу Радио-телевизије Србије, што се може тумачити као потврда теренских закључака да старија и емигрантска публика највише ужива у конкретном репертоару), већ и по томе што често представљају драмска упризорења некадашњих контекста извођења градске народне музике, међу којима су најчешћи извођење на двору од стране популарних извођача и соло-певача костимираних у припаднике некадашње грађанске класе („Лети, лети, песмо моја мила“), а на другим телевизијама су честе и сценографије кафане — с бином и публиком за столовима. Популаризацији су крајем двадесетог века допринели и глумци-певачи, али и оперски певачи, који су били цењени интерпретатори староградских песама и романси (нпр. Оливера Марковић, Десимир Станојевић, Живан Сарамандић), што је био наставак традиције глумачког и оперског певања градске народне музике с почетка двадесетог века, али и давање на значају староградској музици театралношћу. Они нису певали по кафанама (осим као гости, што је после постајало нови део анегдотских наратива), али њихове снимљене изведбе се веома поштују (и) у музичарским круговима. Староградска музика је задобила поштовање и кроз извођење реномираних ансамбала којима то није главно усмерење, као што су рецимо хор „Колибри“ и Биг бенд РТС. Најзад, она је

⁴⁸¹ Исто.

промовисана имплицитно и кроз систем националног школства свих нивоа као „висока” народна музика.

Уз ауторе песама у стилу староградских,⁴⁸² постојао је и низ певача/певачица који су пред крај двадесетог века снимали носаче звука са староградском музиком и/или наступали пред Ђурином кућом с регионалним народним музичким праксама провенијенције Радио Београда из другог „златног доба” (оквирно 1960-их): Дубравка Нешовић, Жарко Данчуо, Миодраг Богдановић,⁴⁸³ Предраг Гојковић, Живан Милић, Аца Трандафиловић, Анђелија Милић, Оливера Катарина, Вера Слобода, Душан Јакшић, Лола Новаковић, Дарко Краљић, Мерима Његомир, Чедомир Марковић и многи други. Староградску музику на репертоару имали су и имају бројни вокално-инструментални састави од којих су многи *ad hoc* и различитог инструментаријума, а треба истаћи ансамбле (и најавити њихово будуће разматрање као сцене староградске музике) „Лоле”, „Свилен конач”, „Данилушка”, „Споменари”, који су у дужем трајању остварили дискографске и фестивалске резултате.

Пред крај елаборирања проблема жанра треба споменути и алтернативне студије које проучавају градско песништво, јер су бројне и доносе значајне податке који треба да се искористе у изучавању историјата и структуре староградске музике, а највише појединих песама.⁴⁸⁴ Тако нпр. истраживач-лаик Ђорђе Перић староградску музику и покушава да дефинише преко песништва, упркос томе што ове песме у време свог настанка нису могле тако да буду називане, а приде их је класификовао према сопственом одабиру извора:

⁴⁸² Нпр. Stojan Andrić, *Pogreših sam jedno... (romanse)*, Niš — Knjaževac: Gradina — Nota [s. a].

⁴⁸³ Миле Богдановић је био врло поштован у музичарским круговима као познавалац староградске музике и интерпретатор. Више о његовом раду у овој сфери у: [Група аутора], *Тихо, ноћи: Музичка биографија Миодрага Богдановића — Quiet Night: Musical Biography of Miodrag Bogdanović*, Београд: изд. аутора — Савез естрадно-музичких удружења, 2000. Вокалне и инструменталне мелодије из градског фолклора којег је изводио (крајем прошлог века) сакупио је у: Миодраг Богдановић (прир.), *Ноћи и зоре Београда: Романсе, шансоне, илагери, вечите мелодије*, Београд: FIN&EK, 2005. Видети и: Миле Богдановић (прир.), *Завичају, мили крају: Одабране српске народне песме и народна кола из 19. и 20. века* (изд. аутора), Београд, 2004.

⁴⁸⁴ Нпр: Марија Клеут, „Српско „грађанско песништво”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (38/3), 1990, 405—449.

„Ако у изразу ‚староградске песме и романсе‘ одбацимо термин ‚романсе‘, те ‚лепе туђинке‘, музичко-поетску творевину која није плод нашег музичког стваралаштва и не припада српског музичкој фолклорној ни песничкој баштини, остаје нам само појам ‚староградске песме‘. Ако тај скраћени појам, ту непотпуну смисаону синтагму употпунимо додатном одредницом и цео циклус тих песама назовемо правим, а стручним именом — ‚староградске песме српских песника‘, или ‚популарне староградске песме српских песника‘, онда смо углавном изградили прави појам о посебној врсти српске поезије и музике“.⁴⁸⁵

Осим конструисања израза који су проглашени „непотпуним“ и „правим“, овде постоји и недостатност у виду читавања етничке затворености урбаном културном наслеђу, што је погрешно. Даље, Перић је тако дефинисан појам одредио преко певања, што није образложио, а о самој музици чак није ни говорио, услед непознавања материје. Ипак, он интуитивно препознаје староградску песму у оквиру популарне културе и указује на „две етапе развоја: период испевања, стварања у ком је она цветала, па и прецветала, те период оживљавања и поновне популарности“.⁴⁸⁶ Перић је одредио временске пунктове који су важни за његову периодизацију староградске песме и навео три произвољна назива:

„1) У периоду класицизма, рационализма, просветитељства и сентиментализма (бидермајера), под којима се подразумева предромантизам — од 1793. до 1843. године, формирао се циклус староградске поезије српских песника, симболично назван *Лири Поете*. Главни представник и родоначелник староградске поезије овог времена био је наш уважени филозоф, преводилац и просветитељ Доситеј (Димитрије) Обрадовић (1739—1811) са

⁴⁸⁵ Ђорђе Перић, „Два столећа српске постојања и певања популарне староградске поезије српских песника (1793–1993)“, *Музички талас* (19/42), 2013, 2.

⁴⁸⁶ Исто.

својом староградском елегџом *Све што мене окружава*, написаном у Бечу 1793. године;

2) У периоду романтизма, од 1843. до 1880. године упознајемо староградске песнике тога доба кроз циклус њихове популарне певане поезије симболично назван — *Гусле Песника*. Први староградски песник овог циклуса био је и остао вечно млади Бранко (Алексије) Радичевић (1835–1853) са својом првом и данас познатом песмом *Девојка на студенцу (Кад сам синоћ овде била)*, написаном пре век и по, јула 1843. године у Темишвару;

3) Трећи период, од 1880. до 1943, обухвата време позног романтизма и фолклорног реализма у српском уметничком песништву. Барјактар овог песничког циклуса староградског певања у стилу севдаха, који носи наслов *Севдах Песника — севдалије*, јесте београдски песник и бием Јован Илић Ресничанин (1824—1901) са својом баладом *Абассах (На престолу калиф сједи)*, првом српском уметничком севдалинком, испеваном 1880. у Београду.⁴⁸⁷

Досадашњи етномузиколошки радови поставили су темеље за детаљнија проучавања прегледношћу историјата раног развоја и фасцинацијом познатим ауторством неких од песама, а такође су представили и резултате примене структуралне анализе српских фолклорних мелодија на материјал који је од њих другачији по многим параметрима (амбитус, лествични низ, хармонска структура, форма, тембр итд.) и понудили транскрипције песама забележених на терену. На крају, подвлачи се да је жанр староградске музике настао на наслеђу градске народне музике и дефинисан као алтернативни регионални популарни жанр у односу на новокомпоновану народну музику.

⁴⁸⁷ Исто, 3.

4. ИСТОРИЈСКИ АСПЕКТИ ИЗВОЂЕЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ

Ово поглавље посвећено је градској народној музици у Београду од почетка двадесетог века до почетка Другог светског рата. Као што је речено, у питању је појам под чијим су окриљем праксе које су одступале од канона „високе”,⁴⁸⁸ и „примитивне” музике у време свог настајања и биле су део свакодневице грађанског друштва. Како је градска народна музика медијски дистрибуирана као популарна и извођена као народна, она спада у жанр регионалне популарне музике. У музичко-текстуалном смислу, одликује је прилагођеност народних мелодија различитих локалних дијалеката западњачким аранжманским решењима у погледу облика, хармонизације и оркестрације.

Због везе са староградском музиком, која је као савремени феномен импулс ове дисертације, обавезно је утврђивање историјске заснованости текстуалних и контекстуалних карактеристика. С друге стране, рефлексивност о прошлости збива се увек у садашњости, те заправо она минуло доба конструише и једнако говори о сопственом доживљају истог. У том циљу се овде одгонета уз помоћ валидних историјских извора како је градска народна музика у Београду раније функционисала. Аспекти који се узимају у претрес јесу извођачки контексти кафанског и салонског музицирања, као и радијског емитовања градске народне музике, будући да су то сепаратни специфични процеси извођења, при чему у радијски може да буде инкорпориран први наведени. Историјат некадашњег друштвеног контекста извођења разматран је на основу архивске административне документације из фондова Историјског архива Београда и Архива Југославије, као и на основу личних наратива индиректних учесника у музицирању публикованих у облику прозних мемоара. Проблеми који су занимљиви за реконструкцију опсежу динамизам јавног и приватног извођења, позицију музике у свакодневици

⁴⁸⁸ Живот елитних музичких пракси у Београду у овом периоду представљен је у музиколошким публикацијама, нпр: Даница Петровић, Богдан Ђаковић, Татјана Марковић, *Прво београдско певачко друштво: 150 година*, Београд: Српска академија наука и уметности: Галерија — Музиколошки институт, 2004; Роксанда Пејовић, *Концертни живот у Београду (1919—1941)*, Београд: Факултет музичке уметности, 2004.

и слободном времену, родне и етничке идентитете музичара, комуникацију музичара и слушаоца, професионализацију и умрежавање музичара, усвајање источних и западних културних утицаја, саодношавање са сеоском културом, медијски развој, естетичке дебате.

Поред тога, по први пут се утврђује репрезентативни репертоар градске народне музике пре Другог светског рата у циљу испитивања и обезбеђивања могућности реферисања староградске песме ка прошлости. Репертоар се нажалост сагледава најмање на основу звучних извора, јер теренских снимања (готово да) није било, а студијски материјал није очуван и доступан у великој мери због последица Другог светског рата. Премда се обично мисли да оваква свеprisутна и варијабилна пракса није оставила траг о свом постојању, што је поткрепљено научним занемаривањем и консеквентним закључивањем да она није стара нити вредна, градска народна музика заправо има респектабилну традицију и ипак поуздане примарне изворе о својој историји. У циљу добијања података о некадашњем репертоару, његовим општим музичко-поетским стилским карактеристикама и извођачком саставу, анализирани су садржаји сачуваних збирки песама, доступних каталога грамофонских плоча сниманих на седамдесет осам обртаја у минути, штампане музикалије београдског издавача Јована Фрајта,⁴⁸⁹ програм Радио Београда до 1941. године.

Ради одржавања континуитета с данас већ увреженим музичким врстама — а које су порозних међа, као што је показано у претходном поглављу — сагледан је материјал из уметничке, популарне и народне праксе. Наравно, очигледно је да је градска народна музика заправо пракса граничних подручја, те се тако она проналази у „лакој” музици српских композитора, објављује се и препевава као свака друга популарна музика и активно се изводи у специфичном фолклорном контексту. Слојевитост је још изразитија током времена, јер су ове творевине неретко мењале свој статус, те су тако компонована уметничка и популарна

⁴⁸⁹ Заоставштину Јована Фрајта сам прибавила за архив Музиколошког института САНУ љубазном донацијом материјала господина Мирка Лаловића, видети: Марија Думнић, Ивана Весић, *Српско музичко издаваштво међуратне епохе – Јован Фрајт*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.

музика постајале народна, народна је служила као узорак у стваралачкој обради, а популарна је иманентном масовношћу, медијатизацијом и неинсистирањем на високим естетским вредностима обухватала творевине из уметничке и народне (фолклорне) праксе. Посебно је важно то што у времену о коме је реч нису важиле данашње одреднице — народна музика је обухватала мелодијске записе забележене на удаљеним сеоским теренима, аранжмане таквих напева, прескриптивне нотације и композиције инспирисане усменим музичким праксама. Другим речима, све што је потпадало под назив народне музике (у овом случају, градске народне музике), може се данас читати из аспеката свих трију категорија.

4.1. ИЗВОЂАЧКИ КОНТЕКСТ ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ ОД 1900. ДО 1941. ГОДИНЕ

Напомиње се наново да је овај временски рез направљен ради узорковања валидне референце за поређење с данашњом праксом староградске музике. Овим се жели рећи да је градска народна музика постојала и пре двадесетог века (корена има и раније), чак и да је њен иницијални и значајни део настао током деветнаестог века, конкретно — у његовој другој половини. Међутим, обухватно истраживање комплетног историјата градске народне музике далеко би премашило опсеге једне (уз то пионирске) докторске дисертације. Свакако се и творевине из тог периода изучавају у овом раду, јер су биле извођене и у првој половини двадесетог века, а неке како ће се испоставити — и почетком двадесет првог. Треба напоменути и да је културни живот постојао и за време ратова у Србији, али да није размотрен јер је био део ванредних околности. Чак је музичко наслеђе на тему патриотизма током Првог светског рата важна тема градских песама, па и неких данашњих најпознатијих староградских песама. Даље, у време Другог светског рата на таласима некадашњег Радио Београда појављивао се део певача и свирача народне музике који је наступао и пре рата изводећи репертоар који је и пре тога био популаран. Крај Другог светског рата означавао је одлучан отклон од дотадашње праксе, премда не и њено потпуно одбацивање. Део градске

народне музике који је промовисао послератни Народни оркестар Радио Београда под вођством Властимира Павловића Царевца неговао је и репертоар који је он изводио пре рата. Но градске песме које су асоцирале на предратно грађанско друштво и ројализам нису извођене по успостављању комунистичке власти, која се превасходно залагала за политику братства и јединства и тиме промовисала сеоски фолклор као аутентичан и пожељан израз народне укупности и истовремено партикуларних народности. Укратко, период од 1900. до 1941. године је морао бити издвојен, а то је оправдано тиме што је у то време градска народна музика доживела репертоарски процват и омасовљење у погледу рецепције — нарочито у међуратном периоду.

Такође, мора се признати да је географско омеђавање иако сувисло, ипак истраживачка оперативна интервенција — не постоји музика која је извођена само у Београду, али свакако да постоји она која град Београд опева. Даље, Београд је био престоница држава током историје (Србије, Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Југославије), а то имплицира и да је био место сусрета музичких пракси са севера и југа Србије и својеврсна раскрсница између Истока и Запада. Ово је честа метафора када се говори о Балкану (и његовим одабраним деловима), те се тако и овде потврђује дискурс балканизма у музици.⁴⁹⁰ Посматрање Балкана као европског „унутрашњег Другог”, што између осталог значи и егзотични предео на којем постоји живописни и забавни фолклор — симбиоза западних и источних културних утицаја — упркос томе што је произвело разне стереотипизације свакако има упориште у стању на терену, што је постало препознато и на самом Балкану. Тако је народна музика на Балкану умрежавала такозване *алатурка* и *алафранга* карактеристике,⁴⁹¹ нарочито у градској народној музици, па су отуд евидентне сличности музичких наслеђа разлитих земаља. Што

⁴⁹⁰ Преглед најважније литературе о проблему концепта Балкана који се одликује и на музичку културу видети у: Marija Dumnić, “*This Is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism*”, у: Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović (ур.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, Belgrade: Institute of Musicology SASA – Department of Fine Arts and Music of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2012, 345–348.

⁴⁹¹ Више у: Svanibor Petan, „Balkanske granice i kako ih прећи. Postludijum”, у: Svanibor Pettar, *Lambada na Kosovu: Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2010, 105—132.

се Београда тиче, чак је и у мањим унутардржавним оквирима присутна метафора културног раскршћа, јер се у њему раздељују и сједињавају музика градова са севера и музика градова с југа земље. Оно што се често истиче као фактор диференцијације јесу локалне културне особине, али оно на чему почива сличност градских народних музичких пракси због којих се овај жанр сматра регионалном популарном музиком јесу — музичари, због тога што су они проносили музику коју су познавали, међусобно се извођачки умрежавали, савладавали нове музичке тенденције и у личним интерпетацијама варирали постојећу праксу. Напослетку, у логистичком оквиру, дата позиција је Београду омогућавала да буде центар музичког емитовања, место музицирања престижних музичара с разних простора и расадник музичара који су путовали послом у друга места и државе, бивајући тако и репрезенти локалне културе и усвојитељи других репертоара и стилова. Музичари су свакако својим миграцијама утицали на музику и извођаштво у оквиру овог жанра, али и на то да се често услед невезивања за праксу одређене области и елитне музичке комаде — забораве у историјама музике. Овом дисертацијом се, између осталог, указује на важност самих музичара у оквиру извођења.

Носиоци праксе градске народне музике, у смислу људи који су је изводили и уживали у њој, били су становници градова и већих села — вароши.⁴⁹² Она се каткад помиње уз сталешке одреднице, па се као честа појављује грађанска класа (односно трговци, занатлије и чиновници), поготово кад је реч о песништву, али градска музика је свакако била заступљена и у високим друштвеним круговима (примера ради, песму *Што се боре мисли моје (Братучеда)* певао је кнез Михаило Обреновић).⁴⁹³ Дефинитивно је било и у нижим, судећи по такође честом спомињању боемије, готово синонимном када је реч о кафанском извођењу

⁴⁹² „Мађарска реч ‚варош‘ (*város* — прим. М. Д.) у турском језику пре свега значи подграђе, субурбијум града или тврђаве, али и самостално отворено градско насеље. У турској култури реч ‚варош‘ означава насеље градског типа које је искључиво, или претежно, насељено хришћанима.” — Мирослав Тимотијевић, „У освит новог доба”, у: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја приватног живота у Срба од средњег века до савременог доба*, Београд: Слио, 2011, 194.

⁴⁹³ Дејан Томић (прир.), *Певане песме српских песника*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014, 54—56.

градске народне музике, а такво извођење се често и подразумева (нарочито у случају Скадарлије). Боџи, представници романтизма, декларативно су били и противници буржоазије, односно млади сиромашни уметници, индивидуалци, бунтовници, номадског начина живота — налик на Роме (с обзиром на чињеницу да су они насељавали чешку Боџију, појавио се дати назив).⁴⁹⁴ „У ужом смислу, боџима се називају књижевници, уметници, музичари или новинари који се, из разноврсних разлога, сматрају изопштеним из тзв. друштвене матрице, односно одбијају да прихвате њене норме”.⁴⁹⁵

Паралелно с поменутиим друштвеним збивањима текао је и развој технологије који је одредио раст индустријализације, а који је реперкусиван и за музику. Утицао је на развој инструментаријума, односно појаву фабрички израђених инструмената (попут клавира и хармонике), и уобичајеност њихове употребе, као и на техничко-акустичко прилагођавање других инструмената њиховом звуку. Такође, прогрес је усавршавао технике за снимање, масовно репродуковање и емитовање звука, широко удоступљивање штампе. Јавило се и рекламирање, што је један од индикатора формирања музичке индустрије и њене економије, односно уноса комерцијалног, произвођачко-потраживачког, потрошачког циклуса у музички живот.

Поред тога, градска народна музика је део културе који се остваривао и у јавној и у приватној сфери живота, а чак је, заправо, служила у преошћавању те дихотомије. Извођена у кафанама, на радијском програму, код куће (где је и слушана), она се често дешавала у полујавним/полуприватним контекстима — кафане су биле због интерактивности музичког дешавања не сасвим сценски оријентисане, радијски програми су садржавали преносе из кафана поред студијских наступа, а у кућама су била могућа окупљања ради забаве уз музику. С обзиром на чињеницу да је музика била доступна преко штампаних нота,

⁴⁹⁴ Више у: Jerrold Seigel, “The Boundaries of Bohemia”, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830—1930*, Baltimore — London: Johns Hopkins University Press, 1986, 3—30.

⁴⁹⁵ Драган Коковић, „Кафански обрасци боџије: Између рационалног дискурса и епидемије ирационалног”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 268.

грамофонских плоча и радијског програма, то имплицира постојање некаквог програма и не сасвим приватну атмосферу за музицирање. Придавање значаја раздвајању јавне и приватне сфере живота, али ипак и њиховом преплитању, обележава целокупан развој популарне културе.

Конзумирање популарног музичког производа, у овом случају градске народне музике, одиграло се у слободно време — у интеракцији с музичарима у посебним просторима (кафани — „трећем месту” у односу на породично и произвођачко⁴⁹⁶), слушањем носача звука и интерпретацијом у (полу)приватном контексту. На основу поставки из истраживања историчара Дубравке Стојановић, може се закључити да је модернички феномен слободног времена настао услед јасне расподеле протока времена доласком индустријализације. Како је она формулисала:

„Промена коју је изазвала нова свест о времену била је тако дубока да у радовима социолога и историчара често добија придев ‚револуционарна’ и одређује прелом који се догодио у разумевању и у организацији времена, прелом који је означио прелазак с преиндустријског у индустријско друштво. Појава слободног времена, прво за грађанску, а касније и за радничку класу, значила је згушњавање времена, стандардизацију поделе између рада и опуштања, што је створило нова друштвена правила и односе и тиме довело до измена у организацији друштвеног живота.”⁴⁹⁷

Београд је имао својства градског насеља османског типа, а свакако је стицао и она аустроугарског типа. Посебно је убрзан његов развој и ширење након одласка Турака 1867. године.⁴⁹⁸ Индустријализација је донела и урбанизацију, односно уређење градских простора, припадајућих инфраструктура и последично регулацију људских идентитета, понашања и саодношавања. Њен је

⁴⁹⁶ Душан Маринковић, „Идеологија, јавност и рођење ‚трећих места’”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 33.

⁴⁹⁷ Дубравка Стојановић, *Калдрма и асфалт: Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд: Удружење за друштвену историју, 2008, 313—314.

⁴⁹⁸ Мирослав Тимотијевић, *нав. дело*, 205.

део и процват кафанских простора, готово прекретних места у животу народне музике, као јавних:

„Нераздвојан део тих процеса је урбанизација, која је једно од средишта модерне. Урбано окружење било је предуслов за саму појаву слободног времена, али и за комерцијализацију забаве и појаву потрошачког душтва. Управо град је омогућио излазак слободног времена из приватне у јавну сферу, он је створио ‘јавни простор’ који ће постати позорница још једне до тада непознате појаве — масовне културе.”⁴⁹⁹

4.1.1. ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА У СЕЊАЊИМА

Како ће се у следећем поглављу показати, од круцијалне важности за одређивање жанра староградске музике јесте дискурс носталгије. Култура сењања на прошла времена и на личне историје обликује све наративе о традиционалним артефактима, а у етномузиколошкој материји она већином имплицира старе вредности као боље. Нека од личних сењања временом прелазе у колективну меморију. Тако се стварају типска сењања која су очувана у мемоарској грађи и усменим предањима. Осим тога, од тридесетих година осамнаестог века све је интензивније и масовније преписивање за сопствене потребе, па се тако јавља „популарна форма писане културе — бележење песама у свеске, зване песмарице”.⁵⁰⁰

Стари Београд, контексти извођења у кафани и мистериозности порекла ране популарне музике, постали су временом важна места у митологизованим сењањима сведока и потоњим покушајима одгонетања изгледа некадашњег културног живота. Дискурс жанра староградске музике се управо овим сењањима на стари Београд, Скадарлију, кафане, ретке плоче, истакнуте музичаре, репертоар градске народне музике — и напајао. Овде ће се направити осврт на мемоарску

⁴⁹⁹ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 314.

⁵⁰⁰ Мирослав Тимотијевић, *нав. дело*, 255.

грађу која је у случају градске народне музике готово шаблонизована, а истовремено представља замрзнути усмени наратив који публицистичким овековечавањем, али не увек и позивањем на изворе, добија на релевантности. Може се поставити питање нивоа документарности и персоналне фикције, надградње, у овом књижевном жанру, али — зар то није случај и с неким усменим исказима добијеним приликом етнографских интервјуа?

Социолог Тодор Куљић бавио се проблемом културе сећања. Разлика коју је успоставио између памћења — „складиштења” садржаја из прошлости, и сећања — актуелизовања сачуваних садржаја (при чему је „сећање захват у прошло увек из нове садашњице”),⁵⁰¹ може се аплицирати на однос према градској народној музици и староградској музици. Према Куљићевој интерпретацији, референцијалност ка прошлости се може остварити кроз примарно искуство, културу сећања и историјску науку.⁵⁰² То као модел постоји и у проблему који се овде изучава: значај проживљеног извођења је присутан у личним и колективним сећањима учесника у приповестима различитих појавности, а даља документарна фактографија најауторитативније посредује музичку праксу о којој је реч, легитимишући тиме приступ историјске етномузикологије. Како староградска музика као пракса ангажује носталгију као виши степен сећања, у смислу идеализације и типизације прошлости — градске народне музике, посебна пажња ће јој бити посвећена у наредном поглављу.

За овај сегмент рада истражени су мемоари, као плодови културе сећања, а под мемоаром, тренутним извором за историјску етномузикологију, овде се подразумева:

„Приповедно дело у коме се излажу успомене аутора на нека значајнија друштвена или културна збивања у којима је писац учествовао или је био очевидац. Слика времена, портрети и закључци преламају се кроз призму личних преживљавања и судбине аутора у доба о коме се говори, али су и под видним

⁵⁰¹ Todor Kuljić, „Kultura sećanja: Istorijat”, *Tokovi istorije* (1–2), 2004, 123.

⁵⁰² Исто, 124.

утицајем последица које је оно донело. Пишу се с временском дистанцом од догађаја на које се односе, када су њихови узроци и потоњи утицаји већ јаснији. Уз хроничко излагање често су присутне оцене и објашњења аутора, а постојећа представа се проширује и освежава мноштвом асоцијација и чињеница које нису у најнепосреднијој вези с основном темом, али дочаравају атмосферу. Поред сећања, за писање мемоара аутори користе своје и туђе дневнике, записе, извештаје и архивску грађу. Често се ти документарни материјали уносе у дела и чине њихову структуру разнородном. Многа остварења која се сврставају у мемоаре налазе се на граници између дневника, записа, извештаја и аутобиографије. Но, у сваком облику њима се оживљава и разоткрива једно доба, један друштвени тренутак и ликови и улоге учесника и савременика у њима. (...) Поред литерарног својства, мемоари садрже обиље грађе и чињеница који су занимљиве не само за књижевне историчаре и критичаре, већ и за писце друштвене историје. Субјективни избор животних чињеница, њихова интерпретација и слика прошлости какву је видео или какву је желео да пружи писац мемоара често су прожети тенденцијом да се прикажу добре стране идеја за које се он сам залагао и да се укаже на њихову реализацију.”⁵⁰³

Сећања на градску народну музику била су тема романтичарских писаца, нарочито Јакова Игњатовића, код ког је истакнута веза са стилем бидермајера по одабиру тема (грађанско друштво, интима) и стила писања. Игњатовић је, између осталог, „описао популарне песме и мелодије, приказао различите поводе за музицирање, портретисао музичке извођаче и слушаоце”,⁵⁰⁴ а посебну пажњу посветио је тамбурашким оркестрима и друштвеном значају песама које су

⁵⁰³ Slobodan Marković, „Мемоари”, у: Dragiša Živković и остали (ур.), *Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit, 1986, 419.

⁵⁰⁴ Нагаша Марјановић, „Приповедање о музици и уметности у *Мемоарима* Јакова Игњатовића”, *Зборник Матице српске за сценске уметност и музику* (48), 2013, 41.

изводили. Из анализе његовог дела од стране музиколога Наташе Марјановић могу се истаћи следећи закључци:

„Игњатовић у више наврата наглашава да су познате грађанске песме у италијанском и немачком маниру биле заступљене на музичком репертоару у коме је уживала аристократија и богати грађански слој, описује како је интелигенција „у странпутицу забасала” негујући туђу уместо сопствене музичке традиције. С друге стране, из *Мемоара* сазнајемо да су народне песме биле омиљене међу ситним трговцима, занатлијама и сељацима. Писац изриче посебне похвале српској средњој класи онога доба, народу који је певао своје песме, чувао народне инструменте, једини стварао оригиналну, национално вредну баштину.”⁵⁰⁵

Мемоарска грађа често садржи податке о кључним местима, актерима и друштвеним околностима из субјективне перспективе (и зато се она разматра овде), али они су каткад недовољно прецизни.⁵⁰⁶ Илустровање контекста у ком се догађало извођење градске народне музике може да се подупре неколицином писаних наратива. Како су подаци о кафанском музицирању из овог периода генерално малобројни, тим пре вреди размотрити и ове изворе. Међу њима се као базични издваја текст Бранислава Нушића, јер је послужио као основа у историјатима београдских кафана и даљем креирању успомена — не само по информацијама, већ и по ламенту за бољом прошлошћу потцртавањем друштвених функција кафана и по продуковању аутентификације приповедачким детаљима (код неких аутора последње запада у тривијалност). Следе писани корени носталгичних репрезентација о пређашњем београдском кафанском животу, чији је део и музика циганских оркестара, а такав кафански амбијент се

⁵⁰⁵ Исто, 42.

⁵⁰⁶ Нпр. (азбучним редом презимена аутора): Милан Ђоковић, *Онај стари Београд: Сећања*, Београд: Српска књижевна задруга, 1994; Димитрије Ђорђевић, *Кроз стари Београд*, Београд: Службени гласник, 2011; Живорад Јовановић, *Из старог Београда*, Београд: ЗД+, 2012; Димитрије Кнежев, *Београд наше младости: Записи о Београду 1918–1941*, Чикаго: George Radonic, 1987. и томе слично.

очигледно још од деветнаестог века повлачио пред модерним облицима друштвеног живота:

„Искључујући дакле ћевапчиће, чија је постојбина био некад Лесковац, па су отуд, преко Ниша, допрли у Београд и били некад главна карактеристика старе престонице, а сад мал’те не стекли интернационални карактер — сви остали мезелуци, заједно с кафаницама старога стила, са чокањчићима, цезвама за кафу, циганским оркестрима с раштимованим виолинама и подераним певачким грлима — повукли су се на периферије да се склоне испред бујице новог живота. Па ево сад ,модерно преуређен’ ,Нови век’ (новоотворена кафана, прим. М. Д.) и на периферији објављује да, сем одличног пића и добре послуге, у њему свако вече ,концертира’ џазбанд и изводи се дансинг! Нови век је дакле почео да продире и на периферију и да немилостиво разара традиције и тамо где су оне нашле последње своје прибежиште. (...) Тако се ето у прошлости сав наш јавни живот манифестовао у кафани, и када се данас која од њих руши, односи собом читаву једну прошлост, и свако такво рушење брише по једну традицију старога Београда.”⁵⁰⁷

Дакле, специфичан проблем ове врсте анегдотских наратива о кафанској музици у прошлости који захтева посебан приступ и научну обраду јесте носталгично третирање чињеница, које нагриза/оплемењује и градску народну, а посебно староградску музику (као временски даљу). Типичан пример, у директној вези с овом темом, јесте сећање на кафану „Савиначка касина” чији је власник био Властимир Павловић Царевац, вођа Народног оркестра Радио Београда — у изградњи његовог имица правога народног музичара и боема од кључног значаја било је то што је свирао у кафани, па се често срећу и детаљни сликовити описи тог места, као што је извод из мемоара професора Димитрија Кнежева:

⁵⁰⁷ Бранислав Нушић, „Београдске кафане”, *Стари Београд: Путписи из деветнаестог века* (2. изд.), Београд: 3Д+, 2008, 174—175, 178.

„У својој кафани, на челу бираног оркестра, Царевац је свирао из ноћи у ноћ. Кафана се налазила у Макензијевој улици, на углу Малајничке улице — заправо више сокачета него улице, још поплочаног турском калдрмом цомбасте врсте. Долазили су Царевцу, наравно, и радио певачи и неретко остајали по читаву ноћ да певају не ради зараде.”⁵⁰⁸

Илустративна је и каснија надградња новинара Александра Марковића:

„Везан за музику, Царевац се 1938. године одлучио да на Чубури отвори своју кафану (на углу данашње Макензијеве и Књегиње Зорке). Тако се родила чувена ‚Савиначка касина‘. Из ноћи у ноћ ту је свирао Царевац, а наступали су најчувенији певачи тог времена: Милица Бошњакковић, Ружица Протић, Лале Јованчић, Драги Чкановић, Вера и Богдан Буташ, Добрица Гроздановић... Певали су за Цара и за ‚своју душу‘. Интерпретирали су многе његове песме, попут оне сетне – *Магла паднала, од ње се ништа не види.*”⁵⁰⁹

4.1.2. РЕКОНСТРУКЦИЈА ИЗВОЂАЧКОГ КОНТЕКСТА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Градска народна музика као жанр регионалне популарне музике изводила се у кафанама, па и салонима, била је снимана на грамофонске плоче, публикована у комерцијалним штампаним музикалијама и емитована у оквиру радијског програма. Ово су управо и извођачки контексти у оквиру којих ће бити разматрана. Треба казати да је тема извођачког контекста градске народне музике пре Другог светског рата почела у скорије време да интересује истраживаче из различитих дисциплина, што свакако мотивише у правцу будућих интердисциплинарних читања овог материјала, а ово потпоглавље се темељи на

⁵⁰⁸ Димитрије Кнежев, *нав. дело*, 50.

⁵⁰⁹ Саша Марковић, „Свилен конач: Животни пут барда српског народног мелоса Властимира Павловића Царевца”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 16.

сопственим радовима и позивима на иновирајућу литературу. Реконструкција историјских аспеката има за циљ прављење платформе за анализу савремених пракси извођења староградске музике у Београду.

Но пре тога, треба изложити резултате скорашњих сродних истраживања из суседне области — музикологије. Контекстом салонског извођења, односно жанром салонске музике,⁵¹⁰ бавила се Маријана Кокановић Марковић, а између градске народне и салонске музике постоје преклапања. У жанр салонске музике потпадају (мада је ту могло свако дело бити свирано):

„(...) варијације и потпурији на теме из оперских и оперетних дела или популарних народних и грађанских песама, које су се певале у кафанама и пивницама, као и непрегледан репертоар војних музичких капела, који је у клавирским обрадама радо извођен и у приватним просторима (интернационалне салонске игре, маршеви)”.⁵¹¹

Главни медиј салонског музицирања био је клавир, али како нису све породице могле да га приуште, окретале су се јевтинијим инструментима (честа је виолина) и певачким друштвима.⁵¹² Ова музика је била намењена аматерима и деци, те није била технички претерано захтевна, што се огледало у следећим ставкама: хомофони слог, стереотипна и прегледна пратња заснована на фигурама које се понављају, једноставна хармонизација и форма базирана на варијацијама и понављањима.⁵¹³ Наравно, у таквом контексту привилеговани су били виртуози. Из аспекта публике ове музике, било је важно да она буде лако слушљива и сентиментално делотворна, забавна (рецимо, лепо расположење су асоцирала арпеђа, терцна и сексна сазвучја и примена педала).⁵¹⁴ Занимљиве су реперкусије

⁵¹⁰ Видети нпр: Маријана Кокановић (прир.), *Из новосадских салона: Албум салонских игара за клавир*, Нови Сад: Матица српска, 2010.

⁵¹¹ Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у деветнаестом веку*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014, 21.

⁵¹² *Исто*, 104.

⁵¹³ *Исто*, 175.

⁵¹⁴ *Исто*, 189—190.

таквог става на саму музику, што је врло применљиво и на градску народну музику:

„Стога су салонски комади углавном били кратки, што је омогућавало да се, смењивањем различитих дела, сачува пажња публике, али и да све присутне госпођице имају реалну шансу да нешто одсвирају. Чињеница је да већина салонских комада не прелази обим од три до четири стране.

(...) Салонски комади најчешће су писани у форми песме, варијације или ронда. Основни тематски материјал често је понављан, а контрастирајући одсеци нису доносили снажније промене карактера и расположења. Дакле, салонска музика није била ‘дубока и озбиљна’, а приликом извођења ових дела, гости у салону су могли да разговарају, размењују погледе или маштају на основу илустративног наслова комада.”⁵¹⁵

Како су потребе потрошача лагане салонске музике превазилазиле слушање наступа радо виђених вируоза (пијаниста/композитора), јавиле су се бројне штампане музикалије за аматерско музицирање.⁵¹⁶ Приватним музичким албумима деветнаестог и прве половине двадесетог века бавио се музиколог Срђан Атанасовски, који на основу функционалности музичких облика окупљених у њима жанрове попут маршева, плесова и кола назива дружбеном музиком, будући да њихово извођење и истовремено уживање брише границе између извођача и слушаоца и ствара осећај зајдеништва.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Исто, 189.

⁵¹⁶ Исто, 29.

⁵¹⁷ Srđan Atanasovski, “Floating Images of Yugoslavism on the Pages of Family Music Albums”, *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014, 173.

4.1.2.1. КОНТЕКСТ КАФАНСКОГ ИЗВОЂЕЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

У наставку ће бити представљени друштвени аспекти извођења градске народне музике, континуирано виталне и широко распрострањене праксе, у контексту који је типичан за њено одржање — у кафани, значајној институцији на читавом Балкану која у овом случају подразумева просторе друштвеног окупљања с организованим забављачким музичким извођењем интерактивног типа. Посебно је истражено како је у званичном дискурсу институционализована професија музичара забављача, односно каква је била њихова друштвена позиција у једном делу међуратног периода. Идеја разматрања историјског материјала о овој развијеној музичкој пракси ради потпунијег разумевања њеног данашњег постојања оправдана је иманентним реферисањем савременог извођења музике у кафанама на прошлост, те ће се овај део истраживања односити на период у коме је градска народна музика била веома популарна и изузетно разграната.

У етномузикологији се често разматра утицај контекста на обликовање музичке праксе, али се све више пажње посвећује улози музике у конструисању идентитета одређеног места,⁵¹⁸ те се спрега локације извођења и музичке праксе и овде испитује. Кафане представљају важан део друштвеног и културног живота локалне заједнице као места комуницирања и институције јавног деловања одређених професија. Оне, према социолошким истраживањима, имају следеће функције: еманципаторску, културну, друштвену, доколичарску, економску, политичку и информативну.⁵¹⁹ Уведене у свакидашњицу јужнословенског живља још у седамнаестом веку под османским утицајем, кафане су крајем деветнаестог века постале први модерни јавни простор у којем је била могућа слободна размена мишљења.⁵²⁰ Посећивали су их првенствено мушкарци, а често су биле

⁵¹⁸ Више у: Martin Stokes, "Introduction"...

⁵¹⁹ Милена Станојевић, „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане”, *Теме: Часопис за друштвене науке* (34/3), 2010, 821–837.

⁵²⁰ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 265.

критиковане као неморална места.⁵²¹ И у другим земљама је раније забележено да су кафане биле места забаве, музицирања и — порока.⁵²²

У њима су се састајали припадници различитих еснафа, а музичари су она струка која је и егзистенцијално била везана за тај простор. Због тога се може додати да је у вези са својим музичким аспектом кафана била не само институција умрежавања и забаве публике, већ и институција професионалног музицирања, чему ће у овом сегменту рада бити посвећена централна пажња. Контекст кафанског извођења специфичан је по томе што обједињује аспекте јавне (концертне) и приватне (кућне) сфере музичког извођења. Такође се издваја и по рецепцији публике којом се остварује интерактивност извођења (на пример, поручивањем извођења песме или подстицањем музичарске импровизације). Музицирање у кафани допринело је одређењу кафане као простора уживања, наглашавајући на тај начин димензију искуствености простора.⁵²³ Ипак, многобројни занимљиви аспекти музичког извођења у кафанама нису били у фокусу обимнијих (етно)музиколошких радова, те су у новијој овдашњој литератури до сада подробно разматрани само проблеми као што су друштвена позиција „кафанске певачице” у социјалистичкој Југославији,⁵²⁴ као и питања везана за медијске (звучне) изворе кафанске музичке праксе.⁵²⁵

О укупној културној физиономији свакодневног живота Београда као престоничког града Краљевине, као и о кафани као једној од кључних институција

⁵²¹ Милан Ристовић, „Од традиције ка модерности: 1878—1900”, у: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја приватног живота у Срба од средњег века до савременог доба*, Београд: Сlio, 2011, 541—542.

⁵²² Александар Фотић, „(Не)спорно уживање: Појава кафе и дувана”, у: Александар Фотић (ур.), *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, Београд: Сlio, 2005, 283—284.

⁵²³ Ventsislav Dimov, “A Contribution to the Research of the Media Music on the Balkans: A View from the Tavern Tables to Some Relations between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music during the First Half of Twentieth Century”, у: Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović (ур.), *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 — Institute of Musicology SASA, 2012, 314.

⁵²⁴ Ana Hofman, “Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia”, *Narodna umjetnost* (47/1), 2010, 141—160; односно: Ана Хофман, „Кафанске певачице: Музика, род и субјективност у социјалистичкој Југославији”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 419—440.

⁵²⁵ Ventsislav Dimov, *нав. дело*.

у обликовању београдског културног идентитета, постоје архивски извори који пружају фактографске податке. За разлику од мемоарске, архивска грађа везана за кафанско музицирање током целе његове историје често је „скривена”, будући да уређење не-елитних културних активности и приватног живота није ни било предмет посебног државног регулативног оквира. Из тог разлога, у локалним специјализованим музичким архивима грађа о кафанском музицирању ни не постоји, будући да се, као сегмент свакодневног живота није сматрала релевантним, а поготово не приоритетним материјалом за прикупљање и проучавање. Припадници званичних музичких институција били су окренути компоновању уметничке музике и сакупљању српског сеоског фолклора, а према музици која се изводила у кафанама неретко су имали негативан став. Ипак, из биографских наратива о првим сакупљачима може се сазнати да њихов незванични став није био сасвим искључив: „Као ‚певач и севдалија’, он (Стеван Стојановић Мокрањац, прим. М. Д.) је волео ‚варошку’, ‚градску’ песму, али на Косову га је одушевила и једноставна сеоска мелодија (...).”⁵²⁶

Кафанска музичка пракса била је егзотична иностраним истраживачима, те захваљујући њима и њиховој техничкој опремљености данас постоје раритетна звучна сведочанства о некадашњој кафанској музици на овим просторима. Драгоцене податке садржи и грађа о другим професионалним активностима појединих кафанских музичара, па се подаци о њиховој музици могу повезати с комерцијалним звучним и нотним издањима (тако рецимо данас може да се говори о интерпретацијама Софке Николић и Мијата Мијатовића). У архивима који похрањују званичну административну документацију подаци о овој пракси постоје у различитим фондовима, те је потребно извршити велико истраживање зарад добијања релативно мале количине података различитог усмерења, али и важности. У сачуваној периодичкој грађи из раздобља које се овде разматра могуће је пронаћи податке о кафанском музицирању, понекад и фотографије, те и она може бити релевантан извор за проучавање. Сви ови извори омогућавају

⁵²⁶ Драгослав Девић, „Предговор”, у: Драгослав Девић (прир.), *Записи народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1966, X.

конструисање слике о функционисању ове праксе, па и њену делимичну звучну реконструкцију.

Сачувани фрагменти о кафанском музицирању који су размотрени за потребе овог рада јесу подаци добијени истраживањем фонда Министарства просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (односно Југославије од 1929. године) у Архиву Југославије у Београду, потом часописа Радио Београда до Другог светског рата, подаци о кафанама и музици из фондова Историјског архива Београда, и теренски снимци које је у Београду сачинила америчка пијанисткиња Естер Џонсон Гарлингхаус (Esther Jonsson Garlinghouse) током четврте деценије прошлог века.⁵²⁷

Треба представити музичку праксу која је извођена у кафанама између два светска рата у Београду. Познато је да су кафане у Београду још почетком двадесетог века биле и сцене за алтернативне позоришне програме,⁵²⁸ за које је познато да су садржавали глобално популарну музику у тадашњим оквирима. Кафане су биле окупљалишта и места за различите приредбе хорова (нпр. друштва „Абрашевић“⁵²⁹), али и прве сале за концерте уметничке музике.⁵³⁰ Напомиње се да је музицирање у кафанама било различитог извођачког квалитета и музичко-жанровске профилисаности, јер ни тадашње кафане нису биле једнаког статуса. Примерице, по престижу су се због угледних муштерија, већином уметника, истицале кафане у Скадарлији, што је један од разлога за одабир ове студије случаја у дисертацији (а не и Чубуре и Земуна, квартова који нису данас официјелно репрезентативни у оквиру градског туризма, премда имају посећене кафане са староградским музичким програмом).

О музици у кафанама у Београду од почетка двадесетог века постоје подаци из секундарне литературе. Они су од важности за реконструкцију

⁵²⁷ Оригинални снимци чувају се у Архиву традиционалне музике Индијана универзитета (Indiana University Archives of Traditional Music), а истраживачка копија се налази у Музиколошком инситуту САНУ љубазношћу музиколога др Сање Грујић Влајнић.

⁵²⁸ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 196–198.

⁵²⁹ Видети: Жарко Јовановић, *Радничка уметничка група „Абрашевић“ Београд: 1905–1945*, Београд: Народна књига, 1984, 144.

⁵³⁰ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 292.

контекста музичког извођења и сасвим је извесно да се у њима изводила градска народна музика. Историчар Видоје Голубовић прикупљао је из различитих примарних и секундарних извора, али их нажалост није јасно приказао у својој књизи, а поред тога врло често су изостала прецизна датирања. Недостатак историјске одређености додатно је поспешен разбарушеним написима карактеристичним за дескрипције кафана и боџије. Сличном идејом и нешто документарнијим стилем водили су се Борис Белингар и Бошко Мијатовић (економиста) у скорашњој публикацији, који су изнели неке податке којих нема код Голубовића, па је и то узето у обзир. Постоје важне информације у њиховим компилацијама, те се као кафане и хотели у Београду у којима има података о музичком извођењу у периоду од краја деветнаестог века, с континуитетом у двадесетом, све до Другог светског рата помињу, по азбучном реду (изостављене су кафане и хотели у којима се помиње само да су организоване забаве, премда је и ту врло вероватно било музичких наступа):

- „Академија”: налазила се у пасажу Академије наука и уметности, увече је свирао оркестар;⁵³¹
- „Америка”: налазила се на Зеленом венцу. Била је једна од чувенијих кафана и оријенталне провенијенције. У њој су младе девојке играле чочек (што је био и параван за проституцију), ком их је подучавала Алегра с помоћницом Аидом Каиро. Према подацима из литературе, ту је свирао оркестар који је садржавао ћемане, канун и ускубли (? — прим. М. Д), а заштитни знак била је песма *Медна уста имаш*.⁵³² Претпоставља се сада да је реч о песми *Русе косе, цуро, имаш*;
- „Бајлонијева пивница”: налазила се на Хајдук Вељковом венцу. Ту су се организовали балови;⁵³³

⁵³¹ Видоје Голубовић, *Механе и кафане старог Београда*, Београд: ЈП Службени лист СРЈ, 2007, 113.

⁵³² *Исто*, 115—116.

⁵³³ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *Илустрована историја београдских кафана: Од Турског хана до Аеро клуба*, Београд: Архипелаг, 2015, 113.

- „Балалајка”: налазила се у Косовској улици. Била је кафана руске емиграције, а ту је пре Другог светског рата наступала и Олга Јанчевецка;⁵³⁴
- „Бандист”: налазила се у Скадарлији, испод Зетске улице. Била је чувена „по посетиоцима боемима и бурном животу, поготово у годинама уочи Првог светског рата. (...) У преподневним сатима, готово свакодневно, њени стални гости били су чланови позоришног оркестра, што је, претпоставља се, инспирисало власника када је давао име кафани”;⁵³⁵
- „Бела мачка” („Швајцарија”): налазила се у Приштинској улици. „Била је слична париским „апашким” локалима за игру типа „кафе-концерт””;⁵³⁶
- „Боем”: налазила се у Цетињској улици у близини Скадарлије и окупљала је бројне београдске уметнике — боеме.

„У овој кафани свирао је тада познати Милутин Јовановић. Репертоар за свачији укус — од арија из најпознатијих опера до серенада и шлагера. Остала је прича да су Милутин и дружина знали да одсвирају све што су гости тражили. Интересантно је да се у њој од 1919. до 1941. свакодневно и по неколико пута изводио у то време изузетно популарни шлагер *Краљица поља*, који се и данас може чути”;⁵³⁷

- „Боров парк”: налазила се у близини „Липовог лада” између борова, по којима је и добила име. У њој је свирала капела „извесног Карла” — овде се претпоставља на основу других извора да је реч о капели Карла Кучере. Од 1923. до 1929. су у њој одржавани бројни концерти, а пред Други светски рат ту је певала Драга Спасић;⁵³⁸
- „Борче”: налазила се у Јеврејској махали, на Дорћолу, и била је седиште Удружења рибара. „Била је место окупљања заљубљеника у песму, игру и

⁵³⁴ Исто, 115.

⁵³⁵ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 124—125.

⁵³⁶ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 235.

⁵³⁷ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 130.

⁵³⁸ Исто, 130—131.

- музику.”⁵³⁹ Ту је повремено са својим оркестром „Суз” свирао Мика Алас (математичар Михајло Петровић, свирао је виолину — прим. М. Д);⁵⁴⁰
- „Босна”: хотел који се налазио на углу Карађорђевој и Трговачке (данас Травничке) улице од 1860. до 1909. године и био је једна од првих београдских берзи.⁵⁴¹ У ресторану су увече наступале певачице Мала Мира и Гарава Јула, које су на свом репертоару имале песму *Мали пијац потопила Сава*, јер је у близини била београдска Мала пијаца;⁵⁴²
 - „Босфор”: налазила се у Ловћенској улици, близу Саве, била је позната по „ноћном боемском проводу”;⁵⁴³
 - „Бристол”: хотел који се налази у Карађорђевој улици. „Пратећи трендове, тридесетих година је отворен међу монденским светом веома популаран американ-бар с ‚концертним цаз оркестром’ и радним временом од 20 до 2 часа после поноћи”;⁵⁴⁴
 - „Булевар” („Опера”): хотел и кафана у власништву Ђорђа Пашона и касније Томе Ванђела, најпре се налазио на углу улица Поенкареове (данас Македонске) и Браће Југовић, касније на месту данашњег биоскопа „Балкан”. Крајем деветнаестог века, ту су се одржавале игранке на којима су наступале „тингл-тангл” трупе. „(...) Јануара 1903. ту је одржана до тада највећа циганска забава с игранком и уз учешће три циганска оркестра из Аустроугарске.”⁵⁴⁵ Почетком двадесетог века, ту су често наступали оперски певач Жарко Савић и његова супруга Султана Цијук, а 1911. ту је изведена опера „Кнез Иво од Семберије”. Као и у другим кафанским просторима, Брана Цветковић је ту организовао изузетно посећене водвиље („Орфеум”). Музички наступи су били веома чести,

⁵³⁹ *Исто*, 131.

⁵⁴⁰ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 118.

⁵⁴¹ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 51.

⁵⁴² *Исто*, 52.

⁵⁴³ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 119.

⁵⁴⁴ *Исто*, 43.

⁵⁴⁵ *Исто*, 47.

- а помиње се и музицирање виолончелисте Густава Матоша.⁵⁴⁶ Из овога се закључује да кафана није била простор само за извођење народне музике;
- „Бумс келер“: налазила се на углу Скадарске и Зетске улице, једна од најпопуларнијих до Првог светског рата у коју су долазили угледни гости. „Без музике се није могло — за ову врсту уживања бринуле су се омиљене певачице Кајче и Цвета, али и оркестар састављен од изузетних мајстора“;⁵⁴⁷
 - „Вардар“: налазила се на углу Његошеве и Београдске улице. У њу је долазио чувени адвокат Мијат Мијатовић који је ту певао „за своју душу“ — истицао се песмом *Саградићу шајку од сувога кедра*, а наступала је и Ружа Денић;⁵⁴⁸
 - „Велика Британија“: била је седиште Удружења свирача и тамбураша (1922);⁵⁴⁹
 - „Венеција“: налазила се на простору данашње Савамале и била је позната по „добром проводу“;⁵⁵⁰
 - „Вишњичка касина“: налазила се негде између Скадарлије и Палилуле, а помиње се у хроникама још пре Првог светског рата. Остало је забележено да су, имеђу осталих, ту наступали и тамбураши;⁵⁵¹
 - „Врачарско поље“: налазила се преко пута данашње Цветкове пијаце. Како је романтизовано препричао историчар Видоје Голубовић: „Увече је свирала музика, тактови староградских песама одзвањали су целим крајем. Понекад су се чуле и гитаре, хавајке“;⁵⁵²
 - „Грађанска касина“: налазила се на углу улица Дубровачке (данас Краља Петра) и Кнез Михаилове. Ту су од 1869. приређивани концерти врхунских музичара.⁵⁵³ Организоване су „Касинске вечери“ које су подразумевале краћи

⁵⁴⁶ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 55—56, 79—80, 133—134.

⁵⁴⁷ *Исто*, 135.

⁵⁴⁸ *Исто*, 143.

⁵⁴⁹ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 123.

⁵⁵⁰ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 148.

⁵⁵¹ *Исто*, 149.

⁵⁵² *Исто*, 151—152.

⁵⁵³ *Исто*, 161.

уметнички програм након којих би уследиле игранке до јутра („члановима друштвеним и њиховим породицама дата је прилика да у игри, песми, свирци и разним друштвеним играма проведу неколико пријатних и задовољних часова”), а 1910. године организовано је неколико специјалних догађаја (Станислав Бинички рецитовао је Еноха Ардена у Змајевом преводу и уз пратњу супруге која је на клавиру „изводила Штрауса”; наступ гудачког квартета);⁵⁵⁴

- „Гранд хотел Београд”: налазио се на углу Балканске и Немањине улице. Година 1939. и 1940. оглашавани су наступи певачица — Мале Кети и „љубимице београдске публике — Мале Бебе Кукеве Бугарке”;⁵⁵⁵
- „Грађевинска касина”: налазила се у Мајке Јевросиме. Осим по преносима који су се емитовали на Радио Београду, музика се помиње у реклами за дочек 1934. године: „највеселији дочек и весеље до зоре — свира, пева и игра чувени дует Олег и Виктор”;⁵⁵⁶
- „Грил рум”: налазила се у Поенкаревој улици близу биоскопа „Опера”. Према Голубовићу: „Хроничари уверавају да се слушала добра музика. Хит песма — *Баш ћеш за инат бити моја, само моја*”;⁵⁵⁷
- „Гружанин”: налазила се у Светогорској улици, чланови хора друштва „Абрашевић” су ту преписивали ноте и увежбавали композиције за наступ, а ту су одржавани и зборови (поред позоришних представа).⁵⁵⁸ Осим што је познато да је Властимир Павловић Царевац био члан овог друштва и тим путем је могуће било да се и у овој кафани изводила народна музика, овим навођењем се жели истаћи да је кафана имала веома важну функцију у социјализацији;

⁵⁵⁴ Дубравка Стојановић, *нав. дело*, 264.

⁵⁵⁵ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 40.

⁵⁵⁶ *Исто*, 129.

⁵⁵⁷ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 163.

⁵⁵⁸ *Исто*, 163—164.

- „Гурман”: једна од најпопуларнијих кафана пре Другог светског рата налазила се на Славији. Наводи се да је у њој „свирала добра музика уз коју су гости често хорски певали”;⁵⁵⁹
- „Дај-дам”: прво се налазила у Босанској улици, а онда је пресељена у Булевар краља Александра. Голубовић је тврдио: „Упамћена је по песми и музици. У овој кафани певала је чувена Вука Шехеровић, која се прославила извођењем песме *Зарудела шљива ранка*. Помиње се такође славна Софка Николић, чија је песма *Зрачак вири* разгалила многе душе”;⁵⁶⁰
- „Дарданел” („Талетова кафана”): налазила се на углу Краља Петра и Цара Душана. У међуратном периоду ту се изводио чочек, а Белингар и Мијатовић се овде превасходно ослањају на мемоаре Димитрија Кнежева. Оно што је извучено из примарне грађе и односи се на музику је веома интересантно: „Године 1938. чочекиње прати ‚оријенталски цаз оркестар’, што сведочи о растегљивом коришћењу појма цеза”;⁵⁶¹
- „Дарданели”: ова кафана је радила до почетка двадесетог века и крај њеног постојања означава почетак „златног доба” Скадарлије. Отворена је 1855. године на Позоришном тргу (данашњем Тргу Републике) на месту данашњег Народног музеја и била је чувено састајалиште уметника и других угледних људи.⁵⁶² Код Голубовића стоји да се овде играо чочек у извођењу ученица Алегре и Аиде Каиро, али изгледније је да је то ипак било у претходно наведеној;
- „Два бела голуба”: налазила се у Поенкареовој (Македонској) улици и никада није добила одобрење за рад од Управе вароши. Између осталих, стални гости су били и оперски певачи.⁵⁶³ Данас је ово назив познате кафане у Скадарлији;

⁵⁵⁹ Исто, 165.

⁵⁶⁰ Исто, 167.

⁵⁶¹ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 135. Видети и фотографију.

⁵⁶² Видоје Голубовић, *нав. дело*, 167—168.

⁵⁶³ Исто, 170—171.

- „Два јаблана” („Загреб”): налазила се у Дечанској улици. Ту се налазио варијете „Аполо”, а касније и руско позориште „Би-ба-бо”, који су давали и музичке садржаје;⁵⁶⁴
- „Два побратима”: налазила се на углу данашњих улица Македонске и Цетињске. Према фотографији у књизи овде је наступао ромски гудачки оркестар. Помињу се наступи дамен-капеле Катице Чоки из 1935, као и „чувена босанска дамен-капела” А. Табаковића (1936), а 1937. свирао је и оркестар балалајки;⁵⁶⁵
- „Два тесача”: налазила се на углу Бирчанинове и Делиградске улице. 1875. године је у њој Таса Марковић Цинцарин отворио школу играња;⁵⁶⁶
- „Дедиње”: ресторан се налазио у Булевару кнеза Александра Карађорђевића. Пре Другог светског оркестра ту је наступао „првокласан салонски оркестар” и одржаван „дансинг”;⁵⁶⁷
- „Друга београдска пивница” („Данина кафана”): налазила се у Душановој улици. Нажалост, не наводећи извор из којег је преузео цитат, Голубовић је истакао:

„Свако вече тискао се велики број грађана, па и намерника који је ко зна куда кренуо, а видевши гужву и сâм стао да види и чује музику која је изазивала општи занос и одушевљење присутних.’ За све ове муке прстом се упирало у већ тада чувену ‚музичку банду’, дружину Мије Јагодинца. Њихова севдалинка, говорило се, ‚мелем је за сваку душу’.”⁵⁶⁸
- „Ексцелзиор”: хотел се налази на почетку Улице Кнеза Милоша. „Био је познат по квалитетном забавном оркестру који је сматран за један од најбољих у граду”;⁵⁶⁹

⁵⁶⁴ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 137.

⁵⁶⁵ *Исто*, 141.

⁵⁶⁶ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 177—178.

⁵⁶⁷ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 146.

⁵⁶⁸ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 183—184.

⁵⁶⁹ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 55.

- „Еснафска кафана”: налазила се или на врху Скадарске улице преко пута биоскопа „Балкан”, или на углу Македонске и Дечанске. Била је врста берзе рада, а постојало је посебно „сопче” за провод у ком је свирао хармоникаш. У њој је Ђура Јакшић написао песму *Падајте, браћо*;⁵⁷⁰
- „Жабарац”: налазила се у Душановој улици, све до шестоаприлског бомбардовања. Голубовић је написао: „У њој је увек било весело — музика је свирала, а певачице певале”;⁵⁷¹
- „Жировни венац”: налазила се на Зеленом венцу. Остало је забележено да је Стеван Стојановић Мокрањац ту био чест гост;⁵⁷²
- „Жицкова кафана”: налазила се на углу Мандилове (данас Олге Јовановић) и Љубе Давидовића. „Хроничари бележе да је лети у башти, а зими у великој сали повремено, зарад већег задовољства, ангажована и музика”;⁵⁷³
- „Задруга”: налазила се на Славији. За опис њеног постојања издвојена је вињета о виолини коју је по повратку из заробљеништва током Првог светског рата „Циганин са Чубуре” донео виолину. Годинама по његовој смрти, мађарски виолиниста Франсис Арањи је једном приликом пожелео да свира на инструменту који је био декор и схватио је да је реч и вредној Страдиваријусовој виолини, која је потом завршила у Бечу;⁵⁷⁴
- „Златан крст”: налазила се на Теразијама. 1867. године у штампи је писало да „цигански оркестар изводи добру музику”;⁵⁷⁵
- „Златан шаран”: налазила се у Јеврејској махали на Дорћолу. Како је проценио Голубовић, „стални гости ове кафане били су истински заљубљеници у Дунав, али и боџи који нису могли да замисле дан без вина и музике”;⁵⁷⁶

⁵⁷⁰ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 192—193.

⁵⁷¹ *Исто*, 193.

⁵⁷² *Исто*, 194—195.

⁵⁷³ *Исто*, 195.

⁵⁷⁴ *Исто*, 196.

⁵⁷⁵ *Исто*, 201.

⁵⁷⁶ *Исто*, 203.

- „Златни бокал”: налазила се на улазу у Скадарску улицу. „Посећивали су је највећи београдски боџи: певач и литограф Коста Бојковић, затим чувени Бранко Молер, који је песмом лечио и туђу и своју душу, као и легендарни Жика Паралажа. Скоро свакодневно свраћали су и Војислав Илић, Драгутин Илић, Милорад Гавриловић, Чича Илија Станојевић, Ђура Јакшић, Илија Брзак, Пера Добриновић, Михајло Исаиловић, Јанко Веселиновић, (...) Жарко Илић”,⁵⁷⁷
- „Златно буренце”: налази се у Призренској улици, после Првог светског рата ту је свирала музика;⁵⁷⁸
- „Зора”: налази се у Македонској улици. Уочи шестоаприлског бомбардовања ту је домаћим пилотима певала Дивна Костић;⁵⁷⁹
- „Јелен” („Цинцар хан”, „Старо здање”, „Гранд хотел”, „Код репате звезде”, „Илирска касина”): хотел на углу данашњих улица Краља Петра Првог и Чубрине, ту су се одржавали балови, концерти, позоришне представе и свадбе;⁵⁸⁰
- „Казбек”: налазила се у згради биоскопа „Балкан”. Овде су се изводиле козачке игре и руске романсе;⁵⁸¹
- „Касина”: налази се и данас на Теразијама. Била је једна од најотменијих градских кафана и ту су се одржавали разни догађаји, па и концерти (нпр. 1923. виолинисткиња Ерика Морина) и балови (нпр. 1923. „Хиљаду и друга ноћ”, 1926. „Свадба у Скадарлији”, 1928. „Уметност кроз векове” — где су приказане гусле),⁵⁸² а била је популарна по свом варијетеу и мјузик-холу;⁵⁸³

⁵⁷⁷ Исто, 207.

⁵⁷⁸ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 159.

⁵⁷⁹ Исто, 162.

⁵⁸⁰ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 67—68.

⁵⁸¹ Исто, 222.

⁵⁸² Исто, 223—224.

⁵⁸³ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 68.

- „Књажева пивара” („Велика пивара”): налазила се на углу данашњих улица Адмирала Гепрата и Балканске. „У једном периоду пре Првог светског рата у пивари је свирао тада познати музички оркестар Мије Јагодинца” (ромског виолинисте Мије Сеферовића, прим. М. Д);⁵⁸⁴
- „Код Герловице” („Милутинова кафана”): организовани су „кромпир-балови”;⁵⁸⁵
- „Код два јелена”: налази се и данас у Скадарлији. Између два светска рата ту су наступали Паја и Софка Николић. Како је тврдио Голубовић:

„О кафани и Софки писао је и познати књижевник и новинар А. ден Долар (1935. према *Београдским општинским новинама*). Само у једном дану, једне недеље поподне године 1927, ову распевану кафану, бележе хроничари, посетили су житељи Сент Андреје из Мађарске, тамбурашки оркестар ‚Орао’ из Питсбурга, група народних посланика из Бугарске, припадници Земљоделске странке, турски министар иностраних послова Ружди Беј, митрополит кијевски и галички у изгнанству Антоније...”;⁵⁸⁶
- „Код енглеске краљице” („Златан грозд”, „Сушићев театар”, „Сребрна кугла”): налазила се у Космајској улици (данашња Маршала Бријузова). Још 1867. године у њој је Прво београдско певачко друштво одржало добротворни концерт чији је приход био намењен личким граничарима. Осим позоришних представа, одржавани су добро посећени балови — „играла се полка и валцер, а онда се лумповало све до зоре уз музику циганских капела и тактове најпопуларнијих песама.” Кафану је посећивао и Бранко Радичевић;⁵⁸⁷
- „Код јелена”: налазила се преко пута Саборне цркве. Власник Хариш је ту 1843. године организовао прве балове у Београду;⁵⁸⁸

⁵⁸⁴ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 229—231.

⁵⁸⁵ *Исто*, 156.

⁵⁸⁶ *Исто*, 173—174.

⁵⁸⁷ *Исто*, 189—192.

⁵⁸⁸ *Исто*, 220.

- „Код круне”: налазила се у данашњој Узун Мирковој улици. У њој су се организовале прославе, балови и забаве богатог света;⁵⁸⁹
- „Код Надине”: постоји једино податак да је овде „Стеван Стојановић Мокрањец записао многе акорде”;⁵⁹⁰
- „Код Рајића јунака сербског”: налазила се на Великој пијаци, на спрату је радила певачка школа друштва „Корнелије”.⁵⁹¹ Ово се напомиње да би се илустровала да је кафана могла бити и угледан едукативни простор;
- „Код Халејеве комете”: Голубовић је пренео забаван податак: „Кафана је добила име 1910. по комети која је требало да уништи свет, а која се појавила и изнад Београда. Док се чекао ‚смак света’, пишу хроничари, у кафани се — уз песму и музику — доста јело и много пило”;⁵⁹²
- „Код царење ћуприје”: налазила се на путу за Топчидер, а привлачила је госте и музиком;⁵⁹³
- „Код Шоповићевог купатила”: налазила се код турског купатила (код данашњег Економског факултета). Често су се давале позоришне представе, а 1855. ту је свирала „банда” из Новог Сада;⁵⁹⁴
- „Коларац”: налазила се на углу Поенкареове улице с Позоришним тргом, од 1857. године до шестоаприлског бомбардовања. У њој су се одржавали разни балови који су били спомињани по доброј организацији;⁵⁹⁵
- „Крагујевац”: хотел који се налазио поред Ђумрукане у згради бившег конзулата коју је 1859. реновирао и пренаменио Милош Обреновић. Био је место одржавања забава и концертата све до бомбардовања 1944. Године 1875. у

⁵⁸⁹ Исто, 241.

⁵⁹⁰ Исто, 264.

⁵⁹¹ Исто, 288.

⁵⁹² Исто, 336.

⁵⁹³ Исто, 337—338.

⁵⁹⁴ Исто, 352.

⁵⁹⁵ Исто, 232—234.

- сали су одржана четири хумористичка концерта уз предавања Јосифа Фехнера;⁵⁹⁶
- „Краљевић Марко”: налазила се на простору данашње Савамале и била је позната по „добром проводу”;⁵⁹⁷
 - „Лепа Катарина”: налазила се у Његошевој улици. Како је констатовао Голубовић, „кафана је била чувена по игранкама и кромпир-баловима. (...) Била је једна од ретких које су организовале дочеке Нове године по грегоријанском календару. Позивајући госте на дочек 1932. преко огласа у *Политици*, кафана је нудила „биран програм уз музички ансамбл и богату вечеру”;⁵⁹⁸
 - „Лион”: отворена је после Првог светског рата, а викендом су у њој приређиване игранке;⁵⁹⁹
 - „Лира”: у овој кафани су свирали козаци;⁶⁰⁰
 - „Љубић”: радничка кафана која се налазила код данашњег Мостара. Године 1920. друштво „Абрашевић” је ту одржало први концерт;⁶⁰¹
 - „Мадера”: министар Јуриј Шутеј је 1940. тражио да се прекине извођење песме *Ој, Србијо, мила мати*;⁶⁰²
 - „Мали Париз”: налазила се у Бирчаниновој улици од 1924, музика је свирала сваке вечери;⁶⁰³
 - „Манаква кафана”: „У њој је око 1860. ангажован први оркестар у ком су свирале и певале жене. Госте је забављала једна чешка капела”;⁶⁰⁴

⁵⁹⁶ Исто, 71—72.

⁵⁹⁷ Исто, 239.

⁵⁹⁸ Исто, 243.

⁵⁹⁹ Исто, 245—246.

⁶⁰⁰ Исто, 246.

⁶⁰¹ Исто, 248.

⁶⁰² Исто, 249.

⁶⁰³ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 175.

⁶⁰⁴ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 256.

- „Мањеж”: У огласу за дочек Нове године стоји: „У горњој сали лумперај, а у доњој игранка. Музика и песма без критике”;⁶⁰⁵
- „Милош Обилић”: налазила се у Скадарлији. Како је пренео Голубовић: „Право бојско место. Описана је и као непресушни извор кафанског духа у Београду, али и као „кафански врх задовољства”. (...) Била је препознатљива по одличној храни и великом избору пића, али и по музици за свачију душу и укус”;⁶⁰⁶
- „Михаиловац”: „Једна од најпосећенијих кафана, посебно у годинама пре Првог светског рата. Газде су биле поносне на велику башту у којој су се у летњем периоду одржавали концерти, велике забаве, игранке, дружења и разна друга весеља”;⁶⁰⁷
- „Модерни биоскоп”: налазио се на данашњем Тргу Републике од 1910. до 1914. године. Пратња немих филмова није изводио један пијаниста како је било уобичајено, већ трио (клавир, виолина, виолончело);⁶⁰⁸
- „Москва”: била је центар друштвеног и културног живота Београда, а у њој је увек наступао „одличан оркестар”.⁶⁰⁹ Ту је био капелник Јован Фрајт, виолиниста, аранжер и издавач;
- „Нови Београд”: налазила се у Макензијевој улици. Између два светска рата била је једна од чувенијих кафана по ноћном проводу и музици.⁶¹⁰ Како су аутори дочарали (мада нажалост нису навели изворе):

„Музички програм био је врло богат, у њему су се могли наћи и народне и „староградске” песме, и севдалинке, и европски шлагери, и оперетска музика, па и лакше цез нумере. Обично су свирали мешовити састави, од хармонике и виолине до саксофона. Пред крај 1930-их музички програм је уређивао и био главни извођач сам

⁶⁰⁵ Исто.

⁶⁰⁶ Исто, 259.

⁶⁰⁷ Исто, 260.

⁶⁰⁸ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 178.

⁶⁰⁹ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 262.

⁶¹⁰ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 181.

власник Раде Шамовац, тада вероватно најбољи хармоникаш у земљи и певач севдалинки. Пленио је публику не само добром свирком, већ и лепим карактером: увек је био ведар и насмејан. Свирали су још оркестри браће Васић и Симе Васиљевића, а певачице су биле Верица „Нишлика” (свирала и виолину), Зајечарка Нада „Црна звезда”, Анкица Мусић, Стана Јаковљевић, Паулина и Стана „Сарајка”. А тек дамен-капела гђе Катице: све „враголасте и лепе”, па „ви падате у такав мерак да вас спопадне дрхтавица”, како написа ондашњи одушевљен или потплаћен новинар”;⁶¹¹

- „Њујорк”: београдска господа је у том хотелу организовала забаве и балове;⁶¹²
- „Орач”: налазио се на углу Таковске и Светогорске улице. Овде је музика свирала до 3 ујутро, а викендом до 4 часа. Зна се да је овде певала Стана Марић, јер је кажњена 1939. године зато што је седела с гостима и пила алкохолна пића;⁶¹³
- „Оријент”: хотел који је био на углу Немањине улице и Хајдук Вељковог венца од 1887. до 1964. године. У кафани је свирао тамбурашки оркестар;⁶¹⁴
- „Официрски дом”: данашњи Студентски културни центар, у њему су се одржавали елитни балови;⁶¹⁵
- „Палас”: хотел на Топличиним венцу. Ту су организоване бројне забаве различитим поводима (дочеци, прославе, балови, концерти), а нарочито је био популаран варијететски театар. У вези с првим цез наступом стоји да се играо шими, као и фокстрот:

„Од самог почетка (1923, прим. аут.) је предњачио с организовањем редовних послеподневних *five o'clock tea* концерата, повремених соареа, дансанта и венецијанских вечери, модних ревија и сличних

⁶¹¹ Исто, 182.

⁶¹² Видоје Голубовић, *нав. дело*, 79.

⁶¹³ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 185.

⁶¹⁴ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 81—82.

⁶¹⁵ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 183.

новотарија с монденским призвуком (...). Ту се 22. новембра 1923, по свој прилици одиграо и први до сада појединачно регистровани цез наступ у Београду”;⁶¹⁶

- „Париз”: кафана у оквиру хотела у Коларчевој улици. Ту су се давале биоскопске представе, а слику је пратио најпре клавир, потом и двочлани или трочлани инструментални састав;⁶¹⁷
- „Подриње”: хотел се налазио на некадашњем Краљевом, а данас Студентског тргу. Остао је податак да је популарна плесачица Жозефина Бекер (Josephine Baker) посетила кафану овог хотела: „Жозефина се одушевила када је засвирала циганска музика, а певачица уз даире запевала *Мој дилбере, куд се шећеш (...)* а тек кад су засвирали *Ситно коло*, почела је да поскакује на столици и палцима хвата такт музике”;⁶¹⁸
- „Позоришна кафана”: после рушења кафане „Дарданели”, ово је постало веома важно „стециште београдских боема”. 1889. су ту „певале Мађарице, лако обучене, што је изазивало негодовања патријархалног становништва”;⁶¹⁹
- „Праг”: кафана у оквиру истоименог хотела на Цветном тргу, била је на гласу као „кафана с добром атмосфером у ноћним сатима”;⁶²⁰
- „Путник”: између 1923. и 1929. године ту су одржани бројни концерти;⁶²¹
- „Радничка кооператива”: 1908. и 1910. друштво „Абрашевић” је ту имало концерт с игранком;⁶²²
- „Рудничанин”: налазила се у Улици Краља Милана и била позната по музици — наступали су оркестар Милана Томића, Раша Раденковић, Мирко Марковић;⁶²³

⁶¹⁶ Исто, 82—83.

⁶¹⁷ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 274.

⁶¹⁸ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 89.

⁶¹⁹ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 279—281.

⁶²⁰ Исто, 86, 283.

⁶²¹ Исто, 285.

⁶²² Исто, 287.

⁶²³ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 190.

- „Румунски краљ”: налазила се у Улици Краљице Наталије. Холандски новинар А. ден Долар је 1935. забележио импресије о певању певачице Маце: „весела певачица, када је њена ноћ, пева из срца, док њене руке темпераментно ударају у даире”.⁶²⁴ Код других аутора стоје подаци о певачици Стани, с даирама, и њеној песми *Ој, девојко, убила те тама*; као и да су 1933. ту наступали гитаристи и „баритониста” Шабан;⁶²⁵
- „Руски цар”: у овој чувеној београдској кафани пре Првог светског рата свирао је ансамбл Мике (Мије? — прим. М. Д.) Јагодинца.⁶²⁶ Ту је био отмени ноћни клуб „Варијете” (где је натупила и Жозефина Бекер 1929. и пред крај 1930-их), а након програма приређиван је „дансинг”. У 1933. свакодневно је свирао цез оркестар Телеман—Пацола после 18 часова;⁶²⁷
- „Сабља димискија”: мењала је адресу — до Видинске улице (данашња Џорџа Вашингтона). Ту је свирала музика, а понекад су лети гостовали Цицварићи;⁶²⁸
- „Савиначка касина”: налазила се на Чубури. То је била кафана виолинисте Властимира Павловића Царевца, где су наступали музичари заступљени на програму Радио Београда;
- „Сарајево” („Пирот”): налазила се на Теразијама или на Зеленом венцу и могла је да организује забаве. Од 1906. године ту је било седиште друштва „Абрашевић” које је ту често организовало и пробе. Почетком двадесетог века Радничко друштво „Јединство” је ту организовало хуманитарне концерте;⁶²⁹
- „Сељанчица”: налазила се на углу улица Ресавске и Масарикове. Ту је редован гост био Милорад Петровић Сељанчица, па је могуће да је ово било незванично, али прихваћено име кафане;⁶³⁰

⁶²⁴ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 290—291.

⁶²⁵ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 192.

⁶²⁶ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 292.

⁶²⁷ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 193—194.

⁶²⁸ *Исто*, 195.

⁶²⁹ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 297.

⁶³⁰ *Исто*, 301—302.

- „Сити”: елитни клуб се налазио у Коларчевој улици. Постоје подаци да је ту одржавно вече посвећено чарлстону (1926), да су за дочек православне 1927. године ту свирали Цигани и да су се певале винске песме, 1928. се помиње Сити оркестар — вероватно састав који је ту стално наступао, а за дочек 1929. је у једној сали свирао цез бенд, док су у бару свирали Роми. Следи опис тог догађаја из тадашњих новина (*Време*), сасвим актуелног извештавачког тона:

„Осам неодољиво зализаних, елегантних младића, дрхћући у ритму, својим инструментима — нарочито саксофон доминира — владали су суверено великом салом. Ређале су се познате, европеизирани црначке одсечне мелодије, рафинирано монотоне, наизменично с јужњачким врелим, сентименталним тангоима. У бару, међутим, друга атмосфера. Уз треперења циганских виолина, севдалинско расположење... Поноћ дочекана је фантастичним шареним врвезом и посмртним маршем, а млада је година прослављена малим детонацијама шампањских флаша.”⁶³¹

- „Славија”: хотел с кафаном на дну Енглезовца. Убрзо по отварању 1888. године, ту чешка певачка дружина „Лумир” је ту одржала концерт и игранку, а на њеном челу био је пројектант хотела који му је и дао име по истоименом хотелу у Прагу, свесловенском симболу.⁶³² Осим забава, овде су организовани бројни концерти — 1909, 1923—1929, а 1926. и 1927. одржане музичке прославе Првог маја.⁶³³ Лета 1907. у башти је свирао Рајфлеров оркестар „одабране српске песме и стране композиције, а два пута недељно приређивано је и оперско вече”, а пред Први светски рат ту су свирали шабачки Цицварићи;⁶³⁴

⁶³¹ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 202.

⁶³² *Исто*, 93.

⁶³³ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 303.

⁶³⁴ *Исто*, 90.

- „Слога”: налазила се на углу улица Макензијеве и Молерове. У њој су 1908. и 1910. организовани велики концерти са забавом друштва „Абрашевић”, а између два светска рата ту су често одржавани концерти, као и школе плеса;⁶³⁵
- „Смедерево”: Голубовић је наишао на различите податке у вези с овом кафаном:
„Једни извори тврде да је била на простору данашње амбасаде Чешке и да је у њој почетком двадесетог века певала Кајче Циганче. Неки хроничари тврде да је ова кафана постојала до 1936. на месту данашње ‚Мадере’. Између два рата у њој су одржавана предавања и организовани концерти од којих су они одржани 1923. и 1929. били најпосећенији”;⁶³⁶
- „Смиљево”: налазила се недалеко од Каленићеве пијаце. „Недељом пре подне, али и осталим данима, оркестар је свирао ‚музику разног жанра””.⁶³⁷ Овим се потврђује да су градска народна музика и музика забавног/популарног, па чак и класичног миљеа готово сигурно сапостојале;
- „Соко Бања”: „У предратној Макензијевој улици на Славији, познатој по мноштву кафана у којима се веселило и севдисало у ноћним сатима, налазила се и ова кафана. Уз добру песму добро се и јело.”⁶³⁸ Голубовић је у овом опису демонстрирао дискурс типичан за кафану — комбинација весеља и љубавног туговања у музици, храна (и пиће) као ужитак уз музику у посећеном кафанском простору;
- „Солун”: хотел се налазио у Немањиној улици. Претежно су ту свирали мушки оркестри, а повремено и дамен-капела, а било је и да уз оријентални оркестар наступе играчице чочека.⁶³⁹ За хотел се везује анегдота из 1878. године да док су музичари који су наступали те вечери вечерали, „музиканти Мике Аласа су узели инструменте остављене на бини и — засвирали, тако добро да су гости

⁶³⁵ Исто, 304.

⁶³⁶ Исто, 305.

⁶³⁷ Исто, 306.

⁶³⁸ Исто.

⁶³⁹ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 97.

- све испратили овацијама”, па од тада музичари више нису остављали инструменте на бини;⁶⁴⁰
- „Србија”: веома угледна кафана у Поенакревој улици, трајала до шестоаприлског бомбардовања. У њу су долазили глумци и оперски певачи (Олга Спиридоновић, Невенка Урбанова, Анита Мезетова, Нада Стојић, Евгеније Маријашец, Лазар Јовановић), балерине (Јелена Пољакова), чланови Београдске филхармоније, али и певачице народне музике (Ната Павловић и Ружица Протић), као и писац важан између осталог и за историју београдских кафана — Бранислав Нушић.⁶⁴¹ Рекламирао је 1928. да „свако вече концертира чувени салонски оркестар ‚Боркова дружина’ из Ваљева”;⁶⁴²
 - „Српска круна”: све до почетка Првог светског рата, увече је наступао оркестар мађарског Циганина Фердинанда.⁶⁴³ „Од пролећа 1875. године три пута недељно одржавани су концерти и програми које су често изводиле стране естрадне трупе. Између осталих, гостовали су капел-мајстор Гајдужка са својих десет солиста, дружина Јосифа Фехнера (...). Према казивању Мике Аласа, ‚сви би углас певали и устајали да играју, или пак плакали, ако би песма била жалостива””;⁶⁴⁴
 - „Српски краљ”: хотел се налазио на крају Узун Миркове улице. Ту су свирали „врхунски салонски музичари, међу којима и виолиниста Александар Шандор Михајловић са својим саставом, најбољим у граду”;⁶⁴⁵
 - „Стамбол капија” („Империјал”): налазила се у Васиној улици. „Памти се и по томе што су у њој често организовани банкет, балови, свадбе и концерти”;⁶⁴⁶

⁶⁴⁰ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 90—91.

⁶⁴¹ *Исто*, 308.

⁶⁴² Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 100.

⁶⁴³ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 310—311.

⁶⁴⁴ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 104.

⁶⁴⁵ *Исто*, 105—106.

⁶⁴⁶ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 312.

- „Стара Србија”: налазила се у Богојављенској улици и у њој је 1909. одржан концерт друштва „Абрашевић”;⁶⁴⁷
- „Стиг”: налазила се на Теразијама. „У њој није недостајало песме, музике и лепих певачица”;⁶⁴⁸
- „Струга”: налазила се на Чубури. Како је забележио Голубовић:
„Свирале су циганске капеле. Постоји и анегдота која се у Београду годинама препричавала: власник кафане, очигледно не знајући ко је Мика Алас, предложио је да он и његова капела свирају гостима у вечерњим сатима. Мика је уз осмех прихватио понуду, али није успео да наплати хонорар због нереда пијаних гостију”;⁶⁴⁹
- „Таково”: у овој теразијској кафани је Стеван Стојановић Мокрањац, „један од редовнијих гостију, записао многе своје ноте”;⁶⁵⁰
- „Топлица”: „кафана на Чубури позната по севдалинкама и ноћном животу”.⁶⁵¹ За дочек 1937. године ту су наступали севдалијски певач Сулејман Џакић и Бугарка Ана Цанкова;⁶⁵²
- „Топола”: налазила се на месту данашње фонтане на Тргу Николе Пашића. Постоје подаци да је сваке вечери 1936. године музицирао „бугарски уметнички оркестар”, а 1937. „Данче Циганче са сестром Зорицом” уз пратњу оркестра;⁶⁵³
- „Тополица”: налазила се у Улици Цара Николе. „У њој се често дочекивала зора уз песму и игру. Свирао је цигански оркестар, а свраћали су гурмани и весељаци”;⁶⁵⁴

⁶⁴⁷ Исто.

⁶⁴⁸ Исто, 313.

⁶⁴⁹ Исто, 314.

⁶⁵⁰ Исто, 317.

⁶⁵¹ Исто, 319.

⁶⁵² Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 214.

⁶⁵³ Исто, 215.

⁶⁵⁴ Исто.

- „Три сељака”: налазила се близу Митићеве рупе. У башти је 1924. године друштво „Слога” из Осијека одржало концерт;⁶⁵⁵
- „Три шешира”: налази се и даље у Скадарлији, отворена је 1864, а место окупљања градских боема постала је по затварању кафане „Дарданели”. Посећивали су је Чича Илија Станојевић, Жанка Стокић, Бора Станковић, Ђура Јакшић, Јанко Веселиновић, Бранислав Нушић и други. Ово име кафане постало је популарно, па су по њој добијале име друге кафане које су држали Срби широм света.⁶⁵⁶

Овакви подаци (без информација о музичком животу) постоје и о другим скадарлијским кафанама (додуше, некадашњим): „Бајлони”,⁶⁵⁷ „Вук Караџић”.⁶⁵⁸ За кафану „Скадарлија” се зна само да је срушена приликом шестоаприлског бомбардовања;⁶⁵⁹

- „Трпеза”: налазила се најпре у Улици Браће Југовић, а потом је пребачена на угао Краља Петра и Узун Миркове 1928. године. У овој кафаније постојао клавир — „користили су га углавном пијанисти и певачи хора Београдске опере у наступима за своју душу. Хроничари бележе и податак да се у овој кафани, опет спонтано, плесало уз тактове танга, валцера, фокстрота;”⁶⁶⁰
- „Уједињење”: овде је 1897. Београдско радничко певачко друштво организовало своју забаву. Увече је наступао врло популарни оркестар виолинисте Мике (Мије? — прим. М. Д.) Јагодинца;⁶⁶¹
- „Украјина”: почетком двадесетог века ту су организовани дочеци Нове године;⁶⁶²

⁶⁵⁵ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 327.

⁶⁵⁶ *Исто*, 329—330.

⁶⁵⁷ *Исто*, 119—123.

⁶⁵⁸ *Исто*, 153.

⁶⁵⁹ *Исто*, 302.

⁶⁶⁰ *Исто*, 331.

⁶⁶¹ *Исто*, 333.

⁶⁶² *Исто*, 334.

- „Филипова пивница”: 1897. певачко друштво „Бранислав” које је припадало Првој вечерњој занатској школи овде је организовало забаву;⁶⁶³
- „Херцеговац” на Чубури („Кућа весеља”): свакодневно је веома посећене наступе имао оркестар виолинисте Шандора Радуа с певачицама Ивком и Тонком, за које је на улазу писало „Можете их гледати, али не и пипати” (што врло јасно показује друштвени положај певачица, нарочито ромских и нарочито народне музике).⁶⁶⁴ Помиње се и податак да су 1935. ту наступили певачица Данче Циганче Јанковић и хармоникаш Миле Јагодинац;⁶⁶⁵
- „Херцеговац” на Чукарици: у међуратном периоду су између осталог ту наступали и хорови;⁶⁶⁶
- „Царица Милица”: налазила се у данашњој Бранковој улици, а у међуратном периоду су ту организовани бројни концерти;⁶⁶⁷
- „Цветкова механа”: налазила се на месту данашње кафане „Смедерево” и по њој је читав крај око пијаце добио име. Ту су певали познати певачи: Вука Шехеровић, Решад Бешлагић, Зорка Буташ, Ната Павловић, а гостовале су и руске групе;⁶⁶⁸
- „Цветковић”: налазила се у Улици краља Петра током 1930-их. „Свако вече свирала је музика, а хармоникаша Ацу Крњевца пратио је „џаз оркестар”, уз „ненадмашне” севдалијске песме мале Миле Палилулке.”⁶⁶⁹ Ово јасно говори о мешању популарне и народне музике приликом извођења;

⁶⁶³ Исто, 335.

⁶⁶⁴ Исто, 337.

⁶⁶⁵ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 224.

⁶⁶⁶ Исто.

⁶⁶⁷ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 338.

⁶⁶⁸ Исто, 339—340.

⁶⁶⁹ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 227.

- „Црвени петао”: налазила се у Франкопановој улици. Посећивали су је чланови певачког друштва „Обилић” и њихови пријатељи, а Голубовић је истакао Жарка Цвијића, баса црквених хорова;⁶⁷⁰
- „Црна ружа”: веома посећена кафана у којој су певали Мијат Мијатовић и Ружа Денић;⁶⁷¹
- „Црни орао”: налазила се на углу Душанове и Дубровачке улице. У њој се певала песма *Ој, Дорћоле, мали Цариграде*;⁶⁷²
- „Чешка круна”: налазила се на Чубури. Према анегдоти, Мика Алас је 1893. ту свирао са својим оркестром на забави за чубурске келнере, па је после кафанске туче остао без хонорара;⁶⁷³
- „Чубура”: кафана чувена по окупљању „гурмана и весељака кадрих да уз добру музику сачекају зору”, а постоје и подаци да су 1897. организоване забаве;⁶⁷⁴
- „Докеј клуб”: елитни клуб у ком су се чули чарлстон и цез;⁶⁷⁵
- „Шишкова кафана”: овде се често музицирало, а свој сто имао је и Мика Алас и његова музичка дружина;⁶⁷⁶
- „Штиблер”: налазила се у Немањиној улици. Ту је 1924. Спортско друштво „Раднички” организовало прославу — концерт, с хорским песмама и игранком.⁶⁷⁷

Према подацима из програма Радио Београда који је вршио пренос из београдских кафана, хотела и ресторана (различитих угоститељских објеката са слично концептуализованим забавним музичким програмом), музика која се изводила може се поделити на „музику за игру” и народну, али не може се тврдити

⁶⁷⁰ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 341.

⁶⁷¹ *Исто*, 342.

⁶⁷² *Исто*, 343.

⁶⁷³ *Исто*, 345.

⁶⁷⁴ *Исто*, 346.

⁶⁷⁵ Борис Белингар, Бошко Мијатовић, *нав. дело*, 234.

⁶⁷⁶ Видоје Голубовић, *нав. дело*, 351.

⁶⁷⁷ *Исто*.

да су увек и извођене одвојено. Чак и музички албуми и збирке из прошлости,⁶⁷⁸ али и данашња извођачка пракса потврђују постојање мешовитих програма као регуларних. Ово потврђује и податак да су „хавајско-гитарски цез” оркестри на свом репертоару имали и народне песме.⁶⁷⁹ Синтагма „музика за игру” је означавала глобално популарну плесну музику (танго, фокстрот и слично), цез и краће популарне комаде или одломке из опера,⁶⁸⁰ но ипак ће у овом раду главна пажња бити посвећена извођачима народне музике као доминантне извођене праксе. Већ је од почетка двадесетог века постојала подела на оно што се данас назива фолклорном музиком и народном музиком у популарном смислу, односно на „праву”, „архаичну” с једне, и музику која је масовно конзумирана с друге стране, а та дистинкција је важила и у периоду који је овде у жижи. Генерално, народна музика је била веома слушана, али и веома проблематична за креаторе културне политике. Пример званичног академског става према кафанској музици који се често наводи јесте чувени коментар композитора и етномузиколога Владимира Ђорђевића у „Предговору” збирке *Народна певанка*:

„Застаните поред кафаница на Дорћолу, Врачару, Савамали, или по нашим паланкама, и послушајте тобожње професионалне певачице, па ако ма и најмање имате осећања за лепоту песама и њиховог извођења, ви морате затворити уши да не слушате. Бесмислене, двосмислене, врло често и баналне речи, којима човек не зна крснога имена, уз дивљачку дреку, или уз простачко а претенциозно извијање неке мешавине од деформисаних отпадака наших и страних мелодија и њихових прерада — то је данашње наше певање у варошкој маси.”⁶⁸¹

⁶⁷⁸ Нпр. Драгољуб Дакић (прир.), *Најновије шлагер песме и севдалинке: Песмарица за март*, Београд: Меркур [s. a].

⁶⁷⁹ [Група аутора], *Молба за издање дозволе за свирање и певање у циљу пропаганде народне музике и песме* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1937.

⁶⁸⁰ Љубомир Коцић, Љубинко Миљковић, „Траговима сазвучја музике”, у: Душан Чкребић (ур.), *Овде Радио Београд: Зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио Београд, 1979, 108.

⁶⁸¹ Влад[имир] Ђорђевић, *Народна певанка*, Београд: Народна самоуправа, 1926, I.

У истом дискурсу су и речи композитора Михаила Вукдраговића, који је био референт за народну музику 1936. и главни музички уредник на Радио Београду од 1937. до 1940. године. За њега се иначе сматра да је увео ред у дотадашњи програм народне музике, који је за време активности Петра Крстића на истом месту од 1930. године обиловао преносима музике из кафане. Следи Вукдраговићев цитат, који се врло вероватно односи на стилизацију градских музичких пракси:

„Ми све више инсистирамо на томе да се певач што више приближи оригиналу, оној и онаквој мелодији каква је поникла негде у Босни, Метохији, Далмацији. Ми се трудимо што више можемо да очистимо народну песму од страних утицаја, од мађарског, циганског, кафанског, а плански форсирамо уметнички аранжирану песму.”⁶⁸²

Вукдраговићеви сарадници су такође заступали овакав став, те постоје и подаци како су кафански манири певања искорењивани за потребе радио програма:

„Провинцијски примаши подешавају речи да би измамили новац, па се не устручавају да унесу непристојне, баналне и грубе речи које не одговарају оригиналној песми, а још мање духу нашег народа. С мелодијом се дешава исто што бива и с речима. Кафанске певачице и свирачи изокрећу је, извијају, скраћују или домаћу украсе који су смишљени да запале госте. Таква песма није више искрена и лишена је осећаја јер је изгубила душу.”⁶⁸³

Дакле, честе су критике кафанског музицирања као превише украшеног и неаутентичног. Управо због својстава наслеђених из кафанске музичке праксе и предратних поставки, сличан третман у стручним круговима народна музика различита од сеоске ритуалне музике претпостављеног архаичног порекла

⁶⁸² [Аноним], „Радио и штампа на заједничкој конференцији”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (8/45), 1936, 3.

⁶⁸³ [Аноним], „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/44), 1939, 3.

(називана севдалинком, новокомпонованом народном музиком), имала је и после рата — као што је речено у претходном поглављу.⁶⁸⁴

Међутим, и у оквиру градске музике су прављене поделе, па се музика која је извођена у кафанама посебно издваја по специфичној атмосфери извођења,⁶⁸⁵ карактеристичној по отворености целокупног музичког тока која је условљена живим извођењем и интеракцијом музичара и публике.

Емитована кафанска музика завређује посебну пажњу, јер је Радио Београд имао изузетно важну улогу у популаризацији кафанске музике и музичара. Најпре се запажа да нису сачувани подаци о репертоару који је извођен уживо и да су углавном вршени вечерњи преноси. Подаци доступни у објављеним програмима јесу подаци о месту где се свирало и, у већини случајева, о вођи оркестра. Познато је такође да су се вечерње емисије народне музике с популарним солистима, као што су „Скадарлијско вече”, „Народно вече” итд, снимале у кафанама. На самом почетку емитовања програма Радио Београда постојали су такозвани цигански оркестри за које се зна да су музицирали у кафанама, а неке од тих дружина су чак имале и објављене грамофонске плоче које су емитоване (рецимо, Паја и Софка Николић).

Прочена је и друга врста историјских извора — оригинална званична документација. Анализом података из Архива Југославије тежило се утврђивању статуса кафанских музичара у званичном државном домену. У Београду је 1929. године основано „Удружење музиканата, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица у Краљевини Југославији”. Оно се убрзо због несугласица у управи поделило,⁶⁸⁶ па је тако постојао и „Савез народних музиканата и певача оба пола на територији Краљевине Југославије”. Удруживање музичара довело је заправо до институционализације њихове професије. Према *Пројекту правила*

⁶⁸⁴ Видети и: Petar Bingulac, „Uticaj radiodifuzije i gramofona na muzički folklor”, у: Кирил Пенушилски (ур.), *Рад 13. конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дојрану 1966. године*, Скопје: СУФЈ, 1968, 529–539.

⁶⁸⁵ Vlado Milošević, *нав. дело*, 4, 7–8.

⁶⁸⁶ Петар Крстић, *Начелнику Општег одељења: Извештај Министарства просвете* (ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1931.

Удружења,⁶⁸⁷ оно је између осталог имало за циљ: организовање професионалних музичара, „неговање народне и међународне музике и песме”, „настојање на гођењу бесправног рада”, школовање нових кадрова, проналажење посла музичарима, социјалну бригу о својим члановима. Услов за пријем у Удружење било је опредељење за музицирање као основно и једино занимање, али и полагање пријемног испита, а за останак у њему — активност и плаћање чланарине. Удружење је издавало свој билтен *Музикант* (који нажалост није сачуван) и имало је своје управе у многим местима у Југославији. Иако је 1938. године забележено да ово нису законски „принудна удружења”,⁶⁸⁸ мора се констатовати потреба самих музичара за еснафским груписањем и успостављањем система функционисања струке.

Унутар музичарског света постојала је подела на свираче и капелнике, при чему су капелници били на основу свог већег искуства вође група, што је подразумевало и њихову јавну видљивост. Они су имали водећу улогу међу музичарима будући да је цео оркестар стајао иза њиховог имена, а због тога су морали да полажу посебан испит. Нажалост, на основу постојећих извора није могуће у потпуности реконструисати прецизну слику о оркестарском саставу, јер не постоје стандарди формирања инструменталне групе нити пописи осталих музичара, али се на основу сачуваних фотографија може рећи да су већином били заступљени жичани инструменти. Да би добили диплому и концесију за рад као капелници, музичари су морали да положе испит пред комисијом коју су чинили представник Министарства просвете, музичар и представник Управе Удружења музиканата. Како би испиту приступио, кандидат је требало да има најмање трогодишње свирачко искуство и да донесе репертоар који изводи. Испит је имао теоријски део, где је кандидат морао да покаже разумевање нота, познавање инструмената и аранжирање. На практичном делу оцењивао се „начин извођења

⁶⁸⁷ Ж[иворад] Ковачевић, *Правилник о полагању испита музиканата, вођа музичких капела, циганских, тамбурашких и тако даље* (ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1929.

⁶⁸⁸ Петар Крстић, *Министарство просвете Министарству унутрашњих послова* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1938.

појединих комада, самостално штимовање и општа музикалност”, а комисија коју су чинили представник Министарства просвете као председник, музичар и представник Управе Удружења музиканата, оцењивала је како кандидат „у погледу технике, ритма и интонације влада својим инструментом”, као и да ли капела под његовим вођством „изводи поједине комаде на таквој уметничкој висини да се њихово јавно извођење може дозволити по градовима и паланкама Југославије”.⁶⁸⁹ Упркос жељи музичара да стандардизују критеријуме за деловање у оквиру професије, главни разлог немогућности државног апарата да у потпуности успостави предложени систем био је управо „стручни испит”, јер је постојао велики број музичара који су деловали као професионални, али су били „аноталисти” и тиме дисквалификовани на тестирању.⁶⁹⁰

Сродни „Савез музичара Краљевине Југославије”, који је од претходног био и дуже активан, тражио је податке о претходном музичком образовању, „главној музичкој струци”, локалима где је раније кандидат свирао, број чланова и врсту капеле, број „нумера у архиви”.⁶⁹¹ На основу увида у записнике с испита за капелнике „салонских оркестара” који су свирали превасходно горепоменуто „музику за игру”, може се рећи да је било музичара од самоуких до нивоа завршеног конзерваторијума. Музичари при Савезу у целој земљи су уз дозволу добијали и реверсе у којима су се обавезивали да ће ангажовати једино чланове Савеза и да ће промовисати југословенску музику.⁶⁹² Организованост Савеза потврђује и то да је поседовао податке о наступима музичара који без адекватне еснафске лиценце воде кафанске оркестре.

Овај Савез је окупљао махом образоване музичаре, те се претпоставља да је тада постојала разлика између „музичара”, извођача са знањем у области класичне музике, и „музиканта”, извођача који је учио усменом предајом и који

⁶⁸⁹ Ж[иворад] Ковачевић, *Правилник о полагању испита музиканата, вођа музичких капела, циганских, тамбурашких и тако даље...*

⁶⁹⁰ Петар Крстић, *Министарство просвете Министарству унутрашњих послова...*

⁶⁹¹ Петар Крстић, *Савез музичара Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца Београдском Подсавезу* (ф. 66, фасц. 620, јед. оп. 1030), Београд: Архив Југославије, 1926.

⁶⁹² Видети примерак: *Savez muzičara u Kraljevini Jugoslaviji, Revers za vođenje salonskog orkestra* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 612), Београд: Архив Југославије.

изводи народну музику. Ова разлика је заправо у пракси дистанцирала већину кафанских музичара од професионалног статуса, продубљујући јаз међу музичарима, који је присутан и данас у смислу дистинкције између уметника и забављача. Осим тога, музичари из друге категорије су подстицани на тај начин да се временом прилагоде западном идеалу музичког професионализма, пре свега нотној писмености.

Важно је објаснити суштину занимања кафанских музичара, која се није изменила до данас. Професионализација народних музичара може се посматрати као „аспирација према западноевропским стандардима и структурама уметничке музичке праксе, (...) праћена институционализацијом музичких стилова кроз оснивање хегемоне културне административне мреже која обухвата политичке организације”.⁶⁹³ Поред тога, ваља истаћи да је важан параметар професионализације музичара и зарада,⁶⁹⁴ што свакако кореспондира контексту остваривања кафанског музицирања. Језгровито, оно што се сматра окосницом професионалног народног музицирања је: економско вредновање извођења, наступи на јавним местима/просторима, рецепција публике, административна видљивост, еснафско удруживање, образовање музичара, етничка припадност музичара, често породично „брендирање” оркестара, родна подела улога и унутрашња организација чланова ансамбала (вођство и специфично задужење), медијске репрезентације и званични статус група. Позападњење инструменталне пратње песама је такође важан показатељ професионализације и обухвата: употребу индустријских инструмената, регулисање штима и орнаментације, конфигурацију секција с посебним улогама (мелодијска, ритмичка и хармонска), увећање састава удвајањем појединих инструмената и дугорочно — доприношење стандардизацији репертоара. Занимљиво је и значајно да професионализација народних музичара пре Другог светског рата није у први план ставила питање ауторства, на начин који се данас уважава. Градска народна музика је већином

⁶⁹³ Donna Buchanan, “Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras”, *Ethnomusicology* (39/3), 1995, 381.

⁶⁹⁴ Bernard Lortat-Jacob, “Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example”, *Ethnomusicology* (25/2), 1981, 187.

скривала порекло у колективитету, па су рецимо композитори и песници познати углавном уколико су стварали уметничка дела. С друге стране, афирмисали су се који аранжери народне музике (често издавачи музикалија). Професионализација је у овом периоду свакако ставила у први план извођачке, од којих су неки постали звезде — што је признање у свету популарне/народне музике. Све ово је утрло пут развоју извођачких контекста староградске музике.

Сврха регулације кафанског музицирања била је свакако економске природе и јавила се услед деловања неуких музичара несолидне извођачко-техничке спреме који су наступали по нижој цени него они у удружењима и на тај начин умањивали њихову конкурентност. Интересантно је да је нарушавање постављеног система проузроковала родна подела. На основу укупне прегледане документације може се закључити да су кафански свирачи углавном били мушкарци, а да су жене биле певачице, међутим с тенденцијом да буду и свирачице (о овоме сведочи постојање посебног „Удружења женских музиканата”, које је заправо имало истоветан статут као поменуто „Удружење музиканата”, али и исту управу). Идентитети неких певачица данас су познати и на основу њиховог типског кажњавања због „седења с гостима за столом и испијања алкохолних пића”,⁶⁹⁵ што сведочи о томе зашто оне често имају и до данас прокажен друштвени положај. О економским проблемима који су настајали због проблематичних родних односа говори писмо Анте Грујића Министарству просвете из 1931. године:

„На територији Краљевине Југославије има преко тридесет— четрдесет хиљада музиканата који од свог заната издржавају себе и своје породице. Светска и економска криза погодила је музиканте понајвише, а поготову код нас у нашој држави. С једне стране погађа нас светска — економска криза, с друге, разне конкуренције као: радио, електрични грамофони, итд, а један од највећих узрока наше пропасти, јесте нагло нагомилавање женскиња у наше редове, које су

⁶⁹⁵ [Аноним]. *Пресуда певачици због алкохолног пића* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-143, 144, 150, 175, 177—179, 184), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

нас на тај начин толико потиснули, јер су нас донекле и заменили, а ми као више непотребни остављени смо судбини и њима на милост и немилост, да нам пруже посла кад смо им потребни. Какву музику и песму даје ово женскиње, које за ноћ постаје музикант или певачица, не треба коментара. Међу тим женскама има и таквих особа које немају ни слуха ни гласа, али се зато као лепе међу на бину и на њих се окупља свет. Оне су радије примљене по локалима, неголи ми професионални музиканти који толико година проведосмо учећи музику и свирајући.”⁶⁹⁶

Удружења су комуницирала с различитим државним институцијама ради регулисања дозвола за наступ, али и због казни. Занимљиво је и да је постојао проблем контролисања музичких активности у кафанама: према *Молби Управи града* особља хотела „Ексцелзиор” из 1937. године која се чува у Историјском архиву Београда, кафана „Три листа дувана” је имала прегласну музику и ван дозвољеног времена рада ноћу, а у њој су радили циганска капела и певачица.⁶⁹⁷ Музика у неким кафанама је свирала и по истеку радног времена и у башти,⁶⁹⁸ негде је била прегласна,⁶⁹⁹ негде музичари нису ни имали дозволе за рад,⁷⁰⁰ а кафеције су регуларно тражиле дозволе за музички програм.⁷⁰¹

Мада у споменутих изворима то посебно није наглашено, на основу ранијих опсервација о народним музичарима у градовима може се претпоставити да су професионални музичари често били ромског порекла, што је показивало је

⁶⁹⁶ Анте Грујић, *Министарству Просвете* (ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1931.

⁶⁹⁷ [Група аутора], *Живети у Београду* (6), Београд: Историјски архив Београда, 2008, 492–493.

⁶⁹⁸ Нпр. у кафани „Златар планина”. Видети: [Аноним], *Пријава због свирке после поноћи/ дозвољеног времена* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-192, 205), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

⁶⁹⁹ Нпр. у кафани „Солун”: [Аноним]. *Пресуда због гласне музике* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-185), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

⁷⁰⁰ Нпр. у кафани „Корзика”: [Аноним]. *Казна због рада „на црно”* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2799-18-35), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

⁷⁰¹ Нпр. у кафани „Шофер”: [Аноним]. *Музика у кафани* (сигн. УГБ-1937-2788-ф24-280), Београд: Историјски архив Београда, 1937.

етнички разлог диференцијације градског од сеоског музичког извођења и свакако имало утицаја на одређење стилских квалитета музицирања.⁷⁰² О томе сведочи чињеница да су први оркестри који су изводили народну музику на Радио Београду били споменути „цигански оркестри” (према програмима недељника *Радио Београд*), као и то што су најзнаменитији београдски капелници били Роми (Душан Попаз, Паја Николић, Анте Грујић и други). Специфичности професије музичара биле су генерална мобилност и повезаност, тако да су музичари мењали саставе у којима су наступали, изводили су у различитим просторима, долазили из сеоских у градске средине, путовали ван граница земље, а било је и страних музичара (нпр. Чеха). Тиме су доприносили умрежавању градских музичких култура, те и данас постоје сличности између народних музичких пракси градова на Балкану.

⁷⁰² Тихомир Ђорђевић, *Цигани и музика у Србији*, Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1910, 14.



Илустрација 3: Капела Душана Попаза у кафани, преузето са: Радио-телевизија Србије, *Музичка плетеница* (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/Radio+Beograd+1/797358/Muzicka+pletenica.html>, 25.04.2016).

Као претеча популарних ромских виолинских састава, али и као инспирација музичарима попут Царевца, често се помиње породични састав Цицварићи из Шапца. Ова дружина је била популарна пре Првог светског рата толико да је снимала грамофонске плоче и била помињана у написима Михајла Петровића Аласа, а како стоји у докторату Младена Марковића, претпоставља се да је у питању „уметничко” име.⁷⁰³ На почетку је то био састав изразито оријенталног типа (са шаргијама и тамбурама), после су им прикључене виолине, виоле и контрабас, а као капелници помињу се Ибро Милић, Осман Лос и Бака Цицварић.⁷⁰⁴

У периоду који је овде у фокусу посебно је важна улога композитора Петра Крстића, јер је руководио музичким одсеком на Радио Београду од 1930. до 1936, а био је и шеф Одсека за књижевност и уметност у Министарству просвете Краљевине Југославије. Крстићу ова врста музицирања није била страна, будући

⁷⁰³ Младен Марковић, *Виолина у народној музици Србије...*, 112.

⁷⁰⁴ Исто.

да је и сам био музичар у забављачким оркестрима током студија у Бечу.⁷⁰⁵ Његова улога у животу кафанске музике је значајна, с обзиром на то да је одлучивао о функционисању еснафа музичара, често учествовао у комисијама за давање лиценци музичарима и креирао политику емитовања народне музике. Сем њега, веома активан у регулисању делатности кафанских музичара, али и у извођењу програма у кафанама био је капелник Анте Грујић, председник једног од Удружења музиканата у Краљевини Југославији и вођа једног од првих циганских оркестара који је наступао на Радио Београду. Као што ће у наставку бити објашњено, по узору на оркестре који су музицирали у кафанама, на Радио Београду су у овом периоду настали Народни и Тамбурашки радио-оркестар, временом добијајући статус репрезентативних извођачких ансамбала популарне народне музике и промовишући заправо на тај начин некадашњу кафанску музику и надграђујући дотадашњи статус професионалног народног музичара.

Према свим доступним изворима, може се тврдити да је у Београду у међуратном периоду било више кафана које су имале забавни музички садржај и да су у неким наступали оркестри познатијих капелника. Делимична реконструкција феномена кафанског музицирања могућа је мапирањем кафана с музиком. Претпоставља се да су наступи бољих оркестара и из виђенијих кафана преношени на Радију, а неки од њих су: „Потрошачка задруга” (цигански оркестар Шандора Радуа), „Американац” (цигански оркестар Предрага Грачанина), кафана код Топчидерског парка и „Грађевинска касина” (циганска капела Стевице Николића), „Два јелена” (оркестар је водио Душан Попаз), „Руски цар” (оркестар Милана Урошевића) и свакако хотел „Москва” (салонски оркестар капелника Карла Кучере). Од 1935. године процес реконструкције ове праксе постаје отежан, јер је приметно да се у програму Радио Београда више не бележе имена капелника, а некад стоји само „Пренос музике из кафане”.

Као што је речено раније, сачувани су и звучни документи о кафанској музици у Београду. Реч је о кратким и не увек сасвим разговетним снимцима на

⁷⁰⁵ Stana Đurić Klajn, „Petar Krstić: 18.11.1877–21.1.1957”, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* (9–10), 1957, 397.

воштаним плочама, с пратећим протоколом, које је сачинила Естер Џонсон Гарлингхаус током боравка на Балкану око 1940. године. Снимак је настао у кафани „Триглав” (раније чувеној „Златној моруни”, састајалишту припадника „Младе Босне”)⁷⁰⁶, која се налазила на Зеленом венцу. Направљен је у веома посећеној кафани (податак из најаве), а том приликом је наступио неименовани цигански оркестар из Ниша који је у свом саставу имао виолину, трзачке инструменте с функцијом свирања деонице баса и ритмизоване акордске пратње, цимбал и хармонику као пратњу певачици и мушком дуету. Будући да на овим снимцима постоје не само песме (нпр. и данас изразито популарна севдалинка *Ево срцу мом радости*, потом песма *Ил’ ме жени, нане, ил’ ме уби* — обе у извођењу певачице, *Изгубљено јагње* у извођењу дуета — браће Симић), већ и кола (*Селачко коло* које је уз прату оркестра извео хармоникаш Миле Јагодинац / Симић, прим. М. Д/), може се претпоставити да се у кафани и играло. На основу порекла ових музичара, али и разноврсности њиховог репертоара, уочава се да је мобилност музичара и у том периоду била присутна и да је утицала на коегзистенцију различитих музичких стилова.

На основу досадашње анализе контекста на основу поменутог материјала, закључује се да су кафане у Београду с музичким програмом биле многобројне. У међуратном периоду успостављен је медијски наратив сличан данашњем: и тада се говорило да кафане ишчезавају на уштрб савремене архитектуре која потискује традиционалне друштвене просторе.⁷⁰⁷ То би могао бити пример гентрификације о којој се данас све чешће говори, с обзиром на то да је реч о следећем процесу: „трансформација ненастањених или простора радничке класе који се налазе у центру града, у комерцијалне или резиденцијалне просторе средње класе”⁷⁰⁸.

Такође је ноћни живот Београда с народном музиком био занимљив странцима: тако је, на пример, за потребе репортаже за мађарски радио „снимљена је музика с ‚Мале Флорами’ од Тијардовића, неколико потпурија и народних

⁷⁰⁶ Видети: Видоје Голубовић, *нав. дело*, 205–206, 261–262, 330.

⁷⁰⁷ Дим[итрије] Ђорђевић, „Старе наше механе и ханови: Документ о првој уметничкој школи у Београду”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/47), 1939, 1.

⁷⁰⁸ Loretta Lees, Tom Slater, Elvin Wyly, *Gentrification*, London — New York: Routledge, 2008, XV.

песама с Тамбурашким радио-оркестром, чочечке игре из кафане „Дарданели”⁷⁰⁹. Ово потврђује да је забављачка улога музике у кафанама остала непромењена у друштву.

Кафане као музички простори јесу арене преговарања јавног и приватног музицирања, повезивања музичара, интеракције музичара и публике, и извођења различитих музичких пракси које се профилишу у специфичан жанр градске народне музике. Музичари који су наступали у кафанама издвојили су се као носиоци ове музичке праксе. На основу досадашње реконструкције може се констатовати сличност кафанског музицирања из тог периода с данашњим, јер је некадашња популарност и развијеност музичког извођења у кафани је у рецентним условима ревитализована, што отвара могућности делимичне компарације резултата добијених сагледавањем историјских извора и актуелним теренским истраживањима.

4.1.2.2. КОНТЕКСТ РАДИЈСКОГ ИЗВОЂЕЊА ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Програм Радио Београда отпочео је званично с емитовањем програма 24. марта 1929. године из зграде Српске академије наука, а прекинут је дванаест година касније немачком окупацијом, када је преструктурисан у немачки „Зендер Белград” („Radio Sender Belgrad”). Дакле, овај сегмент рада који је од изузетне важности за дисеминацију градске народне музике и њено даље обличје у каснијим фазама, односи се на „златно доба” градске народне музике — период између Првог и Другог светског рата.⁷¹⁰ Активност Радија је покренута у тешким економским приликама у којима се земља налазила, што је резултовало слабом платежном моћи потенцијалних конзумента, тј. купаца пријемника и претплатника. Такође је значајан утицај имало то што је свега три месеца раније

⁷⁰⁹ [Аноним], „Израђена је музичка радио репортажа о југословенској песми и ноћном Београду за мађарски радио”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* (12/1), 1940, 2.

⁷¹⁰ Више у: Marija Dumnić, “The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles”, *Музикологија — Musicology* (14), 2013, 9–29.

уведена Шестојануарска диктатура.⁷¹¹ Главни финансијер београдске радио станице до 1940. године била је лондонска фирма „Маркони” (“Marconi”), а након тога држава је спровела такозвану национализацију радија.⁷¹² Ове друштвено-политичке околности су свакако утицале и на изглед целокупног програма, па и музичког, јер су неки од сарадника били не само водећи музичари у тадашњем Београду, већ и чланови тада илегалне Комунистичке партије Југославије (нпр. Војислав Вучковић, еминентни народни музичари Властимир Павловић Царевац и Сима Беговић). Будући да за сада није уочен директан политички утицај на програмски садржај у области народне музике, нити на њене извођачке ансамбле на Радио Београду између два светска рата, говориће се о конкретној позицији и третману народне музике у складу с учинком и рефлексима уредништва о овом питању. Кључни за усмерење музичког дела програма били су периоди руковођења овим сектором пре 1936. када је на овој позицији делао Петар Крстић с Владимиром Слатином као помоћником (још ће бити указано на значај Крстићевог разгранатог рада), и од 1937. до 1940. године, када је на челу био Михаило Вукдраговић уз сарадњу секретара Војислава Вучковића,⁷¹³ а треба напоменути да је Вукдраговић 1936. годину провео као радијски референт за народну музику. Иако је основе музичког програма поставио Ловро Матачић 1929. године, а од половине 1940. су у кратком вођству Стеван Христић, Светомир Настасијевић и Коста Манојловић,⁷¹⁴ доба њихових управљања музичким сектором неће бити разматрана јер нису пресудно одредила функционисање ансамбала народне музике на Радију. Ансамбли су узети у разматрање зато што је њихово постојање „озваничило” народну музику на програму Радио Београда и зато што њихов развој показује како је спровођена уређивачка политика, а што је у непосредној вези с градском народном музиком.

⁷¹¹ Радивоје Марковић, „Прве године”, у: Душан Чкребић (ур.), *Овде Радио Београд: Зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио Београд, 1979, 16.

⁷¹² *Исто*, 14.

⁷¹³ Љубомир Коцић, Љубинко Миљковић, *нав. дело*, 111.

⁷¹⁴ *Исто*.

Почетак емитовања радијског програма допринео је популаризацији свих музичких форми које су емитоване, како из поља западне класичне музике, тако и различитих облика локалног народног музицирања, и наравно оформљењу категорије популарне музике. Комерцијални снимци, као претходни медији масовне дистрибуције и конзумације звука, тада нису досегли утицајност медија какав је радио, путем кога се емитовао задат програм истовремено на више локација и међу различитом публиком. Ово доказују грамофонске плоче као најзаступљенији носач звука у Србији, јер је њихов садржај чинио велики део радијског музичког програма — али тек као његова допуна. Радио је имао веома важну улогу у развоју уобичајеног предмета проучавања данашњих студија популарне музике, јер је посредовао у тројној вези између слушаоца и музичара и музичке индустрије, конципирајући у свакој земљи специфичан национални репертоар и повећавајући брзину ширења и мењања музичких трендова.⁷¹⁵

Из критичарског угла, постојала је разлика између музицирања у кафани и на радију, а „лака” музика је уз помоћ „салонског оркестра” имала важну улогу у тадашњем радијском програму:

„Ова лака или ‚ведра’ музика која се изводила у променадним концертима, кафанама, кинематографима (пре изума тонфилма), није била штетна за чисту уметност. Опасна је постала тек оног момента кад су салонски музичари почели да сматрају кафану концертним подијумом и изводили тамо на непотпун начин најузвишенија дела музичке уметности. Тај исти салонски оркестар, који је имао задатак да забавља публику у јавним локалима и ствара штимунг на тим местима, прешао је и у радио-станице с истом функцијом. Али слушање музике преко радија није исто што и у кафани.”⁷¹⁶

Управо је овакав медиј омогућио и конструисање шире прихваћеног поимања појма народне музике као музике „народа”, али и каснију промену

⁷¹⁵ Keith Negus, *Popular Music in Theory: An Introduction*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996, 77—79.

⁷¹⁶ Rikard Švarc, „Muzika na radiju”, *Zvuk* (2), 1932, 48—49.

сеоског музичког фолклора.⁷¹⁷ Радио је у свом почетку такође посматран као систем који ће каналисати и зауставити развој музике из народа.⁷¹⁸ Може се рећи да је почетак емитовања радијског програма изузетно значајан тренутак за институционализацију народне музике као популарне праксе, озваничавајући тиме и њене кључне одреднице: претпостављени фолклорни узорак с одређеног локалитета и инструменталну пратњу каква се среће у градским свакодневним просторима забаве уз музику.

Народном музиком на програму београдске радио станице у међуратном периоду сматрала се музика која није била класична нити популарна музика западноевропског типа (основне радиофонске категорије музике биле су: озбиљна, лака, музика за игру и народна музика).⁷¹⁹ Под овим термином подразумевало се не само аматерско сеоско певање и свирање из различитих крајева земље, већ и музицирање забављачких састава из урбаних средина, у оквиру којих су често деловали и професионални музичари, а претпоставља се да је у извесној мери било прожето и са свакодневним сеоским репертоаром и стилем извођења. Може се рећи да је била веома заступљена на програму у свим терминима, а нарочито вечерњим, кроз емисије као што су „Музика са грамофонских плоча”, „Народне песме”, „Народна музика”, „Народно вече”, или пак преносе из различитих београдских кафана и ресторана.

Наведено поимање термина „народно” сагласно је данашњем жаргону музичких уредника, али и шире публике, чак делом и данас.⁷²⁰ Међутим, овакво тумачење појма „народна музика” није уобичајено у домаћој етномузикологији, која судећи по до сада објављеној литератури под њим, као објектом свог проучавања, углавном подразумева сеоску (обредно-обичајну) музику за коју се нагађа древна прошлост. Иако је и таква музика имала своје место у програму Радио Београда пре Другог светског рата (нпр. кроз наступе гуслара, понекад и

⁷¹⁷ Уопштено више о концепту „народне културе” у вези с овим проблемом у: Ljerka Vidić Rasmussen, *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia...*, XXIII.

⁷¹⁸ Petar Bingulac, *нав. дело*, 531.

⁷¹⁹ Љубомир Коцић, Љубинко Миљковић, *нав. дело*, 74.

⁷²⁰ Видети и: Dimitrije Golemović, *нав. дело*.

стручна предавања), она није била преовладавајућа, и разликовала се од оне која је у фокусу овог текста према учитаним високим религиозним, етичким, али и естетским вредностима за културу једне нације, као и по употреби ради просвећивања слушаоца.⁷²¹ Репертоар народне музике који је извођен на програму Радио Београда имао је првенствено функцију забаве шире публике, о чему сведоче реакције и жеље слушалаца.⁷²² Тај репертоар у етномузиколошком дискурсу припада категорији „нове ‚народне‘ музике”, како је то после рата назвао Драгослав Девић.⁷²³ Сагледавајући историјске, актуелне, различите локалне употребе термина „народна музика”, може се тврдити да је он вишезначан. У складу с концептима који одређују медијски развој као пресудан за развој специфичних локалних популарних музичких жанрова,⁷²⁴ корпус народне музике у радијском смислу може се идентификовати као регионална популарна музика, односно категорија која повезује фолклорну и популарну музичку врсту. Као различита пракса од њих, али и због уважавања оригиналне терминологије у проученом материјалу, и овде се та музика именује као „народна музика”, а у контексту целог доктората — „градска народна музика”.

Материјал који је анализиран за потребе овог сегмента рада јесте *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију*, информативно гласило Радио Београда у којем су објављивани недељни програм и краћи чланци у вези с појединим актуелним тематизованим сегментима или учесницима програма. Часопис је излазио од званичног пуштања програма до шестоаприлског бомбардовања Београда 1941. године. Данашње истраживање народне музике на Радио Београду у међуратном периоду умногоме је ограничено техничким проблемом. Претпоставља се опет да званични звучни документи радијског програма из овог периода не постоје, због уништења током Другог светског рата.

⁷²¹ Бранко Матавуљ, „Васпитна вредност наших народних песама”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (12/7), 1–3.

⁷²² Више о статистици радијских музичких категорија у: Миљана Николић, *Radio u Srbiji (1924–1941)*, Београд: Zadužbina Andrejević, 2006, 73.

⁷²³ Драгослав Девић, „Нове ‚народне‘ песме”...

⁷²⁴ Peter Manuel, *нав. дело*, 2; Ventsislav Dimov, *нав. дело*.

Од доступног материјала, анализиран је првенствено програм средњих и дугих таласа као програм који је свакодневно емитован у Србији. Прецизније, фокус је био на материјалу који је везан за живо програмско емитовање, као показатељ извођачких могућности и контекста који су били у спрези с тада савременим народним музицирањем. Како репертоар често није најављиван у часопису, за многе емисије не постоје подаци о вокалним и/или инструменталним нумерама које су извођене. Велики и важан део музичког програма чинило је емитовање снимљених комерцијалних грамофонских плоча, што захтева посебну обраду. Треба напоменути да народна музика у међуратном периоду на Радио Београду није била предмет већих етномузиколошких проучавања, али су њено расветљавање помогли историчари радијског програма,⁷²⁵ као и истраживачи-аматери,⁷²⁶ бележећи тенденције развоја народне музике и издвајајући податке о њеним извођачима. Постоји и неколико научних текстова који се баве сличним проблемом. Такође, на радијском програму су данас редовне документарне музичке емисије које илуструју између осталог предратну народну музику.⁷²⁷

⁷²⁵ Љубомир Коцић, Љубинко Миљковић, *нав. дело*; Живомир Симовић, *Време радија: Хроника Радио Београда 1924–1929–1945–1989*, Београд: Радио Београд, 2008.

⁷²⁶ Нпр. Saša Janoš, *Istorija radio-pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine* (изд. аутора), Рапчево, 2008.

⁷²⁷ Нпр. „Од злата јабука” на Другом програму и „Музичка плетеница” на Првом програму Радио Београда.

SUBOTA, 24 APRILA 41

БЕОГРАД

таласна дужина 437,3м, 2,8кв, 686кц

ЈУТАРЊИ ПРОГРАМ

6.30 Почетак јутарње емисије; гимнастика; музика; вести; проноза времена; музика; шта ћемо кувати; програм до 7.30

ПРЕПОДНЕВНИ ПРОГРАМ

11.45 Објављивање дневног програма

11.50 Званични извештај о водостању (српски, француски, немачки) и Званични извештај о водостању (српски)

11.59 Тачно време

12.00 Звона са Саборне цркве затим: Пренос са јубиларне прославе хуманог друштва „Племенитост“

12.35 Рекламе затим: Музика са плоча

13.00 **РАДИОДНЕВНИК**

13.15 Народне песме пева гђа Љубица Миливојевић
1. Бурђевска кишица; 2. Коло циганске омладине; 3. На Ускрс сам се родила; 4. Тројанац, коло; 5. Ценкината снага; 6. Игра из Штита; 7. Благо теби танка Вело; 8. Панчевачко коло; 9. Мито Митанче; 10. Комитско коло; 11. Мој Милане; 12. Сремско коло; 13. Керемејде; 14. Сарајевка, коло

13.40 Тачно време

13.55 Вести

ПОПОДНЕВНИ И ВЕЧЕРЊИ ПРОГРАМ

16.55 Тачно време

Објављивање програма

17.00 А. Граф: Васкрсење Лазарево (у преоду С. Каћанског)

17.20 Одиони из разних опера (изводе: г. Павле Холодков, члан Беогр. Опере, и Велики радио оркестар; диригент: г. Федор Селински)

18.30 Јирак: Соната оп. 26 за клавир и виолу
а) Алегро импетуозо, б) Анданте кантабиле кон варијациони, в) Вивачисимо квази тарантела
(изводе г.г. Иван Брезовшек и Леон Бристигер)

19.00 Рекламе и плоче

19.15 Радиодневник

19.30 **НАЦИОНАЛНИ ЧАС:**
Хрватски Глазбени завод у Загребу, предавање г. Антуна Добронића, композитора (пренос из Загреба)

19.50 Два валцера од Јанера (плоче)

1. Пресиопи; 2. Шенбушани

20.00 **СКАДАРЛИСКО ВЕЧЕ**

22.00 Тачно време

Вести

Пренос музике из кафана

23.00 Музика за игру (плоче) до 23.30
(Ферстер клавир из музичке куће „Хармонија“)

БЕОГРАД

таласна дужина 49,2м, 1кв, 6.100кц

КРАТКОТАЛАСНА СТАНИЦА

7.00 Објављивање тачног времена

Прве вести

7.10 Објављивање дневног програма

7.15 Клавирски концерт — плоче.
Програм: 1) Гранадос: Плајера (Бено Мојсевић); 2) Триг: Свадбена песма (Артур де Греф); 3) Рубинштајн: Мелодиа (Марие Новело); 4) Скарлати: Пасторал е капричиозо (Бено Мојсевић); 5) Шопен: Вале (Андерсен Тирер); 6) Падаревски: Ноктурно (Аугор); 7) Шопен: Вале (Падаревски); 8) Шуберт: Успомена на Беч (Артур де Греф); 9) Албениз: Навара (Марсел Мајер); 10) Стравински: Регтајм (Марсел Мајер)

8.00 Спортске вести из земље и иностранства

8.10 Вести и коментари наше штампе

8.30 Вести и коментари наше штампе на француском

12.45 Објављивање тачног времена

Кроз књиге и часописе

13.00 Радиодневник

13.15 Привредни час

13.30 Привредни час на француском

13.45 Фолклор у делу Јанка Веселиновића — Момир Вељковић, књижевник

14.05 Народне песме уз хармоникку.
Програм: Гледам бајну зору; 2) Сироче сам; 3) Отац мој; 4) Аој Гроцко

14.15 Вести

14.30 Час српско-хрватског језика за Мађаре, др. Стојков

18.00 Објављивање тачног времена

Кратке и друштвене вести

18.15 Музика за игру

18.30 Актуелни час: Новости са Балкана — недељни преглед на грчком и арбанском

19.00 Предавање од 13.45 на немачком

19.15 Предавање од 13.45 на енглеском

19.30 Балкански радио дневник: Вести на грчком (19.30); турском (19.45); арбанском (20.00) и мађарском (20.15)

20.30 Вокални концерт гђе Љубице Протић-Бауер. За клавиром проф. г. Алексеј Бутаков. Програм: 1) Готовиц: Девојка и месец; 2) Мокравац: Пунчице; 3) Берса: Сех душ дан; — Јелица; 4) Милојевић: Берсез трист; 5) Лајовиц: Светла ноћ; 6) Коњовић: Чекање; 7) Логар: Усаванка; 8) Милојевић: Песма орла

21.00 Вести

21.15 Вести на француском

21.30 Вести на енглеском и привредни час

21.45 Вести на немачком и привредни час

22.00 Вести на италијанском

22.15 Музика за игру — плоче

23.00 Последње вести

ЉУБЉЈАНА

таласна дужина 569,3м, 5кв, 527кц

12.00 Плошча за ploščo hiti па vsaka veselje deli

12.45 Vreme, poročila

13.00 Cas, spored, obvestila

13.15 Plošča za ploščo hiti па vsaka veselje deli

14.00 Vreme

18.00 Za delopust!
(igra Radijski orkester):
Dreyer: Spanija, — koračnica;
Wetzel: Ljubezen zмага, valček;
Culotta: Zarja v oazi, potpuri;
Siede: Kočljiva točka, groteska

18.40 Janezek v sodobni šoli (g. Rudolf Bratok)

19.00 Cas, vreme, poročila, spored, obvestila

19.30 Nac. ura: Hrvatski glasbeni zavod v Zagrebu
Antin Dobronić, kompoz.) Zgb

19.50 Pregled sporeda

20.00 O zunanjih politikih (g. dr. Alojzij Kuhar)

20.30 Veselo jurjevanje: Večer o vitezih, zmajih, kraljičinah in podobnih romantiki. Besedilo napisal Enka. Sodelujejo Jožek in Ježek ter člani rad. igralske družine

22.00 Cas, vreme, poročila, spored

22.15 Vsakemu nekaj (igra Radijski orkester):
Lumbye: Prividi;
Siede: Cvetlični karneval;
Rust: Španska legenda;
Bayer: Slovarki capriccio;
Porret: Ljubavna misel;
Lincke: Turška pravljica;
Ailbout: V dolinici slavček žvrgoli;
Kockert: Nasmeš krašotice;
Azzoni: Melodija
Konec ob 23. uri.

ZAGREB

таласна дужина 276,2м, 0,8кв, 1086кц

12.00 Jelovnik

12.10 Laka orkestralna glazba (ploče)

12.40 Posljednje vijesti

12.55 Iz opereta

17.00 Popodnevna emisija

17.15 Koncertat radio-orkestra

18.15 Posljednje vijesti

19.00 Prof. Antun Dabinović: Mletacko osvojenje Dalmacije u IX. stoljeću

19.18 Objave

19.30 Nacionalni sat

20.00 Schumann: Karneval (Izvodi Melita Lorković)

20.30 Vedro veče

21.30 Koncertat pekaškog tamburaškog orkestra „Bratstvo“

22.00 Vijesti

22.20 Prenos iz Grill Rooma.

INOSTRANSTVO

БЕЧ (WIEN) 506,8м 100кв 592кц
6.45 Gimnastika 7.10 Iz ton-filmova (ploče) 9.10 Vesti 10.50 Seoska muzika (ploče) 11.30 Cas za žene 12.00

Илустрација 4: Страница из програма за суботу, 24.04.1937; обележено: музика са плоча (подвучено жуто), народне песме с именом извођача и репертоаром (уоквирено зелено), „Скардарлијско вече“ (уоквирено црвено), пренос музике из кафана (уоквирено плаво), реклама за клавир у вечерњем програму (уоквирено жуто), народна музика на програму краткоталасне радиостанице (уоквирено наранџасто). Преузето из: *Радио Београд: Илустровани недељни часопис за радиофонију* (9/17), 1937, 14.

У уређивачком третману народне музике Радио Београда током међуратног периода може се препознати генерална амбивалентност, која је логично утицала на извођачке саставе и програмски садржај. Ова епоха историје народне музике може се сагледавати у светлу две политике одношења према народној музици, које су резултовале различитим музичким реализацијама, премда нису биле контрастне.

Током периода вођства Петра Крстића, упркос томе што су постојали чланци Рикарда Шварца везани за музику, у размотреном материјалу није било писаних чланака који би јасно документовали његову уређивачку политику везану за народну музику, те се о њој може посредно закључивати према анализом утврђеним окосницама програма. Програм народне музике на Радио Београду према начину емитовања може се поделити на пренос живог извођења и пуштање снимака с комерцијалних носача (тачније грамофонских плоча сниманих на седамдесет осам обртаја у минути у издању еминентних кућа /„His Master’s Voice”, „Pathé”, „Columbia”, „Edison Bell Penkala”, „Odeon” и других/). Музика извођена уживо емитовала се у два вида: као пренос из кафане и као пренос из радијског студија. И у овоме се запажа дихотомија која ће касније постати још израженија — подела на професионалне наспрам извођача аматера. На самом почетку често су наступали певачи из позоришта и опере, но временом су бивали све мање заступљени, док је с друге стране присутност најпопуларнијих и бројност нових певача аматера током свих дванаест година била у прогресији. По истом критеријуму се може поделити и инструментална пратња током Крстићевог периода: на пратњу различитих народних састава (који ће посебно бити обрађени касније) и клавирску пратњу. Последња пракса је оштро критикована од стране уваженог музичара на Радио Београду, Симе Беговића,⁷²⁸ а од Вукдраговићевог намештења је и одбачена. Клавирске деонице често су биле повераване Димитрију Герасименку, а интересантно је да је у самим програмима наглашавано одакле су клавири изнајмљени (фирме „Јован Фрајт” и „Хармонија”). Унутар водећих

⁷²⁸ [Аноним], „Иза кулиса студија: Посета краткоталасној станици”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/12), 1936, 6.

извођачких улога, увидом у програм утврђује се да су се главне вокалне деонице поверавале солистима (подједнако и мушким и женским) и дуетима, а да је солистички и некада пратећи инструмент углавном била хармоника (често су свирали Милан Димитријевић Цинцарче, Рафајло Блам и Воја Трифуновић), а као солистички се истиче свакако и фриула (нпр. у извођењу Саве Јеремића).

Према анализираним програмима и доступним извештајима у часопису, али и његовом личном сведочењу, уредничка мисија Михаила Вукдраговића (1900–1986) била је првенствено усмерена на уређење и побољшање програма народне музике,⁷²⁹ те се период његовог најактивнијег деловања подудара с кулминационом фазом у организационом, програмском и техничком смислу у међуратном развоју Радио Београда, од 1937. до 1939. године.⁷³⁰

Управо се регулисање репертоара, извођачких састава и начина извођења народне музике сматрају Вукдраговићевим најзначајнијим достигнућем у овој области.⁷³¹ Управа Радија је Вукдраговићевим запослењем као референта за народну музику 1936. године настојала да „подигне ниво народне музике”,⁷³² залажући се за елитистички идеал „чисте” народне музике, јер је временом почела да је квантитативно надјачава музика оцењена као мање вредна, а по увиду у комплетан програм Радио Београда у том периоду рекло би се да је севдалинка била изузетно заступљена (можда због непостојања босанске станице):

„Народна импровизована музика (такозвана севдалинка) била је од оснивања наше станице па до данас једна од најрадије слушаних тачака наших емисија. У то време она је представљала, а нарочито данас, један од најосетљивијих проблема нашег музичког програма.

⁷²⁹ [Аноним], „Десет година наше радиофоније: Београдска радио станица прославља данас десетогодишњицу свога оснивања”, *Политика* (36/11070), 1939, 9; [Аноним], „1929–1939”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/13), 1939, 2.

⁷³⁰ Миљана Николић, *Radio u Srbiji...*, 47.

⁷³¹ Видети и: Драгана Стојановић Новичић, „Делатност Михаила Вукдраговића на Радио Београду: Народне мелодије, њихово извођење, обрада и рецепција”, у: Димитрије Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића: Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008. (Зборник радова)*, Бања Лука: Академија умјетности, 2008, 337–351.

⁷³² Михаило Вукдраговић, „Музички живот у Београду тих година”, у: Андреј Митровић (ур.), *Београд у сећањима 1930–1941*, Београд: Српска књижевна задруга, 1983, 63.

Стављањем севдалинке у програм емисија београдске радио-станице још у самом почетку, учинио се, без сумње, један велики уступак најширим слојевима радио-слушалаца, али се није у оно време пре десет година (током четврте деценије прошлог века; прим. М. Д.) мислило до каквих и коликих размера ће се проширити ова врста музичког програма и на какве ће тешкоће, из године у годину, наилазити одговорни фактори да би овако народној импровизованој музици дали онај вид који она, без сумње, треба да има, да би у тој форми, примитивној и уметничкој, оправдала своје постојање на нашем програму.⁷³³

Београдска радио станица је чак имала корективну функцију за народну музику која је постојала у свакодневной пракси.⁷³⁴ Из овога се види да је градска народна музика била самеравана као мање вредна у стручним круговима. Мада је била градска радио станица, интересантно је да је градске музичке праксе негативно карактерисала:

„Народна музика на радију, сагледана с многоструких аспеката идејних, естетских и друштвених, има своје оправдање или као аутентична звучна слика с терена где је поникла или уметнички обликована, уз апсолутно респектовање оригиналне верзије. Све друго, такозвано импровизовано, у многоструко изукрштаним утицајима, циганско-оријенталним или урбаним, води ка деформацији аутохтоног израза.“⁷³⁵

Вукдраговић је од почетка свог ангажмана тежио идеалу аутентичног националног фолклора, чије је оличење било извођење локалног становништва, „неконтаминирано“ страним мелодијским, ритмичким, орнаменталним и поетским особеностима; једино дозвољавајући третман фолклора средствима западне класичне музике. Он се противио импровизованом, односно

⁷³³ Исто.

⁷³⁴ [Аноним], „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија“..., 3.

⁷³⁵ Михаило Вукдраговић, *нав. дело*, 64.

нестандардизованом музицирању какво је било распрострањено у кафанској пракси. Овим се такође открива негативан однос музичког уредништва према ромској музици, који је био карактеристичан за тадашњи дискурс музичких уредника и писаца о музици, а утемељен је у ставу етнолога Тихомира Ђорђевића.⁷³⁶ Поред тога, настојао је да измени Крстићево уредничко наслеђе тако што је избацио клавирску пратњу народним песмама и увео обавезан прописан ансамбл.⁷³⁷

Међутим, иако је несумњиво радио на стандардизацији пратећих оркестарских састава, „подигао ниво” народне музике пишући обраде фолклорних мелодија, и вероватно утицао на успостављање редовне информативне рубрике у часопису *Радио Београд* у којој су објављивани етнографски подаци и транскрипције одабраних фолклорних мелодија („Наше народно певање” од 1939. године), Вукдраговић није дугорочно успео да искорени музицирање каквом се противио — напротив. Разлог томе може бити поштовање резултата испитивања слушалачке јавности из 1935. године, према којима је чак 39,5 % испитаника гласало за циганске извођачке саставе на програму,⁷³⁸ или из 1937, када је највише гласова добила народна музика.⁷³⁹ Осим тога, Вукдраговић је (контрадикторно) у програм уврстио много више емисија с народном музиком него његов претходник, међу којима се од 1939. истиче једна популистичког назива – „Емисија за народ”, као и чешће емитовање вечерњих емисија разних локалних народних музичких пракси („Српско вече”, „Скадарлијско вече”, „Босанско вече”, „Војвођанско вече”, „Рудничко вече”, „Јужносрбијанско вече”, „Шумадијско вече”, „Крајинско вече”, „Потиско вече”), али и оних недефинисаног садржаја („Народно вече”, „Шарено вече”), у којима је суделовало више певача и инструменталних солиста него што је то био случај током Крстићевог управљања (емисије обухватнијег репертоара:

⁷³⁶ Видети: Тихомир Ђорђевић, *нав. дело*.

⁷³⁷ [Аноним], „Радио и штампа на заједничкој конференцији”..., 3.

⁷³⁸ Павле Васић, „Анкета о емисионом програму”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (7/9), 1935, 2.

⁷³⁹ Радио А. Д, „Резултати анкете код радио претплатника извршене у почетку ове године”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (9/23), 1937, 2.

„Југословенско вече”, „Народно вече”, „Српско вече”, „Војвођанско вече”, „Босанскохерцеговачко вече”, „Шарено вече”, „Балканско вече”, „Боемско вече”).

Свакако треба сагледати и активности сарадника музичких уредника, премда о Крстићевим помоћницима у овом материјалу нажалост није пронађена одговарајућа документација. У Вукдраговићевом тиму посебно се истиче Сима Беговић, гитариста и певач ангажован на Радију од његовог почетка, а претпоставља се и да је био један од вођа потоњег Народног радио-оркестра (о чему ће бити речи убрзо). Од 1937. био је референт за народну музику, наслеђујући на тој позицији тада актуелног шефа музичког одељења Михаила Вукдраговића, што је подразумевало његово учешће у комисијама за „редукцију и пријем нових певача”, али и рад с вокалним солистима који је подразумевао „пробе с провером текстова и интонација”.⁷⁴⁰ Беговић је радио на сакупљању фолклорних мелодија које је презентовао на радио таласима кроз сопствену интерпретацију, а поетске текстове једног дела тих песама је и објединио у збирку и објавио.⁷⁴¹ Упркос томе што није оставио нотне записе у својој збирци, сачувао је значајне податке о репертоару који је био извођен и, претпоставља се, радо слушан на радију. Иако не досежући њихов теренски, мелографски и аналитичко-интерпретативни ниво заснован на академском дискурсу и упркос томе што су они били фокусирани на рурални фолклор, Беговић је на неки начин (мада не тако сериозан) пратио своје савременике као што су Владимир Ђорђевић, Даница и Љубица Јанковић, Коста Манојловић и Милоје Милојевић, начелно заступајући идеју да је неопходно очувати и оживети фолклорну музику. Наравно, треба имати у виду и дистинкцију између раније описане народне музике каквој су они начелно били окренути, и градске народне музике — неелабориране, али очигледно одговарајуће за Беговићев програм (и у претходном поглављу поменуте критике елите). Свестан моћи медија као што је радио, Сима Беговић је наступе свог популарног „радио-дуета” (са сестром Лелом /Беговић/ Ђорђевић) од 1935.

⁷⁴⁰ Dragoslav Simić, „Porodični tonski arhivi: Dika Đorđević”, 2009. (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/dikadjordjevic5.html>, приступ: 20.04.2013).

⁷⁴¹ Сима Беговић (прир.), *Народне песме које се певају на београдској Краткоталасној радиостаници*, Београд, „Штампарииа Соко”, 1938.

године, осмишљавао и као едукативни програм за промоцију аутентичног фолклора,⁷⁴² те је настојао да припреми песме из свих крајева тадашње Југославије и да приликом сваке изведбе презентује нове песме.⁷⁴³ Његов циљ било је и побољшање репертоарског и интерпретацијског квалитета који је у складу с мишљењем тадашњег уредника био угрожен емитовањем извођења кафанских музичара. Међутим, његов рад на остваривању ове идеје подразумевао је првенствено употребу објављених музикалија (нарочито музичко-фолклористичких), што имплицира да је штампани узорак сматрао више валидним од усмене традиције, али и да је препознао такав музеумизиран и дефинисан извор као погоднији за аранжманске интервенције, као што је додавање другог гласа и акордске пратње. Нажалост, будући да није сачуван комплетан Беговићев репертоар, и да постоји свега неколицина звучних примера с наступом дуета, не може се говорити о његовом третирању фолклорног узорка, упркос томе што би се тиме расветлио комплексни однос фолклорне и популарне музике, категорија које се у различитим околностима означавају термином „народна музика”. Јасно је ипак да је Беговић оваквом задатку приступао истраживачки (на неки начин сличан нпр. Жарку Петровићу, а и с донетима који наликују), утирући на тај начин пут наследницима у медијској уређивачкој музичкој делатности:

„Први који ми је дао идеју за култивисање народног репертоара јесте господин Павле Стаматовић, директор београдске електричне централе. Захваљујући његовим сугестијама ја сам почео обилазити Народну библиотеку и проналазио сам стара издања нота народних песама, штампаних још 1850. године. Ми имамо издања где су забележене најстарије босанско-херцеговачке песме. А учимо једино из нота. Ришкао сам по рафовима библиотеке месецима, претурао сам по гомилама књига и излазио сам оданде црн као оцазар од силне прашине. Али тако сам дошао до близу четири

⁷⁴² Dragoslav Simić, *нав. дело*.

⁷⁴³ М, „Наши народни певачи: Лела Ђорђевић и Сима Беговић“, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/48), 1939, 1.

хиљаде разних песама које нећемо стићи да отпевамо докле год смо живи. Не знам да ли вам је познато да у свакој емисији дајемо нов репертоар.”⁷⁴⁴

Осим тога, Беговић је изнео једну од првих критика популарне музике (у западном смислу) у Србији, указујући на то да она потискује домаћу народну музику из извођачке праксе, па чак и утиче на преобликовање њених музичких особина, а слично другим радијским ауторитетима, Беговић се критички односио према елементима кафанске праксе у радијском певању, показујући да заступа „средњи пут” — између академизма и популизма :

„Једни су сувише окупани контрапунктом и стреме да народну песму преобразе у модерну музику. Други су опет окупани изворном песмом и труде се да буду ближи народу и његовом осећању. (...) Лажан севдах, изражен у издржавању неприродних корона и неког извијања, квари сав смисао једне песме, па чак ради јевтиног ефекта и под утицајем каквог ‚ех’ и ‚ах’ из шлагера, неки певачи допуштају себи слободу (...) да и наше народне песме ‚мађаризирају’ и ‚шпанизирају’, утичући на тај начин својим незнањем да се оне прихваћене тако и даље кваре. Свакодневно певање истих песама јадно-скученог репертоара удаљује слушаоце од народне песме, која сваким даном уступа све више места разним шлагерима (...). Туђа песма, често с неукусним у вулгарним садржајем и рђавим преводом, предњачи нашој народној песми, узима маха не само по кафанама и кабареима — где јој једино и може бити места — него и разним другим озбиљним местима, на којима би се, сем формално испуњеног програма, требало да да све што закон доброг укуса налаже (...).”⁷⁴⁵

⁷⁴⁴ Исто.

⁷⁴⁵ Видети: Сима Беговић, „Лепота и вредност наше народне песме”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (13), 1941. (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/novine/011%20Tekst%20Sime%20Begovica,%20o%20narodnoj%20muzici,%20%20februar%201941.pdf>, приступ: 09.10.2013).

Од изузетне је важности и постојање наратива о процесу обраде музичко-фолклорног узорка и квалификацијама које га одређују као народног. Вукдраговићево референтско делање 1936. године подразумевало је номинално „пажљивији одабир суделовача у емисијама ове врсте, обавезно су вршене пробе примљених певача с оркестром и обезбеђена је стручна контрола над емисијама”⁷⁴⁶. На том месту га је наследио Бранко Чобанић, те су вредни подаци из новинарске репортаже о његовом раду на креирању музике која се емитује.⁷⁴⁷ Критеријуми према којима је он вршио одабир певача ослањају се на поменути дискурс аутентичности:

„Није довољно имати леп глас и добар слух па да се постане народни певач. Он треба да песму разуме, да осети, да јој да боју и облик, а то може само онај који воли народ и осећа његову душу”.⁷⁴⁸

Посебно је драгоцено што је описан процес његовог рада, не само у циљу данашње реконструкције, већ и зато што је на тај начин публика Радио Београда добила могућност да упозна како настаје програм који се конзумира. Дакле, Чобанић је радио с музичарима који су познавали основе народног певања и базични репертоар. У савлађивању нове песме полазио је од њеног поетског текста, односно њихове семантичке вредности и исказаних емотивних стања. Дајући примаран значај значењу текста, он је инсистирао на поновљеном изговарању песме, истовремено коригујући акцентуацију извођача. Мелодијске особености су биле посматране као лакше за савладавање, те се њима приступало касније и није им дат већи значај у опису овог процеса. Међутим, истакнуто је основно правило: „мушкарци певају само мушке, а жене женске народне песме; сваки пева оно што му лежи, а не што је модерно” и углавном свако пева песму краја из којег потиче.⁷⁴⁹ Овај педагошки процес је са сваким певачем трајао око петнаест часова, а промене је Чобанић документовао нотним записима. Бележење

⁷⁴⁶ Михаило Вукдраговић, *нав. дело*, 63.

⁷⁴⁷ [Аноним], „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија”..., 3.

⁷⁴⁸ *Исто*.

⁷⁴⁹ *Исто*.

и архивирање музике (писано и звучно) још на самом почетку постојања радија препознато је као веома значајан рад за националну културу и постојала је стратегија очувања музичке баштине умногоме слична данашњој:

„Али не само што се народна песма одабира, прерађује, класификује по врсти осећаја, покрајинском пореклу и што се исправљено враћа народу, него се и старе лепе песме, тренутно заборављене, стављају на репертоар пошто их народни певачи проуче и тако се врши обнављање.”⁷⁵⁰

Изузетно важну улогу у спровођењу програмске политике уредништва, као и „озвучавања” народне музике имали су ансамбли народне музике. У поменутом периоду је установљен и стожер данашњег репрезентативног извођења народне музике — институција радијског оркестра који изводи народну музику, редовно пратећи певаче или свирајући кола. Вође тих оркестара су такође учествовале у креирању појма народне музике уграђујући у њега своју естетику народног музицирања. Осим њих, треба напоменути да је у међуратном периоду Радио Београда основан и састав који је изводио „лаку”, салонску музику, и да су такође постојали преноси ове врсте популарне музике из београдских ресторана и хотела.

Током целог предратног периода рада Радио Београда уочена је подела извођачких ансамбала народне музике на кафанске (који музицирају на терену) и студијске.⁷⁵¹ Састави у почетку нису били стандардизовани, а од периода руковођења Вукдраговића оформљена су два стална професионална оркестра, подржавајући на тај начин стилску дихотомију у тада актуелној народној музици. Слична пракса специјализованог фолклорног ансамбла постојала је у исто време и у суседној Бугарској.⁷⁵²

⁷⁵⁰ Исто.

⁷⁵¹ Више о професионализацији народних оркестара у међуратном периоду у: Marija Dumnić, “The Establishing of the Professional Folk Orchestra in the Interwar Period in Belgrade”, у: Liz Mellish, Nick Green, Mirjana Zakić (ур.), *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of Research and Action — Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Held in Petnica Science Center, Republic of Serbia, 24 September—1 October 2014*, Belgrade: Faculty of Music, 2016, 127—133.

⁷⁵² Антоанета Радославова Дойчева, *Музиката в Българското радио 1930—1944*, Софија: „Петко и Пенчо Славейкови”, 2010, 179—192.

За време вођства Петра Крстића доминирали су нестандардизовани састави народне музике који су иначе свирали по београдским кафанама, ресторанима и хотелима. Крстић није имао отворено негативан став према оваквом музицирању, што није изненађујуће ако се има у виду да је током студија у Бечу и сам био музичар забављач, као што је већ поменуто. Он је такође био упознат с кафанским музицирањем као шеф Одсека за књижевност и уметност у Министарству просвете Краљевине Југославије, што је подразумевало и његово чланство у комисијама за давање лиценци музикантима капелницима. Овакви састави су и након Крстићевог периода наставили да попуњавају радијски програм, али нажалост нису остали подаци о репертоару који је баш тада преношен. Иако је Вукдраговић начелно критиковао кафански стил музицирања као штетан за народну музику, и током његовог вођења ове редакције наступало је више различитих састава, али у програму су кафански музичари углавном остајали неименовани.

Како се не може са сигурношћу тврдити да су репертоари народне и „лаке” музике у ситуацијама реалног извођења увек били одвојени, обе врсте кафанског музицирања су узете у обзир. Наступи група које су свирале у кафанама најчешће су преношени у вечерњим терминима. Као што је очекивано, нису навођени подаци о репертоарима, већ о местима одакле се вршио пренос, и понекад о капелницима оркестара (нпр. преноси из „Москве” /капелник Кучера/, „Грађевинске касине” /Стевица Николић/, „Два јелена” /Душан Попаз/, из ресторана „Занатски дом” и тако даље). У првим годинама издвајали су се ансамбли „Српских Цигана” Анте Грујића, а чак су и с грамофонских плоча били пуштани снимци циганских оркестара (нпр. Стеве Николића). Током Крстићевог уређивачког периода чешће су наступале и друге циганске капеле (нпр. Шандора Радуа, Предрага Грачанина), претпоставља се управо с том атрибуцијом ради маркетиншког наглашавања кафанског порекла музике. Међутим, ова пракса није институционализована као стални део радијског програма.

Под Вукдраговићевим утицајем усталила су се два оркестра која су изводила народну музику — Народни радио-оркестар и Тамбурашки радио-

оркестар. Међутим, они су имали претече у ранијим саставима који су самостално наступали или пак пратили солисте на Радију и које су заправо заменили у програму. Осим тога, њихови водећи музичари су и пре тога радили у саставима који су свирали на Радију, али су тек од тада дефинисани састави оркестара и њихово учешће у програму. Занимљиво је да су челници оркестара (Беговић, Павловић, Араницки), али и њихови чланови (као што је Радивојевић) били виђенији грађани тадашњег Београда по свом формалном образовању и свирачкој вештини, што не говори у прилог спонтаности која се обично приписује народној музици, већ њеном усмеравању од стране искусних музичара и усаглашавању са сопственим естетским критеријумима.

До официјелне појаве Народног радио-оркестра деловали су: Дружина др Милутина Радивојевића, Севдалински оркестар Васе Симића, Браћа Максимовић, Дружина Пауновић – Симић, Аматерска дружина Тодоровић – Миленковић, Оркестар Милутина Стојановића, Народни ђачки квинтет из Земуне, Дружина Пере Живковића, Оркестар Милана Урошевића, Оркестар Пере Паунеска, Циганска капела Јоце Димитрие, Оркестар Душана Попаза, Оркестар Стеве Николића, понекад и оркестри с музиком других народа – Румунски оркестар Ђорђа Оанчеа. Од почетка се посебно издваја својим честим присуством Трио Симе Беговића који је 1935. постао Оркестар Симе Беговића. Од маја 1937. године у програму постоји Народни радио-оркестар. У часопису *Радио Београд* срећу се контрадикторни подаци о предводнику овог оркестра, што се последично пренело и на написе о историји Радија — несумњиво су најзначајнији за његово наступање били гитариста Сима Беговић, именом често заступљен у датом часопису, и виолиниста Властимир Павловић Царевац, о којем постоје каснија жива сећања колега. Вукдраговић је у свом реферату о народној музици на Радио Београду 1936. године рекао да овај оркестар чине три виолине, виола, чело и контрабас,⁷⁵³ што указује на Царевчев примат. Он је на Радио Београд дошао из радничког

⁷⁵³ [Аноним], „Радио и штампа на заједничкој конференцији”..., 3.

друштва „Абрашевић”,⁷⁵⁴ које је имало важну улогу у тадашњем друштвеном животу. Касније Царевчево сведочење је такође важно за историјат оркестра:

„У лето 1929. године позван сам из Радио Београда да дођем и наступим са својим оркестром, у студију, ради емисије. У то време сви чланови оркестра били су музичари аматери, а иначе интелектуалци. Ево неколико имена, такорећи целокупног оркестра: др Милутин Радивојевић, лекар, судија Чупић, који је такође певао, архитекта Сениша Савић, Милан Лукић, службеник ПТТ-а, доктор Бата Живковић, Божа Тодоровић, дипломирани правник, и други. Сем мене и др Радивојевића, остали чланови су се мењали. Сви смо били млади и добро смо свирали.”⁷⁵⁵

Са друге стране, Сима Беговић је био активан на Радију од његовог оснивања и радио је на стварању пратећег оркестра:

„Постепено се тада почео стварати народни радио-оркестар. Пратња се постепено допуњавала све до 1936, када је остварен оркестар Симе Беговића, који је сада познат под именом Народног радио-оркестра. Као певач Сима Беговић са својом сестром Лелом Ђорђевић појављује се први пут 1935. године и од тада, па све до данас они су заједно пред микрофоном отпевали седам стотина песама из разних наших крајева, и то већином севдалинке.”⁷⁵⁶

Може се рећи на основу фотографије оркестра која је настала око 1930. године да су оба музичара свирала у оркестру и да се од свог оснивања он несумњиво увећавао.⁷⁵⁷ Оркестар није био активан за време рата у овом саставу (Беговић је погинуо 1942. године, а Царевац је био у заробљеништву), а по ослобођењу њиме је руководио и још га снажније етаблирао као институцију

⁷⁵⁴ Мирјана Дробац, „Царевац у Радио Београду од 1929. до 1965. године”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Цареваца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 49.

⁷⁵⁵ Према: Саша Марковић, *нав. дело*, 26.

⁷⁵⁶ [Аноним], „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија” ..., 3.

⁷⁵⁷ Димитрије Обрадовић, *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића Цареваца (1954–1964)*, Београд: ПГП РТС, 1997, 1.

исправног извођења народне музике Властимир Павловић, чија је снажна обојаваност на Радио Београду вероватно утицала и на заборављање Беговића.⁷⁵⁸



Илустрација 5: Народни оркестар Радио Београда око 1930. године (Властимир Павловић Царевац седи у средини, први с лева Сима Беговић), преузето из: Димитрије Обрадовић (прир.), *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића Царевца* (1), Београд: ПГП РТС, 1997.

⁷⁵⁸ Видети нпр. Димитрије Обрадовић, *нав. дело*; Бранко Белобрк, „Прва и друга виолина”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 34–47; Саша Марковић, *нав. дело*.



Илустрација 6: Народни оркестар Радио Београда (Властимир Павловић Царевац стоји први слева, Сима Беговић седи први здесна), преузето са: „Kratkotalasna radio stanica Beograd 1936—1941”, *Audio i foto arhiv* (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/porodicniarhivi.html>, приступ: 25.04.2016).

Каснији тумачи Царевчевог стила виртуозног свирања и оркестрирања, педагогије и одређивања народног у музици,⁷⁵⁹ своје ставове поткрепљују сећањима на Цареваца из предратног периода, и сарадњом с њим која је документована звучним снимцима из поратног периода. Цареваца је као валидног тумача народне музике значајно одређивало то што је и сам музицирао не само у радијском, већ и у контексту који је био непосредан, интерактиван и уобичајен за усмено преношење традиције — у сопственој кафани („Савиначка касина”). Као што је речено, с њим су ту наступали тада чувени градски и радијски музичари, а истиче се да су ту музицирали као боџи, „за своју душу”. На истом фону је реторика о Царевчевом музицирању, за коју треба поново нагласити да је веома

⁷⁵⁹ Димитрије Димитријевић, *нав. дело*; Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Цареваца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011.

ауторитативна: „Царевац је говорио да мелодија оживи само ако је душом и мером отпевана, односно одсвирана”.⁷⁶⁰ Из предговора етномузиколога Димитрија Обрадовића до сада једином звучном издању с архивским снимцима Царевчевог оркестра запажа се да је Царевац имао есенцијалистички приступ народној песми и народном певању, давајући на значају првенство пореклу песме и певача, тумачењу поетског садржаја текста и респонзоријалном односу солисте и оркестра, што би наслојавањем и усложњавањем чинило крајњи производ, а све у циљу стварања уметничког дела од трансформисаног народног цитата.⁷⁶¹ Препреку непристрасном разумевању Царевчевог односа према „народном цитату” чини непостојање материјалних референци које би у овом тренутку омогућиле компарацију. Но иако се срећу различити историјски подаци, размотрени Беговићеви ставови су слични наведеним дескрипцијама о Павловићевим, те се упркос могућем двојном вођству Народног оркестра показује да је он у сваком случају имао јединствену политику естетског одређивања народне музике.

Оснивању Тамбурашког радио-оркестра 1936. године претходили су наступи различитих оркестра мандолина и балалајки, али свирали су и: Тамбурашки оркестар војвођанских студената, Ђачко земунско тамбурашко друштво, Тамбурашка дружина Пере Живковића, Тамбурашки збор „Јоргован”, Земунски тамбурашки оркестар, Тамбурашки оркестар „Слобода”, Босанска тамбурашка капела (диригент Ахмет Табаковић), Аматерски тамбурашки оркестар браће Мачкашки из Мола, Тамбурашки оркестар браће Козарски из Старог Бечеја, Соколско тамбурашко друштво из Суботице под вођством Пере Тумбаса, Раднички тамбурашки оркестар „Кожарац”, Тамбурашки оркестар браће Релић-Цицварића, а посебно се истицао оркестар Александра Араничког од 1933, који је од 1936. године постао званични састав, и који је наставио да делује за време рата. Интересантно је да тамбурашки оркестри до овог етаблирања углавном нису пратили певаче, док је Тамбурашки радио-оркестар пратио певаче као и Народни,

⁷⁶⁰ Димитрије Обрадовић, *нав. дело*, 37.

⁷⁶¹ *Исто*.

често и с њим у истој емисији (нпр. „Емисија за народ”, „Народно вече”). У оркестру су свирали Владимир Химелрајх, Тодор Фамилић, Станковић, Перлић, Стева Тумбас, Стеван Јовановић — „све виртуози и некада шефови оркестара”.⁷⁶² Тамбурашки оркестар Радио Београда је уведен као оркестар народне музике који би задовољио естетске критеријуме народног за слушаоце у Војводини, јер је тамбура била најзаступљнији инструмент народне музике на том подручју. Будући да овај инструмент није био омиљен код остале публике, Вукдраговић (који је и сам раније био тамбураш)⁷⁶³ је захтевао врхунске извођаче. Због тога је на његовом челу био Араницки, виолиниста и примањ, који је бележио и аранжирао „око три хиљаде песама и четири стотине кола, што је све груписано у око две стотине потпурија, у којима се ниједна песма ниједно коло не понавља”⁷⁶⁴. Осим музике која потиче из Војводине, овај оркестар је, према програмима, често наступао уз певаче који су певали босанску музику. Занимљиво је да је овај оркестар био технички бољи у свирачком и аранжманском смислу од Народног по мишљењу уредника, коме је референтан био идеал симфонијског оркестра:

„Кад је реч о оркестрима и њиховој пратњи певача, сјајно техничко мајсторство Тамбурашког оркестра и његова на махове фасцинантна хармонско-контрапунктска сарадња са солистом супериорно је одскакала од једноличног, неретко хармонски сумњивог свирања Народног оркестра у пратњи певача. Његов шеф Властимир Павловић Царевац био је сјајан интерпетатор наших кола и то му је био врхунски домашај. Али, када је реч о Тамбурашком оркестру чији је шеф био Александар Араницки, живо ми се урезала у сећање епизода њиховог свирања пред једним композитором и диригентом високог европског нивоа. Реч је о чешком композитору Карелу Јираку (Karel Jirák), иначе мом професору композиције на Прашком конзерваторијуму, који је по позиву Извршног одбора Радио

⁷⁶² [Аноним], „Наша балалајка”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/17), 1936, 8.

⁷⁶³ Исто.

⁷⁶⁴ Исто.

Београда дошао да се упозна с музичким програмом. Нисам имао много да му покажем, симфонијског оркестра нисмо још имали. Али, слушао је Народни и Тамбурашки оркестар. Сумњичаво је вртео главом слушајући Царевца и Народни оркестар (једно коло му се допало, као и музика и Царевчево сјајно свирање). Међутим, тамбураши су га збунили. „Тако шта у том жанру у животу нисам чуо. То су надахнути мајстори — виртуози овог инструмента”, биле су његове речи.”⁷⁶⁵

С правом се, дакле, може претпоставити да је оркестар Араничког био узор и поратним тамбурашким професионалним саставима и да је допринео данашњем перципирању тамбуре као типичног инструмента народне музике у Војводини.



Илустрација 7: Тамбурашки оркестар Радио Београда пре Другог светског рата (седе: Пере Тумбас Хајо, Александар Аранички, Владимир Химелрајх, Тодор Фамилић; стоје: Макса Попов, Бошко

⁷⁶⁵ Михаило Вукдраговић, *нав. дело*, 64.

Фамилић, Стеван Јовановић Бели, Никола Николић, Стеван Тумбас), преузето са: Радио-телевизија Србије, *Музичка плетеница* (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/Radio+Beograd+1/1005772/Muzi%C4%8Dka+pletenica.html>, приступ: 25.04.2016).

Треба споменути и популарније вокалне солисте градске народне музике (с варијететима: српске, руске, циганске, севдалинки и шлагера) који су према поменутом недељнику наступали на програму Радио Београда пре Другог светског рата (азбучним редом презимена, јер су неки певали више година /осим 1933/, а најчешћа имена су подебљана): Мухарем Агић, Алевтина Акубжанова, **Нада Александровић**, Олга Алмузлино, Исак Амар, Катарина Андоновић, Јован Антонијевић, Павле Антоновић, **Теодора Арсеновић**, Загорка Бабић, Јелена Бајева, Надежда Банац, Јосип Батистић, **Лела Беговић**, **Сима Беговић**, Сузана Белубекова, **Решад Бешлагић**, Мирослава Бојић, **Милица Бошњакловић**, Миле Брујић, **Меланија Бугариновић**, Марија Букта, **Богдан Буташ**, Донка Васиљевић, Деса Влајковић, **Богдана Војновић**, Ана Воскресенска, Светислав Врбашки, **Јелена Вујановић**, Невенка Вукелић, Душанка Вукмировић, Никола Вуковић, **Љубица Вуковић (Цокић)**, Радован Вуловић, **Фулгенције Вуцемиловић**, **Јелена Горват**, Анита Горска, **Добрица Гроздановић**, Божидар Грујић, **Ружа Денић**, Борислав Дечермић, Драгољуб Димитријевић, Манцика Дорман, Веселин Драгин, Олга Душанић, Ђура Ђурашиновић, **Милица Живковић**, Владимир Здравковић, Каћа Зисић, Елза Зламалик, Вера Златић, Милорад Зличић, **Војислав Илић**, Миодраг Илић, Живан Ирић, Душан Јанковић, **Станоје Јанковић**, **Олга Јанчевецка**, Бранислава Јањић, **Миле Јањић**, Анка Јелачић, Будимка Јовановић, Десанка Јовановић, Катарина Јовановић, Нада Јовановић, **Властимир Јованчић Лале**, **Добривоје Јоцић**, Ахмед Кадић, Лика Калнић, Беба Капамација, **Зорка Катински**, Ружица Каушић, **Ружица Каушић**, Вјекослав Кнежевић, Вера Кокошевић Филиповић, Раде Константиновић, Илија Косанић, Дара Костић, Радомир Костић, Жарко Котрошан, Петар Крављанац, Вера Крешчинска, Павле Крипаков, **Живка Крстић**, Милица Кршљанска, Миле Лакић, Катарина Лилић, **Едо Љубић**, Дино Љубишић, Благоје Мангаревић, Сима Мандил, Марија Маринковић Бадуљи, Евгеније Марјашец, Димитрије Марчетић,

Војислав Матијевић, Љубица Мијатов (Бојанић), **Мијат Мијатовић**, **Добрила Микић**, **Евка Микулић**, **Љубица Миливојевић**, **Александра Милићевић Љубић**, **Јован Милићевић Мостарац**, Радмила Милунић, Оливера Милићевић, Драгољуб Миловановић, Ружица Милошевић, **Миле Милутиновић**, Оливера Миодраговић, Душан Митровић Шабалија, Ђаја Михајловић, Захид Налић, **Бошко Николић**, Даница Николић, **Јелена (Јелица?) Николић**, **Софка Николић**, Корнелија Нинковић Грозано, Авдо Омбашић, Анкица Освалд, **Наталија Павловић**, Миле Палилулац, Павле Пановић, Данко Папо, Миленко Парабућски, Рација Пашић, Софија Пауновић, Јулија Пејиновић, Љубица Петковић Миливојевић, Софија Перић (Нешић), **Драги Петровић**, Иван Петровић, Милена Петровић, **Милица Петровић**, Савица Петровић, **Тодор Петровић**, **Војислав Петрушевић**, Мара Пешић, Чедомир Пешић, **Бранислав Пивнички**, **Владимир Пик**, Јоца Подбрадски (Јова Подбарац?), Бранко Поморишац, **Владимир Поповић**, Лела Поповић, Александар Почек, Ружа Протић, Александра Прудникова, **Емилија Путник**, Милош Путниковић, Ранка Раденковић, **Раша Раденковић**, Дивна Радић, Михаило Радовановић, **Наташа Радојевић**, Павле Радошевић, Миленко Радуловић, Олга Ранковић, Стјепан Росић, Ђока Рус, Бора Савић Крушарац, Наталија Самић, Теодора Сеферовић, **Урош Сеферовић**, Бора Симић, Ђорђе Симић, Византије Сотировић, Надежда Стајић Стојановић, Виргинија Старицка, Јован Стефановић, Никола Стојковић, Наталија Страхова, Силвијо Сутловић, **Даринка Татовић**, Никола Таушановић, Даница Терзић, **Милан Тимотић**, **Жика Томић**, Марица Трајковић, Петар Траљић, Ђука Трбуховић, Милан Туторов, **Оливера Ћирић**, Вера Филиповић, Сергије Франк, **Василије Хаци-Мановић**, Живко Хинић, Вера Цветковић, Милош Црвенковић, Немања Црногорчевић, **Јованка Црњанска**, **Драги Чкоњовић**, Петар Целебцић,



Бора Цинић, Илија Цувалековић, Вука Шехеровић, Ненад Шиљеговић, Василије Шумски.⁷⁶⁶

Илустрација 8: Сима Беговић и Лела Ђорђевић пред микрофоном, преузето са: „Kratkotalasna radio stanica Beograd 1936—1941”, *Audio i foto arhiv* (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/porodicniarhivi.html>, приступ: 25.04.2016).

⁷⁶⁶ Јавно су доступне следеће звучне илустрације чувених певача тог времена: нпр. Софка Николић с оркестром Радета Јашаревића пева у кафани „Два јелена” *Цојле, манојле*, преузето са: Prostorni Aktivista, „Sofka Nikolić” (https://www.youtube.com/watch?v=_a2f58jfEtk, приступ: 25.04.2016); Мијат Мијатовић пева 1933. у тонфилму *Другар ми се жени*, преузето са: Veselin Marković, „Mijat Mijatovic - Drugar mi se zeni (1933)” (<https://www.youtube.com/watch?v=r99Zm1ITctM>, приступ: 25.04.2016).

На основу изложених уредничких тенденција и њихове реализације у извођачким ансамблима, може се закључити да је народну музику емитовану на Радио Београду, у свим њеним видовима, обликовао дискурс аутентичности. Средства којима је постизан ефекат аутентичности јесу: употреба уобичајеног традиционалног инструмента (као што је тамбура), позивање на оригиналан извор (конкретно, Беговићево истраживање фолклористичког репертоара пре наступа), дочаравање контекста реалног извођења (овоме су служили живи преноси, нарочито из кафана), учешће музичара из народа (најрепрезентативнији је Царевац, а постојали су и многи народни певачи), наративи о правој и изворној музици потеклој из народне анонимности, позивање на локалитет музике, као и на географско и етничко порекло музичара, негирање страних музичких утицаја, употреба посебних техника при музицирању (последњем укупно доприносе певање с наглашеним тумачењем значења поетског текста, инсистирање на певању које прати природну говорну акцентуацију, свирање прописаних ансамбала, специфична /не/импровизирана орнаментација). Заправо, аутентичност као својство није уписана у музику, већ јој је тада приписана,⁷⁶⁷ а разлог њене употребе у вези с народном музиком на радију јесте усмереност програма на појединце у публици који би се с таквом музиком идентификовали и усвојили је као општенародну. Аутентичност музике из народа посредована је професионалним оркестрима с Радио Београда и тиме је створен специфично стилизовани продукт радијског аранжмана у публици препознат као народна музика. Посебно је важно што институционално, репертоарско и стилско наслеђе народне музике из међуратног периода постоји и данас, управо кроз опстајање дискурса аутентичности, који је у савременом тренутку поспешен његовом историзацијом.

⁷⁶⁷ Allan Moore, "Authenticity as Authentication", *Popular Music* (21/2), 2002, 210.

4.2. РЕПЕРТОАР ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ ОД 1900. ДО 1941. ГОДИНЕ

На овом месту се утврђује шта се изводило од почетка двадесетог века до Другог светског рата у Београду као локална народна музика. Као извори су узете „лаке” вокално-инструменталне композиције српских композитора и популарна музика објављена у оквиру нотних и дискографских издања, а с тезом да је реч о музици која се изводила као народна. У оквиру тога је споменут и значај до сада откривених песника чија су дела опевана у песмама које су до данас опстале као староградске, а свакако су се изводиле као градске народне. Премда може неком читаоцу да делује општепознато (као што је случај с многим облицима популарне народне музике), (етно)музиколошка јавност није упозната с овим корпусом песама и овај преглед није било једноставно прикупити, свести и уобличити, те се састављање нацрта репрезентативног репертоара обавља ради постављања омеђене и стабилне основе за будуће дубинско истраживање музичких карактеристика.

Подсећа се да је назив „градска народна музика” конструисан у скорије време, али да се овде примењује као изведеница из емских термина („народна музика у градовима”, „варошка песма”) и да је његова употреба као обухватног за разне вернакуларне праксе које су се разликовале од руралног фолклора и изводиле у градовима — оправдана. Овде ће се рашчланити та хетерогена пракса на основу свог порекла унутар општих музичко-стилских функционално-институционално-друштвених категорија, а које опет (ни) у времену о којем је реч нису биле непорозно и јасно дефинисане. Оно што је без сумње јесте да је реч о домаћој љубавној и у мањој мери родољубивој поезији (у сваком случају секуларној), која је омузикаљена у маниру базично сличном широко популарном лиду (немачки: *Lied*).

Мора се такође скренути пажња читаоца на лимит у истраживању који се догодио упркос напорима ауторке, а то је неприступачност података из приватних аматерских депоа насталих из дугогодишњих хобија (паралелно с

етномузиколошким недостатком обзира према популарној музици) који чекају повољне услове за сумарно обелодањивање ван академских институција. Стога ће се у овом сегменту рада извести закључци уз помоћ доступних извора за које се тврди да су коректни, а евентуално откривање додатних сведочанстава за које се процени да имају научну тежину, отвориће нове могућности у ислеђивању дугог, динамичног и садржајног периода у историјату градске народне музике на овим просторима, какава је прва половина двадесетог века. У сваком случају, такви нови детаљи ипак не могу да ремете генералну слику дату на овом месту. Замисао је да се у етномузикологији по први пут објасни овде суштина градске народне музике и староградске музике, а да се ситнији примери оставе за даља испитивања.

4.2.1. „ЛАКА” МУЗИКА СРПСКИХ КОМПОЗИТОРА И ГРАЂАНСКО ПЕСНИШТВО

Музика српских композитора је извођењем у ванконцертним, односно (полу)приватним контекстима постала градска народна музика. Другим речима, укус публике је чинилац који је утицао да у потрошачком процесу одређено дело промени статус. Међутим, и међу композицијама је постојала разлика између „уметничке” и „забавне” музике,⁷⁶⁸ која је опет временом била порозна. Опредељени композитори салонске музике су се, како је написала Маријана Кокановић Марковић, водили тржишним потребама науштрб уметности, што је у елитним круговима било критиковано.⁷⁶⁹

Из музиколошке литературе сазнаје се о композиторима и понекад о композицијама који имају везе с данашњом староградском музиком (општепознате информације се неће износити на овом месту). Конкретна потрага за ауторима и делима полазила је од *Огледа српске музичке библиографије до 1914. године*

⁷⁶⁸ Ради превазилажења квалитативне конотације, Маријана Кокановић Марковић се залаже за термине „функционална” и „аутономна” музика. Видети: Маријана Кокановић Марковић, *нав. дело*, 35.

⁷⁶⁹ *Исто*, 87.

Владимира Ђорђевића. Него, ваља представити у кратким цртама и стилско окружје, односно музички романтизам (поглавито у Србији, а отприлике током деветнаестог века), на ком је заснована естетика староградске песме.

Музика у периоду формирању грађанског друштва (крај осамнаестог и почетком деветнаестог века) према музикологу Стани Ђурић Клајн означава се термином „бидермајер” (немачки: *Biedermeier*), „као синоним за закаснели романтизам Корнелија Станковића, односно за „типично малограђански правац који је био захватио и тадашње српско сликарство”⁷⁷⁰ Музиколог Татјана Марковић је тумачила бидермајер у оквиру романтизма, а може се рећи да је за жанр који је овде у фокусу овакав стил био од пресудног значаја. Музика као таква у романтизму има специфично место, будући да је доживљена као језички систем који непосредно изражава осећања.⁷⁷¹ Како је Татјана Марковић рашчланила, музика овог периода може се тумачити у оквирима следећих дискурса (који су неретко били у спречи): фолклора, патриотизма и сентиментализма. Потоњи је био најзаступљенији у градској музици, а генерално га има највише у клавирским, камерним и вокалним композицијама, углавном у оквирима минијатура.⁷⁷²

За репертоар староградске музике били су важни позоришни комади с певањем, јер су се у њима изводиле тада популарне песме и ван сценских оквира.⁷⁷³ Позоришта су у деветнаестом веку доносила европски дух, извођењем репертоара пониклог из сентименталистичко-бидермајерске драмске литературе по угледу на Беч или Пешту.⁷⁷⁴ Упркос својевременој популарности, многе од ових песама су престале да се изводе, па им је теже ући у траг, но свакако то ће бити тема будућег етномузиколошког истраживања, компаративног у односу на музиколошка.

⁷⁷⁰ Татјана Марковић, *Transfiguracije srpskog romantizma...*, 40; према: Стана Ђурић Клајн, „Наша музика јуче и данас”, у: *Музички записи*, Београд: Вук Караџић, 1986, 11.

⁷⁷¹ Татјана Марковић, *Transfiguracije srpskog romantizma...*, 88.

⁷⁷² *Исто*, 193.

⁷⁷³ Пре Татјане Марковић, овиме се бавила и музиколог Катарина Томашевић, која је посветила једини рад већег обима овој комплексној темици: Катарина Томашевић, *Музички и позоришни живот Срба у осамнаестом веку* (магистарски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 1990.

⁷⁷⁴ Татјана Марковић, *Transfiguracije srpskog romantizma...*, 115.

Композитори Даворин Јенко, Станислав Бинички и Исидор Бајић могу се оперативно сматрати репрезентима уметничког стваралаштва које је утицало на староградску музику.

Даворин Јенко (1825–1914) је управо кроз поменуте комаде с певањем оставио најдубљи траг у репертоару данашње староградске песме. За комад *Ђидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака из 1892. написао је следеће нумере: *Осу се небо звездама; Уродиле жуте крушке; Милић иде странчицом; Где ћеш бити; Киша иде; Синђирићи звече; Уродиле јагодале; Мој ћердане; Ој, Љубо, Љубо; Ко ти купи срма јелек*.⁷⁷⁵ За комад *Избирачица* Косте Трифковића компоновао је музику 1873. године, а из ње се осамосталила нумера *Зујте, струне* (препев стихова Франца Прешерна).⁷⁷⁶ Из „позоришне игре у три чина с певањем” *Сеоска лола* (Мађара Едеа Тота /Ede Toth/, а посрбио је Стеван Дескашев), за коју је Јенко писао музику 1878, издвојиле су се *Нек уздише* и *Где си, мајко моја мила*, а чак је и сам Јенко начинио потпури у ком се налазе: *Сеоска сам лола; Кад се шетам овом стазом; Певај, Јело, весело; Што си тако жалостан; Ја сам лола сеоска; Ох, не иди, драгане; Где си, мајко моја мила; Весел’мо се, девојке; Пред њеном сам, ево, кућом; Весело, момци, весело, цуре*.⁷⁷⁷ Компоновао је и хорове, дуете и соло песме. Његове композиције биле су веома добро прихваћене, а будући да је пореклом био Словенац, техничке мањкавости у обради фолклора му се нису замерале.⁷⁷⁸

Пред Први светски рат била је омиљена „Београдска школа” композитора, организатора музичког живота, педагога и извођача школованих у Минхену, Прагу и Бечу, а у њу се сврставају Станислав Бинички (1872–1942), Петар Крстић (1877—1957), Владимир Ђорђевић (1869—1938) и Божидар Јоксимовић (1868—1955). Карактерисао ју је рад у области инструменталне музике, специфичан интерес за

⁷⁷⁵ Тајјана Марковић, „Стваралачки опус Даворина Јенка”, у: Гордана Ђурђевић, Зоран Радовановић (ур.), *Даворин Јенко*, Београд: ОМШ „Даворин Јенко”, 1996, 29—30.

⁷⁷⁶ *Исто*, 34.

⁷⁷⁷ *Исто*, 39—57.

⁷⁷⁸ Више у: Драготин Цветко, *Даворин Јенко и његово доба*, Београд: Музиколошки институт САН, 1952, 95.

фолклор и приближавање европским тековинама (у поређењу с композиторима претходницима, Стеваном Стојановићем Мокрањцем и Јосифом Маринковићем).⁷⁷⁹ Бинички је посегао за урбаним фолклором (севдалинком) као инспирацијом, те отуд *Мијатовке*, песме компоноване по извођењу адвоката и кафанског певача, тенора Мијата Мијатовића, уз клавирску пратњу (*Послала ме стара мајка; Кад сум бил, мори, Ђурђо; Разболе се бело Доне; Певнула Јана; Пошла Ванка на вода; Зашто, Сике, зашто; Циганчица*); као и *Сељанчице* за хор, настале на стихове Милорада Петровића Сељаничице (*Чујеш, душо; Јесен стиже; Дивна ноћи; Чини не чини; Двоје драгих; Хм*).⁷⁸⁰ Како су каснији тумачи доприноси ове групе композитора оценили, њихов приступ фолклору био је предромантичарски, поредив пре с Корнелијем Станковићем него с Мокрањцем,⁷⁸¹ ког заправо нису вредносно надрасли, већ је то учинила генерација Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића.⁷⁸² И у овим критичарским интерпретацијама препознаје се говор о фолклору као аутентичном уколико је руралан, нетемперован, недистрибутивног ритма, а још се додаје термин песама „у духу” фоклора, који је такође — необјашњив:

„Уметност предромантичара је типичан израз духовних потреба младе грађанске класе. Окренута је претежно вокално-инструменталним облицима, јер у садејству с текстом непосредније преноси своје поруке. У развоју музичко-изражајних средстава предромантизам не постиже изразиту оригиналност. Штавише, може се говорити о својеврсној академизацији класицистичког језика (...).

⁷⁷⁹ Према: Соња Маринковић, „Бинички и фолклор”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (37), 2007, 11.

⁷⁸⁰ Станислав Бинички, *Српске народне песме: Седам песама из збирке „Мијатовке” (за један глас уз пратњу гласовира)*, Београд: Геца Кон, [s. a].

⁷⁸¹ Соња Маринковић, *нав. дело*, 11; према: Милоје Милојевић, „Уметничка обрада наших народних мелодија помоћу техничких средстава”, *Музичке студије и чланци* (2), Београд: Геца Кон, 1933, 20—21.

⁷⁸² *Исто*, 13.

Предромантичари су испољили врло велико интересовање за народну песму, али они фолклору прилазе ‚споља‘, не као врсни познаваоци, већ као ‚посматрачи‘. Због тога су се интересовали углавном за новије фолклорне слојеве и хибридне форме градског фолклора, јер је задатак фиксирања у нотном запису усмене вокалне или (у ово време сасвим изузетно) инструменталне традиције захтевао њено врло добро познавање које они нису имали. Како су традицију посматрали из класичарског угла, њихово интересовање било је ограничено на мелодију као једини елемент из фолклора с којим раде. (...) У нотном запису напев се ‚уклапа‘ у метроритмичке одлике класицизма и даје му се тонално одређење (не само у хармонизацији, већ и у запису мелодије који бива ‚очишћен‘ од тонова који не одговарају замишљеном хармонском току. (...))

Омиљени вид обраћања фолклору јесте објављивање зборника народних песама, али се негују и инструменталне обраде у виду потпурија или варијација на народне теме, као и обраде народних песама у жанр-сценама опере и других сценских форми (...). Народна песма се у овим случајевима најчешће појављује као недвосмислен цитат. Но јасни знаци навода нису гаранција аутентичности: и предромантичари, попут стваралаца класицизма, често користе типичне мелодијске обрте, карактеристичне ритмичке обрасце и друге јасно препознатљиве знаке из фолклорног система музичког мишљења и, уз њихову помоћ, стварају такозване теме ‚у духу‘ народне песме.⁷⁸³

Исидор Бајић (1878—1915) је био, како се у историји српске музике сматра, композитор који је имао развијену мелодичност, али уз извесне техничке недостатке. Сакупљао је музички фолклор, био је тамбураш и бавио се музичким издаваштвом и педагогијом. Према речима Милоја Милојевића, „Бајић је најзаслужнији што је почетком века домаћа музика све чешће улазила у српске

⁷⁸³ Исто, 11—12.

домове”,⁷⁸⁴ а у периоду његовог делања су соло песме, хорске композиције и инструменталне минијатуре доживеле процват. Бајићеве песме су често имале „призвук” народних, како се то формулисало у бројним музиколошким текстовима. Неке од његових песама које се данас изводе као староградске су: *Јесен стиже, дуњо моја; Где си душо, где си рано; Пред твојом сам, ево, кућом; Кад се шетам овом стазом; Зрачак вири; Све док је твога благог ока; Шкрипи ћерам; Да је вишиња к’о трешиња; Месечина дивно сја.*⁷⁸⁵ Песме уз пратњу клавира овог романтичара одликује пре свега посвећеност лирици, примат богате мелодиозности над хармонијом, па и гласа над клавирском деоницом, потом једноставна хармонизација и ритмика.⁷⁸⁶ Фолклор је био важан за његово стваралаштво, а био је оживљен кроз клишетиране елементе: прекомерну секунду (као алузија на Оријент), каденцирање на другом ступњу лествице, затим празне кварте или квинте на тоници или доминанти у пратњи (асоцирање на народне инструменте, а може се рећи и на новији сеоски двоглас), *arpeggio* (као имитација тамбурашке праксе) — све с идејом приближавања музичке уметности што ширем аудиторијуму.⁷⁸⁷

У градској народној музици веома су били важни композитори који својевремено нису уврштени међу уметнике, а тек у скорије време се њихова дела помаљају из архивске грађе. Ово је добра прилика да се скрене пажња на њихов допринос градској народној музици који је на периферији досадашњих (етно)музиколошког истраживања, будући да су опуси и стилистика претходно поменутих већ исцрпљени као историјска тема. Дужна пажња се зато треба посветити Васи Јовановићу, Марку Нешићу, Мити Орешковићу и Вацлаву Хорејшеку, као примерима композитора који су се и међу савременицима издвојили у ауторству градске народне музике.

⁷⁸⁴ Милоје Милојевић, „Исидор Бајић: Поводом десетогодишњице смрти”, *Летопис Матице српске* (49/2–3), 1925, 123.

⁷⁸⁵ Више у: Наташа Ђачић, *Соло песме Исидора Бајића* (дипломски рад, у рукопису), Нови Сад: Академија уметности, 2011.

⁷⁸⁶ *Исто*, 63.

⁷⁸⁷ *Исто*, 64.

Васа Јовановић (1872—1943) био је познати новосадски тамбураш, капелник, композитор и музички педагог, чија су извођења снимана на грамофонске плоче различитих иностраних кућа још од 1909. године.⁷⁸⁸ Компонувао је више маршева и других инструменталних комада играчког карактера (нпр. *Невен*; *Србобран*; *Несташко*; *Монтгомери* итд).⁷⁸⁹ Свирао је у бројним европским градовима са својом чувеном тамбурашком капелом „Бели орао”, а у Београду је наступао у следећим кафанама (хронолошки): хотел „Српски краљ” (у Узун Мирковој улици, 1909. године), „Позоришна кафана” (1910), хотели „Таково” (1910, 1911), „Булевар”, „Опера” (1911), „Империјал” (1914), кафана „Боров парк”, хотели „Подриње” (1926), „Славија” (1928).⁷⁹⁰

Међу списковима његових рукописних аранжмана, посебно се издвајају такозване „смесе”, будући да су оне сведочанства о драматургији извођења. Према српској стручној музичкотеоријској литератури, потпури (/француски: *potpourri*/ смеша) је „низ лабаво повезаних мелодија”.⁷⁹¹ Сплет (синоним: руковет) је скуп народних песама повезаних у већи циклични облик према елементима попут припадности истом крају, при чему је важан распоред песама према контрастима у музичким карактеристикама и карактеру и посебно битан распоред градација, а саме строфе могу бити вариране и чак се срећу и преплети двају песама.⁷⁹² У озбиљнијим композицијама могуће је ишчитавати драматургију дела према музичким карактеристикама и њиховом кореспонденцијом с текстуалним ситуацијама.⁷⁹³ Ове форме се везују за „лакше” музичке садржаје (у односу на

⁷⁸⁸ Видети: Бошко Брзић, *Васа Јовановић: Тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог* (2. изд.), Нови Сад: Тиски цвет, 2012, 69.

⁷⁸⁹ *Исто*, 91.

⁷⁹⁰ *Исто*, 145.

⁷⁹¹ Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *Наука о музичким облицима* (7. изд.), Београд: Универзитет уметности, 1991, 279.

⁷⁹² *Исто*, 369.

⁷⁹³ Ксенија Стевановић, „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић Радак, Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар: Прошета — чудних чуда кажу — 150 година*, Београд — Неготин: Факултет музичке уметности — ДК „Стеван Мокрањац”, 2006, 101—113.

компликованије вокално-инструменталне циклусе), а у пракси везаној за градску народну музику су ови термини често синоними. Ова форма је посебно важна за извођење у кафани и као таквој биће јој посвећена пажња и у наредном поглављу. У овом тренутку, употребиће се налази Младена Марковића у којима стоји да се груписање у макротворевину успешно омогућава следећим:

„- да имају сличан темпо (уколико нумере имају драстично различит темпо, долазиће до њихове непрепознатљивости приликом значајно убрзаног или успореног извођења, што никако није пожељно ни у дицеј-сету ни у кафанској свирци);

- да им метар и ритам не буду ‚некомпатибилни‘ (идеја је прављење велике творевине која би требало да буде нова, али не и хетерогена по унутрашњем устројству — комбинација 2/4 и 7/16 као у нашем примеру (*attaca* одсвиране нумере *Моравац*, *Царевчево коло*, *Влашко*, прим. М. Д.) је могућа, док би комбиновање 2/4 и ‚валцерске‘ 3/4 већ било неупутно, с обзиром да би се метар и карактер битно пореметили);

- да тоналитети не буду веома удаљени (поларни или тоналитети далеког сродства би стварали утиске честих тоналних скокова, што би поново пореметило осећај јединства мегаформе).”⁷⁹⁴

Преузимање форме потпурија из кафанске праксе имало је утицаја и на радијску музику пре Другог светског рата:

„Музика у радију мора увек имати своју органску структуру, мора се развијати према музичким законима. Најмање одговара тим законима облик потпурија који је био нарочито популаран у концертима салонских оркестара. (...) У потпурију нема логичког развијања музичке форме, он је више неки албум слика. Потпури не може бити пуноважна музичка форма, него само неки компромис, намењен оним слушаоцима који желе да се подсети на музичка уживања ранијих дана. И зато ће ефекат потпурија бити утолико снажнији, уколико су познатије мелодије које он разрађује. Иако

⁷⁹⁴ Младен Марковић, *Виолина у народној музици Србије...*, 130.

дакле потпури нема примарне музичке вредности, он ће се још дуго држати на програмима забавних концерата радио-оркестара, прво зато што га публика воли, а друго и због богате литературе потпурија, која је остала као баштина из времена кад је салонски оркестар имао један задатак: да ствара штимунг у јавним локалима.⁷⁹⁵

Смесе народне музике које је изводио Васа Јовановић са својим оркестром су (хронолошки закључно с 1941. годином и по оригиналној нумерацији, подебљани су називи песама које се срећу и данас):⁷⁹⁶

- „Севдалинка смеса” (1904): *Купи ми, бабо, волове; Шкрипи; Химна; Вино пију аге Сарајлије; Черго; Коло; Српкиња коло.*
- „Смиље и ковиље: смеса бр. 5” (1907): *Ој, месече; Ја сам лола; Знаш ли, мати, шта би било најбоље; Чини не чини; Жено моја, дођи ближе; Камбана бије; Море, Бурђу; Бурђевска кишица; Сукњо моја шарена; Цицварићево коло.*
- „Бели орао: смеса народних песама бр. 2 (2. верзија)” (1909): *Чарна горо; Шуцкај, пуцкај, гарава; На крај села; Протужила пембе Ајша; Синђиричи звече; Долине тутње; Зајечарка коло; Јагодице; У шајкаша те чизмице мале; Сељаничца; Весела је Србадија; Два се тића побратила; Једно момче црна ока; Циганчица.*
- „Велика Србија, смеса бр. 6” (1909): *Зрачак вири; Еј, мајка Мару; Знаш, Швабице, море; Ко покида с грла ђердане; Девојчице, девојчице; Само је једна чедна и медна; Анчице, душице; Дуње ранке; Крадем ти се у вечере; Артиљеријско коло.*
- „Смеса српских народних песама бр. 7” (1909): *Биљана платно белеше; Од како је Бања Лука постала; Асан-ага, мерхаба; Играли се коњи врани; Водем Соју; Ајд’ на рогал, момче; Тија ноћи; Коло; Кладило се момче и девојче; Аман, аман; Шише рађије; Пред Сенкином кућом; Силан Вардар; Пашона коло.*

⁷⁹⁵ Rikard Švarc, *нав. дело*, 49.

⁷⁹⁶ Бошко Брзић, *нав. дело*, 119—125.

- „Златибор: смеса” (1910): *Падајте, браћо; Онам’, онамо; Зајечарска срба; Срдо моја; Маро, Ресавкињо; Пријо, лако ћемо; Зумбул Јело; Праг је ово; Коло; Ала имаш чарне очи; Ударало Туре у тамбуре; Кокоњеште; Шарена чешма; Шано, душо; Узми ми срце моје; Коло.*
- „Смеса бр. 3” (1910): *Магла пала; Зајечарска срба; Зумбул Јело; Малишани; Јесен стиже, дуњо моја; Коло; По градини; Зујте, жице; Праг је ово; Коло; Ала имаш чарне очи; Шарена чешма; Узми ми срце моје; Коло.*
- „Југославија: смеса бр. 1” (1918): *Србијанци и Босанци; Орао кликће; Лиена наша домовино; Напреј, заставе славе; Два се тића побратила; Онам’, онамо; Ој, Словени; Велебита; Далмацијо; Химна; Данчица коло.*
- „Само тако ’оћу: смеса бр. 2” (1920): *Логошка песма; Мара има; Ој, девојко малена; Ој, Србијо, мати, немој туговати; Синоћ доцкан поћо’ из новог хана; Ој, ружо мила; Тера Ленка; Коло; Мој дилбере; Арапско кокоњеште.*
- „Смеса српских народних песама бр. 8” (1926): *Мој дилбере, куд се шећеш; Аој, доро, добри доро; Моја роба — мој дућан; Одакле си, селе; Донеси вина, крчмарице; Шта се миче кроз шибљиче; Ја сам сирота; И дођи, лоло; Попов; Стигла јесен — стигла жетва; Чарлама.*
- „Смеса бр. 9” (1927): *Мирјано; Зулфо, море, Зулфо; Ја љубим Милу; Даскалице; Мој невен; Мито, комито; Отвори ми, Миле, пиле; Бацио сам удицу; Шта се чује иза града; Имао сам комшиницу; Јаран — драган; Коло.*
- „Смеса бр. 10” (1928): *Падајте, браћо; Свраћање; Стојанке; Зелени се гај; Што ћутиш; Тија ноћи; Хај’те, браћо, хај’те, сестре.*
- „Смеса бр. 11” (1929): *Саградићу шајку; По месечини, крај шимишира; Мерак ми је пољак да будем; Еј, вино пију аге Сарајлије; Бледи месец; Проклињем судбину; Из кафане идем ја; Сад се моја мала по кревету ваља; Несташко коло.*
- „Ђида: смеса бр. 12” (1929): *Синђирићи звече; Ој, Љубо, Љубо; Уродиле јагодале; Мој ћердане; Ко ти купи срма јелек; Осу се небо звездама; Уродиле жуте крушке; Киша иде, трагови се знаду; Тројанац коло; ’Ди ћеш бити, мала Кејо.*

- „Смеса бр. 13” (1930): *Осу се небо звездама; Смиљ Смиљана; Јесам ли ти, Јело; Маро Ресавкињо; Цојле Манојле; Нигде зоре; Еј, Ангелина; Сви шајкаши; Битољка; Четир’ коња дебела; Кокоњеште.*
- „Смеса бр. 14: хрватских народних песама” (1930): *Још Хрватска ни пропала; Ој, ти, вило; Још ниједан Загорец; Вужги, вужги; Кумек мој драги; Ко је, срце, у те дирн’о; Јунак сам из Лике; У бој, у бој.*
- „Смеса бр. 15: словеначких народних песама” (1930): *Где су моје рожнице; По језеру чолнак плови; Трије ковачи; Ко дан се сазнава; Вигред се поврне; Наше звезде; Појте, појте, дробне птичице; Терзинка; Сум млада, сум лепа; Словенско декле; Јаз на појдем; Декле.*
- „Смеса бр. 16” (1930): *Ноћ, тамна ноћ; Коло; У Стамболу на Босфору; Кад би знала, дилбер Стано; Реци мени, мила мати; Ништа лепше ни милије нема; Седам сати бије; Одакле си, селе; Коло.*
- „Смеса бр. 17: хрватских народних песама” (1931): *Без тебе, драга; Растанак; Гласна, јасна од памети; Будила мајка; Укор; Пловила је по мору галија; Савила се бела лоза винова; Сећаш ли се оног сата; Збогом, нехарна душо.*
- „Смеса бр. 18: српских народних песама” (1931): *Болан ми лежи кара-Мустафа; Голубице бела; Широко је лишће борово; Црвен фесић; Два су цвета у бостану расла; Чудна јада од Мостара града; Ја те љубим, дјево мила; Жалим те, момче; На Струга дућан; Зрачак вири; Шарена чешма.*
- „Смеса бр. 19” (1932): *Хеј, трубачу; Ој, Ђурђевдане; Срб, Словенац и Хрват; Султанка; На стражи; Хај, загрљени; Код жетеоца; Коло.*
- „Смеса бр. 20” (1933): *Зоруле; Идем шором, па пуцам пиштољом; Сукња врана; Коло; Лутао сам дан и ноћ; Дођи, лоло, у мој стан; Једно момче црна ока; Чеп, чеп, мила мајко, а што ми га нема; Црвената ти врска; Купи ми, мајко, топ; Хај, лумај де; Ђурђевска кишница; Сукњо моја шарена.*
- „Смеса бр. 21” (1934): *Сини јарко са истока, сунце; Заспала девојка; Ој, ливадо, росна траво; Синоћ ми драги долази; Стрижи, моме, русе косе; Бего, мори, бего; Коло; Весело срце кудељу преде; Адио, Маре; Јесам ли ти каз’о; Мене мајка једног има.*

- „Смеса бр. 22” (1935): *Ленче попово; На крај села чађава механа; Не воле ме ни отац ни мајка; Да није љубави; Ковиљка коло; Тече вода, тече; Јахало момче зеленка; Гривна; Мој се драги на пут спрема; Боже, братимства.*
- „*Potpourri* немачких народних песама” (1935 /1. вер. 1930/): *Moj Heidelberg; Grüsse an die Heimat; O, Susana; Schön ist die Jugend; Trink; Verlassen bin ich; Wenich meinen Schimmel verkaufe; Wien ist die Stadt meiner Träume; Verlorenes Glück; Tiroler Holzhackerbauben Marsch; Polka.*⁷⁹⁷
- „Смеса бр. 23” (1935): *Ој, Србијо; Коло; Курчо, бре; Шибайде; Стана на Ратка; Рог се ори; Зујте, жице; Коло.*
- „Смеса бр. 24” (1936): *Ој, Јоване Београђанине; Ево срцу; Нема јада; Под Тузлом се; Дилбер Анђелија; Мислим рано; Три се птице; Коња кује; Коло; Ој, кадуно, коно моја; Земај ме, Радо; Бего, мори, бего; Крени, моме.*
- „Смеса бр. 25” (1936): *Мито, комито; Гон’ говеда; Мој животе, горак ли си; Киша пада; Што се хвалиш, жути дуњо; Коло; Ђаурко моја; Ударало Туре у тамбуре; Благуно; Като; Лафица.*
- „Смеса бр. 27” (1937): *Сентомашу, лазо; Лили, паче моје мало; Широко Дунав; Ај, кад сам синоћ ишла из дућана; Сватовац; Терај, куме, логова; Дуни, ветре; Бећарац; Купи ми, бабо, волове; Дај ми, мајко, наприке; Сунце јарко; Весело, весело; Ајд’ на рогољ, момче.*
- „Смеса бр. 28” (1937): *Гине, вене; Хај, чија фрула; Дала сам, дала момцима цигара; На крај села чађава механа; Кроз поноћ нему; Весело срце; Откуд теби, Циганчице; Орао кликће; Радо иде Србин; Коло.*
- „Смеса бр. 29” (1937): *Да зна зора; Ојла, ојла; Пијан идем из града; Девојчице; Магла пала, нане; Хај, текла Дрина; Ала ми је, па ми је; Луне; Имате ли вина; Хај, моја, па моја.*
- „Смеса бр. 30” (1938): *Моја Босно; Хајде, струмке; Кад ја поћох на Бембашу; Лоло моја; На друм легна, нане; Хат му седи, нане; Ја сам Јовицу; Да ми је знати; И ова једра; Пријо, како ћемо.*

⁷⁹⁷ Имао је и „мађарске смесе”, али нажалост нису пронађени подаци о њиховом садржају у овој књизи.

- „Смеса бр. 31” (1938): *Низ друм идем, нане; Под Тузлом се; Ја сам, мајко; Мујо кује; Ко се оно брегом шеће; Ај, у Агана; Ја мислим, мислим; Мујо ђогу; Дуни, ветре; Сремице су гласале; ’Ајде, што те текне; Што ми је мило и драго.*
- „Смеса бр. 32” (1939): *Сојчице; Ево данас осми дан; Сан заспала; Хладан ветар пољем пири; Што га нема; Мој се драги опио; Стојле; Лело, ле; Сироче сам; Под гором; Ти плавиш, зоро; Коло.*
- „Смеса бр. 33” (1939): *Протекла вода; Булбул ми поје; Разболе се зорна Зорка; Сердар Јоле; Кол’ко те сакам; Дивно мири липин цвет; Оро се вије; Ој, девојко; Небо је тако ведро; Ој, јаворе; Коло.*
- „Смеса бр. 34” (1939): *Ај, вино пију два мила јарана; Чарне очи имаш; Медна росо; Од данас те, драга; Лети, лети; Пиле, пиленце; Кад би знала, дилбер Стано; Сви јарани; Синоћ ја и моја нана; Гине, вене; Баш на сред нашег села; Коло.*
- „Смеса бр. 35” (1939): *И ова једра; Да ми је знати; Ја сам, мајко; Далеко ми мој Сплит; Мајка Мари и косу плела; Пловила је по мору галија; Ако си пошла спат; Ја у туђе бродим краје; Предраги Јубић мој; Ој, море дубоко; Манде, липа Манде.*
- „Смеса бр. 36” (1940): *Ти, Мицо, ти; Сви дилбери; Под Кикиндом зелени се трава; Кажу, кажу, либе Стано; Нигде зоре; Срдо моја; Пита нана; Планино моја; Ој, девојко Смедеревко; Дунаве, Дунаве, тија водо ’ладна; Марице, девојко; Дафина; Мала липа, а дебела ’лада; Ниједна жена; Коло.*
- „Смеса бр. 37” (1941): *Ће ти умрем, мајко; Што ’но бруји; Погледај ме, Донке; Ако си легла спат; Дођи ми, шајтане; Живот је леп; Улицама кружим; Седамдесет и два дана; Села цура крај баре; Циганка сам мала; Коло.*

Према штампаним програмима који су најављивали концерте оркестра „Бели орао” којим је дириговао Васа Јовановић, на репертоару су били јасно истакнути маршеви, валцери, увертире, фантазије и потпурији, песме и остали комади (мазурке, серенде, полке, танго). Интересантно је да су у навођена имена композитора (нпр: Јосиф Бродил, Милош Број, Хуго Доубек, Даворин Јенко, Јосиф Маринковић, Станислав Бинички, Марко Нешић, Игњат Фаркаш, Гвидо

Хавлас, Драгутин Хруза, Алфонс Цибулка, Драгутин Чижек), чак и страних, што у овом тренутку може бити показатељ свирачке спретности извођача, с обзиром на разноликост стилова и епоха (нпр: Жорж Бизе, Беджих Сметана, Карл Линке, Франц Лехар, Рихард Вагнер, Ђакомо Мајербер, Емил Валтојфел, Фридрих Флотов, Франсоа Обер, Ђоакино Росини, Винћенцо Белини, Жак Офенбах, Адолф Адам, Ђузепе Верди, Роберт Шуман, Франц Лист, Емерих Калман, Гаetano Доницети, Амброаз Тома, Шарл Гуно, Руђеро Леонкавало, Георг Фридрих Хендл, Франц Шуберт, те Јохан, Јозеф и Оскар Штраус).⁷⁹⁸ Овако слојевити и широки програми лаке уметничке, потом популарне плесне и градске народне музике су били, претпоставља се, чести (делимично и на основу примера данашњег извођења популарне народне музике у кафани). Нажалост, нису биле доступне партитуре поменутих смеса које би омогућиле анализу мелодијско-хармонског, аранжманског и поетског садржаја, као и динамизације (градације и контрасти) унутар појединачних смеса.

⁷⁹⁸ Исто, 105 (наведена су и страна имена у оригиналу).



„Beli Orao“ Vocal und Instrumental Künstler-Ensemble
Direction: W. Jowanowitsch.

Илустрација 9: Капела „Бели орао“, с лева на десно: Ана Вацек, Олга Квицау, Емил Вацек, Васа Јовановић, Марко Нешић, Анка Рубетић, Милева Нешић; према: Бошко Брзић, *Васа Јовановић: Тамбураши, композитор, мелограф и музички педагог* (2. изд.), Нови Сад: Тиски цвет, 2012, 41.

Марко Нешић (1873–1938), тамбураш, капелник, тенор, композитор, аранжер, песник и есперантиста из Новог Сада, пријатељ Васа Јовановића, имао је значајну улогу у креирању репертоара градске народне музике. Током своје тамбурашке каријере, био је „вишегодишњи руководилац и учитељ тамбурашког збора Српског занатлијског друштва „Невен““, радио је и с дилетантским друштвом „Слобода“ и тамбурашким збором радничке уметничке групе „Радник“,

а истиче се податак да је 1912. године написао *Школу тамбуре*.⁷⁹⁹ У свом писму Владимиру Ђорђевићу [s. d.], Нешић је казао да је написао око тридесет пет песама, већином на сопствене стихове и веома популарне, а водио се следећим начелом у вези са сижеом: „Композиције подешавам да буду добре (тј. од користи) тамбурашима, те су ми те песме већином о вину и бекријању, али у многе унесем и иронију, те на леп начин осудим и исмејем оно што у нашем народу не ваља”.⁸⁰⁰ Како је утврдио Дејан Томић, Марко Нешић је „најизвођенији композитор, када је у питању народна музика двадесетог века, а пре свега онога времена до његових шездесетих година. (...) Нешићеве композиције су постале део општег народног блага које је надживело и потврдило у времену свога ствараоца као народног уметника, а остајемо у уверењу да ће надживети још многе генерације.”⁸⁰¹ Ову тврдњу Томић је изнео на основу присуства Нешићевих дела на репертоарима многих савременика (солиста, хорова, тамбурашких оркестара — те композиције изводио је и састав Васе Јовановића), уз дела других тада чувенијих композитора (Стеван Стојановић Мокрањац, Станислав Бинички, Исидор Бајић, Даворин Јенко, Мита Топаловић).⁸⁰² Поред тога, дела су му објављивали Српска књижара и штампарија Браће М. Поповића, Књижарница Свет. Ф. Огњановића, Књижара Мил. Ивковића (последње две су чак штампале дописнице с његовом композицијом), а интересатно је да је Исидор Бајић његове песме „удесио за гласовир” и објавио у својој *Српској музичкој библиотеци* (реч је о: *Идем кући, а већ зора; И ја имам слатко лане; Уморено злато моје; Стиже премалеће; Месечина дивно сја*).⁸⁰³ Нешићев оркестар и дела снимале су и компаније грамофонских плоча — „Odeon”, „Victor”, „Columbia”, „Edison Bell Penkala”, „Polidor” и друге.⁸⁰⁴ Као композитор био је прихваћен и у професионалним

⁷⁹⁹ Дејан Томић, „Марко Нешић: Са песмом у народу”, у: Дејан Томић (ур.), *Марко Нешић: Са песмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009, 26.

⁸⁰⁰ *Исто*, 30.

⁸⁰¹ *Исто*.

⁸⁰² *Исто*.

⁸⁰³ *Исто*, 30—31.

⁸⁰⁴ *Исто*, 32.

удружењима, попут Централне за ауторска права, Удружења јужнословенских музичких аутора, Удружења југословенских композитора.⁸⁰⁵ Из његовог писма Управи Радио Београда поводом објављене анкете [s. d.], може се закључити да су његове песме биле веома извођене, али да он није био задовољан свим интерпретацијама:

„Као Војвођанин и композитор чије сте многе композиције давали на вашем програму, али нажалост врло често тако погрешно, да ја као аутор тих мојих композиција нисам могао да их познам. Скоро је певала на радију госпођа Тода Арсеновић моју композицију *Уморено злато моје*, али то нису били моји стихови ни мелодија? Од свих ваших извођења једини је тамбурашки звор господина Араницког верно дао свако моју композицију, а исто тако и друге ствари...”⁸⁰⁶

Дејан Томић је на основу Нешићеве *Црвене књиге*,⁸⁰⁷ доступних нотних записа,⁸⁰⁸ те Нешићевих пописа сопствених партитура, издвојио наслове његових композиција за које је сматрао (без елаборираног критеријума) да имају „народни и варошки (градски) карактер”,⁸⁰⁹ а више њих се и данас може сусрести: *Новосађанка; Жабаљка; Каћанка; Месечина дивно сја; Јахало момче зеленка; Бекријина исповест; Дођи ми, драгане; Сумбул Јела; Узми ми срце моје; Еј, гледај муже; Кукурузи већ се беру; И ја имам слатко лане; Чије је оно луче бело; Уморено злато моје; Идем кући, а већ зора; Мајка ме псује; Ој, Дунаве, лакше гони; Стиже премалеће; Опито сам се, е па шта; Удовица (Богата сам, имам свега); Сурово ме бабо псује; Ох! Да ти знаш; Седи, Босо, де; Видосава; Пропаст света; Ој, месече, много знаш; Бувегеје, где сте, где сте; Донес’ ми вина, крчмарице; Волели се ја и она; Лопов; Бачванка; Баволија; Послушаћу стару мајку; Често ми драги урани;*

⁸⁰⁵ Исто, 32—33.

⁸⁰⁶ Исто, 34.

⁸⁰⁷ Налази се у Етнолошком одељењу Музеја Војводине у Новом Саду.

⁸⁰⁸ Налазе се у Музеју града Новог Сада.

⁸⁰⁹ Треба напоменути да је Нешић компоновао соло песме и дуете уз пратњу гитаре, тамбуре или мандолине, потом хорске песме, те да се остварио у жанровима лирских љубавних и српских родољубивих песама, као и оних „масовног радничко-социјалистичко-интернационалног карактера” (видети: Исто, 34—35).

Дивно мири липин цвет; Мој је лола трговац; Очи чарне, звезде сјајне; Анђели се завадише; Пролазе ноћи, мучим се ја; Криво ми је на бирташа; Лафица; Синоћ прође крај прозора мога; Момчић мио; Целу ноћ сам пијо вина; Нисам ја био бекрија; Жено моја, три форинте дај ми; Видиш, муже, какво ми је лице; Обрвице ђул-Марице; Вина дај, вина дај; У самоћи; Збогом, село малено; Дај ми, Мацо; Нека дођу гробу моме; Кад једанпут више гроба; Зашто суза блиста; Сиромах тужим; Нешто ме је силно вукло; Ја умирем, спасавај ме, драги; Имала је голубана; Збогом, черго; Шта си стао, стари Циго; Радосна је мајка стара; Мирисава ружа цвала; Девојка на студенцу; Задњи поздрав; Кажу, лажу; Ситна киша ситно пада; Кобни састанак.⁸¹⁰

Поред тога, Нешић је расписивао и бројне аранжмане композиција других аутора и народне музике за тамбурашки оркестар. Куриозитет је да је он водио евиденцију о томе ко је куповао аранжмане (партитуре и штимове) од њега,⁸¹¹ па тако се данас може знати ко су били купци, којег занимања и одакле: осим капелника, зборовођа, свираца (гајдаша, хармоникаша), ту је било учитеља, трговаца, гостионичара, хотелијера, богослова, медицинара и других, а интересантно је да је међу купцима био и поменути радијски примаш Александар Аранички; потом, ноте су користиле и бројне новосадске тамбурашке дружине (Српске занатлијске омладине, Српске трговачке омладине, Новосадске трговачке омладине, „Слога”, Тамбурашки збор Срба учитеља, Тамбурашки због гимназијских ученика, Тамбурашки збор Православне црквене општине, Соколски тамбурашки оркестар, „Орао” Душана Јовановића итд).⁸¹² Ноте су ишле за бројне градове тадашње државе, али и преко њених граница — не само по Европи, већ чак до Америке.⁸¹³

⁸¹⁰ Исто, 41.

⁸¹¹ Свеске: *Моје сталне муштерије и Привремене муштерије за ноте [s. d]*, према: Дејан Томић, (ур.), *Марко Нешић: Са песмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009, 45.

⁸¹² Дејан Томић, „Марко Нешић: Са песмом у народу”..., 45—46.

⁸¹³ Исто, 46.

Бувегије, где сте, где сте?!

moderato

Бу-ве-ги-је, где сте, где сте? Хте-ла си да
знам! На свејтра-не плае рџо-не-сте: хо-ћу да с'м-дам.
Мти ла ти ве-ли на-на: не-мој ке-рм ку Сми' да-на
Већ на-ћи коме да те дам. -!

Бувегије мање пијте
винца руменог;
треба да се ожените,
да вас види Бог!
Кад примите своје плате
ви до зоре бекријате
док траје динара једног.

Уз'о бих те, веруј мени! -
нећу и хоћу;
ко би смео да се жени
на ту скупоћу?!
Скупо руво, скупа храна:
- нек те храни твоја нана!
ја несем, не знам како ћу!

Све је скупо, то сви знамо
који живимо,
само једно још имамо
врло јефтино!
Добијамо без новаца
девојачких пољубаца,
па зашто да се женимо?!

Илустрација 10: Марко Нешић, *Бувегије, где сте, где сте?* (аутограф), преузето из: Дејан Томић (ур.), *Марко Нешић: Са песмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009, 163.

Ствараоци градске народне песме, како се овде именује музичко-поетска целина популарна у градском миљеу кроз записе и извођења, често су били аутори и поетског и музичког текста. Дobar пример може бити Мита Орешковић (Димитрије Оришанац), који је рођен у Сечују (Мађарска), а живот му је био превасходно везан за Шид (1816–1867). Био је тамбураш, капелник, песник, композитор и, према речима музичког уредника Дејана Томића који је минуциозно

трагао за историјским изворима, „први српски кантаутор”.⁸¹⁴ Његове до данас најпознатије песме су: *Добар вече*, *Ано*; *Сећаш ли се оног сата*; *Шет’о сам се горе-доле*.⁸¹⁵ Филолог Зоја Карановић бавила се неугледном збирком за коју је основано сматрала да је Орешковићева песмарица,⁸¹⁶ управо због везе с музиком. Наиме, он је своје песме певао, за неке је саставио и мелодију, и пратио се на тамбури.⁸¹⁷ Приде, његове су песме биле својевремено омиљене, имајући у виду заступљеност у рукописним песмарицама и бројна прештампавања у песмарицама, лирама и календарима.⁸¹⁸ Карановић је песме из те збирке сврстала у грађанску лирику уз наглашавање недељивости од народне поезије,⁸¹⁹ разврставајући их даље по стилско-језичким и тематско-садржинским карактеристикама на „песме љубавно-еротског садржаја и песме које уопште на специфичан начин певају о жени” (ове песме су најбројније), „анакреонтско-винске” и „патриотске песме”. Ово је генерално важеће и за овдашње грађанско песништво, па и поетске текстове градских народних песама од половине деветнаестог века до Другог светског рата. Љубавна поезија као основа је већ поменута, а стручни поглед на патриотску лирику је артикулисан овако:

„Многе патриотске песме у овој збирци одражавају укус и тежњу младе грађанске класе за националним идентитетом. Због тога оне и певају о конкретним, најчешће савременим догађајима, блиским прагматичном грађанину. (...) Понекад су искрени вапај за слободом, други пут аутентични осећај и објективност гуши национализам. Истинске песничке рефлексije и језичке артифицијелности ова поезија у целини није се домогла, бар не оног

⁸¹⁴ Дејан Томић, *Мита Орешковић: Први српски кантаутор*, Шид — Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић” — Прометеј, 2014.

⁸¹⁵ Више у: *Исто*.

⁸¹⁶ Чува се у Библиотеци Матице српске.

⁸¹⁷ Зоја Карановић, „Мита Орешковић и грађанско песништво”, у: Дејан Томић (ур.), *Мита Орешковић: Први српски кантаутор*, Шид — Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић” — Прометеј, 2014, 42.

⁸¹⁸ *Исто*.

⁸¹⁹ *Исто*, 48.

што под тим појмом данас подразумева интелектуална елита. Таквим циљевима она стварно није ни тежила.⁸²⁰

Проблем супротног типа јесу градске народне песме којима се не може утврдити аутор, а најчешће — композитор. Како институција аутора у данашњем смислу није постојала, среће се атрибут „народна” код песама које су биле веома популарне у одређеном крају, а потписи аутора су неретко означавали заправо аранжера мелодије. Тако је и до данас остало теже за реконструкцију питање мелодије (некад и неразрешиво), будући да су песме које су спеване чешће биле узимане по објављивању у каквој периодици или збирци под именом (или псеудонимом) ствараоца. Аранжери мелодија (у данашњем смислу) су сакупљали мелодије и хармонизовали их. Многи од њих били су странци који су као музички образованији деловали у српским срединама. Позиција поменутог Јенка је интересантна као пример деловања странаца у Србији, а поред њега то су били бројни Чеси, који су оставили трага у организацији музичког живота (често као хоровађе)⁸²¹, компоновању и аранжирању. Тако је, примера ради, „стандард” староградске музике *Тихо, ноћи* пронађен у две основне сличне верзије — Јенка и Вацлава Хорејшека (Václav Horejšek). Познато је да је реч о 33. песми Јована Јовановића Змаја из лирског циклуса *Ђулићи* из 1864. године. Очигледно популарна, ова песма је објављена у више нотних збирки у сличним верзијама, а до сада није утврђено прво ауторство и година компоновања. Упоредбом верзија хорских деоница, утврђено је да су оне сличне по (основном) тоналитету (А-dur), метроритмичкој дистрибуцији стихова (у такту 2/4). Међутим, Хорејшекова тенорска деоница је сличнија данашњој мелодији (уз мотивска варирања која не нарушавају препознатљивост). С друге стране, Јенкова сопранска (водећа) деоница показује другачији покрет, а присутна је и модулација у паралелни тоналитет (fis-moll). Може се рећи да питање ауторства у то време није било од истог значаја као што је данас случај, те да је стварање „народних” мелодија

⁸²⁰ Исто, 45.

⁸²¹ Видети нпр. композиторе и диригенте који су деловали у Панчевачком српском црквеном певачком друштву, те помене њихових дела: Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва (1838—1938)*, Панчево: Напредак, 1938.

заиста остваривао анонимни надарени појединац, а потврђује се да су песме постајале „народне” масовним извођењем и да су аранжери „фиксирани” нотним писмом и потом хармонизовали усмено стваралаштво како би га даље популаризовали.

Тенор I. 9

III. Тийо ноћи.

Andante con anima.

Му - жо , но - ћи , мо - је сун - це
сна - ва , за ми - вол јој од ба - се - ра
гра - на , а на гра - ни ко - га неш - то
бру - ји тај су па - ми ми - ћа - ни сла -
ву - ји си - ћа - ни сла - ву - ји.
Ми - це пре - ду из сви - ле - ног ми - са
от - ка - ми јој ду - вак до по - ја - са,

Илустрација 11: В[ацлав] Горейшек, *Тийо ноћи*, „Гусле: Сбирка српских песама за четири мушка гласа”, Златни Праг, Ем. Стари и друж. [s. a], 9.

Коначно, биће приказан хитар осврт на поезију која дели естетске хоризонте с градском народном музиком, али и непосредно бива део градског певаног фолклора. У том смислу, песници чији се опус сматра данас делом српске књижевне уметности такође су важни за староградску музику. Могу се поменути најпознатији (до сада откривени) и њихова дела која су остала до данас: Спиридон Јовић (*Спомен /Сећаш ли се оног сата/*), Никанор Грујић (*Ја прођох снузден крај дола; Луло моја*), Ђорђе Малетић (*Дуни ми, дуни, лађане*), Петар Прерадовић (*Мируј, мируј, срце моје /Ко је, срце, у те дирн'о/*), Матија Бан (*Јанко и Јелка*), Василије Живковић (*Љубопевац /Ти плавии, зоро златна/; Цвет; Моји јади /Ах, кад тебе љубит не смем/; Лепа маца*), Јован Илић (*Ох; Кад ја видех очи твоје; Да су мени очи твоје; Поскочи, момо*), Бранко Радичевић (*Девојка на студенцу; Укор; У споменицу*), Илија Округић Сремац (*Гине, вене срце у меника; Еј, пало иђе*), Владимир Николић (*На те мислим*), Ђура Јакшић (*Мила*), Јован Јовановић Змај (*Кад се сетим; Тихо, ноћи; Под прозором; На крај шора чађава механа; Песмо моја*), Драга Дејановић (*Не знам зна ли*), Мита Поповић (*Направићу шајку*), Драгутин Илић (*Под пенџерите; Шано, душо*), Алекса Шантић (*Под јоргованом; Гонце, ружо; Емина; Што те нема*), Милорад Митровић (*Била једном ружа једна*), Петар Крстоношић (*Банашанско коло*), Милорад Петровић Сељанчица (*Јесен стиже, дуђо моја; Чини не чини; Дођи, дођи; Мој дилбере; Ситан камен до камена; Играле се делије*), Осман Ђикић (*Бела Фато*), Велимир Рајић (*На дан њеног венчања*), Вељко Петровић (*О, зашто*).⁸²² Јанко Веселиновић је, рецимо, писао севдалинке с певачком наменом.⁸²³

Грађанско песништво, како вели филолог Марија Клеут на основу проучавања бројних песмарица и ранијих књижевнотеоријских приступа, означава појаве које су настајале од почетка осамнаестог до осамдесетих година деветнаестог столећа, а које карактерише колективистичка рецепција (грађанског сталеза) и начин преношења заснован на писаној фиксацији текста и на усменој

⁸²² Дејан Томић (ур.), *Певане песме српских песника...*

⁸²³ Јанко Веселиновић, *Севдалинке: Народне бисер-песме за певање* (прир. Миодраг Матицки), Београд: Службени гласник, 2008.

репродукцији.⁸²⁴ Као и када је реч о народној (популарној, вернакуларној, пучкој, градској народној) музици која често омузикаљује ове стихове, грађанско песништво фигурира између поларитета колективно — индивидуално и народно — уметничко. Ауторкин приступ је јединствен по томе што пропагира праћење рецепције и традирања (преношења у простору и времену) и особен је у односу на проучавање слично конципираног феномена у музици по томе што је записан текст постављен као аутентичан, па је тако закључила следеће:

„Док народно/усмено песништво карактерише непознат/анониман аутор (тачније, онај који своје ауторство остварује интерпретацијом, актуелном репродукцијом), а учено/писано познат — у „грађанском песништву” његова би се позиција најбоље изразила термином анонимизиран аутор. Текст усменокњижевне творевине је варијабилан и подложен пропадању у систему усменог традирања, једном престала, његова се рецепција не може обновити; текст настао у сфери писане књижевности и посредством писма традиран има фиксиран/аутентичан облик и потенцијално неограничене могућности да буде континуирано и дисконтинуирано реципиран; текст у „грађанском песништву” је варијабилан, али су измене којима он бива подвргнут мањег обима од оног који се остварује у усменој књижевности.”⁸²⁵

⁸²⁴ Марија Клеут, „Српско „грађанско песништво””, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (38/3), 1990, 441—442.

⁸²⁵ *Исто*, 442—443.

4.2.2. ОБЈАВЉЕНА ПОПУЛАРНА МУЗИКА

Недостатак систематичних истраживања која су претходила овом докторату отежао је бављење овом темом,⁸²⁶ али је и био покретач за више идеја чија ће реализација уследити (критички преглед дискографије, као и репертоара народне музике у оквиру радијског програма, анализе стилова музицирања важнијих извођача/састава, анализе опуса композитора градске народне музике, публикавање систематизоване вокално-инструменталне и инструменталне градске народне музике).

Издавачи штампаних музикалија за кућно/салонско музицирање ослушкивали су потребе тржишта и утицали на композиторе, па је уистину илустративан одломак из услова прихватања романси за штампање из *Neue Zeitschrift für Musik*, који је пренела Маријана Кокановић Марковић:

„(...) романсе не треба да буду дуге, и треба да садрже што је могуће мање модулација. Тоналитет није унапред одређен, али се само по себи подразумева да се не прелази више од три повисилице, односно снизилице, као и да клавирска пратња буде што сиромашнија”.⁸²⁷

У току прве половине двадесетог века у Београд било је активно неколико издавача: Јован Фрајт, Коста Бојковић, Мита Стајић, Сергеј Страхон, Тома Јовановић. Овом приликом биће речи о Јовану (Јану) Фрајту (1882—1938), Чеху који је био вишеструко активан у београдском музичком животу — пре Првог светског рата као виолиниста у елитним оркестрима (Позоришни, Војни, Краљеве гарде), као диригент певачких друштава („Хармонија”, „Лира”), али и као капелник Салонске концертне капеле која је свирала у хотелу „Москва” до

⁸²⁶ Паралелно с радом на овој дисертацији објављен је рад: Ивана Весић, „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: Примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхона”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (51), 2014, 65—81. Такође, објављена је и збирка песама: [Група аутора], *Време шлагера: Антологија српске популарне песме* (1), Београд: Удружење композитора Србије, 2012.

⁸²⁷ Маријана Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике...*, 88.

Великог рата и у башти Позоришне кафане након њега.⁸²⁸ Састав капеле био је следећи (поред Јована, прве виолине): Магдалена Фрајт (клавир), Војтех Фрајт (друга виолина), Стеван Маркер (виолончело), Милан Бузин (кларинет), Франц Мерта (контрабас), Карло Мертл (дувачки инструмент).⁸²⁹ Након окончања рата (током ког је био депортован у Плзен), с будућим зетом Николом Балоном, а после самостално, покренуо је у Београду издавачко предузеће „Музикалије Јована Фрајта” 1921. године (од 1938. фирму је преузео син Стеван), у ком су се продавала нотна издања, музички уџбеници, нотне свеске, инструменти и делови.⁸³⁰ Будући да је био упознат с музиком која је била популарна међу градском публиком, сигурно је знао коју страну и домаћу музику треба штампати и аранжирати, па и шта компоновати, и то за саставе од два клавира четвороручно, глас и клавир, виолину и клавир, виолину соло, ређе хорова. Објављивао је музичке продукте који су називом некад јасно реферисали на народну музику (нпр. *Албум југословенских народних песама*), али једна цела његова едиција носила је назив „Народна издања”/„Edition populaire”, што је управо очигледан индикатор да је одредница „народна музика” била изједначена с „популарна музика”, те да је значење било „радо и широко слушана и извођена музика”. Наиме, у тој едицији налазиле су се заједно следеће нумере (песме и плесови): *Мадам Батерфлај* (Пучини), *Ред винг*, *Ту степ* (/Red Wing, Two-Step [врста плеса]/, К. Mills), *Соња* (руска балада) (Партос), *Новембра* (Христић), *Сеоска лола*, *Нек уздише* (Јенко), *Креће се лађа француска* (Фрајт), *Ђурђо, мори*, *Ђурђо* (Фрајт — аранжман). Из заоставштине Јована Фрајта која се налази у Музиколошком институту САНУ могуће је издвојити илустративан пресек штампане градске народне музике пре Другог светског рата, односно: репертоар народне музике у ужем смислу (песме и кола), а постоје и — репертоар песама српских композитора (најчешће „хитова” из позоришних комада које је компоновао Даворин Јенко),

⁸²⁸ Христина Медић, „Музикалије Јована Фрајта”, у: Христина Медић (прир.), *Музика београдских кафана, салона и клубова: Староградске песме из албума Јована Фрајта* (1), Београд: Clío, 2014, VII.

⁸²⁹ Исто.

⁸³⁰ Исто, VIII—IX.

репертоар руских романси (преводио их је Сергеј Страхув), репертоар шлагера и плесова (често у комбинацији)⁸³¹. Следи репертоар, у ком су подебљани називи песама које се и данас проналазе (издања нису датирани и изворно су објављивана без планског редоследа):

- „Бекријске песме”: *Бећарац; Ој, ја не жалим; Дека си била; Мито, Митанче.*
- *Мој дилбере; Камбана бије, нане.*
- *Хтео бих те још једанпут видет; У баштици старог капелана.*
- *Алај ми је, па ми је; Ево срцу мом радости; Откако сам севдах свез’о* — по певању Јована Милићевића Мостарца.
- „5 српских народних песама”: *Чини не чини; Кад би ове руже мале; На те мислим; Какве очи; Моја мила мати.*
- „2 кола”: *Цамбаско; Тамбурашко* — аранжман Стевана Фрајта.
- „3 кола: *Пашона; Жикино; Чарлама.*
- „3 српске народне песме”: *Еј, мислиш, мила моја; Ој, девојко, убила те тама; Кад су врата шкрипнула.*
- *Киша пада, росна трава; Пијан идем од града; Оро се вије* — аранжман Стевана Фрајта, по певању Љубице Миливојевић.
- „5 српских народних песама”: *Крст од злата; Милкина кућа; Онам’, онамо; Што се боре мисли моје; Долине тутње.*
- „5 народних песама”: *Моја мати ћилим тка; Зрачак вири; Од када си туђа жена; Седам сати бије; Жалим те, момче.*
- „2 песме”: *Сунце јарко; Заплакала стара мајка; Бисерка коло.*
- „2 песме”: *Станала Ратка; Не воле ме.*
- „4 песме”: *Море ми је љубав твоја; Мили дани успомена; Ја љубим миљу; Ој, невене.*
- „10 македонских песама”: *Девојчина гугучина; Јунак шета; Учи, карај гана, мамо; Калеш Недо; Еј, наш додов; Јорданка ми се љуљаше; Отишо деда гората; Ти моме; Седнала мајка; Шетав момак.*

⁸³¹ О последњем видети у: Христина Медић (прир.), *Музика кафана, салона и клубова: Модерне игре из збирки Јована Фрајта (2)*, Београд: Слио, 2014.

- „2 севдалинке”: *Црвен фесић; Чудо јада од Мостара града.*
- *Еј, синоћ доцкан; Од како је Бањалука.*
- *Ах, мој доро, добри доро; Девојче плавојче; Столе.*
- *Зоро, Зорице.*
- *Лепа Цана; Цветала ми ружа.*
- „2 народне песме”: *Ленче попово; Сум ти сашил, момо.*
- *Лакше, лакше, мој коњићу; Кирчо бре.*
- *Ко покида с грла ћердане.*
- *Мој пенџеру окићени; Сунце јарко.*
- *Кажси, Ленка.*
- „Српске народне песме, св. 1”: *А што питаши, џанум, мајке; А што си се, Јано; Играли баби; Месечина; Сан заспала; Севделино моме; Стојан иде; Хајд’ д’ идемо, јагодо; Хај, колика је; Чија је оно девојка — аранжман Вацлава Ведрала.*
- „1. албум српских народних песама”: *Боже правде; Лепа наша домовина; Чини не чини; На те мислим; Напреј, заставе; Моја мила мати; Биљана платно белеше; Тера Ленка; Кад би ове руже мале; Мој дилбере; Мара има; Ој, месече; Купила сам шише ракије; Кажси, Ленка; Тамо далеко; Ђувегије, где сте; Мангуне; Пред Ценкином кућом; Силан Вардар; Мој дилбере (македонско); Ђурђо, море, Ђурђо; Синђирићи звече; Милић иде; Мој ћердане; Где ћеш бити, мала Кејо; Уродиле жуте крушке; Осу се небо звездама; Ој, Љубо; Где си, душо, где си, рано; Уродиле јагодале; Ко ти купи срма јелек; Зоро, Зорице; Крадем ти се; Поноћ тавна; Дуде, мори, дуде; Дабулике дајке; Угаснуле очи чарне; Да знаш како те силно љубим; К’о лепи сан; Рибарева кћи; Тамара; Бело доне; Волга, Волга; Код њене сам, ево, куће; Да знајеш, море, моме.*
- „2. албум југословенских народних песама”: *Од како је Бањалука; Да су мени очи твоје; Варала ме; Лепа Цана; Дека си била; Бећарац; Еј, ја не жалим; Мито, Митанче; Цветала ми ружа; Еј, синоћ доцкан; Сеоска сам лола; Џанум, на сред села; На Ускрс сам се родио; Крај Вардар; Дуде, мори, Дуде;*

Аман, аман; Сву ноћ ја легох; Шустерска глава; Зујте струне; Вино, вино; Триглав; Соколски мари; Под прозором; Тече вода, тече; Сунце јарко; Мој пенџеру; Ајде, кој ти купи; Ај, колика је Јаворина; Ат му седи, нане; Обасјала; Ој, девојко, душо моја; Ој, Лазаре; Скувала сам вечерицу; Би ме мајка, би; Да је вишња; Да л' немам, џанум; Месечина сву недељу дана; Јелено, момо; Је л' те жао; Кад се сетим; Вишњичица; Дигни, Кајо; Коњ зеленко.

- „3. албум југословенских народних песама”: *Мари Њ. величанства Краља Петра; Ој, Словени; Онам', онамо; На Струга дућан; Сватовац; Саградићу шајку; Ој, лоло, лоло; Ја сам сирота; 'Оће чича; Зулфо, мори, Зулфице; Што се боре мисли моје; Без тебе, драга; Колико те срце моје воле; Тужно ветар; Хађина Фата; Шо работиш; Ој, Србијо; Питај, Динке; Сунце јарко; Заплакала стара мајка; Море ми је љубав твоја; Останах сирак сиромаш; Мили дани успомена; Дремка ми се, дреми; Ја љубим Миљу; Ој немене; Имам једну жељу; Дано, Данче; Механџи, мори; Ја те љубим, дево мила; Даскалица; Ај, свиће зора; Гледам бајну зору; Хат му седи, нане; Мила мајко, подигни ме малко; Темна магла; Милкина кућа; Девојче плавојче.*

- „4. албум југословенских народних песама”: *Југословенска званична химна / Божје правде/; Живела наша Југославија; Јова Ружу кроз свиралу зове; Кад сам био млађан ловац ја; Тиха ноћи; Фалила се жути дуња; Крст од злата; Узми ми срце моје; Јеси ли се наспала; Све се кунем и преклињем; Колико те срце моје воле; Црвен фесић, мамо; Кад ја тебе љубит не смем; Ко покида с грла ћердане; На Струга дућан; Ој, дођи лоло; Чујеш, секо; Кад се шетам овом стазом; Славуј пиле; Ах мој доро, добри доро; Чудо јада од Мостара града; Нек уздише ко мора; Столе; Збогом, нехарна душо; Мируј, срце моје; Зрчак вири; Моја мати ћилим тка; Другар ми се жени; Ој, споменче; Ој, Јоване, Београђанине; Еј, колика је у Приједору чаршија; Addio Mare.*

- „5. албум југословенских народних песама”: *Пита нана; Сум ти сашило, Лено; Разболела се мамина Гривна; Текла вода Текелија; Ој, девојко; Кад су врата шкрипнула; Червена ти та врска; Еј, мислиш мила; Станала Ратка; Не воле ме, не воле ме; Стрижи, моме, русе косе; Крени, крени; Радо, 'ћери Радо;*

Ленче попово; Кирчо; Јесам ли ти каз'о; Мила моја нано; Море, врћај коња; Да није љубави; Ој, јаворе, јаворе; Голубице бела; Чеп, чеп у славину; Давно је било то; Коња кује; Благуно дејче; Опрости ми, мила мати; А што ти је, мила кћери; Хајде, слушај, слушај; Мој животе, горак ли си; Кате девојче; Алај ми је, па ми је; Ево срцу мом радости; Откако сам севдах свез'о; Купи ми, мајко, топ; Тешко је љубит' тајно; Мујо кује; На крај села чађава механа; Пошетао Мујо млад.

- *Мујо кује коња по мјесецу; Ајде, што те текна; Кажу, кажу, либе Стано* — аранжман Стевана Фрајта, по певању Љубице Миливојевић.
- *Поноћ тавна (Тугуј, виолино); Влахиња нова; Ђурђевка; Влахиња стара.*
- „2 песме”: *Неверна је моја драга; Чеп, чеп у славину.*



Илустрација 12: Насловна страна партитуре М. Михајловића *Хајдмо у Топчидер* (литографија). Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд [s. a.] (сигн. ЈФ XII/2).

СПЕЦИЈАЛНА ТРГОВИНА и ИЗДАЊЕ МУЗИКАЛИЈА		Јована Фрајта		БЕОГРАД, Кр. Александра 49. Телефон 17-23.	
Каталог „Народних Издања“					
Број		Дни	Број		Дни
За гласовир дворучно:					
14	<i>Кристиане</i> , Фифи, Ванстеп	4—	30	<i>Фрајт</i> , Бело Доне	3—
16	<i>Болди</i> , Индиана, Ту степ	3—	33	<i>Фрајт</i> , Хризантеме, Руска песма	3—
18	* * * 5 Кола: Србијанка, Београђан. итд.	3—	34	<i>Јенко</i> , Сеоска лола: Весело момци (Хор)	3—
19	* * * 3 Кола: Козачко, Циганчица и Официјско	3—	35	<i>Јенко</i> , „ „ „ Код њене сам ево куће	3—
21	* * * 3 Кола: Шумадинка, Цануле и Сремско	3—	36	<i>Јенко</i> , „ „ „ Кад се шетам овом ставом	3—
25	<i>G. O. Hara</i> , К-К-К-Кати, Фокс трот	3—	37	<i>Јенко</i> , „ „ „ Сеоска сам лола	3—
26	* * * 3 Кола: Белино, Видино и Врањан.	3—	39	<i>Јојсе</i> , Јесењи сан, Бостон	4—
31	<i>Штолиц</i> , Хало! Како си лепа, Ван степ	3—	40	<i>Верди</i> , „Риголето“, Жена ја варљива	3—
38	<i>Зерковић</i> , Дивина, Ван степ	3—	41	<i>Фрајт</i> , Поноћ тавна и 3 Кола	3—
42	<i>Штолиц</i> , Салома, Фокс трот	3—	47	<i>Фрајт</i> , Тамо далеко	3—
43-44	<i>Л. Шац</i> , Прекор љубави	4—	49	<i>Фрајт</i> , Мој пенџери и Сунце јарко	3—
51-52	<i>Missler</i> , Јутарњи поздрав птичица	4—	50	<i>Верди</i> , „Травиата“, Винска песма	3—
53	<i>K. Mills</i> , Ред Винг, Ту степ	3—	54	<i>Верди</i> , „Травиата“ Његов ми лик у души сја	3—
57	* * * Албум 10 Кола	4—	58	<i>J. Offenbach</i> , Интермецо и Баркарола из опере „Хофманове приче“	4—
63	<i>M. Iven</i> , Мон Ом, Шпањолски Шотиш	3—	60	<i>Фрајт</i> , Албум 5 Песам	4—
64	<i>B. Gaj</i> , Вамп, Шими-Фокстрот	3—	61	<i>Јенко</i> , Укор, Где си душо, где си рано	3—
65	<i>Плетњев</i> , Souvenir de Belgrade. Valse (Посвећено Њ. В. Кр. Александру)	4—	70	<i>G. Lama</i> , Кокета, Фокстрот	5—
66	<i>Халеш</i> , Little Fiv, Фокстрот	3—	78	<i>Фрајт</i> , Пред Ценкином кућом и Силан Вардар	3—
67	<i>Класон</i> , Пеликан, Фокстрот	3—	83	<i>Јенко</i> , Сеоска лола, Нек уздише	3—
68	<i>П. Вилдомаш</i> , Кампаниле, Фокстрот	3—	84	<i>Тихауер</i> , Ја играм, Шими	3—
69	<i>Карери</i> , Марионете, Фокстрот	3—	85	<i>Бакалејников</i> , Имај сажалења	3—
71	<i>Цирина</i> , Мистери, Фокстрот	3—	86	<i>Гајгер</i> , Само за једну ноћ	4—
72	<i>Розендорн</i> , Марјан, Гавота	4—	87	<i>Партос</i> , Соња, Руска балада	4—
73	<i>Розендорн</i> , Волем те, Романса	3—	89	<i>Малдерен</i> , El Tango du Rêve	4—
76	<i>Бајнес</i> , Дестини, Валс Бостон	4—	91	<i>Јенко</i> , Сеоска лола: Што си тако жалостан	3—
79	<i>Пауцлер</i> , Souvenir de Hercules-Bad, Валцер	3—	92	<i>Јенко</i> , Сеоска лола: Где си мајко моја мила	3—
81	<i>J. Lindсај</i> , „Ајша“ Индјан. интермецо	4—	93	<i>Фрајт</i> , Ђувелије и Мангупе	3—
88	<i>G. Гершвин</i> , Сване, Ван степ	4—	95	<i>Жемла</i> , Тече вода, тече	3—
90	<i>Ж. Падила</i> , „El Relicario, Danse Espagnole“	4—	95а	<i>G. Lama</i> , Драго девојче, (Сага Рјесна)	4—
94	<i>J. Фрајт</i> , 4 Кола: Жикино, Пашона итд.	3—	96	<i>Кондор</i> , Стари Цигалин	4—
97	* * * Пролетњи сан, Валцер	3—	100	<i>E. Kалман</i> , Бајадере, Шими	4—
101	<i>M. Иван</i> , Јеп а! Марге, Фокстрот и Шими	3—	107	<i>Фрајт</i> , Дуде, Дабулике и Чукарнич. кокоњеш	3—
105	<i>B. Машони</i> , El Tango di media Noche, Танго	3—	112	<i>Јенко</i> , Зујте струне	4—
106	<i>Ешвеш</i> , Данас морам да играм, Ван степ	4—	113	<i>Румунска песма</i> , Изгубљена срећа	4—
110	<i>Московски</i> , Серената	4—	114	<i>Кашу-а</i> , Сунашце мило (О Соле мло)	4—
118	<i>Шаффорд</i> , Vanjo Song, Jazband	4—	117	<i>Фрајт</i> , Тамара и Рибарева кћи	4—
77	* * * Химне Кр. С. Х. С.	4—	66а	<i>Јенко</i> , 9 пес. из позоришног комада „Бидо“	7—
За гласовир са певањем (Виолина)					
1	<i>Фрајт</i> , Маро не плачи	4—	За певање (Виолина) уз пратњу гласовира:		
2	<i>Фрајт</i> , Мара има и Ој Месече	3—	5	<i>Фрајт</i> , Албум 5 песам	7—
3	<i>Фрајт</i> , Купила сам шише ракије, Мак. песма	3—	11	<i>Пучини</i> , „Мадам Бетерфлај“	4—
4	<i>Фрајт</i> , Ђурђо мори Ђурђо	3—	17	<i>Мокрањац</i> , Мирјано	3—
6	<i>Балон</i> , Креће се лађа Француска	3—	22	<i>Тозели</i> , Тугованка, Серенада	4—
7	<i>Фрајт</i> , Зоро, Зорице	3—	23	<i>Пучини</i> , „Тоска“ арија Каварадосија	3—
8	<i>Фрајт</i> , Биљана платно бељаше	3—	27	<i>Пучини</i> , „Чергари“ Мизетина арија	4—
9	<i>Фрајт</i> , Мој дилбере и 3 Кола	3—	32	<i>Томас</i> , Романса из опере „Мињон“	4—
12	<i>Горски</i> , К'о лепи сан	3—	45	<i>Маскањи</i> , Сицилиана из опере „Кавалерија Рустикана“	3—
13	<i>Фрајт</i> , Мој дилбере (Македонска песма) и тера Ленка	3—	46	<i>Леонкавало</i> , Арија из опере „Бајано“	3—
15	<i>Фрајт</i> , Да знаш како те силно љубим	3—	55	<i>Масне</i> , „Вертер“ (У теби живим ја)	3—
20	<i>Фрајт</i> , Ко покида са грла ђердане	3—	56	<i>Масне</i> , „Вертер“ (Ах што ме буди сад)	3—
24	<i>Фрајт</i> , Кажи Ленка	3—	62	<i>Гуно</i> , Серенада	4—
28	<i>Фрајт</i> , Угаснуле очи чарне	3—	74	<i>Србуљ</i> , Властелинска ћерка	5—
29	<i>Фрајт</i> , Волга, Волга (Thema con Variazioni)	3—	75	<i>Србуљ</i> , Траг Времена	5—
			80	<i>Гуно</i> , „Фауст“ (Сибелова арија)	4—
			82	<i>Доминис</i> , Шта је жена (куплет)	3—
			98	<i>Христић</i> , Новембра	4—

Илустрација 13: Каталог „Народних издања“ Јована Фрајта с последње стране објављене партитуре *Souvenir de Belgrade: Fantasia de Serbie (pour la violon seul et piano)*. Чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд [s. a.] (сигн. ЈФ XVII/3).

Фрајтове музикалије представљају валидан узорак за анализу нотног (прескриптивног) материјала градске народне песме пре Другог светског рата. Реч је о партитурама у које је потписан певани текст за прву строфу (остатак је дат испод нотног материјала), а дата је или само мелодија („за виолину”) или је уписана и клавирска деоница. У неколико случајева дописана је и акордска пратња за гитару, сасвим ретко и хармонику. На самом почетку нотног записа стоји ознака темпа (карактера), мелодија је дата без много украса и с базичним агогичким и динамичким ознакама. Као кантабилна, она је валовите контуре (преовлађујуће поступног покрета, али са скоковима), широког амбитуса (до дециме), дводелног или троделног метра, ритмички једноставна. Хармонски језик ових песама одликује једноставност, па је тако реч о смени не много густој смени акорада из тоничне, субдоминантне и доминантне сфере, и даље дијатонским модулацијама у најближе тоналитете у квинтном кругу и евентуално мутацијама. Пратња је најчешће сасвим једноставна и у левој руци — акордска, јасно ритмизована и потпуно у функцији поткрепљивања певаног текста. Ови аранжмани нису високог уметничког домета, а може се рећи да песме које су опстале до данас заправо много богатије звуче управо због наслојавања украса и хармонија приликом усмене предаје, а у оркестарским извођењима свакако и због богатије инструментације и сонорности.

Moja mati čilim тка

Andante
Moja mati čilim тка, gra-na od bora, O-će mened-u - di, pa - la kraj mora.

1 Ne-moj-mati-čilim-tkati, ja se ne-ću još u-da-ti, Gra-na od bora.
2 A - kad do-de o-naj-pravi, bi-će do-bar čilim-stari.

Zračak viri

Andantino
Zračak vi-ri skroz-grančice i pro-go-ni sja-t-ki-vej, a iz lu-ga moj sja-vu - ju poz-dra-vlja te cvet - ni maj. Ej u-staj di - ko sja-t - ka na - do ra - ju moj te - be vi - dlim u tom sja - ju a o-j mi - o cre - te moj

Od kada si tudja žena...

Andante (Tempo rubato)
Od kada si tuđa žena na bledoti je li - ce, od ka-da si tuđa žena ti iz-gu - bi sr - ce.
Zlato inaševreniša svobozemtre - ba, sa-mozakimsece ve - ne to ga - li - se ne - ma.

2 Ne verujem da si sretna, što put da mi kažeš.
Lutao gdiš isano ljubik nemož biti sretna.

3 Nije zlatno sve što sjin ti to dobro znadeš,
Pravu ljubav nemož kapti ni da blaga dadeš.

Sedam sati bije

Andantino
Ne - se - ču - na si - ja, ne - znam ko ne - znaš ko je - me.
Ne - znam da - je vre - me, vre - me - me - me.

1 ja - ku - cam na vra - ta ni - ko se ne - fjav - lja.
Sed - si mo - ja ma - la sa - draga ak - bar lja.

2 Sedam sati bile, meni se ne spije.
Sad se moja maša bez meće zabavlja.

Žalim te momče

Andante con moto
Žalim te momče što ju - biš me - nac, ža - lim što sr - ce u - za - lud ve - ne.

1 Ti ne - znaš da - ja ne - ljubim te - be, le - pa mi svez - da na ne - bu - lja.
2 Ti ne - znaš da - ja ne - ljubim te - be, le - pa mi svez - da na ne - bu - lja.

Илустрација 14: 5 народних песама (*Моја мати ћилим тка, Зрачак вири, Од када си туђа жена, Седам сати бије, Жалим те момче*), Београд: Јован Фрајт [с. а], чува се у Музиколошком институту САНУ, Београд (сигн. ЈФ XIII/8).

У вези с музикалијама, интересантно је да су оне често обједињаване у форму музичких албума — штампаних, али и рукописних. Из њих се може видети јасан лични пресек некадашњих преференција у музици (па и народној), али и одраз репертоара епохе. Штампани албуми су заменили рукописне песмарице, облик писања, преписивања и чувања песама, са или без нотног записа, што је било нарочито популарно у грађанским друштвима. У овом истраживању је нарочито била информативна рукописна песмарица Јована Фрајта (нотна свеска исписана мастилом и графитном оловком, у црном повезу, с печатом аутора / „Јован Фрајт, музичар”/, печатом Савеза музичара Југославије и печатом „плаћено”),⁸³² за коју се претпоставља да је користио док је музицирао у београдском хотелу „Москва”, а која садржи мелодије које су се изводиле на виолини, већином плесни репертоар (маршеви, мазурке, кола). Премда није реч о песмама, које су као облик у фокусу ове дисертације, Фрајтова песмарица се узима као веома значајна, с обзиром на претпостављену датираност — у збирци не стоји датум, али се по бележењу српских назива чешком транскрипцијом и уз немачке преводе уочава да је записивач тада учио језик, што је у сагласју с његовим каснијим биографским подацима према којима је у Београд дошао 1903, а у хотелу „Москва” наступао од 1908. године. Збирка је информативна и као нотни артефакт извођача градске народне музике у Београду, али и због тога што показује на који је начин потоњи издавач популарних музикалија приступао мелодијама које су биле тражене у публици. Како је реч о инструменталним нумерама, пажња ће им бити посвећена након овог рада.

Говорећи о овим композиторима, поред раније поменутог удела Крстића у функционисању радијског и кафанског контекста градске народне музике, треба се сетити и мелографског доприноса и критике градске народне музике Владимира Ђорђевића. Премда је у текстовима настојао да прикаже свој рад као очување аутентичног фолклора, садржај његове познате збирке песама *Народна певанка* показује да је био усмерен на урбани фолклор и урбану публику. Парадоксално је

⁸³² Албум се чува у Београду у Музиколошком институту САНУ [s. a.] (сигн. 4277, МI XXIII An 948).

да је управо за ову збирку Ђорђевић дао „Предговор” који започиње оштром критиком „варошког певања”, а будући да је репертоар штампан, овоме ће бити посвећена засебна пажња другом приликом. У његовој збирци се не налазе тада популарне „севдалинке” (попут *Ај, колика је Јаворина планина*), али ни фолклористички записи какве је објављивао на другим местима. Ова збирка се налази „између” тих категорија народне музике и аутор је имао намеру да инаугурише пожељан репертоар популарне народне музике, што је у консонанци с естетским начелима о староградској музици код данашњих продуцената и извођача. Ђорђевићев став потврђују следеће речи:

„Један од покушаја поправљања злога стања, по моме мишљењу, био би у томе да се вратимо староме, тј. да збришемо, ако је могућно, ново рђаво, и да се вратимо народним и старијим уметничким песмама, које имају, несумњиво, више вредности но данашње, и које су, неспорно, боља и солиднија основа за напредовање нашег певања, но данашње.”⁸³³

81 НА ТЕ МИСЛИМ...

Andante
mp

На те мислим када зора свиће, на те мислим кад се сврши дан, на те мислим кад се свако биће, спрема ти хи да прослава сан, на те сан.

На те мислим када зора свиће,
На те мислим кад се сврши дан,
На те мислим кад се свако биће,
Спрема тихи да прослава сан.
На те мислим сунце кад се губи,
Увек мислим само на те ја,
Тебе једну срце маје љуби,
На том свету срећа си ми сва.
Ја у јави век о теби сањам,
И кад тиха прострта је ноћ,
На твој спомен љубав сву обраћам,
К теби силаз мене вуче мој.

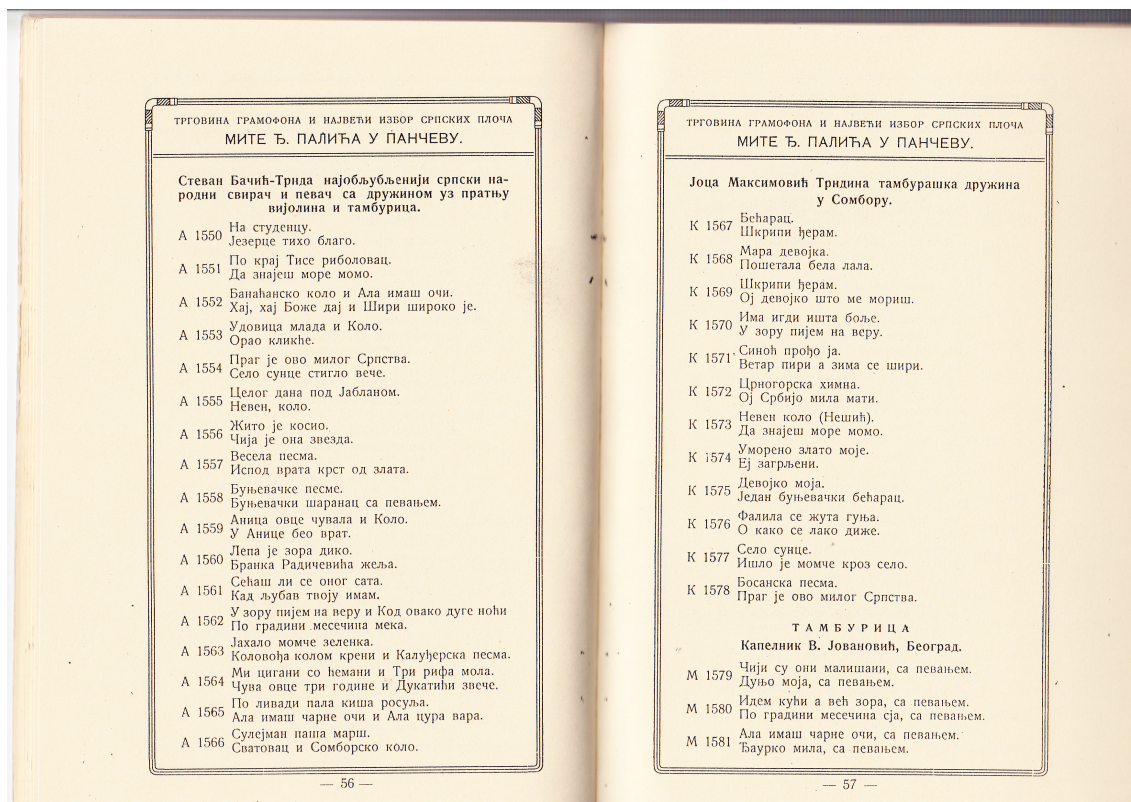
Без тебе ми не мирише цвеће,
Плод горак ми без тебе јесвак,
Где ти ниси нема за ме среће,
Где не дишеш нечист ми је зрак.
И до смрти мислићу на тебе,
Без тебе ми пуст је живот тај,
Док у телу душа не озебе,
Мом животу док не дође крај
Буди и ти тако милостива,
Па у млади кад меслуште гроб,
Сећај с'оног који ту почива,
Који беше свећ твој верни роб!

Илустрација 15: *На те мислим*, у: Влад[имир] Ђорђевић (прир.), *Народна певанка*, Београд: Народна самоуправа, 1926, 64.

⁸³³ Влад[имир] Ђорђевић, *Народна певанка...*, IV.

Музика је објављивана и на грамофонским плочама, од којих су многе данас недоступне, а оне које на увиду јавности преко Интернета показују да је југословенска дијаспора у Сједињеним Америчким Државама успела да делимично сачува ове важне артефакте популарне музике (који су често тамо и произвођени). Међутим, данас о дискографији можемо да се обавестимо и преко штампаних каталога грамофонских плоча и из њих издвојити народне песме.⁸³⁴ Поменути Цицварићи, Мијатовић, Нешић, Јовановић и бројни други, остварили су са својим оркестрима снимке за компаније грамофонских плоча. Из списка „најновијих српских плоча” Мите Стајића из Панчева, из 1913. године, може се сазнати које су биле популарне народне песме и извођачи. Како је реч о засебној великој теми дискографског постојања народне музике пре рата, то ће свакако бити проучено детаљно у скоријој будућности.

⁸³⁴ На Интернету се могу пронаћи јавно доступни дигитализовани снимци неких плоча, нпр: *Tamburitz and more* (<http://tamburitz78s.blogspot.rs>, приступ: 25.04.2016), а љубазношћу господина Александра Крстића дошла сам до неколицине илустративних ретких снимака с плоча из његове колекције.



Илустрација 16: Из *Илустрованог ценовника грамофона (говорелих машина) и списак најновијих српских плоча Мите Ђ. Палића у Панчеву*, Панчево: Штампарија Гаврила Милошева, 1913.



Илустрација 17: Налепница грамофонске плоче: *Moj dilbere*, Т[еодора] Арсеновић – Циганска глзба, Edison Bell Penkala Rekord (Z.1164 /Z240(A)) [s. a]. Чува се у: Београд: Музиколошки институт САНУ (сигн. СП 136).

Градска народна музика објављивала се и у преносима на радио-програму. До сада необјављен извор представљају рукописи уредника Петра Крстића који се чувају у његовој заоставштини у Музиколошком институту САНУ и нису датирани [s. a]. Реч је о попису за који се може рећи да представља добар пресек репертоара народних песама које се се изводиле на програму Радио Београда, а претпоставља се да може бити из периода његовог уредниковања пре Другог светског рата, али и из ратног доба (што није од пресудне важности, будући да је увидом у његову документацију која се односи на програм за време рата утврђено да је реч о веома сличном лирском репертоару). Листа је подударна са издвојеном прескриптивном збирком рукописних нотних записа, која представља значајан извор за будуће дубинско сагледавање музичких карактеристика градске народне музике пре Другог светског рата. Ту су следеће песме,⁸³⁵ а за многе и данас постоје послератни звучни записи (неке се чак и изводе): *Синоћ доцкан пођох из Морића хана; Аман, шетнала си, море, Јано; Јоване, прво гледање; Мали ђаволе; Три су сеје збор збориле; Кад је било ноћи у ложници; Покрај пута мека трава; Планино, мори; Коња седлаш; Шта се чује иза града; Шајка, лађа; Кад Алија млади бег бијаше; Еј, мајка Јову по механи тражи; Пропио се Асан-ага, сарош бекријо; Хађина Фата; Колика је зима била; Банум, насред села; Разболе се бело Доне; Зашто, Сике, зашто?; Пред Ценкином кућом; Пита нана; Сунце жеже, запара је љута; Кад ја имам коња врана; А што живим, кад ми добро није; Уморно је злато моје; Славуј пиле, не пој рано; По мјесечини; Цветала ми ружа; Еј, под Тузлом се зелени; Радо, кћери, Радо; Јоване, сине Јоване; Заспала девојка брегу на камену; Ленче Попово; Девојка пита славића; Аман, мами момче девојче; Прошета девет, мајко, година; Крадем ти се у вечери; Заспала девојка; Рано моја; Ситна киша ситно пада; Ђурђевска кишица; Пилето пејет; Што ми је мило и драго; Магла паднала в долинах; Зулфо, мори, зулфо; Девет години минаше; 'Ајде, слушај, слушај, калеш бре, Анђо; Много ми је мерак; Хајд' на рогаљ, момче; Јелено момо, Јелено; На Ускрс сам се родила; Ђувегује, где сте; 'Оће чича, 'оће рано; Излегоф, мајко; Лулела је Јана; Пукнала, мајко,*

⁸³⁵ Уз називе су у оригиналу руком уписивани дани извођења на радијском програму (дан и месец).

треснала; Разболеле се гривна мамина; Аман, воденичаре; Сви дилбери, аман јад; Магла паднала од небо; Даскалица; Од кад сам се у Мостар удала; Керемејле; Чујеш, секо; Моја Босно; Слатка риђо; Ценкината снага; Сви шајкаши; Ако драгом свилен јаглук дадем; Обасјала месечина; Ја, кад ми на ум падне драга; Уродила ливадица; Синоћ Јово; Умори се ружу тргајући; Ја под брдо, а сунце за брдо; Спаваш ли, ћерко?; Девојка сам, на све ми се жалује; Шеничице, ситно сјеме; Мој дилбере; Шетала се бела була; А што живим; Мито, Митанче; Промиче момче; Купила сам шише ракије; Грдна јада од Мостара града; Село сунце, стигло вече; Саградићу шајку; Бре, девојче; Шта то миче кроз шибљиче; Која гора разговара нема; Гајтано моме, мори; Невен коло; Баурко мила; Од како је Бања Лука; Наши'о Ербез на наше село; Мара има, Мара има; Сан заспала дилбер Мара; Мерак имам; Бајрам иде; Грана од бора; Мислим рано; Устани, злато моје; Благо теби, танка Вело; Би ме, мајко, би; Заплакала стара мајка; Чај, горо чарна; Нису јади кад умире мајка; Ој, Дунаве, Дунаве; Мошћанице; Ој девојко, ђинђо моја; Бего, мори, бего; Благуно дејче, мори; Чик, цуро, погледај ме; Играли баби; Ја поћох снужден крај дола; У нашему лепо ти је Срему; Налеј, нино; Узех ђузум и маштрафу; Јеси ли се наспавала; Цвето, мори, Цвето; Какве очи цура има; Ат му седи, нане; Сву ноћ ја легох, не заспах; Киша пада; Ој, девојко мала; Ферман дојде; Послала ме стара мајка; Зоруле; Зашто, Сике, зашто; Што си, Лено, на големо; Селим-бег нема такве луле; Шано душо; Славуј пиле, не пој рано; Кад ја имам коња врана; Цркнала, мајко, пукнала; Силен Вардар; Ајде, слнце зајде; Ај, рујна зора; Што но ми се Травник замаглио; Еј, у Омера више Сарајева; Писмо стиже из Пазарђик; Гледај ме, драга; Дафинка болна лежеше; Ој, девојко, убила те туга; Тесно ми га скроји, нане; Из бању иде; Два су цвета у бостану расла; Мемеда је стара мајка; А што питаш, ђанум, мајке; Колика је у Приједору чаршија; Ај, шта се сјаји на сред Сарајева; Разболела се мамина гривна; Овце чува танана робиња; Еј, под Скочићем; Мој Милане; Српско страдање; Невером ме зва; Мачем, копљем оружаним; Не л' ни те жално; 'Ајдук Вељко по ордији шеће; Србија се дигла вече; Већ из густог луга купе се хајдуци; Књигу пише Мула паша;

Аман, пошетала Ана пеливана; У Јована господара; Ој, јаворе, зелен боре; Пит, ни вино и ракију; Што си сјетан, сердар Јоле; Разболе се зорна Зорка; Ој, девојко, моја голубице; Приморкиња коња јаше; Бићо, моја ћићо; Под оном гором зеленом; Што Морава мутно тече; По пољу се лелијала трава; Девојко, златна јабучко; Кажу, моме, истината; Ја погазих мутну воду; Видиш, мајко, онај шор; Сунце јарко; Ветар душе; Јелке тавничарке; Ружица се разлива; Хвалила се жути дуња; Играли се врани коњи; Друмом идем, за друм питам; На престолу Харум седи; Ој Мораво, моје село равно; Ситно киша из облака лије; Миљено, цвеће шарено; Маро, Ресавкињо; По ливади пала роса; Где си био, Рајко; Расла ми је, расла титра и наранџа; Ој, облаче; Благуно дејче; Тешко је љубити тајно; Учи ме мајко, саветуј ме; Кирчо на чардак седеше; Црвен фесић, мамо; Кад би знала, дилбер Стано; Не лудуј, Лело; Крст од злата око врата; Плачем већ три дана; Еј, колика је Јаворина планина; Легнем болна; Бледи месец, то сам ја; Ој, кадуно, коно моја; Еј, под Тузлом се зелени мераја; Послушаћу стару мајку; Полетела Даница; Појдо' по пута; Кад се сетим, мила моја; Отвори ми, бело Ленче; Механђи, мори; Сеци, моме, русе косе; Не ти дава; У башти ми зумбул цвета; Сан заспала дилбер Ката; Ој, немене; Све се кунем и закљичем; По ливади пала киша; Спавај, спавај, мој премили; Али-паиша на Херцеговини; Ах, мој доро; Стојанке; Појдо' на горе; Некад цвале беле руже; Градином цвеће цветало; Сву ноћ млада; Ој, јаворе; Сини јарко са истока, сунце; Мила мајко, подигни ме малко; Од сабаха до акшама; Кроз чаршију прође моје Ленче; Синоћке те видех; Дека си била данаске, Цвето; Аман, шетнала Јана; Да л' немам, ћанум; Звони звонце; Јогунице; Еј, косо моја; Које ли је доба ноћи; Сви драгани, само мога нема; Мирјано, ој Мирјано; Ах, мој Аљо, црне очи; Једрен граде, један ти си; Дано, Данче; Пошла мома на вода; Ја посадох вишњу; Гледај ме, драга; Планино моја; Ој, девојко, Смедеревко; Не срди се на ме; Опло сам се; Зурле пиште; Ситна киша; Крај Вардара; У попове Стојане; Магла паднала; Воденичар; Оф, аман, аман; Ђерка је мајку молила; Биљана платно белеше; Разболе се злато моје; Платно бели Сарајка девојка; Запевала булбул птица; Платно бели, ћанум аман; Ај, три је дана соба мирисала;

Купи ми, нано, бич; **Колика је ноћца; Зора зори, петли поје; Ко т' покида са грла ђердане; На врх шора чађава механа; Црн конац, црн гајтан; Ја пирујем овде; Ужичка враголија; Болно Љубе; Ројтанска песма (Еј, ја сам моје); Врела љубав (Татко на мајку збораше); Дарежљивост (Девојчина гугутчина); Јовано, Јованке; Пилето ми поји; Се љубав ме; Марика; Драго ми се расрдило; Моме оди на вода; Излегов, мајко; Ратка на порта седеше; Море, ће продам јаловата крава; Кад је Јана побегнала; Алија, море, делија; Невесто, млада убава; Отишла је млада мома; Садила Тинка босиљак; Добро јутро, лична Недо; Послала ме стара мајка; Певнула Јана; Ој, море дубоко; Бојано, мори; Прођо, ја прођо; Еј, прела Мара; На друм легнав; Еј, ој, проклета мила мале; Еј, чија фрула; Расла ми је, расла; Дику љубим; Гине, вене; Бег, Али-бег; Еј, подунуше; Једно драго и то надалеко; Три девојке; Игра цветова; Игра пауна; Планино моја, планино; Јесен стиже; Под брегом се јела; Шимиширова шибљичица; Кажу јој, мајко, маленој; Поскочица; Играле се делије; О, девојко, ђаволе; Није соко кукавица; Многаја љета; Слава ми твоја, Господе; Кој у здравље пије; Три девојке просо желе; Да ти беше тебе, мила; Голема севда; Оздол иде стара мајка; Учај, карај; Ајде, Стојане; Пропукнала Шар планина; Коња ковет Арсенија; Те кажуват, Илино моме; Бог да убије Дебрани; Што те нема, мој дилбере; Ја се цени у попа; Слатко је винце; Јевка Замфирова; Кажу људи у Турака.**

№ 201. *Allegro* **Црвен фресит.** 1884

Црвен фресит ма = мо црвен фресит ој маме = це
 црвен фресит у дра = га = но ој маме маме = це

2. Црне очи мама црне очи ој мамце,
 црне очи у драгана ој мамо мамце.
3. Да ме хоће мама, да ме хоће ој мамце,
 " " " погледајти ој мамо мамце.
4. Медна уста мама, медна уста ој мамце,
 " " у драгана ој мамо мамце.
5. Да ме хоће мама, да ме хоће ој мамце,
 " " пољубити ој мамо мамце!
6. Ја би теби дала, ја би теби ој мамце,
 Ја би теби срце дала ој мамо мамце!

Илустрација 18: Нотни запис Петра Крстића песме која се изводила на програму Радио Београда, *Црвен фесић* [s. a]. Чува се у: Београд: Музиколошки институт САНУ (сигн. Е/ПК-10, 201).

Поред тога, народна музика се изводила у кафанама, што је представљало знајачан вид њене популаризације, а осим тога — свака музика која се ту изводила постајала је народна. С обзиром на то да су музичари морали да прилажу Министарству просвете репертоаре које изводе да би добили дозволу за рад, данас се у Архиву Југославије чувају подаци из 1936. и 1937. године.

Квартет из Београда (Милета Гајчин, Тихомир /Геза/ Балаг, Илија Васић, Гребер Никола), који је свирао у инструменталном саставу мандолина — гитара — хавајска гитара — хармоника, упутио је *Молбу Министарству просвете* (17.04.1936.) да концерте одржавају у соколанама, друштвеним салама, јавним локалима без сталних улазних цена. На репертоару су имали: „шумадинске, босанске, македонске севдалинке (и далматинске, словеначке, сремске; уметничке шансоне и лака музика)”, а извод је био (нагл. М. Д. песме које се и данас редовно изводе): *Не воле ме ни отац ни мајка; Планино, моја стара дружино; Зрачак вири; Под Тузлом се зелени мераја; Вино нију ође Сарајлије; А што ми се Травник замаглио; Колика је Јаворина планина; Кад би знала, дилбер Стано; Мој невене; Плачем већ три дана; Зашто плачеш, јадно срце; Другар ми се жени, моме; Мене мајка једног има; Колика је у Приједору чаршија; Радо, ћери Радо; Ој, Милане, јабуко са гране.*⁸³⁶

Даље: Мустафа Хајдаровић, Миладин Сремчевић, Јован Повирац, Шефик Спужић, Миле Афаровић, Симо Екенцић и Саво Јосимовић чинили су „хавајско-гитарски цез оркестар с певачима” који је 29.04.1937. Министарству просвете упутио *Молбу за издање дозволе за свирање и певање у циљу пропаганде народне музике и песме.*⁸³⁷ Како су у *Молби* навели, имали су репертоар од преко седамсто

⁸³⁶ Чува се у: Београд: Архив Југославије, бр. фонда 66, фасц. 375, јед. оп. 613.

⁸³⁷ Чува се у: Београд: Архив Југославије, бр. фонда 66, фасц. 375, јед. оп. 613.

песама, а извод — очигледно по југословенском кључу, био је следећи (примећују се и подвлаче бројне песме за које се и данас зна да се изводе, неке као „севдалинке“): *Хеј, Словени; Југославијо; Ој, летни, сиви соколе; Југославијо, мати; Корак идем за кораком; Срем’те се, срем’те, четници; Онамо, онамо; Тамо далеко; Креће се лађа; Где небо високо; Карађорђе славни; Срем, Банат и Бачка; Чувајте Југославију; Када Јоле млад бијаше; Далеко ми бисер море; Ча је густа Лондра; Љубави, љубави; Адио, Маре; Полетиле беле виле; Један мали бродих; Саградићу шајку; Ој, море дубоко; Видесте ли игде богаташа; Седам ноћи на мору; Кате, мори, девојче; Црвена да ти врцкам; Биљана платно белеше; На струган дућан да имам; Ленче попова, Станала Ратка; Мошћанице; Уморих се, друже, трагајући; У ђул башти; Под Тузлом се; Другар ми се жени; Садих алму; Од како је Бања Лука; Кад ја поћох на Бенбашу; Узех ђугум и маштрафу; Кад сам синоћ ишла из дућана; Емина; Где си душо, где си рано; Да зна зора; Када мени на ум падне; Пролазе ноћи; Баурко лепа; Вино пију аге Сарајлије; Мујо кује; Мујо ђогу по мегдану вода; Вихор ружу; Купићу ти дивну гривну; Разболела се дивна гривна; Крадем ти се; Сајша (?); Зашто ми се Травник замаглио; Бајрам иде; Све се кунем; Поскочиће трава погажена; У Агана, у мога драгана; Чарна горо, пуна ли си лада; Са планине ветар дува; Ево срцу мом радости; Је л’ ти жао што се растајемо; Колика је у Приједору чаршија; Ја ураних јутрос рано; Колика је дуга зима била; Снијег паде; Телал виче; У Стамболу на Босфору; Била једном ружа једна; Црвен фесић; Кунем ти се, драга; Мој животе, тежак ли си; Девојчице мала; Заспала девојка; Фалила се лепе Маре мајка; Ој, споменче; Проста ти била моја љубав жива; Хтео бих те видет’; Ој, ливадо, росна траво; Плачем већ три дана; Тешко је љубити тајно; Некад цвале беле руже; Рузмарине мој зелени; Ко то лупа на мој прозор тако; Збогом, чедо гараво; Љубио сам гараве и плаве; Јесам ли ти каз’о; Кад би знала, дилбер Стано; Од када сам севдах свез’о; Шесн’ест лета имала сам; У башти старог капелана; Ој, девојко, јаранице; Лет, лет у планини; Јесење лишће; Лулетова песма; Мислио сам сваки дан; Ој, Седлипанко (?); Јово Ружу кроз свиралу зове; Тиха ноћи; Да ти рекнем, слатко лане; На те мислим; Већ по небу*

кандила се гасе; Црвен ти је кљун, голубе; Пошетао Мујо млад; Ја љубим Милу; Маро, не плачи; Има л' јада к'о кад акшам пада.

Информације о свом овом објављеном репертоару су физички сачуване до данас, а један део песама је опстао и кроз извођење до данас кроз репертоаре босанских севдалинки, војвођанских, македонских, далматинских, српских песама. Тиме се квалификовао за категорије народне и — староградске музике.

5. САВРЕМЕНЕ ИЗВОЂАЧКЕ ПРАКСЕ СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ

Након погледа уназад којим је разјашњено на шта све заправо староградска музика реферише, у овом поглављу се говори о томе шта ова пракса подразумева и представља данас. Као и у случају претходног поглавља, из укупног материјала по први пут разматраног у нашој науци, одабрани су узорци који су репрезентативни за доказивање хипотеза дисертације. Староградска музика у основи има позивање на конкретне музичко-поетске артефакте из прошлости (што имплицира компарацију као „читалачки” поступак), али и надградњу у облику савремених конструката, симулакрума у претходном поглављу расправљене градске народне музике. Оно што обележава староградску музику јесте дискурс носталгије, манифестан у свим извођачким праксама, као облик надградње сећања. У овом поглављу ће бити размотрене контекстуалне (с конситуационим) и текстуалне карактеристике њеног актуелног извођења у Београду.

Дакле, носталгија је кључни концепт у идентитету староградске музике као феномена. Премда је он од велике релевантности за етномузиколошке проблематизације музичких култура, чини се да он ту није довољно искоришћен. Већи назор посвећен је руралној музици и сећању у социјалистичкој Југославији,⁸³⁸ у новинарском раду о популарној музици и „југоносталгичним” аспектима рок музике после Другог светског рата,⁸³⁹ а у скорије време носталгија се испитује и у овдашњој (етно)музикологији.⁸⁴⁰

Овде се носталгија користи усвајањем теоријских поставки неколико аутора. Као и на друге облике колективног памћења, на носталгију утичу: ефекат контекста, ефекат интерференције (појаве нових извора), замена извора, али и

⁸³⁸ Нпр: Ana Hofman, *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden – Boston: Brill, 2011.

⁸³⁹ Нпр: Ivan Ivačković, *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna, 2014.

⁸⁴⁰ Vesna Mikić (ур.), *Between Nostalgia, Utopia and Realities*, Belgrade: Faculty of Music, 2012.

потреба за припадањем.⁸⁴¹ Како је антрополог Кетлин Стјуарт (Kathleen Stewart) приметила: „Носталгија је есенција, наратив, функција језика који ставља догађаје у темпорални поредак и драматизује их као ‚ствари које су се догодиле‘, оне ‚које су могле да се догоде‘ и оне ‚које могу да се догоде сваког момента‘”.⁸⁴² Постоје бројни артефакти популарне културе који настају у светлу носталгије, а како је тиме подстакнут критичар популарне музике Сајмон Рејнолдс (Simon Reynolds) размишљао о рецентној „ретро” моди,⁸⁴³ њена филозофија се заснива на фетишизацији непосредно блиског стилског периода која се креативно испољава кроз пастиш и цитирање.⁸⁴⁴ На тај начин староградска музика раби нпр. „стари Београд”.

За сагледавање периода социјалистичке Југославије из постсоцијалистичке тачке гледишта рад словеначког културолога Митје Великоње је незаобилазан, а овде се помињу његове рефлексије у вези са самом носталгијом. Он је дефинисао као:

„(...) (не)инструментализовану причу која и ламентира и глорификује романтизовано изгубљено време, људе, објекте, осећања, мирисе, догађаје, просторе, односе, вредности, политичке и друге системе, од којих сваки стоји у јасном контрасту према инфериорној садашњости. Иако носталгија реферише ка прошлости, она такође индиректно говори о садашњости, нарочито ако обећања и очекивања боље будућности нису реализована. (...) Када се сумира, што више разочарања неоствареним жељама и обећањима, више носталгије.”⁸⁴⁵

⁸⁴¹ Ognjen Radović, „Jugonostalgija u savremenom TV programu: Narativi u emisiji ‚Šou svih vremena‘”, *Communication and Media Journal* (33), 2015, 9; према: Todor Kuljić, „Sećanje na titoizam: Hegemoni okvir”, *Filozofija i društvo* (2), 2010, 234.

⁸⁴² Kathleen Stewart, “Nostalgia: A Polemic”, *Cultural Anthropology* (3/3), 1988, 227.

⁸⁴³ Приметио је у све чешћој употреби префикса “re-” у енглеском језику (*revival, reissues, remake, recycle*): Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, New York: Faber and Faber, 2011, XI.

⁸⁴⁴ Исто, XII.

⁸⁴⁵ Mitja Velikonja, “Lost in Transition: Nostalgia and Socialism in Post-Socialist Countries”, *East European Politics and Societies* (23/4), 2009, 538.

Треба скренути пажњу да Великоња није квалитативно разликовао носталгију „из прве руке”, аутентичну, од оне „из друге руке”, која подразумева позајмљене или чак украдене наративе о прошлости (рекло би се — недоживљене),⁸⁴⁶ што би заправо значило и да је слично третирао историјски извор и сећање. Поред тога, он је елаборирао „индустрију носталгије”, примећујући да постоји „култура носталгије” као дискурс политике која се на некога примењује „одозго” (енглески: *top-down*), супротно од „носталгичне културе” као приступа „одоздо” (*bottom-up approach*), који је заправо популарна фикција носталгичара.⁸⁴⁷ Великоња је такође заступао став да је носталгија увек жал за моментом у прошлости који је био прогресиван, тј. не-носталгичан.⁸⁴⁸ Староградска музика је дефинитивно део „индустрије носталгије”, а градска народна музика на коју она реферише заиста и јесте својевремено била „модерна”, могло би се рећи — новокомпонована, чему ћу се вратити мало касније.

Круцијални идејни приступ, који је уједно најважнији за материјал из овог доктората, представила је амерички слависта руског порекла Светлана Бојм (Svetlana Boym) у својој капиталној књизи *The Future of Nostalgia*. У изворном значењу, носталгија је „чежња за домом који више не постоји, или никада није ни постојао. Носталгија је осећање губитка и расељености, али и романса за сопственом уобразиљом”.⁸⁴⁹ Носталгију карактерише неухватљивост: „Уствари, носталгичарима из целог света било би тешко да кажу за чим толико чезну — за било којим другим местом, за неким другим временом, или за бољим животом”.⁸⁵⁰ У истраживању носталгије, Бојм се залагала за „двоструку историју”, која би обухватила и реалије и илузије.⁸⁵¹ Ово се сасвим подудара с начелима староградске музике.

⁸⁴⁶ Исто.

⁸⁴⁷ Исто, 539.

⁸⁴⁸ Исто, 546.

⁸⁴⁹ Svetlana Boym, *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika, 2005, 16.

⁸⁵⁰ Исто.

⁸⁵¹ Исто, 22.

Носталгија у савременом тренутку има специфичан однос према времену:⁸⁵²

„Носталгија надилази индивидуалну психологију. На први поглед, носталгија представља чежњу за одређеним местом, али она је уствари жудња за неким другим временом — за временом нашег детињства и споријим ритмом наших снова. У ширем смислу, носталгија представља побуну против модерног поимања времена, времена оличеног у историји и прогресу. Носталгичар жели да поништи историју и да је претвори у приватну или колективну митологију, да путује унатраг кроз време као што може да поново отпутује до неке тачке у простору; он одбија да се препусти иреверзибилној природи времена која загорчава људски живот.”⁸⁵³

Заиста је редундантан наратив о староградској музици као средству за враћање у прошлост, бег од савремености и брзог начина живота. Рецимо, у емисијама на програму Радио Београда које у већој мери емитују староградску музику и које се обраћају старијим људима као циљној групи, често се експлицитно помиње сентиментално путовање у прошлост. Осим пејзажа старог града и фотографија са старим одевним предметима који асоцирају на предратни живот, честа је иконографија сата на омотима плоча староградске музике.

Према мишљењу Бојм, носталгија је у нераскидивој вези (не само опозитној) с модерношћу и прогресом: у популарној култури „технолошка достигнућа и специјални ефекти се често користе да би се оживеле визије прошлости”.⁸⁵⁴ Тако, илустрације ради, у односу на снимке градске народне музике од пре једног столећа може да се примети да је музички језик (у хармонском, ритмичком, оркестрацијском виду) староградске музике богатији. Бојм је управо на поменутој амбивалентности утемељила своју студију:

⁸⁵² Видети и: Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion, 1974.

⁸⁵³ Svetlana Bojm, *нав. дело*, 18—19.

⁸⁵⁴ *Исто*, 16.

„Носталгија није увек окренута прошлости; она може да буде ретроспективна, али и проспективна. Фантазије о прошлости, које су условљене потребама садашњице, имају директног утицаја на реалност будућности. Обзир према будућности наводи нас да преузмемо одговорност за своје носталгичне приче.”⁸⁵⁵

Може се рећи да су сада кључни носиоци носталгије староградских песама конзументи као што су (српски/југословенски) емигранти и старије особе, јер је срж носталгије у модерности Бојм увидела у следећем:

„Модерна носталгија је жал због немогућности митског повратка, због губитка једног зачараног света који је имао јасне границе и вредности; или пак може бити световни израз духовне чежње, носталгија за апсолутом, за домом који је уједно физички и духовни, за рајским јединством времена и простора које је претходило уласку у историју. Носталгичар тражи духовног адресата. Пошто одговора нема, он тражи знаке вредне памћења и у свом очајању их погрешно тумачи.”⁸⁵⁶

Староградска музика почива на сећањима појединаца, али и на материјалним изворима који су произвођени и прихватани у оквиру друштвених група, па је стога у схватању носталгије важно и питање колективног и индивидуалног сећања:

„За разлику од меланхолије, која се ограничава на поље индивидуалне свести, природа носталгије повезана је с односом између индивидуалне биографије и биографије одређених група или народа, између личних сећања и колективних памћења.”⁸⁵⁷

У историји носталгије веома је важан деветнаести век, што је повезано и с темом овог рада, најпре кроз конституисање градске народне музике с почетка двадесетог века, а потом и кроз реферисање на њу у староградској музици. Но, не

⁸⁵⁵ Исто, 20.

⁸⁵⁶ Исто, 37—38.

⁸⁵⁷ Исто.

треба заборавити да се данас на деветнаести век гледа у кључу носталгије. Ево како је Бојм описала то време, које је, како је поменуто, донело и процват бојемије:

„Епидемију носталгије више није требало лечити, него је раширити што је више могуће. Носталгија постаје тема једног новог жанра; то више није прича о могућем оздрављењу, већ романа за прошлост. (...) Чежња за завичајем постала је кључна метафора романтичарског национализма. (...) Носталгичар никада није домородац, већ особа без сталног места боравка која посредује између локалног и универзалног.”⁸⁵⁸

Имајући у виду популарност не само родољубиве, већ (више) и љубавне лирске поезије, шире се хоризонти уочавања носталгије у староградској музици. Осим у конструисању идеје нације кроз чежњом за завичајем, носталгија је фигурирала и као чежња *per se*:

„Предмет романтичарске носталгије мора да се налази изван садашњег простора искуства, негде у полутами прошлости или на неком утопијском острву блажених где се време зауставило као на неком старом сату.”⁸⁵⁹

Даљи историјски токови само су поспешили носталгију: „Брзи темпо индустријализације и модернизације појачао је чежњу људи за споријим ритмовима прошлости, континуитетом, социјалном кохезијом и традицијом.”⁸⁶⁰ И одиста тако јесте у случају староградске музике — крајем двадесетог века се јавила као жанр алтернативан новокомпонованој народној музици, алудирајући на прошлост и градску традицију, поспешујући кафански колективитет. Осим поетских којима се то вербализује, чак су и њена музичка средства подређена том циљу: доминирају лагана темпа и акустични инструменти, певају се и евидентно старе песме. Позивајући се на друге ауторе, Бојм је тврдила да је у двадесетом

⁸⁵⁸ Исто, 42—43.

⁸⁵⁹ Исто, 45.

⁸⁶⁰ Исто, 50.

веку носталгија приватизована и интернализована.⁸⁶¹ Из перспективе совјетског емигранта у Америци, она је извела бројне закључке о носталгији у посткомунистичком времену, а овде ће се истаћи они који су врло применљиви у погледу староградске музике у Београду у савременом контексту (свакако другачијег од совјетског). Може се потврдити да је пред крај двадесетог века „носталгија постала одбрамбени механизам који је штитио од убрзаног ритма промена и економске шок-терапије”.⁸⁶² Тада је одједном оно што је „старо” („ретро”) утопистички постало популарно и профитабилно — „придев ‚стари’ овде се односи на аисторијску визију добрих старих времена, када су сви били млади, у данима пре великих промена”.⁸⁶³ Такви културни производи били су намењени масовној употреби домаћих потрошача, али и туристима.⁸⁶⁴ На овакав приступ се уједно најдиректније позива данашње функционисање Скадарлије, узимајући као темпоралну прекретницу Други светски рат.

Коначно, Бојм је само напоменула оно што се проблематизује овде, а то је веза носталгије и садашњости: „Савремена носталгија не односи се толико на прошлост колико на садашњост која ишчезава”.⁸⁶⁵ Другим речима, носталгија је механизам у увек виталним процесима музичке (и уопште културне) патинизације. Тако је градска народна музика пре Другог светског рата била не само уживана као кафанска и народна, већ и гласно критикована као недовољно стара и савремена. Након рата и појаве новокомпоноване народне музике, поменута градска народна музика је презначена у староградску и историзовану (самим тим „вреднију”) народну музику. Неколико година после распада Југославије на репертоару су се поново налазиле и песме из разних крајева бивше државе (босанске, далматинске, црногорске, македонске, словеначке), поред оних с различитих страна Србије (Војводина, Косово и Метохија, Шумадија). Оно што је данас актуелно јесте

⁸⁶¹ Исто, 105.

⁸⁶² Исто, 120.

⁸⁶³ Исто, 121.

⁸⁶⁴ Исто, 124.

⁸⁶⁵ Исто, 509.

патинизација новокомпоноване музике до деведесетих година двадесетог века, те тако некада „лоша” народна музика извођењем од стране акустичних инструменталних састава и у Скадарлији постаје „добра” — староградска. Поред тога, и данас се пишу песме у стилу староградских („нове градске”), чија претензија и јесте да постану дуготрајни део репертоара популарне народне музике, широко прихваћен од стране шаролике (али заинтересоване) публике.

Бојм је луцидно истакла везу песништва и филозофије као некада препорученог „лека” за носталгију, што заправо води ка присуству комодификоване носталгије у популарној култури, у различитим дисциплинарним сферама:

„И само преобиље носталгичних артефаката које индустрија забаве нуди на продају, а углавном су у питању сладуњави готови производи, сведочи о страху од несавладиве чежње и времена које није претворено у робу. Презасићеност, у овом случају, само наглашава суштинску незаситост носталгије.”⁸⁶⁶

Ауторка је и повезала носталгију с „масовном културом”, поглавито салонском, а појединачни мотиви које помиње постоје чак и у староградској музици која се овде истражује. Посебно је добро артикулисан одломак којим је оцењена уметничка вредност носталгичних културних производа, будући да је указано на покушаје досезања наизглед лако доступне уметности у свакодневици (градска народна музика с почетка двадесетог века и савремена староградска песма су згодан пример таквих стваралачких подухвата, недовољно комплексних да би наставили развој уметничке песме, али одвећ комуникабилних с публиком „финијег укуса”):

„Њени зачеци сежу до почетка деветнаестог века и тадашњег наглог пораста интересовања за све што је прошло, до нове моде која је салонску културу образованих земљопоседника и градских становника претворила у ритуално слављење *успомене на младост што прође, на пролеће што брзо пролеће, на балове давне и прилике*

⁸⁶⁶ Исто, 21.

проигране (нагл. М. Д). А с усавршавањем споменара, односно обичаја да се у албум неке младе даме уписују стихови, цртају илустрације и остављају осушени цветови и биљке, сваки флерт само што се није претварао у *memento mori*. Па ипак, ова опседнутост салонске културе сећањем била је шаљива, динамична и интерактивна и чинила саставни део друштвене театралности која је свакодневни живот претварала у уметност, чак ако и није баш била реч о ремек-делу. (...) Средином деветнаестог века (...) обожавали су се недовршеност, фосили, рушевине, минијатуре, сувенири, нипошто свеобухватна реконструкција (...). Тако се меланхолично осећање губитка претворило у стил и моду с краја деветнаестог века.⁸⁶⁷

Светлана Бојм је увела поделу носталгије на рестауративну (трансисторијска реконструкција изгубљеног дома) и рефлексивну (жаљење као такво, осећај дистанцираности од објекта, сличан меланхолији — како је више пута поменула у књизи), и то је њено најважније достигнуће у овој студији. Тиме је потцртано да носталгија није чежња само према месту, већ и према времену:

„Рестауративна носталгија ставља нагласак на *nostos* (грчки, прим. М. Д.) и представља покушај трансисторијске реконструкције изгубљеног завичаја. Рефлексивну носталгију подстиче *algia*, сама чежња, и она вечито одлаже повратак у завичај — са сетом, с иронијом, из очајања. Рестауративна носталгија не види себе као носталгију, већ пре као истину и традицију. Рефлексивна носталгија је бескрајно размишљање о амбивалентности љуске чежње и осећаја припадности, без страха од противречности којима модерност обилује. Рестауративна носталгија шири апсолутну истину, док је рефлексивна носталгија доводи у сумњу.

(...) Ова типологија носталгије дозвољава нам и да направимо разлику између националног сећања, које се темељи на јединственој

⁸⁶⁷ Исто, 49–50.

причи о националном идентитету, и друштвеног сећања, колективног оквира који обележава али не дефинише индивидуално сећање.”⁸⁶⁸

У случају староградске музике носталгија се тако доживљава и емски. Ипак, предност примене има рефлексивна носталгија, премда и рестауративна испољава резултате. Наиме, у представи људи из Београда или Србије постоји мотив „старог Београда” (који неки нису никад ни видели) који се користи у дистанцирању од садашњег „обичног” града и уједно за очување културног идентитета. „Стара времена” су и опевана у продукцији овог жанра. Поред тога, рефлексивна носталгија може бити уочена и код туриста који (често) посећују Београд: туристе привлачи не само уобичајена културна, већ и понуда ноћног живота,⁸⁶⁹ у оквиру тога и промовисаних балканских, кафанских ужитака у које спада и музика (поред хране, пића, дуванског дима), а атмосфера места „с душом” нарочито у случају Скадарлије потенцира се наративима (често анегдотским) о познатим локалним бoемима и споменима познатих посетилаца из целог света.⁸⁷⁰ Баш због случајева у којима „стари Београд” није раније доживљен, Скадарлија и Београд (код многих западних туриста, Србија и цео Балкан) доживљавају се као својеврстан „етнографски музеј”, где музика има веома значајну улогу. Посебно у скадарлијским кафанама музичари кроз песме о завичајима ангажују рестауративну носталгију, о чему ће више речи бити доцније.

Веза носталгије и музике је очигледно веома интересантна и комплексна. И Бојм је у својој студији која нема директне везе с музиком уочила њену улогу у носталгичним представама (прво у осамнаестовековним спознавањима носталгије, када је она третирана као болест): „Музика у овом случају ,не делује сасвим као музика, већ као знак који призива неко сећање’. Завичајна музика, било

⁸⁶⁸ Исто, 22—23.

⁸⁶⁹ Видети и: Влада Републике Србије, „Стратегија развоја туризма Републике Србије”, *Службени гласник РС* (91), 2006, 32.

⁸⁷⁰ Тако се, рецимо, истиче податак да је Маргарет Тачер „уживала у тамбурицама” у „Два јелена” — *Dva jelena, Poznati u restoranu kroz istoriju* (<http://www.dvajelena.rs/sr/poznati-u-restoranu-kroz-istoriju>, приступ: 07.03.2016).

да је у питању рустична мелодија или поп песма, увек иде уз носталгију — њена неописива драж мами сузе из носталгичаревих очију и оставља га без текста, а често замагљује и критичко промишљање о овој теми.⁸⁷¹ У појединим традицијама с евидентном исељеничком популацијом чак постоји издвојив корпус „миграцијских песама”,⁸⁷² у којима се носталгија активира с различитим функцијама (као и у свим рестауративним носталгичним праксама, реч је о стимулисању сећања, афектацији, подстицању колективитета, слављењу припадности одређеном крају и жал за њим). Према мишљењу социолога Микија Валија (Mickey Vallee), „зато што музика може да пренесе нешто из историје без оптерећивања консеквенцом, и зато што музика обухвата свет објеката својим техникама означавања, генерално се сматра чистим сећањем и експресивним оруђем за постизање утиска прошлости.”⁸⁷³ Он је поменуо да се дискурс носталгије уклапа у (адорновско) тумачење популарне музике као регресивне, као и да је носталгија нит у постмодернистичком кретању међу музичким стиловима због свог ироничног односа према историји.⁸⁷⁴ Од примера које је одабрао, за ову прилику је најинтересантније испитивање носталгије у сентименталним баладама Тин Пан Ели продукције, јер је тај дискурс управо продавао штампане песме за кућну употребу — „док се некада чезнуло за домом у његовом одсуству, модерни носталгичари су уживајући патили за домом — у њему”.⁸⁷⁵ Ова опсервација говори о важности извођачког аспекта и афективног слушачког искуства у разумевању носталгичне културе. Важан механизам носталгије у музици је и сведочење о прошлости и граду у поетским текстовима песама.⁸⁷⁶

⁸⁷¹ Svetlana Bojm, *нав. дело*, 31.

⁸⁷² Eckehard Pistrick, *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*, Surrey: Ashgate, 2015.

⁸⁷³ Mickey Vallee, “From Disease to Desire: The Afflicted Amalgamation of Music and Nostalgia”, у: Tonya Davidson, Ondine Park, Rob Shields (ур.), *Ecologies of Affect: Placing Nostalgia, Desire and Hope*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011, 87.

⁸⁷⁴ *Исто*.

⁸⁷⁵ *Исто*, 99.

⁸⁷⁶ Више у: Richard Elliot, “Introduction”, *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, London — New York: Routledge, 2010, 2.

На концу, за етномузикологију је важно да су уочене могућности инвенције традиције које су инспирисане носталгијом,⁸⁷⁷ посебно у случајевима етничких традиција које се везују за некадашње или далеке просторе. Значај носталгије је констатован и у студијама популарне музике, на примерима одређења и развитка жанра наpolitанске канцоне,⁸⁷⁸ као и у етномузиколошком тумачењу сентиментализма (па и његове везе с национализмом) у турској популарној музици током двадесетог века.⁸⁷⁹

5.1. САВРЕМЕНИ КОНТЕКСТИ ИЗВОЂЕЊА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ

У овом потпоглављу сагледаваће се савремени контексти извођења староградске музике у Београду, оличени у студијама случаја кафанског извођења типичних састава у Скадарлији (оркестар „Тамбурица 5” у кафани „Два јелена” је најрепрезентативнији састав на сцени староградске музике у Београду, а постоје још неки специфични), уз осврт на парадно измештање староградске музике из кафанског простора (званично отварање туристичке сезоне у Скадарлији), те високо медијски експонираног концертног извођења звезде овог жанра (солистички концерт у Сава центру вокалног интерпретатора Звонка /Звонимира/ Богдана уз пратњу новосадског Великог тамбурашког оркестра Радио-телевизије Војводине). Разматрања ће бити изложена на примерима конкретних конситуација опсервираних на терену, а поткрепе су пронађене у медијским најавама и препричавањима, али доминантно у наративима музичара. Њихово проблематизовање у контексту савременог постојања староградске музике у Београду наметнуло се због чињенице да су то два главна контекста јавног извођења староградске музике (сем медијског који има утицај на репертоар, али

⁸⁷⁷ Megan Rancier, “Resurrecting the Nomads: Historical Nostalgia and Modern Nationalism in Contemporary Kazakh Popular Music Videos”, *Popular Music and Society* (32/3), 2009, 388.

⁸⁷⁸ Gofredo Plastino, *нав. дело*.

⁸⁷⁹ Martin Stokes, *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago — London: Chicago University Press, 2010, 5.

функционише по узусима репрезентације сваког жанра популарне музике; а због фокусираности се сад не разматрају приватни контексти), као и због следеће везе одабраних случајева — ранији кафански наступи су утицали на концертне који се овде с правом разматрају, а репертоар с тих концерата се кроз наступе у кафани усталио и постао једно од сужених значења термина „староградска музика”. Преформулисано, кафана је уплетена у развој староградске музике од њених (пра)почетака, а староградска музика је неминовно упловила у масовно промовисање какви су савремени концерти популарне музике. Управо студије перформанса могу да објасне у оба контекста апострофирану динамизацију извођења, као и да на основу тога помогну упросечавању староградске музике, какво ће бити извршено зарад објашњавања музичких обележја у другој већој целини овог поглавља.

Оваква подела на врсте контекста налази потпору у теоријској поставци америчког етномузиколога Томаса Турина (Thomas Turino). Примењујући његову класификацију поља музичког извођења идејно укоренењу у Бурдијеовој теорији (која под друштвеним пољем подразумева област праксе коју дефинишу природа/сврха активности, типови улога, њихове релације и статуси, типови капитала који се вреднује),⁸⁸⁰ потврђује се да као типови музичког извођења у реалном времену који почивају не само на музици, већ и на непосредној реакцији (дакле, живих наспрам снимљених), постоје учесничко извођење (енглески: *participatory performance*) и приказно извођење (*presentational performance*). Учесничко извођење представља тип уметничке праксе у којем нема дистинкције уметник—публика, већ само учесника и потенцијалних учесника који доприносе изводећи различите улоге, а примарни циљ јесте инволвирање што већег броја људи у сам перформанс.⁸⁸¹ Улоге се изводе према могућностима, па тако учествују и специјализовани музичари као водећи, али и (мање) вешти извођачи (тапшући,

⁸⁸⁰ Thomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago — London: University of Chicago Press, 2008, 236.

⁸⁸¹ Исто, 26.

плешући, певајући рефрен и слично).⁸⁸² Турино је издвојио главне звучне планове који конституишу успело учесничко извођење: реч је о отвореним формама које су састављене од контрастних секција које чине краћи репетитивни елементи — често варирани, док су почети и крајеви замагљени.⁸⁸³ Музичко дело је само основа извођења за које је важно да има константну метроритмичку пулсацију, ток (енглески: *groove, flow*).⁸⁸⁴ Овакво музичко обликовање Турино је објаснио потребом за „сигурношћу у константности” која води ка социјалном синхронизитету.⁸⁸⁵ У таквим извођењима музичка чистота није пресудна, па је најчешће реч о густим фактурама, пуним бојама, широким регистрима, перманентно гласном звуку;⁸⁸⁶ а не истиче се виртуозни солиста.⁸⁸⁷ С друге стране, приказно извођење реферише на ситуације у којима уметници припремају и представљају музику другој, наспрамној групи која не учествује извођачки — публици.⁸⁸⁸ Сам ансамбл функционише по принципима учесничког извођења, али његов наступ је условљен поставкама сцене и изводе га музичари сличних интерпретативних способности имајући за циљ да што више заинтересују слушаоце.⁸⁸⁹ Стога је реч о затвореним и детаљно припремљеним формама, које имају унапред осмишљену структуру и динамизацију у оквиру укупног трајања, с истакнутијом виртуозношћу, музичком комплексношћу и транспарентношћу деоница.⁸⁹⁰ Код првог типа извођења Турино је посебно нагласио снажну димензију друштвености проистеклу из интерактивности, док је за други тип карактеристично формирање културних кохорта (социјалних јединица базираних

⁸⁸² Исто, 32.

⁸⁸³ Исто, 37—38.

⁸⁸⁴ Исто, 59.

⁸⁸⁵ Исто, 40—41.

⁸⁸⁶ Исто, 44—46.

⁸⁸⁷ Исто, 47.

⁸⁸⁸ Исто.

⁸⁸⁹ Исто, 52, 54.

⁸⁹⁰ Исто, 59.

на ограниченом броју заједничких идентитетских маркера).⁸⁹¹ Примењено збирно на извођење староградске музике у Београду, први тип представља извођење у контексту кафане, а други у контексту концерта. У кафанама је наглашено саучествовање музичара и публике у стварању музичког догађаја према поменутиим параметрима, а на концертима је јасна подељеност улога и другачији приступ концепцији музике.

Контекстима извођења у даљим фрагментима потпоглавља сматрају се уже омеђени догађаји/ситуације/процеси у оквиру ширег контекста постојања, па и предисторијата староградске музике у Београду почетком двадесет првог века. Тако дефинисан контекст извођења одређен је у конситуацији по методолошкој апаратури српског етномузиколога Мирјане Закић, а та ставка заправо посредује у међузависности музичког текста и (ширег) контекста:

„Контекст, дакле, имплицира историјско-културну димензију, односно дијакхронијски аспект, историју музичког феномена, традицију његовог коришћења, концентрисано искуство неколико покољења. Конситуација подразумева узрочне услове коришћења музике, те је најдиректније повезана с њеним датим функционалним својством, а тиме и с њеним ужим — референцијалним нивоом. (...) Контекст, дакле, подразумева културни спектрум који учествује у стварању кода; конситуација представља манифестацију кода у датим, конкретним условима.”⁸⁹²

Надовезујући се на ово, сам процес конситуације извођења може се интерпретирати и онако како је предложила канадски етномузиколог Регула Буркхарт Куреши (Regula Burckhardt Qureshi), у жељи да објасни питање које од давнина окупира проучаваоце музике — како музички звук остварује значење ван себе самог,⁸⁹³ при чему је тежила уједињењу музиколошке и антрополошке

⁸⁹¹ Исто, 61.

⁸⁹² Мирјана Закић, „Контекст — конситуација — текст”, у: Димитрије Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића (зборник радова са међународног научног скупа, 10–11. април 2008)*, Бања Лука: Академија умјетности — Музиколошко друштво Републике Српске, 2008, 219.

⁸⁹³ Regula Burckhardt Qureshi, “Musical Sound and Contextual Input...”, 57.

парадигме у нашој струци.⁸⁹⁴ Њена студија је важна и зато што је указала да специфичне извођачке традиције демонстрирају способност „емске” анализе, односно аплицирања домаћих концептуалних рамова на интерпретацију понашања,⁸⁹⁵ и даље њиховог адаптирања западњачком систему (музичког) знања. С обзиром на време кад је објављена (1987. година), ова студија је била веома авангардна и, испоставиће се, необично плодотворна. Данас делови те анализе могу бити једнако успешно замењени поставкама из студија перформанса. Њен модел је изграђен на следећим, једноставним, претпоставкама: анализира се оно што се може посматрати, разликују се концепти од понашања, процес чини структуру оперативном.⁸⁹⁶ Процедура је у основи подразумевала испитивање музичке структуре, структуре контекста извођења (у оквиру ког је разликовала „прилику” и „догађај”, што одговара подели на контекст и конситуацију) и коначно — *извођачког процеса*.⁸⁹⁷ Нажалост, графички прикази (секвенце из сачињеног видеографа) тако комплексне идеје које је ауторка понудила као метод и пример, не обезбеђују велику прегледност и нису универзално употребљиви у погледу тумачења интеракције текста и контекста. „Шума” података која се добија из редувантних и детаљних музичких анализа извођења староградске музике резултовала би истим закључцима као што би био случај с пажљиво одабраним и анализираним узорком процеса на основу учесничког посматрања, јер ипак се репертоар у извесној мери мења, музички језик је у суштини једноставан, а

⁸⁹⁴ Сличан циљ имао је касније и Изалиј Земцовски: Izaly Zemtsovsky, “An Attempt at a Synthetic Paradigm”, *Ethnomusicology* (41/2), 1997, 185—205.

⁸⁹⁵ Regula Burckhardt Qureshi, “Musical Sound and Contextual Input...”, 61.

⁸⁹⁶ *Исто*, 62—63.

⁸⁹⁷ *Исто*, 64—65.

контекст заправо одређује праксу.⁸⁹⁸ Но, из аналитичког модела Буркхарт Куреши може се преузети следећи део као оригиналан и утилитаран: процес се посматра и у оквиру контекста и у оквиру музике, а анализира се као интеракција публике и извођача.⁸⁹⁹ Комбиновано са/заменењено студијама перформанса, разматрање извођачког процеса даје иновативан приступ етномузикологији, а уједно је оправдан и вербализацијама о извођењу као суштинском контексту постојања староградске музике (поред нпр. медијског). Водећи се даље дедуктивним приступом, сам музички садржај биће размотрен у потпоглављу које ће уследити након контекстуализације.

5.1.1. ИЗВОЂЕЊЕ СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У КАФАНАМА У СКАДАРЛИЈИ

Београд је узет у овој дисертацији као област истраживања не само због поменутог значаја у развоју градске народне музике услед своје позиционираности, већ и због стања на терену. Наиме, Београд као престоница има културно-спацијалне јединице које конституишу високо репрезентативно окружење и туристима пружају утисак аутентичног/народног/традиционалног амбијента и за домаће посетиоце имају посебну важност, као и престижне концертне дворане. Музика у овом процесу сачињавања репрезентације има запажену, градивну улогу, па се тако издвајају кафане као места где се може чути

⁸⁹⁸ Младен Марковић у својој дисертацији с правом проценио (Младен Марковић, *Виолина у Србији...*, 132): „Која је вероватноћа да ће нам музичари одсвирати (или отпевати) баш оно језгро свог значајно већег репертоара које ми можемо са сигурношћу узети као репрезентативно? (...) А прилично је непрактично, или чак и немогуће, да радимо рекогносцирање терена сваких рецимо шест месеци. Уколико *живимо* са извођачима на терену одређено време, што је основна премиса школе антропологије музике, вероватно бисмо могли да пратимо из вечери у вече све промене у репертоару и начину његовог мега- или макро-комбиновања. И шта бисмо закључили? Могли бисмо да у детаље набројимо све нумере које су изведене, да их класификујемо према статистичком појављивању, према тонским низовима, према њиховим унутрашњим формама, према претежно узлазним или силазним мелодијама, према потезима гудала, према било чему што можете замислити. Добићемо брдо таблица, приказа, графикона, изузетну покривеност истраживања фактима, нотираних промена, све и свашта. Вероватно ћемо имати забележен и одређени процес и факторе који утичу на материјал да буде баш на одређени начин груписан у оквирима макро-форме. А да ли ће тај процес бити битно различит од онога који смо утврдили на овакав начин? Тешко.”

⁸⁹⁹ Regula Burckhardt Qureshi, “Musical Sound and Contextual Input...”, 64.

„права народна музика”, по мишљењу просечног слушаоца/љубитеља/уживаоца. У Београду данас постоје бројне кафане у којима се изводе староградска и новокомпонована народна музика.⁹⁰⁰ Док су потоње бројније, у оним првим се староградска музика не изводи у окамењеном виду, већ с упливима новијих пракси, из чега је јасно да је староградска музика много мање презентна у укупном животу савремене градске народне музике. Кафане су места која су у градским срединама (биле) позорнице за извођење народне музике и имају кључну улогу у чињењу музике староградском, о чему ће више речи бити у текућем одељку дисертације. У музичкој топографији београдских кафана издвајају се оне у Скадарлији, јер се у њима традиционално изводи староградска музика и представљају званичну туристичку атракцију. Овај културнополитички маркер диференцира Скадарлију од сличних простора у којима се изводи староградска музика (Земунски кеј, Чубура, појединачне традиционалне кафане), неретко и од стране истих извођача. Поред тога, Скадарлија је посебна у односу на кафане које се последњих неколико година интензивно јављају у Београду, а које упошљавају идеализовану естетику некадашњих кафана и комбинују је с новокомпонованом народном музиком.

За овај сегмент дисертације је интересантно недавно понуђено сагледавање кафане из комуниколошке перспективе од стране социолога Бранимира Стојковића. Најпре, као простор комуникације кафана се може поделити на четири нивоа: микрониво (кафански сто), мезониво (кафана као целина), макрониво (кафане у истом друштвеном простору), глобални ниво (као вирутелан, овај није пресудан у текућој анализи).⁹⁰¹ Музичко извођење у случају овог потпоглавља се одиграва на нивоу публике за једним столом (која може да диктира садржај и ток репертоара), једне кафане (која је препознатљива и по ансамблу који у њој

⁹⁰⁰ Интересантно је да се сам назив „кафана” у случају угоститељских објеката у Скадарлији у последње време избегава у корист назива „ресторан”, што подсећа на ранију пежоративну конотацију кафане (у поређењу са — додуше, дугачијим објектом — хотелом). Међутим, осим што се по статусу разликују од „новокомпонованих” кафана, скадарлијске кафане традиционално уживају тај статус (о чему коначно сведоче и туристичке публикације), па се тај термин овде задржава.

⁹⁰¹ Бранимир Стојковић, „Кафана као медиј”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 108.

наступа) и у простору Скадарлије (где се налазе кафане посебне и по староградској музици). Комуникацијски систем према овом аутору чине подсистеми гостију и особља; они могу комуницирати унутар својих система и међусобно, при чему је „келнер у улози привилегованог комуникатора” будући да преноси поруке из оба система.⁹⁰² И збиља, ова два система су кључна за музички живот као комуникациони процес у кафани. Комуникација вербалним/усменим порукама на релацијама гост—гост, гост—келнер, гост—музика, келнер—музика је двосмерна, али може бити директна или посредована,⁹⁰³ а као и невербална/гестуална комуникација,⁹⁰⁴ и она је присутна у процесу музичког извођења (на основу теренских закључака, музичари и публика данас углавном директно комуницирају). Чак је и код комуникацијског шума у свеукупном кафанском комуникацијском дешавању приметна улога музике, јер због нпр. гласноће долази до шума који се превазилази редувантношћу порука.⁹⁰⁵ Аутор је даље предложио и спровео анализу кроз модел Џејмса Керија (James Carey) који представља Шенон—Виверов (Claude Shannon, Warren Weaver) модел комуникације допуњен елементима ритуалне комуникације.⁹⁰⁶ Овај модел „у први план ставља учешће, повезивање, дружење, заједништво, а не сам процес преношења порука-сигнала од пошиљаоца до примаоца”.⁹⁰⁷ Базични, Шенон—Виверов модел, подразумева линеарност: „извор информације производи одређену поруку, коју трансмитер претвара (енкодира) у сигнал погодан за пренос преко канала до пријемника који претвара (декодира) сигнал поново у поруку који иде до дестинације”.⁹⁰⁸ Како овом моделу, па и његовој поменутој надградњи недостаје повратна информација (енглески: *feedback*) која указује на интерактивност комуникације, што је пресудно

⁹⁰² Исто, 109.

⁹⁰³ Исто, 111.

⁹⁰⁴ Исто, 112.

⁹⁰⁵ Исто.

⁹⁰⁶ Исто, 111.

⁹⁰⁷ Исто, 113.

⁹⁰⁸ Zorica Tomić, *Komunikologija* (2. изд.), Beograd: Čigoja štampa, 2003, 78.

важно за кафанску музичку праксу, овде ће се тај модел тиме допунити — адекватан додатак стога представља Шрамов (Wilbur Schramm) модел, који подразумева фидбек и релевантан аудиторијум.⁹⁰⁹ Дакле, публика потражује репертоар који музичари изводе, али реч је о ланцу размена током целокупног музичког догађаја. Сама публика у кафани може бити категоризована према Меквејловом (Denis McQuail) моделу, па тако она може бити мета (на публику се првенствено утиче), учесник (између пошиљаоца и прималаца постоји интеракција, комуникација је отворен чин /у Ековом [Umberto Eco] смислу/) или посматрач — може се рећи и слушалац (пошиљалац тежи да придобије пажњу).⁹¹⁰ За речени Керијев модел комуникација је у првом реду церемонијал,⁹¹¹ па самим тим процес има важну димензију — значење. На основу овакве комуниколошке поставке, случају извођења музике у кафани, учесници у комуникационом процесу су музичари и публика (различитих нивоа активности, односно одашиљања повратних информација), а у процесу извођења музике преноси се уз музички текст комодификовани афекат.

Даље, питање односа акустичког сензибилитета и значења јесте дуготрајна тема разних истраживања музике. Након капиталних расправа естетичара (Леонарда Мејера /Leonard Meyer/) и психолога музике (Џона Слободе /John Sloboda/), скорашње студије афекта амбициозно инаугуришу предмет интересовања (одбацујући дискурзивне, семиотичке и репрезентацијске парадигме),⁹¹² али га ипак суштински постављају као необјашњивог, враћајући се тиме на мистификујуће интерпретативне приступе о звуку, ограничене научне прихватљивости. Истина, и сами конзументи староградске музике описују своје изразито субјективне доживљаје као изузетне и тешко исказиве. Каткад их вербализују као „трансне”, „емотивне” (најчешће тужне или пак веселе), што

⁹⁰⁹ Исто, 79–80.

⁹¹⁰ Исто, 137.

⁹¹¹ Бранимир Стојковић, *нав. дело*, 113.

⁹¹² Преглед развоја ове мисли у етномузикологији видети у: Ana Hofman, “The Affective Turn in Ethnomusicology”, *Музикологија — Musicology* (18), 2015, 35—55.

зависи од њиховог музичког укуса, тренутног расположења и друштва, а подразумева се — и музичког извођења (детаљно истраживање перцепције и рецепције публике староградске музике у Скадарлији је остављено као посебна тема за будућа истраживања). Код музичара се тако посебно цени експресивност која онда резултује узајамном инспирисаношћу с члано(ви)м(а) публике. Тако, рецимо, музичари свирају „на уво”, уз гестикулације и узвике, те технички бравурозно, ритмички (спорије, *parlando rubato*, или пак убрзавање ка крају) и динамички (тише или јаче) истакнуто када хоће да се допадне. У случају када свирају талентованом члану публике који жели да пева, препуштају му солистичку улогу, по потреби допуњујући изведбу пратећим гласом (у паралелној терци). Публика реагује певајући, тапшући, па и плешући, комуницирајући међусобно. Потом, могу да духовито прилагођавају поетске текстове ситуацији и публици, и коначно, примењују банална музичка средства у служби приказивања емоција (тонска сликања, асоцијација тонским родом на расположење /весело или тужно/). У поприлично устаљеној изведби (и у смислу једног догађаја/тока и као извођења одређеног музичког облика) могу се испољавати различити интензитети трансмисије афекта.⁹¹³ Искусственост је тако значајан фактор у истраживању староградске музике, али је управо због тога реч о јединственим теренским ситуацијама које су одабране на основу дубинског познавања ове праксе. Тамбурице и уопште акустични инструменти на којима се свира у кафанама у Скадарлији отеловљавају афекат симболизујући носталгију староградске музике,⁹¹⁴ а суштину овог контекста чине комуникацијски перформативни аспекти.

Скадарлија дефинитивно представља издвојив звучни пејзаж, јединствен на мапи Београда, будући да је реч о јасној географској јединици комодификованог културног садржаја заснованом на дискурсу носталгије, а у чијој конструкцији

⁹¹³ Студије афекта показују заинтересованост за потоњу тему, позивајући се на: Teresa Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca — London: Cornell University Press, 2004.

⁹¹⁴ О вези народног инструмента и афекта (али не из перспективе студија афекта) видети и: Regula Burckhardt Qureshi, “The Indian *Sarangi*: Sound of Affect, Site of Contest”, *Yearbook for Traditional Music* (29), 1997, 1—38.

изузетно важну улогу има музика (староградска).⁹¹⁵ Даље, Скадарлија има унутрашњи диверзитет мапираног музичког садржаја, који се превасходно заснива на музици у кафанама (а то су њени најмаркантнији топови) међусобно суптилно различитим — рецимо, у „Два јелена” састав „Гамбурица 5” наступа од 1980. и тиме је важан део градске културне индустрије, а у кафанама „Шешир мој” и „Три шешира” наступају ромски оркестри. Осим у кафанама, у Скадарлији се музицирало и на самој улици. Глумац Радомир Шобота наступао је као добошар — телал, декламујући специфичну поезију. Традицију уличног забављања гостију глумом „аутентичних” ликова старог Београда рецитовањем и песмом наставила је глумица Љиљана Јакшић која данас наступа као Скадарлијска дама, обилазећи кафане и госте и придружујући се музичарима са својим програмом. Данас на улици често свирају оркестри из башта кафана, доприносећи специфичном звучном пејзажу Скадарлије.

Треба представити и теоријску ситуираност етнографског проучавања партикуларне просторне и звучне целине. Сам појам звучног пејзажа заснива се првенствено на теоријској поставци канадског композитора Рејмонда Мари Шејфера (Raymond Murray Schafer), који се од 1969. бавио звучном екологијом са циљевима подизања свести о звуку, документовања звука животне средине и његових промена, успостављања концепта и праксе дизајна звучног пејзажа као алтернативе загађењу звуком.⁹¹⁶ Појам звучног окружења/пејзажа подразумева садејство друштвених, технолошких и природних услова који чине „акустичку манифестацију ‚места’, у смислу да звуци дају становницима ‚осећај места’, а акустички квалитет места је обликован активностима и понашањем становника”.⁹¹⁷ Репрезентација звучног пејзажа обликује се у перцепцији слушаоца, а чине је: *основни тон* (свеприсутан и преовлађујући звук), *сигнали*

⁹¹⁵ На сличан начин се могу издвојити и звучни пејзажи других амбијенталних градских целина, нпр. Савамале — Ivana Medić, *Reculturalization Projects in Savamala* (у рукопису), 2016.

⁹¹⁶ Hildegard Westerkamp, Adam Woog, Helmut Kallmann, “World Soundscape Project”, *The Canadian Encyclopedia*, 2006. (<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/world-soundscape-project/>, приступ: 20.03.2016).

⁹¹⁷ Исто.

(звучи у првом плану слушања, садрже неку информацију), *звучни оријентир* (јединствени звучни објекти, специфични за одређено место), *звучни објекат* (према дефиницији Пјера Шефера /Pierre Schaeffer/ — ‚акустички објекат за звучну перцепцију’, најмања јединица звучног пејзажа), *звучни симболи* (звучи који евоцирају личне одговоре базиране на колективним и културалним нивоима асоцијације).⁹¹⁸ Метод „звучних шетњи” (енглески: *soundwalk*) који је 1970-их успоставила група око Шејфера, показао се релевантним за слушање звучних пејзажа, а у текућем истраживању је употребљен као један од метода звучног снимања. Након оваквог полазишта, савремена научна бављења звуком препознају и важност амбијента за реализацију и значење звука,⁹¹⁹ као и способност звука и аудитивног искуства да реконфигуришу простор.⁹²⁰ Социолошки је изолована и проблематика „ноћног пејзажа” (енглески: *nightscape*), под којим су проучавани градски предели као места вечерње продукције и конзумације, са специфичном регулацијом и лоцираношћу у односу на то да ли је реч о мејнстрим, резидуалним или алтернативним праксама.⁹²¹ У случају скадарлијских кафана, малочас наведена теоретизација може да послужи за објашњење појавности староградске музике. Она је неодвојива од тог простора и конституише га као амбијенталну целину, а даље — „атмосферу” тог кафанског амбијента гради управо музичко извођење. Применом Шејферовог модела може се закључити да је *основни тон* Скадарлије мешавина звукова из кафана (чак и унутар кафана долази до мешања, јер свира неколико оркестара истовремено у оближњим просторима), али и упадљиво одсуство буке карактеристичне за остатак урбаног центра. *Сигнали* јесу музичке нумере које се изводе у одређеним кафанама, које даље представљају

⁹¹⁸ Исто.

⁹¹⁹ Нпр: Brandon LaBelle, Claudia Martinho (ур.), *Site of Sound: Of Architecture and the Ear* (2), Berlin: Erant Bodies Press, 2011.

⁹²⁰ Georgina Born, „Introduction”, у: Georgina Born (ур.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 3.

⁹²¹ Paul Chatterton, Robert Hollands, „Introduction: Making Urban Nightscapes”, *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*, London — New York: Routledge, 2003, 6.

звучне оријентуре, а они заједно постају звучни симболи у сећању носталгичне публике.⁹²²

Дакле, кафане као институције су важне у топографији градског простора и отуд је од великог значаја „бренд“ (енглески: *brand*) Скадарлије. Улога музике у туризму је такође важна:

„Музика обезбеђује значајан емотивни наратив за туристе, као израз културе, форма наслеђа, означитељ места и маркер тренутака. (...) Музика и дефинише и трансцендира границе дестинације, наглашавајући и провоцирајући поимања традиције, обезбеђујући прилике за лиминалну игру, трансгресију и отпор, те помажући дефинисање идентитета посетилаца и посећених.“⁹²³

Према поменутој подели „ноћних предела“, она се уклапа у мејнстрим образац, који карактерише продукција профитне оријентације глобално-националног корпоративног бренда, формална регулација, конзумација с јасно нормираним улогама произвођача и конзумента, као и лоцираност у строгом градском центру.⁹²⁴ Посебна мапа кафана се може сачинити узимајући у обзир музичке праксе, како је то видео и теоретичар урбанизма.⁹²⁵

Скорашња социолошка литература разликује (додуше, паушално) данашње типове кафана,⁹²⁶ али ова истраживања свакако предвиђају да кафана као

⁹²² *Звучни објекти* могу бити сваки звук, што у случају Скадарлије као превасходно *музичког пејзажа* није релевантно за узорковање.

⁹²³ Brett Lashua, Karl Spracklen, Phil Long, “Introduction to the Special Issue: Music and Tourism”, *Tourist Studies* (14/1), 2014, 5—6.

⁹²⁴ Paul Chatterton, Robert Hollands, *нав. дело*, 6.

⁹²⁵ „Музика с радија, уживо, из цубокса, караоке или онако успут, говори о друштвеном амбијенту средине, али посебно и о свакој кафани. Тако она може бити сељачка, помодна, забавна, гласна, клупска, друмска, досадна, напорна, посебна, страна, домаћа, периферијска, елелејтор, лоша, за певање...”, према: Љубинко Пушић, „Градске кафане као кодови урбане географије”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 133.

⁹²⁶ Тако, рецимо, постоје следеће кафане: „оријенталне и западњачке, аутентичне (традиционалне) и мекдоналдизоване (модерне), престоничке, велеградске, оне у градовима средње величине и по провинцијским варошицама, кафане познате по газдама и још више по клијентели и њеним културним и политичким идејама и иницијативама, и оне које таворе у анонимности, раскошне и сиротињске кафане, крчме и механе, безбедне и ризичне, затвореног и отвореног типа, кафане које су *in* и оне које су *demodé*, с континуитетом у трајању и с дисконтинуитетом...” (Сретен Вујовић, „Феномен кафане и модернизација”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 57).

институција неће нестати из друштва уколико се буде мењала.⁹²⁷ У савременом тренутку је незанемарљив значај „новокомпонованих” кафана (овај термин је узет због везе с музичким жанром), јер оне такође врло активно учествују у процесу имаголошке патинизације народне музике. Индикативна су именована кафана по узору на традиционалне (нпр. „Код глумца”), с референцом на популарне представе функције кафане у друштву (нпр. „Друга кућа”), по стиху популарне (ново)компоноване народне песме (нпр. „Још ову ноћ”), с истицањем музике (нпр. „Стара песма”), нарочито афективне (нпр. „Севдах”), или с другим носталгичним мотивима (нпр. „Старо дрвце”); а њихови визуелни идентитети и ентеријери осмишљени су такође по узору на глобално популарне представе старих локалних кафана (карирани столњаци⁹²⁸ и слично). Међутим, у њима музицирају ређе састави типични за староградску музику (називани и „банде”, од немачког: *Band*), а чешће савремени састави новокомпоноване музике („бендови”, од енглеског: *band*)⁹²⁹, који се састоје од електричних и озвучених акустичних инструмената — синтисајзер, електрична гитара, бас гитара, бубањ, с певачем и/или певачицом; логично, на њиховом репертоару је претежно савремена, новокомпонована народна музика. Оне су заправо сличне тзв. клубовима (од енглеског: *club*) где се изводи тај музички жанр, често у комбинацији с другим актуелним мејнстрим популарним музичким праксама (разлика се успоставља и у имену, па тако постоји нпр. „Фенси кафана”), а концепт заоденутости другачијих садржаја у „домаћу” кафанску атмосферу део је маркетиншке стратегије. Друга врста састава је налик онима који изводе староградску музику (коју иначе и имају у одређеном обиму на репертоару), ипак с битном разликом у односу на актуелне ансамбле у

⁹²⁷ Драгољуб Ђорђевић, *Казуј крчмо Церимо: Периферијска кафана и окол ње*, Београд: Службени гласник, 2011, 48.

⁹²⁸ Иако делује тривијално за разматрање, уствари није: слика карираног столњака је врло честа и препознатљива асоцијација на стару кафанску културу. Интересантно је да је она заправо — глобална представа, што обесмишљава њено истицање као локалне специфичности, а што је опет случај с бројним „етно” феноменима. Наиме, Светлана Војм је још 2001. ово истакла као пример: „(...) карирани столњак, оваплоћење домаће атмосфере, који призива слику италијанске трагорије или њене бруклинске или московске верзије где се служи брза храна” (Svetlana Voјm, *нав. дело*, 510).

⁹²⁹ Упркос лингвистичкој сличности, ови термини показују јасне границе у коренима, односно историјатима и идеологијама.

Скадарлији — музичари наступају с озвучењем. Овакви *ad hoc* састави садрже хармонику и гитару, којима се могу придружити контрабас, виолина, кларинет (евентуално удвојити гитара), при чему свирачи уједно и певају. Занимљиво је да се у најавама наступа овакви састави неретко не именују, већ су представљени као „тамбураши” или „оркестар” (иако то *de facto* нису), а с имплицитним циљем успостављања везе с дискурсом староградске или старе градске народне музике код публике. Репертоар ових састава обухвата и новокомпоновану народну музику, што с обзиром на поменути однос са староградском музичком праксом није без утицаја на музицирање у Скадарлији и то ће бити размотрено убрзо.

Сама Скадарска улица је у деветнаестом веку била ромска махала (тзв. Шићан-мала) кроз коју је протицао поток и тако је разделио на два предграђа (Дорћол и Палилулу).⁹³⁰ У другој половини деветнаестог века, она је постала стециште песника, глумаца и сликара и тада су почеле ту да се отварају кафане и пивнице. Будући да се Народно позориште налази веома близу, затварањем популарне оближње градске кафане „Дарданели” 1901. године, Скадарлија је постала централно боемско место у Београду у периоду до Другог светског рата.⁹³¹

Уз подсећање на то да је на програму Радио Београда пре Другог светског рата постојала емисија народне музике „Скадарлијско вече”, што говори о историјском истицању ове културно-просторне целине, треба рећи да је Скадарлија предвиђена већ 1935. за заштиту као „београдска старина”, с обзиром на то да су ту живели познати уметници (Ђура Јакшић, Милорад Гавриловић, Чича Илија Станојевић, Димитрије Гинић и тако даље);⁹³² а рестаурација је започета 1966. године,⁹³³ по пројекту архитекте Угљеше Богуновића из 1957.⁹³⁴ Као што се може видети из његовог урбанистичког пројекта усвојеног 1981.

⁹³⁰ Kosta Dimitrijević, „Skadarlija — povratak ljudskoj meri”, у: Nebojša Bogunović (ур.), *Skadarlija*, Beograd: Jugoslavijapublik — SIZ „Skadarlija”, 1983, 22—23.

⁹³¹ *Исто*, 19.

⁹³² *Исто*, 26.

⁹³³ *Исто*, 115.

⁹³⁴ Оригинални текст је објављен у *Политици*.

године, Скадарлија је замишљена као амбијентална целина за уживање (чији је део и музика), „по мери човека”, а из текста се издваја део који говори о концепту ове четврти:

„Скадарлија није искључиво архитектонски или урбанистички музејски споменик заштићен законом. Она је жив и неопходан део великог градског организма који доприноси његовој активности и разноврсности. То је пешачка зона у центру града изграђена по мерилу човека, с улицама, малим трговинама, терасама, баштама и малим угоститељским објектима, углавном приземним, утонулим у зеленило и цвеће. То је жив и атрактиван пешачки део у коме се увек нешто догађа, глуми по кафанама, у баштама и на импровизованим подијумима у спољним просторима, где се седи на клупама и степеницама, музицира и рецитије у пролазу.

Заштићују се амбијент, куће и улица, постојећи ансамбли, исто као што се гаје и чувају навике становника Београда, као што су: породични излазак у кафану и позориште, окупљање на улици, обилазак изложби, забаве по баштама на малим спонтаним уличним проширењима и слично.

(...) Скадарлија коју изграђујемо не ослања се само на угоститељство и боемску традицију. То је савремен, модеран и хумани центар намењен искључиво пешацима за њихову рекреацију, културно уздизање, провод, сусрете и активности које су везане за традицију и навике Београђана.

После дугогодишње провере заинтересованости Београђана и гостију Скадарлије и приредби које се одржавају у њој, овај део града представља незаобилазну могућност туристичке понуде и потражње.⁹³⁵

⁹³⁵ Nebojša Bogunović (ур.), *Skadarlija*, Beograd: Jugoslavijapublik — SIZ „Skadarlija”, 1983, 118—119; према: Uglješa Bogunović, *Urbanistički projekat Skadarlije*, Beograd, 1981.

Овај „амбијентални кутак” Београда везу за прошлошћу одржава делом око кафане „Три шешира”, а остатак је прилагођен тако што је измештен саобраћај, подигнута је чесма, постављени су калдрма и канделабри, ентеријери кафана су дизајнирани тако да подсећају на стара здања (неке су данас чак постале и „етно”)⁹³⁶, а на улици су радили сликари и глумци — добошар Шоле и гатара Љубица.⁹³⁷ Боемија је постала инспирација бројних песника који су повезани са Скадарлијом.⁹³⁸ Такође, Скадарлија је постала „сестрински” квартал париском Монмартру, а касније су истакнуте и друге паралеле: Башчаршија (Сарајево), Гринцинг (/Grinzing/ Беч), Плака (/Πλάκα/ Атина), Ило сакре (/Îlot Sacré/ Брисел), Дебар-мало (Скопље), Стари Арбат (/Старый Арбат/ Москва). Неке од ранијих кафана су реконструисане и отворене су нове, тако да данас постоје: „Два бела голуба”, „Златни бокал”, „Мали врабац”, „Два јелена”, „Има дана”, „Скадарлијски боем”, „Шешир мој” (која се од скора проширила на „Шешир мој 2”), „Кућа великана”, „Путујући глумац”, „Три шешира”, „Мала Скадарлија”, „Велика Скадарлија” као традиционалне кафане; Кућа Ђуре Јакшића као културни центар општине Стари град (у ком се одржавају и концертни програми); неколико кафића (у којима се слуша савремена популарна музика). Интересантно је да се пре кратког времена појавила друга контрастна просторна целина у непосредној близини (зграда БИП пиваре, улаз из Цетињске улице) у којој су кафићи који заступају савремени „алтернативни” ноћни звучни пејзаж (ком се тренутно спочитава бука).

⁹³⁶ О феномену давања одреднице „етно” у туризму више у: Ivan Čolović, *нав. дело*, 269—275.

⁹³⁷ Turistička organizacija Beograda, *Skadarlija za sva vremena: Turistički vodič*, Beograd: Turistička organizacija Beograda, 2010, 20.

⁹³⁸ Видети у: Ратко Чолаковић (прир.), *Антологија боемске поезије* (2. изд.), Београд: Интерпрес, 2011.



Илустрација 19: Путоказ у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 25.04.2015).



Илустрација 20: Мапа кафана у Скадарлији, преузето из: *Turistička organizacija Beograda, Everlasting Skadarlija: Tourist Guide*, Belgrade: Tourist Organization of Belgrade, 2010, 40—41.

Репрезентацијска функција Скадарлије у туризму и представљању Београда као „града игре” се, према речима антрополога Маше Вукановић, конструише уз помоћ кафана, боема и музике:

„Кафане и боемија зато што је то миље у коме је конструкција настала, а музика зато што одабир песме рефлектује амосферу и став и зато што (данашња) староградска музика додатно даје легитимитет конструкту.”⁹³⁹

Како је приметила, еволутивна линија конструисања Скадарлије је следећа:

„За конструкт који Скадарлија данас негује потребно је нешто више од жеље београдских боема да имају „своју републику”. Ревитализацијом изведеном крајем шездесетих и почетком седамдесетих Скадарлија се трансформисала: од места где су уметници и (други) Београђани дане и ноћи проводили до места које посећују углавном туристи; од боемске четврти до *bohemian quarter*.”⁹⁴⁰

Такав прогрес јасно се испољавао и у манифестацији „Скадарлијске вечери”, на којој су се током неколико година у осмој деценији прошлог века одигравали концерти, изложбе, представе на отвореном. Музичари који су интервјуисани за потребе ове дисертације су се носталигично и веома позитивно изражавали о тим догађајима, говорећи да је то било добро организовано репрезентативно дешавање и да је одражавало престонички дух. Садашње годишње „Отварање сезоне” позива се на ту традицију, па тако чин подизања заставе Скадарлије прати програм ревијалног војног оркестра Србије „Станислав Бинички” (састав лимених дувачких инструмената) на ком се налазе нумере популарне („забавне”) музике посвећене Београду и маршеви српских композитора из времена пре Другог светског рата, затим говорне вињете о Скадарлији и старом Београду у глумачком извођењу, те песме у интерпретацији

⁹³⁹ Маша Вукановић, „Конструкт на 44°49’14” & 20°27’44””, *Етноантрополошки проблеми* (2/3), 2008, 141.

⁹⁴⁰ Исто.

озвучених кафанских састава и Даме Скадарлије. Туристичка организација је осмислила 2015. године летњи програм испред Куће Ђуре Јакшића, најављујући једночасовни перформанс сваког петка увече током ког су извођени скечеви, препричаване анегдоте и певане песме (глумци у улогама Бранислава Нушића, Ђуре Јакшића, Ђурине Миле, Даме Скадарлије и добосара који декламује духовити *Кодекс понашања у Скадарлији*).⁹⁴¹ Наредне године је у истој церемонији учествовало и КУД „Галија” (које повремено анимира туристе у скадарлијским ресторанима представљањем кореографисаних народних игара) изводећи градска кола.⁹⁴² У сваком случају, постоје и друга мишљења која потврђују значај економског аспекта фестивализације и његову разлику у односу на кафанску поткултуру:

„Нови програмски концепт ‚Скадарлијских вечери’, умивене кафане и амбициозни управници ресторана (до јуче кафана) чували су у својим локалима места само за пробране и пробирљиве госте, за оне који ће из шарених јеловника поручити скупа јела и пића, специјалитете куће, а не само хладну ‚шљиву’, пресечено бело и папке у сафту (евентуално). За наше песнике, за ноћобдије, у Скадарлији је, отад, било све мање места.”⁹⁴³

⁹⁴¹ Beoinfo, „Anegdote, skečevi, performans: Počinje letnji program Skadarlije”, *Blic online*, Beograd: 2015. (<http://www.blic.rs/vesti/beograd/anegdote-skecevi-performans-pocinje-letnji-program-skadarlije/pcsmc6g>; приступ: 05.05.2016).

⁹⁴² [Аноним], „Skadarlija: Svečano otvaranje letnje sezone 2016.”, 2016. (<http://www.danubeogradu.rs/2016/05/skadarlija-svecano-otvaranje-letnje-setone-2016/>; приступ: 05.05.2016).

⁹⁴³ Маша Вукановић, *нав. дело*, 151; према: Угљеша Рајчевић, *Скадарлија — наш Монмартр (збирка песама)*, Београд: Доситеј, 1994, 8—9.



Илустрација 21: Отварање сезоне у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 25.04.2015).

У поменутом тексту се показује да је Скадарлија конструктор за туристе и постоје коментари везани за музику који су у сагласју с тезом да је музика изведена у Скадарлији као део туристичке понуде — роба. Процес комодификације, односно креирања музике као тржишног/комерцијалног производа,⁹⁴⁴ у овом је случају уско повезан с дискурсом носталгије. Наиме, музика у том контексту обичајно функционише кроз систем плаћања за извођење нумере, а све мању сатисфакцију представљају аплаузи. Ово је свакако имало огроман утицај на укупан репертоар.

И у савременој култури у Србији актуелна је фасцинација старим и етничким, па су тако деидеологизовани музички облици који су се везивали за предратни друштвени поредак. Поред тога, актуелна је ревитализација друштвене функције кафане чија је декларативна идеја противљење отуђењу које доноси савремено технологизовано и глобализовано друштво. Тако је староградска музика феномен који је плакатно произвела носталгија — она је на тај начин

⁹⁴⁴ Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2002, 55.

етикетирана у дискурсима музичких уредника, аутора, извођача, публике. Оно што је важно за кафанско извођење у концептуалном смислу јесте наглашавање пролазности времена, те искуствености и непоновљивости догађаја, па се тако испољава и значај извођачког процеса.

Извођење музике у скадарлијским кафанама одиграва се преко целе календарске године, а посебно је витално у трајању сезоне (тј. око и током лета — такорећи, у летњем полугођу, односно док је лепо време) када извођења нису везана само за затворене просторе, и петком и суботом (крај радне недеље за посетиоце). Наступи у кафанама често нису везани за посебан повод (мада могу бити — рецимо, за прославе венчања, рођења детета, дипломирања, годишњица матуре, дочека Нове године, и осталих обичаја из годишњег и животног циклуса савремених житеља града), те се може рећи да се на музику у кафане одлази у слободно време и у циљу прослављања (рецимо, неформална окупљања и забаве пословног кружока). Почињу у појединим кафанама већ од касног поподнева,⁹⁴⁵ у свим постоје током вечери и трају до отприлике један сат после поноћи. Наступи су део угоститељске понуде, па тако гости у кафанама једу, пију, разговарају, слушају музику, певају, понекад и плешу.

Мишљење публике о извођењу староградске музике у Скадарлији није дубље истраживано овом приликом, премда је у плану накнадно спровођење анкета. Како публика није нимало маргиналан фактор с обзиром на то да учествује у перформансу, биће изнете генералне опсервације настале приликом теренског истраживања и из разговора с музичарима. Структура публике може бити веома дивергентна (и мешовита) у погледу маркера идентитета:⁹⁴⁶ старости (млађа, средња и старија генерација), пола (и мушкарци и жене), броја (од двочланих до већих група), етницитета (Срба, становника земаља некадашње Југославије, туриста из Турске, Грчке, Словеније, Аустрије, Русије, Јапана, Америке и тако

⁹⁴⁵ Нпр. у „Три шешира” већ тада свирају састави народне музике, док рецимо у „Два јелена” може да наступа пијаниста.

⁹⁴⁶ Више о посматрању идентитета у етномузикологији: Timothy Rice, “Reflections on Music and Identity in *Ethnomusicology*”, *Музикологија — Musicology* (7), 2007, 17—38.

даље), економске класе (свих слојева, али ипак више имућнијих), међусобног односа чланова (парови, породице, колеге, пријатељи и тако даље).

Данас у Скадарлији наступају тамбурашки оркестри, камерног типа и сремског штима инструмената — мелодијски: прим, басприм (А и/или Е), чело, ритам-секција: контра, бас/бегеш. Чешћи су мешовити састави који укључују контрабас (извођење басове линије), гитару и хармонику (хармонска функција), кларинет или виолину (мелодијска деоница), с могућношћу удвајања инструмената и појавом неког инструмента из тамбурашког састава.

Музичари који данас наступају у Скадарлији неретко имају музичко образовање (чак до нивоа завршеног факултета), премда је и даље већина учила традиционалном усменом предајом, а значајну улогу у њиховом овладавању инструментом и грађењу афинитета према народној музици и представа о њој имала су београдска културно-уметничка друштва („Бранко Цветковић”, „Иво Лола Рибар”, „Градимиr”, „Вукица Митровић” итд.)⁹⁴⁷. Заправо, типска је индивидуална прича да су из хобија и жеље за путовањима музичари почели да ту стичу искуство, уче репертоар народне и популарне музике и сазнају елементе музике писмености довољне за кафанско извођење. Стога не изненађује музичарска пракса прављења личних песмарица, које се најчешће састоје из по азбучном реду записаних поетских текстова песмама и акордских шифара уз њих, као и пракса коришћења приручних нотних албума намењених аматерској публици (нпр. издања „Ноте” из Књажевца која су приређивали већином музичари из Народног оркестра Радио Београда који су повезани са Царевцем — Ђорђе Караклајић, Иво Ценерић и Љубиша Павковић), који су резултат практичарског и уметничког одабира и зато мање по обиму, а садрже и записану мелодију с акордском шифром.

Интересантно је да међу данашњим музичарима доминирају мушкарци, упркос стереотипним причама о еротизованој фигури „кафанске певачице” и

⁹⁴⁷ Музичари из некадашњег мање познатог састава „Скадарлијске делије” који су наступали у „Два јелена” основали су КУД „Димитрије Котуровић” (персонална комуникација с музичарима из те групе).

разлог је поново економски — исплативије је да свирачи истовремено и певају⁹⁴⁸ (а кафанских свирачица традиционално нема у Скадарлији). У Скадарлији углавном музицирају свирачи средњих година. Даље, оркестри се и данас деле према етницитету, па су тако посебно „обележени” ромски оркестри — и код самих музичара (с обзиром на специфично пословање), и код публике (њихово извођење представља додатну вредност и одлику аутентичности изведбе). Интересантно је да су интервјуисани музичари неромског порекла често спонтано говорили о њиховом ангажману у Скадарлији. Неки су приметили да је реч о фамилијарним неформалним организацијама из војвођанске околине Београда и да су диктирали промену економских услова на лошије, односно прелазак с плате на бакшиш. На музику се то одразило тако што је у Скадарлији све мање било староградске музике у корист новокомпоноване народне, јер је управљање програмом све више прелазило из руку музичара у новчаник слушалаца. Ипак, сви су истакли њихову музикалност, објашњену „прљавим” хармонијама, као и увежбаност, оличену у брзини и гласноћи. Може се потврдити да је њихов стил посебан у техничком и стилском погледу, делимично и због конкурентности која је наметнута комерцијализацијом, а такође имају обиман репертоар. Поред тога, на терену је примећено да су састави који се у тренуцима инспирисаности (све ређим, с обзиром на поменути комерцијални аспект) упуштају у инструменталну импровизацију — углавном ромски ансамбли. С друге стране, неромски музичари често настоје да буду што бољи унутар пређутних естетских и професионалних начела која подразумевају звук што ближи оригиналној (снимљеној) верзији песме која се изводи.

Као што је изнето у претходном поглављу, забављачки састави по кафанама имају дуг историјат. Иако многи данас носталгично причају о нивоу „старе Скадарлије”, истина је да су у тамошњим кафанама од 1960-их наступали и певачи код којих епитет „кафанских” није имао значење извођења староградске, већ

⁹⁴⁸ Један информант је нпр. прешао с кларинета на контрабас да би могао истовремено да пева, јер тиме оркестар не би морао да ангажује додатне учеснике и да у складу с тим дели зараду.

новокомпоноване народне музике,⁹⁴⁹ вероватно због хармоникашке пратње. Први састави који су специјализовано изводили баш староградску музику у Скадарлији почели су да се јављају у већем таласу 1972. године. Први је био „Секстет Скадарлија”, од 1968. — вокални ансамбл који је био састављен од чланова хора Београдске опере,⁹⁵⁰ и претежно оријентисан на студијску делатност (трајни снимци и грамофонске плоче).⁹⁵¹ Састав је основао Ђорђе Караклајић (1912–1986), музички уредник Радио Београда, који је имао и задатак да врши аудиције за музичаре који су хтели да наступају у Скадарлији, сагледавајући њихов репертоар и могућности извођења — спремност на вишегласно певање пре свега.⁹⁵² Он је пре „Секстета” основао женски вокални ансамбл „Шумадија” који је био специјализован за радијску народну музику, касније стављајући на репертоар и градске песме.⁹⁵³

Након тога, основане су две вокално-инструменталне групе које су свирале у Скадарлији а и данас су активне — „Тамбурица 5” и „Наракорд”. „Тамбурица 5” је основана 1971. као квинтет студената — музичких ентузијаста, који је 1974. постао квинтет, а 1979. секстет који уз измене појединачних чланова од 1980. до данас наступа у „Два јелена”.⁹⁵⁴ Наступе су у почетку имали на променадним концертима испред Куће Ђуре Јакшића, као и бројни други оркестри који су се после њих појавили и брзо се угасили (нпр. „Жирадо”, „Стари Београд”).

⁹⁴⁹ Силвана Арменулић, према: Dragan Marković, *Knjiga o Silvani*, Beograd: VBZ, 2011, 23—24.

⁹⁵⁰ Живојин Јовановић, Никола Стефановић, Предраг Матић, Миомир Секулић, Стеван Михајловић, Владимир Поповић; према: *Stare gradske pesme peva Vokalni sekstet „Skadarlija”*, Zagreb: Jugoton, 1969. (ЕП).

⁹⁵¹ Ђорђе Караклајић (прир.), *Na te mislim...*, 139.

⁹⁵² Караклајић је упамћен по речима: „Ако не певаш у четири гласа, иди у кафану на Ибарску магистралу.” Према: Мирослав Марковић (персонална комуникација), Београд: 05.08.2015.

⁹⁵³ Ђорђе Караклајић (прир.), *Na te mislim...*, 139.

⁹⁵⁴ Тренутни чланови: Александар Новаковић (од 2000) — прим и тенор, Светозар Грујичић (од 1979) — басприм и баритон, Мирјан Суљагић (од 1971) — чело и баритон, Светозар Благојевић (од 1971) — контра и баритон, Драгутин Петровић (од 2015) — басприм и тенор, Миодраг Обрадовић (од 1976) — контрабас и тенор (некадашњи чланови: Драган Мирковић, Џиндо Салих, Милош Стоисављевић, Валентин Курти). Према: Ansambl „Tamburica 5”, *Udruženju estradnih umetnika i izvođača: Zahtev za zvanje samostalnog umetnika*, Beograd: 02.09.1987, 1 (у рукопису); Ansambl „Tamburica 5”, *Biografija* (<http://www.tamburica5.rs>, приступ: 18.05.2016); „Тамбурица 5” (персонална комуникација), Београд: 25.06.2016.

Наступали су и на фестивалима („Београдско пролеће”, „Нишка јесен” и други), на концертима у свим већим београдским салама, имали су турнеје по тадашњој Југославији и по свету — самостално и као репрезенти државе у оквиру туристичких манифестација (Америка, Либија, Норвешка и тако даље), учествовали у радијским и телевизијским емисијама, снимали су радијске трајне снимке и плоче/ЦД-е⁹⁵⁵ и добили су више награда, признања и препорука од институција културе и угледних уметника.⁹⁵⁶ Куриозитет је да су наступали и у Паризу приликом братимљења Скадарлије и Монмартра 1978. године.⁹⁵⁷ Навели су следеће 1987, а задржали су исказ до данас, уз проширења која ће бити наведена:

„Репертоар Ансамбла ‚Тамбурица 5’ чине изворне, уметнички обрађене и нове песме компоноване у духу изворне музичке традиције, старе градске песме и романсе, кола и игре из свих крајева Југославије. Затим мађарске, румунске, грчке, руске, украјинске, бугарске, италијанске, шпанске, норвешке, ромске, албанске и словачке песме на језицима ових народа, као и њихове игре; ‚евеџрин музика’, као и познате оперске увертире и арије Вердија, Баха, Моцарта, Росинија и др.”⁹⁵⁸

Увидом у архиву исечака из штампе Миодрага Обрадовића, данашњег вође оркестра, сведочи се да је оркестар до деведесетих година прошлог века имао добру репутацију, те да је основана следећа њихова тврдња из исте године: „Данас је Ансамбл ‚Тамбурица 5’ *једини професионални тамбурашки ансамбл у СР Србији без САП Војводине и један од три-четири професионална тамбурашка оркестра у земљи.*”⁹⁵⁹ Њихов став је био: „Чињеница да је тамбура национални инструмент Јужних Словена задужила нас је да своју професионалну делатност током протеклих шеснаест година обављамо одговорно, трудећи се да стално

⁹⁵⁵ Видети дискографију: “Tamburica 5”, *Discogs* (<https://www.discogs.com/artist/2968103-Tamburica-5>, приступ: 19.05.2016).

⁹⁵⁶ Више: Ансамбл „Тамбурица 5”, *Биографија...*

⁹⁵⁷ Ансамбл „Тамбурица 5”, *Удружењу естрадних уметника и извођача...*, 2.

⁹⁵⁸ *Исто*, 1.

⁹⁵⁹ *Исто*, 5.

унапређујемо технички и извођачки ниво, као и репертоарски опус.”⁹⁶⁰ Њихова специфика било је извођење у тамбурашком саставу у комбинацији с вишегласним певањем — иако је било технички спретнијих оркестара, нису имали ту комбинацију, а они су се трудили да одржавају сопствени ниво и репертоар, те да прилагођавају аранжмане себи уз помоћ етаблираних аранжера (Димитрије Обрадовић, Зоран Бахуцки).

Када су почели да наступају они, па и други састави, финансирање културне понуде и у оквиру тога њихове плате и униформи, обезбеђивала је Самоуправна интересна заједница „Скадарлија”, односно фонд тамошњих кафана.⁹⁶¹ Представа Скадарлије је функционисала другачије него данас, па су тако музичари били усмерени на староградски репертоар, инструментално и вокално на висок ниво извођења, а имали су и независност од тадашњег снажења новокомпоноване народне музике.

Међутим, данас је ситуација другачија. Ово је састав који сасвим релевантно и докуметовано може да посведочи о данашњем извођењу староградске музике у Скадарлији, као и о променама у функционисању музицирања ту током четрдесет и пет година. Слободу или усмереност нису задржали сви ансамбли у двадесет првом веку („Тамбурица 5” се по том питању сматра привилегованом, зато што је због своје традиције тренутно једини плаћени оркестар у Скадарлији), јер: „Сад је дошла комерцијална публика, мора да се подилази њима,”⁹⁶² а због промена у саставу нису успели да одрже некадашњи технички ниво извођаштва. Скадарлија данас живи по речима Миодрага Обрадовића од „старе славе”.

Као вишедеценијски репрезентативни извођач, Миодраг Обрадовић нема сасвим децидну дефиницију староградске музике, али је повезује с народном:

„Она се ипак интерпретира том вољом да се воли и да се зна народна музика. Не може неко ко мрзи народну да отпева лепо

⁹⁶⁰ Исто.

⁹⁶¹ Миодраг Обрадовић (персонална комуникација), Београд: 09.08.2015.

⁹⁶² Исто.

староградску, то не постоји. Староградска је један део народне музике, која се посебно убокорила у амбијенту рецимо Београда и варошким срединама, зато смо их звали ‚варошке песме‘.”⁹⁶³

Обрадовић је музику коју изводи разликовао по стиливима, односно по „изразу, интерпретацији, украсима, унутрашњем ритму”.⁹⁶⁴ Тако је разликовао песме из Шумадије, Западне Србије, с Косова, даље севдалинке (босанске), а посебно је истакао у светлу културне отворености Београда — да су одувек имали на репертоару и македонске и далматинске песме. Нове градске песме (чијем постојању је и сам ауторски доприносио од краја прошлог века) и евергрин је окарактерисао по ауторству, а романсе по љубавном карактеру, песништву, вези с мађарском, ромском и руском мелодиком, односно као страну салонску музику прихваћену у нашим градовима. Због гостију чак имају на репертоару песме на: кинеском, румунском, украјинском, норвешком, шведском, данском, француском, енглеском, немачком, холандском, италијанском, мађарском, бугарском, грчком, португалском, шпанском, арапском, финском, пољском, словачком, јапанском, чешком језику.⁹⁶⁵

Ансамбл „Наракорд” основан је 1975. године из састава „Лоле”, који је настао из истоименог културно-уметничког друштва (и наставио касније да делује око три деценије). Ансамблом је руководио стоматолог Ђорђе Кангрга, који је након издвајања из „Лола” тражио школоване певаче, чак и оне који се нису бавили народном музиком, већ рокенролом (енглески: *rock'n'roll*). Претходник и узор „Наракорда” била је група „Седморица младих”, која је тада била диксиленд (*dixieland*) састав. Група је мењала често састав до данас, врло брзо се окренула комерцијалном репертоару, а после бомбардовања Београда 1999. њена активност је кренула силазном путањом. Након смрти Кангрге 2005. године, Мирослав Мика Марковић постао је вођа састава и усмерио га ка деловању у Аустрији, Швајцарској и Немачкој (под називом „Даница”). Овај ансамбл је имао

⁹⁶³ Исто.

⁹⁶⁴ Исто.

⁹⁶⁵ Сви подаци према: Исто.

фестивалске наступе, сарадње с бројним музичарима, телевизијска појављивања и дискографску активност,⁹⁶⁶ а за разлику од претходног, данас је оријентисан и на концертна извођења, чешће у иностранству.

Саговорник Мирослав Марковић, некадашњи члан Београдске опере, који свира гитару, пева и пише аранжмане, на следећи је начин описао иницијалну оријентисаност „Наракорда” ка староградској музици, тј. ка пракси између популарне народне и тада глобалне популарне музике, те пројектовани утицај контрапунктске технике ренесансних мајстора на њихову поставку, што је довело према његовом мишљењу до истанчаног музичког споја:

„Староградска музика је била одговор на *народњаке* (новокомпоновану народну музику, прим. М. Д). Није била озбиљна музика, нису били баш ни народњаци, али су били вишегласно аранжирани народњаци. (...) Постојао је интерес за нечим трећим. Народна музика је била за више људи, весеље у кафанама, али су људи тражили нешто више, јер је Југославија била велика и модерна држава у то време. Примио се рокенрол, али људи не могу да слушају рокенрол на свадбама и у кафанама — то можеш у клубу. А нећеш у кафани да слушаш ни Лепу, Тозовца, Силвану... И онда су људи, пошто су масовно хрлили на Јадранско море на летовање, тамо чули како певају далматинске клапе и копирали их. А клапе далматинске су пресликале вишегласно ренесансно певање, по основи Палестрине (Giovanni Pierluigi da Palestrina) и Орланда ди Ласа (Orlando di Lasso). Практично је Палестрина направио тај уски и широки хорски слог пишући мотете и аранжмане на световне теме. (...) ‚Секстет Скадарлија’ је певао искључиво народне песме и те старе аранжирао, али нама је била провокација, пошто смо били састављени од КУД-оваца и младих певача који су волели рокенрол и забавну музику... Ми смо почели да певамо рокенрол, забавну поп

⁹⁶⁶ Више у: Ansambl „Narakord”, *Istorijat* (<http://www.narakord.com/istorijat/>, приступ: 19.05.2016); „Narakord”, *Discogs* (<https://www.discogs.com/artist/930931-Narakord>, приступ: 19.05.2016).

музику на тај староградски начин. (...) Да не би испали неинтересантни за младе људе, копирали смо на почетку аранжмане од Предрага Ивановића и ‚Седморице младих‘, који су Шабана Шаулића прерадили на фантастичан начин. (...)

Староградска музика није јевтина и сиромашна музика. Има могућности: интерпретативних, које захтевају емотиван приступ, шармантне аранжмане и оно што што је корисно за све уметнике — контакт с публиком.”⁹⁶⁷

Међутим, за њих су компоновали бројни композитори (између осталих и Жарко Петровић поводом „Београдског пролећа”),⁹⁶⁸ „тако да то није староградска него нова градска музика”.⁹⁶⁹ Њихова препознатљивост били су управо вокали, те су радили четворогласне аранжмане за мушки хор (први и други тенор, баритон, бас), а то су даље допуњавали инструментима који су били компатибилни за свирке по кафанама.⁹⁷⁰ Веома је необично да идеја о хорском певању није потекла из дела нпр. Мокрањца као канонских у српској хорској литератури, или пак Јенка, који је чак и компоновао нумере које се данас сматрају староградском музиком. У сваком случају, ако се сагледава целокупно постојање староградске музике с полазиштем у градској народној музици пре Другог светског рата која је потекла из уметничког стваралаштва, приметан је (макар идејни) повратак на артифицијелна средства која имају за циљ издизање од „обичног” кафанског певања.

Други, многобројни и мање познати (већином за слушаоце анонимни) свирачи који су наступали/наступају у Скадарлији имају донекле другачије виђење староградске музике, сходно томе што су њихови наступи у већој мери усмерени хтењима публике. Није неважно ни то што неки од њих имају и друга занимања, па стога немају ни потребу за институционализацијом оркестара у Скадарлији, већ

⁹⁶⁷ Миодраг Обрадовић (персонална комуникација), Београд: 09.08.2015.

⁹⁶⁸ Жарко Петровић (персонална комуникација), Београд: 24.01.2016.

⁹⁶⁹ Миодраг Обрадовић (персонална комуникација), Београд: 09.08.2015.

⁹⁷⁰ Исто.

за сарадњом с публиком, што одмах значи и репертоар блискији новокомпонованој народној музици. У њиховој перцепцији заснованој на пракси почетног програмског свирања и много више поручивања песама, староградска музика често подразумева уопште наступ акустичних састава у кафани, те старији репертоар од новокомпоноване народне музике, песме у лаганом темпу, као и репертоар Звонка Богдана. Ови састави су бројни, врло распрострањени (не само у Београду), слободне поставке и направљени су по идеалу великих оркестара народне музике (тамбурашки или мешовити).⁹⁷¹ Они неретко свирају и по новокомпонованим кафанама, које су другачије од скадарлијских — „омладина тражи брзе ритмове, није важан текст, већ скакање и гласноћа”⁹⁷² — и носталгично се сећају и ранијих кафана и музике.

Након описаног простора и учесника, следи експозиција временско-процесуалне секвенце извођења према Шекнеровој подели која је изложена у теоријско-методолошком поглављу. Прото-перформанс је сачињен од претходних увежбавања музицирања, репертоара понаособ и усаглашавања с групом — он у перцепцији музичара с дужим стажом није био пресудно важан, па се рецимо ни проба не одржавају често код ансамбала који дуго наступају заједно (што није без одраза на технички квалитет из перспективе упућеног слушаоца). Овде је више интересантан као комплекснији сам перформанс, у ужем смислу. Током загревања, оркестар стоји на једном месту, одакле изводи репертоар који музичари описују као „староградски” и сматрају традиционалним, вредним и отменим, а и воле да га изводе.⁹⁷³ У тај репертоар не потпадају све песме које су настале пре Другог светског рата, којима се зна аутор и које су се изводиле у градовима, већ су посредни структурални критеријуми који ће бити објашњени у следећем

⁹⁷¹ О појави „неинституционализованих”, „аматерских” тамбурашких састава у Војводини, како Здравко Ранисављевић назива (ромске) кафанске ансамбле у поређењу с великим тамбурашким оркестрима уметничких претензија, видети: Здравко Ранисављевић, „Тамбурашка пракса у Војводини: Хронологија, аспекти, перспективе развоја”, *Етнолошко-антрополошке свеске* (17), 2011, 118—123.

⁹⁷² Слободан Петровић (персонална комуникација), Београд: 01.08.2013.

⁹⁷³ Уводни део наступа састава „Тамбурица 5” у скадарлијској кафани „Два јелена” (видео приложен на ДВД, снимак: М. Д, Београд: 25.06.2016).

потпоглављу. Након апроксимативно полчасовног извођења, музичари почињу да свирају за делове публике понаособ у једночасовним сесијама до краја вечери. Тај део наступа се одвија у интеракцији с публиком која поручује жељени репертоар у складу са својим преференцијама и према ономе што процењује да музичари могу да одсвирају и отпевају. Музичари с друге стране опслужују део публике који плаћа песму и евентуално инспирисани песмом настављају да свирају краћи потпури. Ово се циклично понавља и траје до завршетка вечери, када музичари свирају нумеру којом закључују наступ (мирнијег карактера, својеврстан бис или пак неке нумере које су постале традиционални сигнали краја кафанског наступа — *А сад адио, Моји су другови бисери расути, Стани мало, кафански свирачу, Свирци моји* и тако даље). Након самог перформанса следи евалуација и реминисценција самог извођења, па се тако међу члановима публике формирају носталгични наративи о староградској музици у Скадарлији у усменом предању, који се архивирају у репортажама и туристичким публикацијама, док се делови наступа удоступљују и на друштвеним мрежама.

Вратимо се централном делу перформанса, музичком извођењу састављеном из два дела — показног наступа ансамбла (како казивачи кажу, „с места”, „програмског”), и њиховог певања за партикуларне делове публике („за бакшиш”) — некада је публика позивала музичаре за свој сто, а данас свирачи „иду од стола до стола”. С обзиром да више пута поменута економска условљеност функционисања извођења музике у кафани има важну улогу у динамизацији вечери и изградњи репертоара, музичари наводе речена два дела. У процесима извођења сам у више наврата учествовала као регуларни гост и члан публике, који слуша интерпретацију, пева и поручује песме, тако да се изнете опсервације ослањају на теренско потврђивање.

Музичари у првом делу воде рачуна о селектовању нумера, њиховом комбиновању и трајању — овај део се може сматрати и компримовањем некадашњег укупног перформанса (сличног оном каквог данас изводи нпр. дицеј). И сами казивачи кажу да је тај део програма „излог” за публику током ког они прате реакције гостију (нпр. певање, „да ли те прате очима, ритмом

ногу...”⁹⁷⁴) и на основу тога процењују коме и с којом песмом могу касније да приђу. Тај сегмент је раније трајао и готово сат времена, а данас се неретко своди на неколико нумера уколико има пуно гостију („Тамбурица 5” свира програмски део дуже од осталих). Може бити конципиран као сплет, или као низ нумера (с паузом по завршетку појединачне). На почетку се свирају инструменталне нумере (често *Свилен конач*, као и кола /нпр. *Краљево коло*, *Бојарка*;⁹⁷⁵ валцери /*На лепом плавом Дунаву*/, популарни комади класичне музике /*Мађарска игра бр. 5*/), као и песме лаганог темпа и/или троделног метра које могу бити према речима казивача староградске /*Тихо, ноћи*, *Серенада Београду*, *Фијактер стари*, *Крај језера*, *Кад те видим на сокаку*, *И дођи, лоло*/, „шлагери” који су „као староградске” /*Звиждук у осам*, *Девојко мала*, *Чамац на Тиси*, *Мала тема из Срема*/, али и „изворне народне” (односно, радијска народна музика структурирана према моделу оркестра, репертоара и изведбе Царевца, испевавана углавном 1960-их), свакако евергрин (*Marina*, *La Vamba*), у које спадају и неки цез стандарди (*Autumn Leaves*). „Тамбурица 5” има у том делу често следећи репертоар, који обухвата кола, њихове ауторске композиције, класичну музику којом они желе да се представе различитој публици, узорке различите народне музике којим тестирају расположење публике и како они схватају — староградску музику: *Сплет 1, 2, 3* (*Невен коло*; *Јефтановићево коло*; *Суботичко коло*; *Ситно банатско коло*; *Банатски заплет*; *Дунда*); *Хајде да певамо целу ноћ*; *Елено, керко*; *Има један кућерак у Срему*; *Цигански растанак*; *Да смо се раније срели*; *Јовано, Јованке*; *Кад сам био млађан ловац ја — Мађарска игра бр. 5*; *Чујеш, секо*; *На лепом плавом Дунаву*.

Даље током наступа следи интеракција с публиком која подразумева краћу вербалну комуникацију након које следи музицирање по поруџбини (а ако су музичари инспирисани — „поклањају” песме надовезивањем). Посебан церемонијал (и) према Стојковићевом мишљењу представља функционисање

⁹⁷⁴ Владимир Арачки (персонална комуникација), Београд: 29.07.2013.

⁹⁷⁵ Видети: Ivan Cenerić (прир.), *Narodna kola iz repertoara Vlastimira Pavlovića Carevca* (4. изд.), Кпјажевац: Nota, 1996.

музичког догађаја у кафани, а нарочито наручивање песама. Музика може бити ограничена на микродруштво које седи за истим столом и заједнички пева, па је зато Стојковићу био интересантан тај проблем из комуниколошке перспективе:

„Прво, то може бити порука која је мелодијом/песмом упућена ‚значајним другима‘ (сустолници), али и самоме себи (адресат је ту истовремено и адресант). Друго, то може бити порука која је генерална — упућена свим присутним у кафани. Њоме се онда саопштава како сама порука (наслов и речи песме), тако и њен подтекст — емоционално стање онога ко је песму наручио. У оба случаја циљ музичке поруке је да — делујући као емоционални ‚окидач‘ — створи одређено расположење.”⁹⁷⁶

Стојковић је ову афективно-потрошачку ситуацију објаснио као:

„(...) експонирање себе/свог друштва за столом као онога ко има (макар привремено) право ексклузивног избора музике, а потом и као показивање властите (новчане, а самим тим и друштвене) моћи. Када кафански церемонијал захваљујући музици (и пићу) доспе у оргијастичну фазу, онда разметљива потрошња може да добије размере скоро гротескног претеривања (...). Новац дат за наручене песме чини се видљивим тако што се упадљиво ставља у џепове музичара, лепи на чело и качи на инструменте.”⁹⁷⁷

У овом сегменту су поред традиционалних носталгичних песама заступљени и хитови, који су из медијског живота ушли и у кафански. Генералне категоризације репертоара музичара у складу с профилом госта подразумевају деобу по „мелосима” области (нпр. Босна /извођеније су: *Ево срцу мом радости; А што ћемо љубав крити; Звезда тјера мјесеца; У лијепом старом граду Вишеграду/*, Војводина /*’Ајде, Като, ’ајде, злато; Да је вишња к’о трешња; Милица је вечерала; Четири’ коња дебела; Шкрипи ћерам/*, Врање /*Ако ће се жениш; Магла паднала в долина; Шано, душо/*, Косово /*’Ајде, Јано; Запевала сојка*

⁹⁷⁶ Бранимир Стојковић, *нав. дело*, 113—114.

⁹⁷⁷ *Исто*, 114.

птица; Јечам жела Косовка девојка; Симбил цвеће/, Македонија */Ако умрам ил' загинам; Битола, мој роден крај; Зајди, зајди; Јовано, Јованке; Море, сокол тие/*, Црна Гора */Још не свиће рујна зора; Милица једна у мајке; Сви пљеваљски тамбураши; Сејдефу мајка буђаше/*, Шумадија */ 'Ајд' идемо, Радо; Лене ли су, нано, Грузанке девојке; Одакле си, селе/*).⁹⁷⁸ Потом, песме се интерно класификују и по певачима који су снимили одређени репертоар (највише: Предраг Гојковић Цуне */издваја се: Јаничар/*, Предраг Живковић Тозовац */Јесен у мом сокаку/*, Тома Здравковић */Дотак'о сам дно живота/*, Мирослав Илић */Божанствена жено/*, Харис Џиновић */И тебе сам сит, кафано/*, Шабан Шаулић */Још ову ноћ/*, певачица Силвана Арменулић */Слику твоју љубим/*, као и новокомпоноване песме које певају друге жене, али у мањем обиму */Јутро је, Три пољупца хоћу ја/*),⁹⁷⁹ као и новије које су брзо постале део „кафанске музике” (нпр. *Миљацка, Несаница, Хаљиницу боје лила, Пукни, зоро*). Ово показује процес актуелне патинизације и „понародњивања” музике, односно носталгични третман новокомпоноване народне музике настале током 1970-их и 1980-их, нарочито оне у ритму „румбе”, „двојке”, 7/8 (*Кафана је моја судбина, Поломићу чаше од кристала, Јесу л' дуње процвале*) — управо оне музике која је побудила појаву староградске музике, и то презначење се постиже извођењем у скадарлијским кафанама.⁹⁸⁰ Независно од тога, тренутни је тренд у популарној култури у Србији реминисценција на међуратни период,⁹⁸¹ па отуд ревитализација кафанске културе и интересовања за градску народну музику пре Другог светског рата. А пошто је скоро била стогодишњица почетка Првог светског рата (2014), појачано су реактуелизоване песме које се везују за тадашњу тематику (*Тамо далеко, Креће се*

⁹⁷⁸ Окосницу овог репертоара видети у збиркама песама које је прикупио, хармонизовао и приредио дугогодишњи шеф Народног оркестра Радио Београда, хармоникаш Љубиша Павковић, у издању Ноте из Књажевца (*Антологија српских народних песама: Песме из Војводине* (2. изд.), 2008; *Песме из јужне Србије* (2. изд.), 2008; *Песме са Косова и Метохије...; Најлепше севдалинке*, 2010; *Песме из Црне Горе и Санџака*, 2010; *Песме из Македоније* (2. изд.), 2011; *Песме из централне Србије* (2. изд.), 2011.

⁹⁷⁹ Њихове дискографије доступне су на сајту: <https://www.discogs.com>.

⁹⁸⁰ Ово је и најавио наступ популарног певача Томе Здравковића у кафани „Два јелена” 1987.

⁹⁸¹ Иницијални уплив на тржиште имао је филм *Монтевидео, бог те видео*, а с њим је постала популарна и музика из филма (енглески: *soundtrack*).

лађа француска и тако даље). За стране туристе, уколико знају, музичари отпевају песму на њиховом матерњем језику и тиме задобијају њихово одушевљење. Посебну и радо извођену категорију домаћих-а-страних песама представљају руске (*Очи чёрные, Подмосковные вечера*) и циганске песме (*Белем, ђелем, Верка калуђерка*). И најзад, у репертоару се издвајају и песме с поетским мотивом вина који је прикладан контексту (*Донеси вина, крчмарице, Хеј, крчмарице, још вина наточи, Дајте вина, хоћу лом*), као и песме назване по женским именима (*Марија, За Љиљану, Мирјана* и тако даље), а нешто ређе се чују и романсе које се намењују старијим гостима и паровима (*Има дана, Беле руже, нежне руже*). За једно вече нема правила шта ће се одсвирати, али репертоар који се данас поручује комбинује ове песме (нпр. гости у публици су поручивали: *Ој, Јело, Јело, Јелено; Јело, Јело, Јелена*; песма на кинеском језику; *Добро јутро, мој бекријо; Хеј, мати, мати; Познаћеш ме и по мраку; Месечина; Један стари контрабас; Темерав; Четир' коња дебела; У тем Сомбору; Ево банке, Цигане мој; Тринк; Каћуша; Очи чарније. На лепом плавом Дунаву; На те мислим; Кад сам био млађан ловац ја; Мађарска игра бр. 5; Беле руже, нежне руже; Фијакер стари; Чудна јада од Мостара града; Бурђевдан; Јанина; Русе косе, цуро, имаш; Сиртаки; Тишина нема влада свуд; Кад се месец спрема на спавање; Свилен конац; Македонско девојче; Када падне први снег; Јовано, Јованке. Марширала краља Петра гарда; Тамо далеко; Тихо, ноћи; Несаница; И тебе сам сит, кафано; Ова ноћ има чудну моћ и тако даље).⁹⁸²*

Другу перспективу сагледавању изгледа поручивања репертоара даје визура музичара. Према речима једног хармоникаша и певача који је наступао у Скадарлији, посебно се процењује могућност сарадње с члановима публике:

„Али, у ресторанима Скадарлије кад сам био... Онда према годинама, према култури понашања, према седим власима, према величини зулуфа, према ноктима, према гардероби, према оном што ја запажам код гостију, дође оно — ‚Момци, сачекајте сада’, и почнем Оливеру Марковић, јер знам да ће из тог друштва старија,

⁹⁸² „Тамбурица 5”. *Наступ у „Два јелена”*, Београд: 19.06.2015.

времешна дама и господин да буду сарадници, јер је најважније да кад радиш у Скадарлији, да од гостију имаш пуну ту повратну информацију.”⁹⁸³

Осим тога, успоставља се и вербална комуникација с публиком, па се посебно цени приповедачка вештина у том анимирању:

„Јер у кафани, све су то мехури од сапунице. (...) Мораш да се надовежеш на њихов разговор, на њихово расположење. (...) Кад је то заокружено, кад је *росо а росо* досегло кулминацију, онда музиком то пресечеш.”⁹⁸⁴

Међутим, посебно је важан став који одражава промену у односу на програмско свирање:

„Шта је циљ? Што пре доћи у суштину ствари, да буде песма коју они желе да чују, јер се подразумева да морају да плате — ти музичари живе од бакшиша. Значи, идемо што пре тим кратицама до оне песме коју гост жели. Нема више сад тог стилског, естетског или не знам ког приближавања. И тако се поставимо! (...) Апсолутно је то програмско свирање оштећено овом потребом да се што пре дође до новца — до поручене песме и до бакшиша.”⁹⁸⁵

Малочас поменуте поделе публике имају везе с музичарским интерним категоризацијама на основу којих успостављају комуникацију с публиком. Уколико на питање коју песму би волели да чују чланови публике не одговоре конкретно, онда музичари с посебним претпостављеним репертоаром прилазе млађој (обично с новокомпонованом музиком), старијој (њима углавном са староградским песмама) публици, паровима (обично с романсама), туристима из различитих земаља (песмама на њиховом матерњем језику) итд. Старији кафански музичари често истичу да нису технички вешти свирачи, али да имају развијену

⁹⁸³ Владимир Арачки (персонална комуникација), Београд: 15.07.2013.

⁹⁸⁴ *Исто*.

⁹⁸⁵ Владимир Арачки (персонална комуникација), Београд: 29.07.2013.

„кафанску психологију”. Осим тога, музичари дужу комуникацију најчешће успостављају с групама које више песама поручују, односно дају већу напојницу. И овде се разликују састави маркирани етничком поделом: ромски музичари важе за наметљивије у прилажењу гостима који би требало да поручују, па су тако неки оркестри гласнији, током извођења убрзавају и скраћују песму за строфу, или рецимо квалификују поручену песму — „Где баш ту најскупљу!”. На репертоару ромских тамбурашких састава су често препевни мађарских песама и сплетови које изводи Звонко Богдан с тамбурашким оркестром, и за разлику од других ансамбала, технички су кадри да то изведу.

Кафане у Скадарлији су специфичне по томе да кулминација извођења не подразумева типична „кафанска”, тј. непримерена понашања, па тако постоји поштовање музичара и афектирање уз музику које особље ограничава (у случају нпр. ломљења чаша и пењања на сто). Посебно је у тој интеракцији важна динамизација наступа. Извођачи се могу поставити двојако — да праве потпури или да чак скраћују песме да би добили бише поруџбина. Из овога је јасно да данашњу динамизацију музичког извођења диктира пре свега економски аспект, те су тако честе паузе између појединачних песама, некреативна и музички лоша комбиновања, али и понављања песама које су у моди — приликом извођења за другу микро-публику, док на нивоу целовечерњег извођења (и даље — других дана, периода...) важи алеаторички принцип у репертоару.

Праксу музицирања камерног тамбурашког састава („Срем”, 1980-их) разматрао је и Марк Фори, а занимљива су његова проницљива антрополошка запажања о кафанском наступу и репертоару који има додирних тачака с данашњим у Београду (у смислу економског аспекта свирке и интерактивне афектацијске димензије), која су проистекла из теренске сарадње са свирачима.⁹⁸⁶ Фори је такође био заинтересован за контексте извођења, па је уз кафански издвојио и свадбарски. С обзиром на то да је и сâм тамбураш, пратио је процес „изградње стила” датог састава кроз учешће на пробама (потврђујући у суштини

⁹⁸⁶ Mark Forry, *Saglasje tradicije i kulture...*, 184—188.

да је смисао пробе техничко побољшавање и социјална синхронизација)⁹⁸⁷ и смештање концертног репертоара у категорије према опису динамизације једног концерта, на начин симиљан оном који нуде студије перформанса. Репертоар чине: народне песме и игре (у које спадају и староградске, севдалинке, заједно са бећарцима, колима, чардашима), класичне композиције и савремене популарне и међународне песме (руске, италијанске, грчке, мексичке — из земаља у којима постоје трзачки инструменти слични тамбури.)⁹⁸⁸

⁹⁸⁷ *Исто*, 219—226.

⁹⁸⁸ *Исто*, 234—264.



Илустрација 22: Оркестар „Тамбурица 5” у кафани „Два јелена” у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 19.06.2015).



Илустрација 23: Ромски оркестар у башти кафане „Шешир мој” у Скадарлији (снимак: М. Д, Београд: 11.06.2015).

Кроз Скадарлију су током четрдесет и пет година у различитим приликама професионално прошли бројни појединачни свирачи и мањи састави. Као тренутни репрезент ромског ансамбла може се поменути група „Демирамиро” (тридесеточлана) која у мањим формацијама наизменично наступа у салама ресторана „Три шешира” (ритам-секција /бас, хармоника, контра/ и мелодијски инструмент /виолина или прим, басприм/). Своје наступе и они препознају као одраз широких тржишних потреба у репертоарском смислу. Њихов музички стил је јединствен у Скадарлији јер су у њиховом саставу свирачи на тамбурама из сремских и бачких села, фамилијарно повезани. Иинструментални интерпретацијски ниво је виши у односу на друге оркестре, али групни вокални не — не негују вишегласно певање које је карактеристично за традиционалне скадарлијске саставе.⁹⁸⁹

На крају, али никако најмање важно — у идентичо време када су се јављале групе које су експонирале староградску музику, био је активан и вокални интерпретатор који са њима тада није имао сарадњу нити је наступао у кафанама Скадарлије и промовисао је „војвођански репертоар”, а који је остварио репутацију звезде староградске музике актуелну и данас, али и у знатној мери одредио жанровске координате — Звонко Богдан.

5.1.2. КОНЦЕРТНО ИЗВОЂЕЊЕ СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ

Концертно извођење може бити самостално и део фестивалског — ритуалног и спектакуларног дешавања, које је такмичарског или ревијалног типа. Јавним концертом уопштено се сматра „музичка приредба на којој се изводе композиције пред већим бројем слушалаца”.⁹⁹⁰ Концерт унутар жанра који је овде посредни може бити колажни или солистички према концепцији у односу на број извођача. Фестивал као извођачки контекст збира концерата захтева посебну теоријску апаратуру, али с обзиром на то да није тренутно референтан за извођење

⁹⁸⁹ Никола Јовановић (персонална комуникација), Београд: 21.06.2016.

⁹⁹⁰ Ана Petrov, „Koncert kao građanska institucija”, *Sociologija* (53/2), 2011, 177.

староградске музике у Београду, неће бити дубље разматран овом приликом, већ се само подсећа на успешну примену анализе студија перформанса какву је установио Шекнер на студију случаја „Тамбурица фест” у Новом Саду, у ком тема овог сегмента рада такође учествује у оквиру ревијалних наступа.⁹⁹¹ Истина, мора се забележити да староградска музика јесте компонована и за потребе некадашњег фестивала забавне музике „Београдско пролеће” (1961–2000, Дом синдиката) на ком су се премијерно изводиле и нове градске песме посвећене Београду, што је документовано у нотним публикацијама с фестивала и на плочама/касетама;⁹⁹² те да су постојали фестивали и у другим градовима посвећени старој/новој градској музици;⁹⁹³ а поред свега тога, постојао је и неуспешан покушај да 2013. године заживи „Кафана фест” који је на таласу обновљене популарности кафана понудио кумулативно наступе извођача новокомпоноване музике у хали — дакле, без кафане и без староградске музике. Даље, овом приликом неће бити разматрани ни колажни концерти који су намењени превасходно старијим суграђанима, а на којима важно место заузима староградска музика, јер је реч о колективним концертним наступима нанизаних извођача који не показују животност староградске музике која је типична за друга извођења — чини се да је посредни рестауративна носталгија која замрзава изглед музичких облика, прилагођено прохтевима публике. Овде ће бити разматран превасходно ревијални концерт, као „самопотврђивање без такмаца” за етаблираног уметника,⁹⁹⁴ што као форма постоји и у другим жанровима популарне народне музике у Србији.⁹⁹⁵ Одабран је

⁹⁹¹ Марија Думнић, „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: ‘Тамбурица фест’ као извођење”..., 100.

⁹⁹² Нпр. [Група аутора], *24. festival popularne muzike „Beogradsko proleće”: Veče zabavne muzike*, Београд: РGP RTB, 1982.

⁹⁹³ Нпр. у Нишу фестивал „Нишке јесени”, више у: Милан Марковић, *Нема више старог Ниша: Збирка нових градских песама и романси*, Књажевац: Нота, 1989; Милан Марковић, Драган Видојковић (прир.), *„Пет Нишких јесени”: Награђене композиције са музичког фестивала нових градских песама и романси „Нишка јесен”*, Књажевац: Нота, 1996.

⁹⁹⁴ Мирослава Лукић Крстановић, *Спектакли двадесетог века: Музика и моћ*, Београд: Етнографски институт САНУ, 2010, 168.

⁹⁹⁵ Видети: Danka Lajić Mihajlović, “Musical Spectacle: Brass Bands’ *Midnight Concert*”, у: Gisa Jänichen (ур.), *Studia Instrumentorum Musicae Popularis: New Series* (3), 2013, Münster: MV-Wissenschaft, 18—31.

као репрезентативан концерт који показује специфичну ауторску димензију музичког жанра, транспоновани кафански динамизам музичког извођења (који је касније постао репер успешног извођења) и носталгични дискурс староградске музике, упркос томе што то није и једини репертоар у оквиру жанра староградске музике који се данас изводи у Београду.

Апсолутно доминантна фигура у жанру староградске музике данас не само у Србији јесте Звонко Богдан (рођен 1942. у Сомбору) — он је са својим пратећим тамбурашким саставом (у различитим формацијама по величини) референтна вредност у извођењу староградске музике, у колоквијалном жаргону готово синоним за жанр, па ће бити размотрени његови концертни наступи у Београду, уз потпору коју обезбеђују интервјуи, ауторизована биографија и публикована дискографија. Специфичност његове интерпретаторске и ауторске фигуре огледа се у промовисању староградске музике на комплетној регионалној популарној музичкој сцени и, што је посебно важно за ову тему, у специфичном динамизовању извођења помоћу сплетова. „Равничарски шансоњер” (како је ословљен у медијима) данас у Београду јавно наступа на годишњим солистичким концертима у Сава центру, а претходних година и у оквиру једне вечери на београдском фестивалу пива — „Бир фест” („Beer Fest”, теренски испитано: 14. август 2013).⁹⁹⁶ Овде ће бити размотрен солистички концерт из 2013. године (23. новембар), уприличен поводом обележавања четрдесет и пет година његовог рада (*Сваке ноћи теби певам*). Данашњи концерти су занимљиви и по томе што одражавају драматургију његових некадашњих кафанских наступа у београдском хотелу „Унион”.

Но, пре свега треба експлицитно представити елоквентно артикулисан став овог уметника о староградској музици:

„Појам *староградска музика*, *староградска песма*, није баш једноставна ствар. Војвођани кажу *варошка*, а она се мало разликује од *изворне народне музике* и од *народне компоноване музике*, јер

⁹⁹⁶ Наступ на фестивалу је у мање посећеном термину, краћи, иако је бесплатан улаз. С друге стране, концерт је организован као догађај профитног карактера.

градска песма треба да замени *романсу*. А романса је настала негде у Централној Европи, па је користе и Мађари и Руси и Румуни. И од тих њихових романси се код нас одвојила нека врста песама које су се назвале 'градске' по новом, а по старовинском 'варошке'. Оне треба да буду лагана прича, емотивна, углавном је ту љубав посредни. Оне нису агресивне и нису компликоване — значи, нема неких мелодијских интервала и нема хармонских промена таквих да сад то обично уво не може да прихвати. Међутим, настале су од мађарских и румунских песама, које су истини за вољу пре стотинак година долазиле из тих северних и источних крајева код нас, јер је ова Војводина била Аустроугарска, па се ту испреплетало свега и свачега, и онда, те њихове мелодије су утицале да се и код нас стварају сличне песме. И онда је ту настао, као и свугде, тако један 'мали кошмар', па се није знало да ли је композиција или изворна. А шта значи изворна? Сваку песму је неко написао, и једино што се није потписао и не зна се ко је аутор, али сваку строфу је неко измислио.⁹⁹⁷

Дакле, приметна је паралелна употреба више термина који су често синонимни и циркуларно објашњавајући. Очигледно је да Богдан једначи градску с војвођанском музиком, да је сматра наслеђем аустроугарске културе, да њено порекло смешта отприлике једно столеће уназад и да их сврстава махом у љубавне песме једноставног музичког језика. У извођењу овакве музике Богдан није зачетник, али јесте данас најзначајнији. За његов наратив је специфично одсуство често пропагиране изолованости етничких народних музика — он потенцира мултикултуралност Војводине и Централне Европе, а чак и одбацује критеријум анонимног ауторства као одређење народне музике, те је стога трагао за писаним изворима и ствараоцима. Поред тога, уочио је важност параметра извођења у процесу трансмисије, што је веома важно за градски фолклор и његову стратификованост:

⁹⁹⁷ Звонко Богдан (персонална комуникација), Суботица: 01.06.2015.

„Оно што је битно код градских песама, дужином времена од кад су настајале, десетинама година — можда сто година и више... То је врло занимљиво, то сам ја доживљавао и слушао и видео како друштво у кафанама у Новом Саду, Суботици, Сомбору, Осијеку, Загребу, Београду — друштво сазна једну романсу, једну песму, и они временом промене неки мелодијски део, неке речи, додају неке строфе које се допадају њима — то се мора поштовати, јер онда та једна песма није везана само за један крај. Ако није изричито записано да је банатска, буњевачка, шокачка, румунска, мађарска, славонска, онда ово спада у читав овај круг од неколико стотина километара. *На те мислим*, која је ушла у ред варошких песама; *Љубио сам црно око* — ушла у ред варошких песама; *Тијо, ноћи, моје злато спава* — ушло у ред градских песама... А за њих се све знају аутори текстова и мелодија. Дакле, то је било битно, јер кад сам ја почео да радим, кафане су бујале од програма и од свакојаквих текстова и сваких стилова и мелодија — јужна Србија, Мађарска, Румунија и Босна — све је било помешано и јако је било тешко ту направити мало реда и себе извући из свега, па бити рецимо представник варошке музике која припада више равници него оном другом делу земље.”⁹⁹⁸

Као што ће бити изнесено, Богдан је посебно заинтересован за мађарску народну музику, те отуд и уочавање веза с градским фолклором словенског живља. С друге стране, он по невербализованом, интуитивном критеријуму диференцира „србијанску” од војвођанске, а њу дели:

„Народна музика, војвођанска постоји из Бачке, буњевачка, из Срема, северног Баната и јужног Баната, Славонија, Барања, Загорје и Пригорје. На основу мелодијских мотива и хармонија, ја видим отприлике где која спада и онда сам тако направио селекцију да се зна шта је композиција и шта је ког карактера (по тим регијама,

⁹⁹⁸ Исто.

прим. М. Д). (...) Кад сам ја то све скупио, онда ми је било лако и јасно направити селекцију (што је Ацо Доганџић добро урадио) и послати. Али будући да сам од '68. почео сам да пишем, ја сам се ту уклопио, чућеш по мојим композицијама. И где ја спадам — ја појма немам.”⁹⁹⁹

Како је у претходном поглављу било речено, тамбураши су пре Другог светског рата изводили не само музику из Војводине, већ и из Босне. Богдан свој репертоар гради на војвођанском идентитету, мада и о севдалинкама има позитивно мишљење, сматрајући их градским фолклором:

„Ја то јако волим, а зашто — не знам. Једноставно су оне врло значајки направљене. Али не оне севдалинке које су везане превише за извор босански или муслимански начин извођења. Него ако су то текстови Шантића, Османа Ђикића или неког од тих великих песника, онда ти можеш се уградити ту, као једну врсту староградске песме која припада Босни и Херцеговини. Босански тамбураши на Радио Сарајеву, а неколико војвођанских тамбураша је свирало тамо, који су се врло брзо прилагодили босанској тематици — то ипак има друкчији призвук него Војводина. И наравно да је експанзију у тамбурашкој музици што се тиче мелодије, ритма и хармонија направио Јаника Балаж и његов оркестар.”¹⁰⁰⁰

Богданова посвећеност мађарским песмама је евидентна, и не може се спорити да је осим аустроугарског утицаја његово промовисање мађарске популарне народне музике с почетка двадесетог века допринело плебисцитарној перцепцији староградске музике као „северњачке”, тј. војвођанске, па и космополитске. Његово виђење уплива препева мађарских песама је следеће:

„То је уствари аустроугарски репертоар, који се само после Другог светског рата пренео и на садашњи живаљ. И дан-данас слушам Радио Будимпешту. Истине за вољу, у задњих тридесет година

⁹⁹⁹ Исто.

¹⁰⁰⁰ Исто.

нисам нашао ни једну мађарску композицију новокопоновану која је ушла у народ и у свет као оне од прије Другог светског рата. Те су приче имале један други укус. Будући да ја читам и пишем и говорим помало мађарски, онда ми је било лако да ја тим баратам. Зато сам се трудио да кад сам приметио да су од Будимпеште до Београда попримиле јако много измена, и људи који нису Мађари, они не чују све интервале музичке нити хармонске промене, и онда то губи у оригиналности. Ја сам ту запео да то ишчупам из оригиналних и добрих записа. Па сам чак и снимео плочу с најбољим примашем мађарским, Шандором Лакатошем (Sándor Lakatos) — ’74, да би људи који се баве музиком могли да виде лепоту у различитости.¹⁰⁰¹

Ладислав Балог га је упутио у мађарске песме, Олга Јанчевецка у руске романсе, а он је имао потребу да их стилски разликује (по етничком критеријуму који нема егзактно структурално упориште).¹⁰⁰²

„У мађарској музици постоји три врсте песама: *непдол* (мађарски: *népdol*), *мудол* (*műdol*) и *мађарнота* (*magyarnota*). *Непдол*, народна изворна музика, она има потпуно друге интервале, врло су једноставне, текстуално врло обичне. *Мудол*, то су уметничке композиције које су компоноване на један уметнички начин. *Мађарнота*, то је оно што ми зовемо мађарске романсе. Оне су углавном писане у 4/8 такту (не важи за све), и онда ту можете да разликујете ако је мађарска романса. Румунске романсе су врло сличне, јер Ердељ је половина у Мађарској. Оне су врло сличне, а имају само хармонске промене. Наравно, ако су компоноване у Румунији, имају румунски мотив. Руска романса је потпуно

¹⁰⁰¹ Исто.

¹⁰⁰² О мађарским романсама одомаћеним на српском језику погледати: Асо Dogandžić, *Zvonko Bogdan: Pesme i konji* (2. изд.), Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan”, 2014, 287—307, али и: Slobodan Jović (прир.), *Koliko te volim — Ahogy én szeretlek: Sto najpopularnijih mađarskih pesama i čardaša*, Београд: Vortex, 2001. Постоји и мала збирка руских песама: Б. Анастасијевић (прир.), *Руске циганске песме*, Књажевац: Нога, 1985.

хармонски друкчија. Писана је спорије, изводи се спорије и једноставно — друга је тематика. И то су све романсе које су заступљене у Средњој Европи. Много романси по узору на Мађарску су писали Бугари.¹⁰⁰³

Звонко Богдан такође компоњује песме које кроз његово извођење,¹⁰⁰⁴ али и извођења кафанских тамбурашких оркестара, постају део староградске песме. Плакатни пример је *Крај језера једна кућа мала*. Његово виђење компоновања је технички једноставно, концептуално се ослања на носталгију ка детињству и локалном миљеу (дакле, и рефлексивна и рестауративна) и реализује у сарадњи с најбољим тамбурашким музичарима:

„Песма је састављена од текста, мелодије, ритма, хармоније и интерпретације. То чини један скуп, једно без другог не иде. (...) Прва конкретна композиција *Еј, салаши на северу Бачке* — приметили сте да ту има модерне хармоније, додате, што свакако није спадала у оне староградске песме које су се састојале из три акорда, а то је захваљујући музикалним људима из оркестра Јанике Балажа. (...) Ја сам писао текстове, мелодије и интерпретације, а њима сам дозвољавао да се истакну као музичари. (...) Детињство је мој основни мото и основни траг. Баш тамо како сам ја живео и где сам живео, ко су ми били и родитељи и диде и мајка и окружење у ком сам одрастао, то је нешто што ја нисам више срео нигде, само тамо. Та чистота разума и лепота живљења и та неусиљеност и та фолклорна боја без икаквог националног притиска, само фолклора — то је на мене оставило најјачи траг, да је то нешто што су људи изгубили. Ја то стално покушавам да провлачим кроз све ове моје године, да виде ови млади људи да може и тако.”¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰³ Звонко Богдан (персонална комуникација), Суботица: 01.06.2015.

¹⁰⁰⁴ Преглед његових ауторстава до 1998. и скорашње композиције видети у: Асо Dogandžić, *нав. дело*, 92—93, 311—353.

¹⁰⁰⁵ Звонко Богдан (персонална комуникација), Суботица: 01.06.2015.

Прекретница у каријери Звонка Богдана био је долазак из Суботице у Београд — покушавајући да опстане у престоници и да се докаже у глумачкој каријери, постао је члан КУД „Градимири Михајловић” и почео је да пева у разним кафанама. Уз помоћ тадашњих медија (плоче, Радио Будимпешта) сазнавао је о различитим музикама и извођачким особеностима. Због јаке конкуренције, настојао је да оформи специфичан репертоар и стил, па је потцртавао своје порекло:

„Кад су чули да ми је дида био тамбураш, да је имао све тамбуре и да је имао свој оркестар... Кад сам дошао у Београд да радим, било је нелогично да ја певам србијанску музику, или босанску која је била јако атрактивна и јако добро слушана. Мој први капелник Бранко Белобрк ми је рекао: ‚Окани се ти тога, ти терај оно што је твоје, кад већ имаш одакле си то понео!’. (...) Ја сам био члан КУД ‚Градимири’ јер нисам имао другог избора да дођем до Београда. И господин Брана Дамјановић ме је довео у његово КУД, ја сам ту стекао мноштво пријатеља, младих људи. И они су ме одмах искористили као интерпретатора, зато што сам ја отпевао песме које у животу чули нису. И за једно КУД као ‚Градимири’ било је јако важно да кад се они појаве имају нешто што немају други. Моје чланство у ‚Градимири’ трајало је једно време док нисам преко Естрадног удружења упознао људе и док нисам почео да певам у кафани. А то је било јако брзо. (...) Ја сам се мувао по малим кафанама и мој први озбиљан ангажман је био ’63—’64. године на ‚Калемегданској тераси’. Мој први капелник је био Бранко Белобрк, што је био друга виолина Царевцу. И од тад креће један упоран и мукотрпан рад, школовања и доказивања”¹⁰⁰⁶

После тога, у периоду 1971—1978. наступао је у кафани хотела „Унион” (у београдској Косовској улици):

¹⁰⁰⁶ Исто.

„Унион’ је најсветлија тачка у мојој певачкој каријери. Тамо сам доспео седамдесетих година, после неколико промењених кафана по Београду и тражења самог себе. Имао сам среће да боравећи у Америци видим један начин анимирања публике који се мени јако допао. Па сам онда себи рекао: „Ако ја то не могу као овај господин, онда не треба ни да радим то што радим’. И онда сам се определио да направим од „Униона’ једну кафану где ћу моћи да интерпретирам на *театарски начин* (нагл. М. Д). Будући да сам ја позоришни човек, да сам почео као глумац-аматер и глумац-професионалац — а то сам напустио, па ми је један паметан човек рекао да се ја тога оканем, „најбоље ти ради оно што радиш’. Ето, тако сам ја остао у кафани. (...) Тамо смо радили осам година непрестано, и та прича је мене на неки начин стабилизовала и дала ми је пуно више времена да ја могу да одбацим оно што није у мом стилу и мом укусу.”

Његови наступи у „Униону” су били јединствени за тадашњи живот народне музике у Београду:

„Кафана је било јако много. Не бих о томе да Вам причам ја, али углавном су то биле кафане у којима су се певачице променадирале и углавном се то певало и свирало за бакшиш и углавном су ту трајале забаве до зоре. Ја сам се после седам-осам година трудио то да избегнем и да направим себи један кутак у ком могу да радим од десет до поноћи. Имао сам мој оркестар који ме је пратио. Оркестар је био салонског стила: виолина, виолончело, клавир, по неки пут бас, по неки пут бубњеви, јер смо некад у току ноћи да би забавили публику свирали и евергрин музику. Имао сам јако добре сараднике. Из почетка ме је пратио мој професор на клавиру (Ладислав Балог, прим. М. Д), после га је заменио један мој млади колега Миланче Петровић, који је био један модеран клавириста и свирао светску музику. Ми смо ту налазили и градске и румунске и мађарске и мало анимир-програма, и зато је тај „Унион’ имао свако вече своју причу.

(...) И што је било битно, све је било данима и недељама унапред резервисано. Тамо су сви државници и сви људи сем Тита долазили приватно.”¹⁰⁰⁷

Ово потврђују и наративи казивача који су у то време радили у Скадарлији, а који су његов репертоар и преузимали. Ево како је изгледала архитектоника Богдановог наступа у „Униону”:

„Мој оркестар је од осам до десет обавезно свирао анимир-програм европског карактера. Значи: одломци из оперета, оперетске арије, оперске, стари шлагери, евергрин музика — која је била и популарна... Они су свирали два сата, а од десет до дванаест сам изводио свој програм (с једном кратком паузом). То је трајало осам година и ја сам с тим продужио даље, с малим изменама (...). Ја променим програм врло брзо — у Новом Саду, Осијеку, Суботици, Загребу, Сарајеву, Нишу, Скопљу, Пироту. Сав програм мој носим, али прилагодим га тој средини у којој тренутно наступам.”¹⁰⁰⁸

Разлика између наступа Звонка Богдана и осталих тадашњих кафанских извођача била је у концепцији програма — он је важио за забављача који је певао сплетове (па су и други музичари долазили да бележе његова повезивања),¹⁰⁰⁹ а није никада радио за бакшиш.¹⁰¹⁰ Поред тога, има изразито силабичан начин певања усклађен с говорном акцентуацијом, пева драмски изражајно и динамички изнијансирано (подразумева се, интонативно тачно), а на наступима приповеда о песмама које изводи, што је свеукупно било интересантно публици и „подигло је

¹⁰⁰⁷ Исто.

¹⁰⁰⁸ Исто.

¹⁰⁰⁹ Данас многи музичари у наступима уживо користе овај принцип у извођењу новокомпоноване народне музике.

¹⁰¹⁰ Љубиша Павковић, дугогодишњи шеф Народног оркестра Радио-телевизије Београд о наступима Звонка Богдана у „Униону” је рекао: „Невиђено је колико су људи жељни те атмосфере, тих песама које он пева и тих лепих текстова. Ја сам га две вечери пратио, а једне сам седео и слушао. То је било дивно. Видео сам и осетио једно време за којим и ја патим. (...) Ја, иначе, веома волим тамбуре, али хармоника не иде с тамбурама. Шта је Звонко тих вечери направио, какву је атмосферу створио, то је за памћење. Он је прави велемајстор штимунга. (...) Он једноставно зна све: води програм, утишава, појачава, прекида, додаје, одузима...”, према: Асо Dogandžić, *нав. дело*, 142.

кафански наступ на театарски ниво”¹⁰¹¹. Сплетови које је почео да прави од 1968. године били су продукт комбиновања популарних мелодија и његових композиција у складу с тренутним саставом публике, тематиком поетског текста, темпом, ритмом, тоналитетом, али и потенцијалном етничком етикетом сплета (мађарски, буњевачки итд.):

„Оно што ме је код добрих музичара и оркестара фасцинирало јесте то што су свирали и певали целу ноћ а да се нису договарали о тоналитету из ког шта и кад свирају и певају. Знао сам да је ту главни кључ инструмент. (...) То сам нарочито приметио код добрих тамбураша и оркестара мађарско-румунског стила. (...)

Знао сам неколико колега који су могли да певају читав сплет песама али из једног тоналитета, највише два, дура или мола. То је врло једнолично и брзо досади (...). Али, да ви током сплета (од сат времена) промените неколико тоналитета а да се притом не окрећете оркестру и не тражите за сваку песму музички увод — е, тога није било. Кад сам питао професора Балоба како ја то могу да постигнем, рекао ми је: „Музичарима је лако, они имају инструменте у рукама, а вокални солиста мора да учи солфеђо. (...) Научио сам да везујем сродне тоналитете (дурске и молске). (...)

Моје певање је морало бити необавезно, ненаметљиво, што је могуће тише. Ко је хтео да слуша — чуо је, ко није — није чуо.

Имао сам на репертоару мноштво песама: војвођанске, србијанске, мађарске, руске, далматинске, славонске, црногорске, босанске, македонске, старе шлагере. Али сам убрзо то свео на минимум, око 300—400 песама, којима баратам и данас. А све оне песме које ми језички нису биле јасне, уклонио сам из репертоара. (...)

¹⁰¹¹ Исто, 80.

Морате пазити да вам се ни случајно не догоди да исто вече једну песму отпевате два пута, осим наравно, ако неко то посебно не пожели.¹⁰¹²

Такав приступ задржао је и у каснијим, концертним наступима:

„Посетиоци на мом наступу диктирају репертоар својим изгледом, понашањем, менталитетом, годиштима, да ли има више мушког или женског света, који је крај земље где наступам, која држава. Распита се претходно шта најчешће слушају и то им сервирам.

Првим песмама испитујем ситуацију и на основу тога планирам програм за то вече. Водим рачуна нарочито о колегама који ме прате: да ли су стари знанци, мешовит оркестар или тамбурашки, аматери, професионалци, да ли су агресивни или тихи. (...)

На почетку се никад не пева и не свира она музика која је ваш имиџ, оно што је најлепше и најбоље. (...) Много пута сам сплет, наступ или целовечерњи програм завршио песмом као што је *Вечерњи звон*. (У пасусу пре овог стоји: „Углавном сам сплетове завршавао ефектним лепим брзим песмама”, прим. М. Д).

Ја се држим следећег правила: кад се праве овакви сплетови, морате све време бити у току где се „налазите” и шта ће се догодити. Сви који вас слушају морају да мисле да то баш тако треба. (...)

Када певате неколико песама у ритму, немојте никада превише убрзавати. Сем тога, немојте „цепати” ритам, час брже час спорије, јер тиме нећете постићи прави ефекат. Најбоље је кад можете код слушалаца да усагласите њихову пажњу путем откуцаја срца и дисања, и да то буде дозирано, уз вашу максималну контролу. И знајте да у задимљеним и загушљивим просторијама тешко можете привући пуну пажњу слушалаца. (...) Најбоље расположење се постиже у просторијама у нивоу земље.”¹⁰¹³

¹⁰¹² Исто, 121—122, 125.

¹⁰¹³ Исто, 126—128.

Представио је и конкретне примере осмишљавања сплетова, из којих се види да су му биле битне углавном дијатонске модулације у блиске тоналитете, одговарајући за његов тенорски/баритонски регистар:

„Када сте песмом *Тијо, ноћи* дошли до задњег стиха у строфи, ,то су пали сићани славуји’, , -ји’ остаје на тону *e*. Следећи такт је већ песма *На те мислим*, која почиње истим тоном *e*. Док певате ,На те’, ви већ у глави морате чути *A-dur* пре него што музичари ухвате тај акорд. (...)

Кад сте завршили песму *Крај језера једна кућа мала* — ,и не може дуго веран бит”, у истом темпу настављате следећу песму и певате њен први слог ,*Фи-*’. Тај слог је од тона *a* (на речи ,бит”) за квинту ниже, или од доњег *a* за кварту више, а то је тон *d* којим почиње нова песма *Фијакер стари*. Кад сте дошли на крај те песме, направите *ritardando*, и док успоравате ви већ у глави задржавате *D-dur* и правите трозвук *e-moll*. И за трен ћете чути у својој глави *e—g—h* и почети сами *У том Сомбору*, која почиње од тона *g*. Кад сте завршили *e-moll* сплет, лако ћете себи направити трозвук *E-dur* и почети сами, пре оркестра, од тона *h* — *Живим живот к’о скитница*. Одмах после тога, опет муњевито, отпевате у себи *e-moll* трозвук, јер сте свакако остали на тону *e*, и за квинту ниже кренете: ,Донес’те ми рујна вина’. Песма *Осам тамбураша с Петроварадина* завршава се у *G-dur*. Одмах у себи припремите *g-moll* и директно речитативом скочите за квинту више. Ради ефекта, почећете од горњег *d* — *Ево банке, Цигане мој*. Кад завршавате ову песму, ритам остаје исти, а ви из *g-moll*, сигурно и самоуверено, клизнете за тон више, али у *A-dur* — *Нема лепше девојке*. Да бисте умирили атмосферу, лежерно мењате слику песмом *Вечерњи звон*, која иначе најлепше звучи из *A-dur*. Док то певате и оркестар вас прати, мора бити тишина у дворани и људи који вас слушају морају доживети слику свега онога о чему песма говори. (...)

Песма *Целе ноћи* 'ладовина најлепше звучи из Es-dur. После ње, лагано, мераклијски, сугестивно, отпевајте песму *Цура бере цвеће* и сви ће бити задовољни. (...) Кад је отпевате из Es-dur, она врло лако може расплакати једно емотивно женско срце. Из E-dur већ песма добија другу боју и људи полако на њу дижу руке и чаше у вис. А из F-dur, имате сигурно кандидата да разбије нешто стаклено."¹⁰¹⁴

Навео је следеће примере својих сплетова:¹⁰¹⁵

1. *Ти би хтела песмом да ти кажем* (rubato, C-dur), *Кад те сретох првих пута* (rubato, C-dur), *Кад не буде мене више* (rubato, C-dur), *Живот је леп* (rubato, C-dur), *Ах, кад тебе љубит' не смем* (лагано, 3/4, C-dur), *Кроз поноћ нему* (лагано, 3/4, C-dur), *Пред Сенкином кућом* (лагано, 3/4, C-dur), *Небо је тако ведро* (лагано, 3/4, c-moll), *Да смо се раније срели* (лагано, 3/4, c-moll), *Јесење лишће* (лагано, 3/4, c-moll), *Кад би ове руже мале* (лагано, 2/4, C-dur), *Ај, по градини месечина сија мека* (лагано, 2/4, C-dur), *Звони звонце* (лагано, 2/4, C-dur), *Једно јутро чим је зора сванула* (лагано, 2/4, C-dur), *Алај, нане* (лагано, 2/4, C-dur), *Кад те видим на сокаку* (у темпу, C-dur), *Ђувезије, где сте да сте* (у темпу, C-dur), *Даћу све — Az a szép* (у темпу, C-dur), *Естике, тике, тике — Eszlike, tike, tike* (у темпу, F-dur), *Танџуј, танџуј* (у темпу, F-dur), *Што ми је мило, ем драго* (у темпу, F-dur), *Да није јубави* (у темпу, C-dur).
2. *Кад се сетим, мила душо* (rubato, C-dur), *Тијо, ноћи* (лагано, C-dur), *На те мислим* (лагано, A-dur), *Еј, салаши* (лагано, A-dur), *Кад имаш друга* (лагано, A-dur), *Љубио сам црно око* (лагано, A-dur), *Лакше, лакше, мој коњићу* (rubato, A-dur), *Некада сам и ја волео плаво цвеће* (rubato, A-dur), *Крај језера једна кућа мала* (у темпу, A-dur), *Фијакер стари* (у темпу, D-dur), *Говори се да ме вараши* (у темпу, D-dur), *У том Сомбору* (умерено, e-moll), *Милов'о сам гараве и плаве* (rubato, e-moll), *Кад сам био млађан ловац ја* (у темпу, e-moll), *Та твоја сукња плава* (у темпу, e-moll), *У твојој оку* (у темпу, e-moll), *Кад сам био војник у том Сомбору* (у темпу, e-moll), *Моја мала нема мане* (у темпу, e-moll),

¹⁰¹⁴ Исто, 127—128.

¹⁰¹⁵ Исто, 122—126.

- Осам тамбураша с Петроварадина* (умерено, e-moll), *Ево банке, Цигане мој* (у темпу, g-moll), *Нема лепше девојке* (у темпу, A-dur).
3. *Сваког дана, драга, ипак мислим на те* (rubato, Es-dur), *Ја некога волим* (rubato, Es-dur), *Што се боре мисли моје* (лагано, Es-dur), *Сејдефу мајка буђаше* (лагано, Es-dur), *Целе ноћи 'ладовина* (лагано, Es-dur), *Цура бере цвеће* (у темпу, Es-dur), *Црвен фесић* (у темпу, Es-dur), *Ја сам Јовицу шарала, варала* (у темпу, Es-dur), *Да је мени пун буђелар пара* (лагано, c-moll), *Милкина кућа* (лагано, D-dur), *Ова наша ливада* (у темпу, D-dur), *Анчице, плавчице* (у темпу, D-dur), *Кона цура виноград* (у темпу, D-dur), *Сеоска сам лола* (у темпу, D-dur), *Те сан лачо трговцо* (у темпу, G-dur/4. и 5. строфа A-dur).
 4. *Хтео бих те видет'* (rubato, D-dur), *Кад ми пишеш, мила мати* (rubato, D-dur), *Јесен стиже, дуњо моја* (rubato, D-dur), *Рузмарине мој зелени* (rubato, D-dur), *Хладан ветар пољем пири* (rubato, D-dur), *За тобом моје срце жуди* (rubato, D-dur), *Сама си ти, а сам сам и ја* (лагано, D-dur), *Имам једну жељу* (rubato, e-moll), *Ја те звати нећу* (rubato, e-moll), *Не вреди плакати* (умерено, e-moll), *Болујем ја* (умерено, e-moll), *Заклећу се ја пред свима* (rubato, e-moll), *Љубав* (умерено, e-moll), *У рану зору* (у темпу, G-dur), *Тешко ми је заборавит' тебе* (rubato, G-dur), *Ти си, Милка, моја* (rubato/умерено, G-dur).
 5. *Хоћу да те заборавим* (rubato, a-moll), *Беле руже, нежне руже* (rubato, a-moll), *Ако си ти пупољак од руже* (лагано, a-moll), *Љубио сам црно око* (лагано, A-dur), *Ноћас нису сјале* (rubato, h-moll), *Те очи твоје зелене* (rubato, h-moll), *Довиђења, друже, довиђења* (rubato, h-moll), *Сви ми кажу да сам ја* (у темпу, h-moll), *Давно је било то, у месецу мају* (лагано, D-dur), *Булбул ми поје* (умерено, D-dur), *Мој дилбере* (у темпу, D-dur), *Чудна јада од Мостара града* (у темпу, D-dur), *Синоћ ја и моја кона* (у темпу, g-moll), *Снијег паде на бехар, на воће* (умерено, g-moll), *Ударало у тамбуру момче* (умерено, g-moll), *Мила мајко, шаљи ме на воду* (умерено, g-moll).
 6. *Цветала ми ружа на пенџеру* (rubato, c-moll), *Када падне први снег* (у темпу, c-moll), *Да зна зора* (у темпу, c-moll), *Та твоја сукња плава* (у темпу, d-moll),

До два коња, а обадва врана (у темпу, d-moll), *Већ одавно спремам свог мркова* (лагано, d-moll), *Не могу се тачно сетит' лета* (у темпу, F-dur).

7. *Живот је леп* (rubato, C-dur), *Кад се сетим, мила душо* (rubato, C-dur), *Тијо, ноћи* (лагано, C-dur), *На те мислим* (лагано, A-dur), *Лакше, лакше, мој коњићу* (rubato, A-dur), *Љубио сам црно око* (лагано, A-dur), *Доћи ћу ти к'о у старој песми* (умерено, A-dur), *Крај језера једна кућа мала* (у темпу, A-dur), *Фијакер стари* (у темпу, D-dur), *Говори се да ме вараш* (у темпу, D-dur), *У том Сомбору* (умерено, e-moll), *Не вреди плакати* (умерено, e-moll), *Та твоја сукња плава* (у темпу, e-moll), *У твојем оку* (у темпу, e-moll), *Живим живот к'о скитница* (у темпу, E-dur), *Осам тамбураша с Петроварадина* (умерено, e-moll), *Ево банке, Цигане мој* (у темпу, g-moll), *Нема лепше девојке* (у темпу, A-dur), *Вечерњи звон* (лагано, A-dur).

Паралелно с „Унионом”, наступао је у кафани на Петроварадинској тврђави недељом кад је тамо имао паузу, али с оркестром примања Јанике Балажа (у саставу: Чича /басприм/, Перица /чело/, Пишта /контра/, Стева /бегеш/):

„Тамбураши су свирали једну врсту музике, ону која је прилагођена тамбурама, иако је и ту било градских песама, романси, румунске, мађарске музике, старих шлагера. Али углавном је то био један војвођански миље. А у Београду се свирао један салонски програм. И у том салонском програму није било пуно народне музике, него су градске песме, романсе, стари шлагери и музика за игру.”¹⁰¹⁶

Интересантно, није имао пуно везе с другим овде истакнутим контекстом извођења — Скадарлијом. На питање да ли је тамо наступао, одговорио је:

„У „Скадарлији”, старој кафани, нисам. Тамо је певала Дивна Костић и друштво. Ја сам само пар пута наступао напољу у Скадарлији кад су биле неке „Скадарске вечери”, да л' је било испред „Два јелена”, „Три шешира”, не сећам се више... Једанпут сам с оркестром

¹⁰¹⁶ Звонко Богдан (персонална комуникација), Суботица: 01.06.2015.

Јанике Балажа сат времена, што је мање битно било. Ништа ту ново није могло да се догоди, само је прошло вече.”¹⁰¹⁷

Богдан наступа данас уз пратњу технички супериорно припремљеног тамбурашког састава, углавном сачињеног од чланова Великог тамбурашког оркестра Радио Нови Сад. Славу је досегао у сарадњи с оркестром Јанике Балажа, с којим је наступао на Петроварадинској тврђави и снимао за Радио Нови Сад. Тема засебне аналитичке или органолошке дисертације може бити линија тамбураштва и аранжирања од краја деветнаестог века до данас (посебно после Другог светског рата, када су деловали Макса Попов, Сава Вукосављевић, Јаника Балаж и други), а овде је важно да се напомене да је њихова заједница данас постала готово синоним за тамбураштво и староградску музику.¹⁰¹⁸ С њима у сарадњи Богдан је остварио и запажену дискографију.¹⁰¹⁹

Како је превазишао оквире мањих простора, почео је да одржава концертне наступе. Ипак, настојао је да задржи концепт из „Униона”:

„Тешко сам од Сава центра направио ‚Унион’. Али сам се трудио можда неком малом причом да смањим тај простор и да приближим људе, ближе себи, и да не будемо гласни и да доживимо ту причу, ту атмосферу што аутентичније, зато што је у малом простору без велике галаме много лакше направити причу. (...) То је много другачије зато што ту нема јела и пића. И много је другачије што је то огроман простор који само седи и слуша. (...) А у дворани је довољно да постоји један који се разуме, тај један од две хиљаде

¹⁰¹⁷ Исто.

¹⁰¹⁸ Изузев београдских кафанских, остали музичари с којима је Богдан у већој мери сарађивао су поменути клавириста Ладислав Балог (од ког је учио), виолинисти Шандор Лакатош, Лучијан Петровић, али и хармоникаш Љубиша Павковић. Богдан није директно сарађивао с певачима — осим с Јулијом Бисак, али изузетно поштује рад Ксеније Цицварић. Певању га је подучавао Бора Јанковић, а посебно је поштовао интерпретацију Нет Кинг Кола (Nat King Cole), наступ Френка Синатре (Frank Sinatra) и третман народне песме Властимира Павловића Царевца.

¹⁰¹⁹ Податке видети у: Асо Dogandžić, *нав. дело*, 367—376.

људи, он ће проносити причу, остали ће бити само учесници програма.”¹⁰²⁰

Фестивале на којима учествује — међу њима и „Бирфест” — доживљава као место где одржава концерте, а инсистира на транспоновану сопственог програма који подразумева репертоар прилагођен забави и тамбурашки инструментаријум:

„Ја се не такмичим на фестивалима. Ако сам гост, углавном не прихватам ништа кратко, јер јако је тешко у две—три песме направити атмосферу. Треба бар 35—40 минута да направим неку причу, да људи могу да узму ваздуха — и да дођу, и да доживе нешто и да буде нешто што се њима допада. Зато углавном наступам сам и у 98% случајева имам свој програм. (...)

Било је понуда (да наступа с ‚озвученим оркестрима’, прим. М. Д), углавном сам то вешто избегавао. Јер то је нешто у чему се ја не сналазим. Па чак и данас кад дођемо на велики стејџ (енглески: *stage*, прим. М. Д), где је рокерски звук — тамбуре се јако тешко уклапају у то. Онда то буде једна рок тамбурашка музика која мора да прође то вече, јер публика то хоће да чује. На ‚Бир фесту’ не можете продавати романсу и фину музику, тамо морате забавити ону масу која дође. Али мени је и то драго и симпатично, али не радим то често.”¹⁰²¹

Данашњи концерти Звонка Богдана се у великој мери ослањају на дискурс носталгије — на сцени су чести његове приче о томе како је „некада било” (рефлективна носталгија), нарочито у „равници” (рестауративна носталгија). Његов јавни наратив се заснива на историзацији, будући да је трагао за изворима песама и сарађивао са старим свирачима, али му даје и личну димензију кроз сећања на контексте стварања и извођења, често у виду анегдота.

¹⁰²⁰ Звонко Богдан (персонална комуникација), Суботица: 01.06.2015.

¹⁰²¹ Исто.

На данашњим концертима, ова приповедања заступљена су као састојак важан колико и сплетови.

Студије перформанса овде имају оправданост и због честог истицања театралности. Из тог аспекта, конситуација концерта у Сава центру, тј. перформанс у ужем смислу,¹⁰²² изгледа овако: пред око три хиљаде гледалаца наступио је велики тамбурашки оркестар (двадесет један члан) с Богданом, чији је наступ кинетички сведен,¹⁰²³ на сцени уређеној с асоцијацијама на кафану (сто, карирани столњак с боцом белог вина) и (војвођанско) село (запрежна кола). Загревање је отпочело дужим инструменталним уводом (више композиција, од лаганих у троделном метру ка бржим), након ког је уследио поздравни говор Звонка Богдана. У овом сегменту, он је истакао да ће представити песме из панонског басена, да његов репертоар није националистички обојен, те да је истраживао порекло песама које (и те вечери) изводи.

Централни перформанс је започео песмама у лаганом темпу: *Ако си ти пулољак од руже* — а-moll, 2/4 — најављујући да ју је написао Шандор Петефи (Sándor Petőfi) — е-moll, 6/8;¹⁰²⁴ настављајући с *Је си л' чула, душо*, коју је компоновао на стихове Ђуре Јакшића. Темпо је убрзан песмом за коју је рекао да је прикупио из више текстуалних варијанти, *У том Сомбору* — е-moll, 4/4.

Уследио је убрзавајући сплет песама које су његови препевы с румунског и мађарског, током ког је узвикивао и комуницирао с музичарима подстичући њихово виртуозније свирање: *Кад се месец спрема на спавање* — е-moll, 2/4;¹⁰²⁵ *Та твоја сукња плава* — е-moll, 2/4;¹⁰²⁶ *У твојој оку* — е-moll, 2/4, с наизменичним

¹⁰²² С обзиром на то да је реч о професионалним музичарима (у смислу образовања, наступања за зараду, афилијације при радијском оркестру, високог техничког квалитета у извођењу уживо), овде није размотрен преиод прото-перформанса, јер није био доступан, премда је сасвим сигурно важан у реализацији појединачних догађаја.

¹⁰²³ Сведени покрети и гардероба нису без значаја у укупној слици, будући да су део укупног имиџа староградске музике као господствене.

¹⁰²⁴ Он је написао текст на мађарском (*Fa leszek, ha fának vagy virága*), Богдан је урадио препев, а музику је компоновао Арпад Балаж (Árpád Balázs). Прескриптивни записи мелодије, текста, акордских шифара налазе се у: Асо Dogandžić, *нав. дело*, 290.

¹⁰²⁵ *Când se duce luna la culcare*, према: *Исто*, 330.

¹⁰²⁶ Музика: Béla Reményi, текст на мађарском: Keve Jenő (*Kék szoknyád*), према: *Исто*, 283.

певањем на мађарском језику: *Szemedben*,¹⁰²⁷ *Моја мала нема мане* — брзо, е-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szép a rózsám*.¹⁰²⁸

Након овога, представио је своје композиције. Вратио се најпре на умерени темпо. Песму *Не вреди плакати* — е-moll, 3/4 — најавио је информацијом да је био инспирисан строфом коју је чуо од челисте Милоша Великог седамдесетих година двадесетог века. Потом је најавио песму коју је певао у кафанама у Суботици — *Еј, салаши на северу Бачке* — А-dur, смена 2/4 и 3/4 — а за коју је касније испричао да је била његово прво ауторско дело.¹⁰²⁹ Након тога је певао песму коју је прву написао и посветио Властимиру Павловићу Царевцу — *Сваке ноћи теби певам* — С-dur, *rubato*. Најавио је и песму за коју је написао мелодију — *Кад имаш друга* — Е-dur, 2/4.¹⁰³⁰

Настављајући целину својих песама, без посебне најаве је отпочео следећи сплет нешто живљих песама (2/4):¹⁰³¹ *Крај језера једна кућа мала* — А-dur;¹⁰³² *Фијакер стари* — D-dur;¹⁰³³ *Говори се да ме вараш* — D-dur.¹⁰³⁴

Након тога је најавио „циганску песму коју је извукао из заборав” — *Те сан лачо трговцо* — G-dur, последње строфе А-dur, 2/4. У брзом темпу, надовезао је *Четир’ коња дебела* — А-dur.

Следећи контраст у темпу и тематици направио је песмом коју је написао 1978, *Већ одавно спремам свог мркова* — d-moll, 2/4.¹⁰³⁵ Овим је отворио део

¹⁰²⁷ Музика и текст на мађарском: Mihály Sallay, према: *Исто*, 284.

¹⁰²⁸ Музика: Zsigmond Lajos Kertézs, текст на мађарском: Kubany György, препев: Б. Трифуновић/М. Јанкулов, према: *Исто*, 278.

¹⁰²⁹ Настала је 1971, према: *Исто*, 162—163.

¹⁰³⁰ Текст: Златица Златановић, према: *Исто*, 256—257. Као и многе у популарној музици, песма се у збирци именује по рефрену (*Неко сасвим трећи*), а овде је наведена по првом стиху песме, како је уобичајено у локалној етномузикологији.

¹⁰³¹ Видети аудио прилог на пратећем ДВД.

¹⁰³² *Исто*, 245.

¹⁰³³ *Исто*, 248—249.

¹⁰³⁴ *Исто*, 165—167.

¹⁰³⁵ *Исто*, 165—167.

концерта у ком је представио своје песме инспирисане коњима, па је уследила песма *Сунце јарко, јутром кад се будиш* — d-moll, 2/4.

Након тога, певао је лагане песме, може се рећи севдалинке. Најавио је песму чији је текст написао Осман Ђикић, *Ашик оста на те очи* — e-moll, *rubato*. Затим је најавио македонску песму (*Сношти минав*) *Стрижи, моме, русе косе* — f-moll, *rubato*. Овај сегмент је затворио песмом за коју је рекао да је певао на „Калемегданској тераси” с оркестром Бранка Белобрка — *Низ поље иду, бабо, сејмени* — E-dur, *rubato*.

Контраст је даље направљен песмом у средње брзом двочетвртинском темпу, која је препев светски популарне песме *Johnny Is the Boy for Me* — *Када падне први снег* — c-moll.¹⁰³⁶

Осврћући се на, како је рекао — „чудну”, ситуацију у Југославији 1990-их, написао је две песме које је извео у лаганом темпу: *Живот тече у лаганом ритму* — h-moll, 4/4;¹⁰³⁷ и после аплауза *attaca: Прошле су многе љубави* — D-dur, 4/4.¹⁰³⁸

Како је испричао, песмом *Не могу се тачно сетит' лета* — F-dur, 2/4 — опевао је музичаре с којима је наступао 1980-их у кафани „Спартак” у Суботици.¹⁰³⁹ Како је песма бржег темпа него претходне, и публика је почела да тапше у ритму.

У следећем сплету најавио је само прву песму, а даље је заправо демонстрирао своје умеће у прављење градације у темпу (заједнички је двочетвртински метар): *Дошао сам с цветних поља* — F-dur;¹⁰⁴⁰ *Осам тамбураша с Петроварадина* — G-dur (публика почиње да пева);¹⁰⁴¹ *attaca: Ево банке, Цигане мој* — g-moll (публика почиње да тапше у ритму);¹⁰⁴² *Нема лепше девојке* — брзо,

¹⁰³⁶Композитор: Robert Stein, према: *Исто*, 276—277.

¹⁰³⁷ *Исто*, 326.

¹⁰³⁸ *Исто*, 324—325.

¹⁰³⁹ *Исто*, 218—221.

¹⁰⁴⁰ Текст *Где сте ноћи, где сте дани* је написао Никола Катичић, према: *Исто*, 312—313.

¹⁰⁴¹ *Исто*, 280—281.

¹⁰⁴² Непознат аутор, према: *Исто*, 270—271.

A-dur, с наизменичним певањем на мађарском језику: *A cigányok satora* (свирачи узвикују током извођења).¹⁰⁴³

Следећи контраст је направио песмом у лаганом темпу коју је написао Влада Канић: *Данас није моја недеља* — A-dur, 2/4.¹⁰⁴⁴ Даље, најавио је тренутно изузетно популарну песму из телевизијске серије (написали „такође мајстори“): *А ти се нећеш вратити* — fis-moll, 4/4 (публика поздравља аплаузом у инструменталним интерлудијумима).¹⁰⁴⁵ Још популарнија у његовом извођењу (вероватно зато што је нешто старија, па тиме заживела у кафанском извођењу) је песма *Ко те има, тај те нема* — F-dur, 4/4 (публика је на почетку тапшала, целу отпевала хорски и њихала се у ритму¹⁰⁴⁶).¹⁰⁴⁷

Уследила је фаза смиривања перформанса. Паузу у свом наступу је током надсвиравања оркестра — *Коло из дванаест дурова*, током ког је седео за „кафанским” столом на сцени и слушао, док је публика тапшала и аплаузом поздрављала солисте. Овај сегмент паузе у његовом извођењу, пред крај концерта, завршила је аматерска група тамбураша из Винковаца која је отпевала песму посвећену њему.

Након говора захвалности, извео је песму *Свириди моји* — C-dur, 4/4. Тамбураши су се надовезали *Суботичким колом* уз ритмичку пратњу тапшања публике, а на бис је с публиком отпевао рефрен песме *Ко те има, тај те нема*.

Резултати перформанса се огледају у медијским извештајима о одржавању концерта, који су пропраћени и личним коментарима, као и фотографијама.¹⁰⁴⁸

Дескриптивном анализом перформанса може се закључити да Звонко Богдан успешно конципира градацију извођења кроз наративе и повезивања

¹⁰⁴³ Музика и текст: Miska Lengyel, према: *Исто*, 282.

¹⁰⁴⁴ *Исто*, 344—345.

¹⁰⁴⁵ Музика: Момчило Бајагић, текст: Саша Лошић, према: *Исто*, 336—337.

¹⁰⁴⁶ На његовим концертима на отвореном простору публика увек игра.

¹⁰⁴⁷ Аутор: Бане Крстић, према: *Исто*, 327.

¹⁰⁴⁸ Нпр: N. M, „Pogledajte fotografije sa koncerta kojim je Zvonko Bogdan obeležio 45 godina rada”, *Blic online*, Београд: 2013. (<http://www.blic.rs/zabava/vesti/pogledajte-fotografije-sa-koncerta-kojim-je-zvonko-bogdan-obelezio-45-godina-rada/q5q6074>, приступ: 15.05.2016).

песама у сплетове на основу програмске идеје, сличности у темпу и помоћу дијатонских модулација у блиске тоналитете, као и подизањем тоналитета за степен навише. Музичким параметрима којима се постиже микро-динамизација (унутар песме и сплета) попут динамике, агогике, оркестрацијских (инструменталних и регистарских) решења, пасажа, биће накнадно посвећена посебна аналитичка пажња. Кључни дискурс његових данашњих извођења (нарочито приликом обележавања јубилеја) јесте носталгија, што уосталом потврђују и реакције публике на поједине песме. Одговарајући на питање о носталгији која је приказана и кроз сценографију на концерту у Сава центру 2013. године:

„Ту и тамо се нађе неко ко је везан за то време, јер ја не кажем да је то било боље, ал’ је било друкчије него данас, било је свечаније, опуштеније, романтичније. Е сад, ко има у себи романтике — том ће се допасти та боца вина, сифон соде и карирани чаршаф; ко нема — ићи ће у диско барове.”¹⁰⁴⁹

На питање колико се данас разликује његов наступ у кафанама од оног у Сава центру одговорио је афирмишући комуникативност кафанског извођења, што говори у прилог премиси да је староградска музика органски везана за први контекст: „Николико, само што је боље.”¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁹ Звонко Богдан (персонална комуникација), Суботица: 01.06.2015.

¹⁰⁵⁰ Исто.



Илустрација 24: Фотографија с концерта Звонка Богдана поводом обележавања четрдесет и пет година каријере у Сава центру — Београд: 23.11.2013. (снимак /screenshot/: Dragan Mikulinac, „Zvonko Bogdan Sava Centar 2013.“, <https://www.youtube.com/watch?v=npOGW9EIp88>, приступ: 25.04.2016).

5.2. САВРЕМЕНИ РЕПЕРТОАР СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ И ЊЕГОВЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

И напоследку, питање на које нико од саговорника током истраживања нити аутора ишчитаних текстова није дао јасан одговор — шта је староградска музика? Даље, који је њен репертоар, какве су структурне особине? На ову тему сам разговарала на крају истраживања и са за то ауторитативним музичарима, композиторима Радославом Граићем и Жарком Петровићем, као и аранжером Зораном Бахуцким. Оно што тврдим јесте да је староградска музика — дискурзивни конструкт, јер по параметрима стварања/извођења у граду, у Скадарлији, у кафани, поред тога и идентификованог ауторства, то може бити било која песма из подједнако магловитих мегакатегорија народне и популарне

музике на српском (и хрватском, македонском...) језику, а која је прошла кроз процес патинизације. Он се може остваривати тројако: историзацијом песама, поетским алузијама и музичким подражавањем (што је најелузивније за истраживача, макар и етномузиколога). Оно што засигурно одликује жанр староградске музике јесте акустично извођење.¹⁰⁵¹ Ово је синхроно појави акустичарске сцене у Србији, која је била реакција на покрет *folk revival* актуелан у свету, па се можда може испитати и та веза у будућности.

Овај део рада не претендује да успостави канон репертоара, већ да испита оно што се кроз избор појединаца тако усталило у извођењу. У дефинисању репертоара староградске музике везане за Београд, дошло се до периода који је иницијално у истраживању апстрахован — Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Наиме, велики утицај на кафанску праксу имале су звучне и нотне публикације староградске музике које су приређивали, писали, изводили и објављивали ауторитети тадашњег живота народне музике. Стога ће овде бити размотрена фокусирана дискографија и нотна литература,¹⁰⁵² на основу чега ће бити предочен референтан репертоар (који, подвлачи се, није коначан, јер музика и данас постаје староградска — што откривањем историјских извора, што патинизацијом) и биће дате његове музичке значајке.

5.2.1. САВРЕМЕНИ РЕПЕРТОАР СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ

Репертоар староградске музике у савременом тренутку у типичном — кафанском контексту извођења, јесте онај који се изводи на почетку наступа, као

¹⁰⁵¹ Тако, рецимо, иако настоји да пласира репертоар градских песама, група „Легенде” није схваћена у светлу овог статуса.

¹⁰⁵² Иако имају публику међу извођачима аматерима, овде неће бити разматране публикације у којима су без музички стручно експлицираног критеријума одабране песме и објављени њихови поетски текстови, евентуално с акордским шифрама (нпр. Dragoljub Rajić /прир./, *Srpske starogradske pesme: Tekstovi i akordi pesama za glas, gitaru i klavijature*, Београд: Беокњига, 2009; Крстивоје и Јагода Јовановић /прир./, *Мала народна лира: Неке од песама које сам душом певао и свирао*, Београд: Поета, 2013; Vladimir Đurić, *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme /1–4/*, Београд: Hi-Fi Music d.o.o, 2015–2016. /са ЦД-има/), као ни хорски аранжмани који нису повезани с контекстима извођења који су овде у фокусу (нпр. Богољуб Димић /прир./, *Ко је, срце, у те дирн’о: Збирка градских песама за мешовити хор /1/*, Књажевац: Нота, 1997).

загревање (према Шекнеру) и својеврсна експозиција. Често нема драматуршког плана у распореду нумера, већ је идеја извести неколико вокално-инструменталних и инструменталних нумера лаганијег и умереног темпа, у трајању до пола часа. Реч је о песмама које могу бити окарактерисане у извођачком жаргону као евергрин (страна популарна музика), класика, шлагер (забавна, односно популарна музика западне провенијенције, углавном из 1960-их и 1970-их, нарочито песме Дарка Краљића), романса (рубато кантилена, углавном препев с мађарског или руског језика), старе или нове градске — поента је да су различите од „изворне народне” (односно, популарне народне музике из 1960-их и 1970-их) и новокомпоноване народне популарне музике, која се изводи тад, у циљу испитивања реакција публике, или касније (уз подразумевану другост од архаичне сеоске музике и савремене глобално популарне). У вези са староградским и новоградским песмама, разлика је у својевремено „археолошки” откривеним па промовисаним старим градским народним песмама и оним компонованим у њиховом музичком стилу — утрошеност прошлости као извора и мотива је резултовала стварањем нових градских песама, али су те песме (у поређењу с другим популарним народним — малобројне) биле већином кратког даха. Поред презначавања „остарелих” компонованих народних песама, и то је у складу с дискурсом носталгије.

Сам репертоар *жанра* староградских песама — како пронађених, тако и компонованих — успостављен је у поменутих песмарицама и плочама, а касније је помоћу тих трајних записа и одржаван. Жарко Петровић је за „Југотон” објавио и аранжирао једанаест плоча *Староградски бисери*, шест плоча *Романсе*, и за „Ноту” одштампао *Песме које вечно живе*. Поред њега као плодног сакупљача, Ђорђе Караклајић је интересантан јер је на Радио Београду промовисао староградску музику, продуцирао је плоче *Старе градске песме* (између осталих) и такође је објавио прескриптивне записе староградских песама, исто за „Ноту”.¹⁰⁵³ Афилирани при Радио Београду, а ангажовани и као приређивачи

¹⁰⁵³ Ђорђе Караклајић (прир.), *Старе градске песме и романсе* (1), Књажевац: Nota, 1973; Ђорђе Караклајић (прир.), *Razgranala grana jorgovana...*; Ђорђе Караклајић (прир.), *Na te mislim...*

издања народне — па и градске музике, били су и музичари у Царевчевом оркестру, флаутиста Иво Ценерић,¹⁰⁵⁴ и касније виолиниста Бранко Белобрк.¹⁰⁵⁵ Потоњи шеф Великог народног оркестра Радио-телевизије Србије хармоникаш Љубиша Павковић такође је објавио збирке песама које је сматрао најлепшим народним — међу њима и староградске, сасвим у складу с данашњом поделом репертоара на терену.¹⁰⁵⁶ Не треба изоставити ни песмарице за аматере хрватског издавача такође из осме деценије прошлог века, тим пре што су их у ери Југославије користили и овдашњи музичари.¹⁰⁵⁷ Све ове нотне збирке дају мелодијски „костур” и базичне хармонизације (Павковићева се издваја по богатијим записима — местимичном орнаментацијом, пратећим гласом, инструменталним деловима). И свакако треба нагласити да су и у звучним и нотним издањима староградске песме означаване најчешће као — народне, што

¹⁰⁵⁴ Ivo Cenerić (прир.), *Iz starog albuma* (2. изд.), Кнјажевац: Nota, 1987; Ivo Cenerić (прир.), *Velika narodna lira* (4. изд.), Кнјажевац: Nota, 1990. (иако садржи само поетске текстове, ова збирка је референтна јер је подсетник многих кафанских музичара); Ivo Cenerić (прир.), *Pesme za Koštani: vranjske pesme i igre* (4. изд.), Кнјажевац: Nota, 1996.

¹⁰⁵⁵ Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић (прир.), *Свилен конач: Збирка народних песама* (1—5), Београд: Савез аматера Србије, 2010–2013.

¹⁰⁵⁶ Љубиша Павковић (прир.), *Песме из Војводине...*, 2008; Љубиша Павковић (прир.), *Песме из јужне Србије...*; Љубиша Павковић (прир.), *Песме са Косова и Метохије...*; Љубиша Павковић (прир.), *Најлепше севадинке...*; Љубиша Павковић (прир.), *Песме из Црне Горе и Санџака...*; Љубиша Павковић (прир.), *Градске песме и романсе* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011; Љубиша Павковић (прир.), *Песме из Македоније...*; Љубиша Павковић (прир.), *Песме из централне Србије...*; Љубиша Павковић (прир.), *Песме компоноване у народном духу* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.

¹⁰⁵⁷ Mario Kinel (прир.), *100 najpopularnijih starogradskih pjesama i romansi* (1), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Dragiša Đukić (прир.), *100 najpopularnijih starogradskih pjesama, romansi i šlagera* (2), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Mladen Jeličić (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (3), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Đelo Jusić, Laszlo Horvat, Milenko Parabučki (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (4), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Marika Pec Galer (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (5), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Milenko Parabučki (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (6), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (7), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Zvonko Palošek (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (8), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Zvonko Palošek (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (9), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Josip Šaban (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (10), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a]; Krešimir Filipčić, Ivan Ivić (прир.), *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (11), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].

показује не само однос према ауторству, већ и њихов статус у извођачкој (у оквиру ње и слушачкој) пракси.

Детаљним увидом у дискографију свих релевантних ЛП (*long play*) грамофонских плоча (и касета) по питању наслова и извођача (као и најрепрезентативнијих ЕП */extended play/*, имајући у виду подударност наслова с феноменом који се овде изучава) и доступних ЦД-а (издавачи су превасходно загребачки Југотон и београдска Продукција грамофонских плоча Радиотелевизије Београд /ПГП РТБ/ из периода Југославије, те београдски ПГП РТС и Хи-Фи центар у данашњој Србији; у мањој мери београдски Југодиск и Београд диск, александровачки Дискос, сарајевски Дискотон), и библиографију нотних збирки (превасходно књажевачка Нота) староградске музике, од 1960-их до данас, дошло се до репрезентативног дискографског пресека (и следствено — детаљног пресека њиховог садржаја, пописа извођача /вокалних солиста и група, те пратећих инструменталних састава/, композитора, текстописаца, аранжера). Попис дискографских извора је као први своје врсте у овдашњим етномузиколошким докторским дисертацијама издвојен из укупности извора као важан пресек жанра и придодат је дисертацији.¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁸ Видети класификовани „Прилог: Дискографија звучних издања староградске музике”.



Илустрација 25: Предња страна прве плоче *Староградски бисери* (прир. Жарко Петровић), Загреб: Југотон, 1971, преузето са: „Various — Starogradski biseri”, *Discogs* (<https://www.discogs.com/VariouS-Starogradski-Biseri/master/635163>, приступ: 06.06.2016).

На основу тога, утврђен је репрезентативан репертоар староградских песама, чији се део данас губи из редовне извођачке (кафанске) праксе.¹⁰⁵⁹ Пошто су нотни записи ових песама већ публиковани и познати, они у овој дисертацији нису поновљени (у крајњој линији — ни због обима таквог прилога). Репертоар из жанра староградских песама може да се подели уз уважавање емских исказа

¹⁰⁵⁹ Многе фестивалске „нове градске песме” нису ни заживеле.

извођача и приређивача у комбинацији са стилским карактеристикама које ће бити представљене у сегменту рада који следи након овог. Та подела настаје укрштањем неколико параметара. Према досадашњем критеријуму ауторства,¹⁰⁶⁰ могу се поделити не само на оне којима је аутор, композитор и/или песник (још увек) непознат или пак познат. Било је битно претходницима у овом задатку и градско извођаштво песама, што се овде одобрава, уз напомену да је немогућа и непотребна ограда од сеоске извођачке (па и ауторске) праксе. Али, сада се већ може усталити подела на старе и новије градске песме, односно на оне настале пре Другог светског рата (уз могућу даљу старосну стратификацију) — које би без обзира на идентитет аутора биле староградске, и на оне које су компоноване с имплицитном претензијом да се у неком будућем тренутку квалификују за жанр староградске музике. Те новије су другачије од својих савремених и донекле сродних пракси — новокомпоноване народне и забавне музике. Језгро староградских песама, с унутрашњим диверзитетом, другачије је у већини случајева по музичко-поетској стилистици од друге две староградске праксе — севдалинке и романсе које се даље рашчлањују према националном пореклу. Најзад, староградске песме се могу поделити и према поетском параметру на лирске и родољубиве, при чему се терминолошки приоритет због квантитета и теренске праксе даје првим наведеним, па се тако за језгро староградских песама подразумева да спада у лирску поезију (љубавну /различитих мотива — удварање, лепота, ишчекивање, жаљење и друго/, напитничарску), док се такође старе градске песме историјско-националне тематике називају патриотским. Међу новијим песмама издвајају се оне с темом Београда и Скадарлије, као потенцијалне београдске староградске песме. Постоји и неколико карактеристичних инструменталних мелодија, али оне нису тема овог текста.¹⁰⁶¹ Следи листа староградских песама, као окосница репертоара из звучних и нотних публикација и актуелне кафанске праксе.

¹⁰⁶⁰ Детаљи о ауторствима појединачних песама јесу занимљиве и комплексне истраживачке теме које ће бити представљене другом приликом.

¹⁰⁶¹ Нпр. *Свилен конац, Марш на Дрину, Пашона*.

Многе песме које су приређивачи поменутих издања уврстили у жанр староградске песме имају претходнице међу градским народним песмама пре Другог светског рата — у поетском и/или музичком виду. Староградским песмама у ужем смислу сматрају се (по азбучном реду) песме које имају и одређене музичке сличности, осим иманентне дискурзивне патине: *'Ајде, Като, 'ајде, злато; Адио, Маре; Ал' је леп овај свет; Ах, мој доро; Балада о магарцу; Без тебе, драга љубезна; Београдски мали пијац; Биљана платно белеше; Бледи месеци; Болујем ја; Весело срце кудељу преде; Вина, Мило; Врањанка; Гине, вене, срце у меника; Гледам бајну зору; Голубице бела; (Девојка је момку прстен повраћала;) Диван је кићени Срем; Дигни, Кајо, крај од шлингераја; Добро јутро, мој бекријо; Док палме њишу гране; Донеси, вина, крчмарице; Ђувегије, где сте, да сте; Ђувегије, где сте, да сте; Еј, кад сам синоћ пошла из дућана; Еј, мати, мати; Елено, керко; Жабалка; Жалим те, момче; Зорице, Зоро моја; Зорице, Зоруле; Зрачак вири; Зујте, струне; И дођи, лоло; И мама и тата даће мени дуката; Играле се делије; Из Вршца стиже глас; Ја љубим Милу; Ја те љубим, дево мила; Једна цура мала; Једно момче црна ока; Јело, Јело, Јелена; Јесење лишће; Јовано, Јованке; Још литар један; Још ову ноћ; Кад сам био млаћан ловац ја; Кад сам синоћ овде била; Кад сам синоћ пошла из дућана; Кад су врата шкрипнула; Кад те видим на сокаку; Кад чујем тамбуре; Кажу зашто ме остави; Ко је, срце, у те дирн'о; Код овако дивне ноћи; Кона цура виноград; Кроз поноћ нему; Купила сам шише ракије; Леле, дуње ранке; Леп Јања; Лепо ти је рано уранити; Лептирићи мали шаренијех крила; Лети ероплан; Љубила сам црно око; Љубичице, и ја бих те брала; Македонско девојче; Мало ја, мало ти; Марош, Марош; Миле давне успомене; Милица је вечерала; Милкина кућа на крају; Мој дилбере, рођо моја; Мој докторе; Моја мати ћилим тка; На крај села чађава механа; На те мислим; Не вреди плакати; Не лудуј, лело; Небо је тако ведро; Неко сасвим трећи; Нешто ми се памет померава; Ова наша ливада; Овим шором, јагодо; Ој, девојко, шил дил дај; Ој, Јело, Јелена; Ој, јесенске дуге ноћи; По градини месечина сија мека; Погледај ме, невернице; Пред Сенкином кућом; Промиче момче кроз село; Реших да се женим; Ружа процвала; Све док је твог благог ока; Седам сати куца;*

Сеоска сам лола; Сећаш ли се оног сата; Синоћ кад је пао мрак; Славуј пиле, не пој рано; Сунце јарко, не сијаш једнако; Тера Ленка; Ти, момо, ти, девојко; Тихо, ноћи; Тишина нема влада свуд; У баштици старог капелана; У ливади, под јасеном; У рану зору; У том Сомбору; Уморно ми лежи злато моје; Хај, свиће зора; Хај, Ђиро; Хајд' на рогољ, момче; Хеј, жалим, жалим; Хоћемо ли у Шабац на вашар; Циганка ми гатала на трави; Цојле, Манојле; Цура бере цвеће; Чеп, чеп у славину; Четири' коња дебела; Чича пече ракију; Чујеш, секо; Шешир мој; Шкрипи ћерам; Што се боре мисли моје. Неке старе градске песме везују се жанровском ознаком пре за народну музику одређеног краја — нпр. *Ој, весела веселице* (Црна Гора); *Ој, Мораво* (Шумадија); *Шано, душо; Што си, Лено, на големо* (Врање); *Што гу нема Цвета* (Косово и Метохија) — показујући тиме да жанр староградске музике ипак гравитира више ка Војводини као свом центру.

Поред наведених лирских, до данас се изводе и неколике патриотске староградске песме, везане за националну историју пре Другог светског рата: *Весела је Србадија; Завичају, мили крају; Знаш ли одакле си, сине; Ја сам ја, Јеремија; Још не свиће рујна зора; Капетан Коча путује; Креће се лађа француска; Млади капетане; Радо иде Србин у војнике; Слава Србину; Српкиња; Тамо далеко; У ранама на бојишту; Шумадинац пали топ.*

Романсе казивачи разликују од староградских песама по музичким карактеристикама, али их сматрају нераскидивом целином. Као романсе се могу издвојити: *А живот тече даље; А што ти је, мила кћери; Била једном ружа једна; Вију ветри; Где си, душо, где си, рано* (Укор); *Да су мени очи твоје; Две кржаве руже; Живот је леп; За један часак радости; Зар ти не каже песма стара; Зашто смо се срели; Звони звонце; Идем кући, а већ зора; Има дана; Јесен стиже, дуњо моја; Кад би моја била; Кад би ове руже мале; Кад сам био на твојом гробу; Кад се сетим, мила душо; Колико те волим; Ко покида с грла ћердане; Крадем ти се у вечери; Крвава ружа; Купите моје папирне руже; Маро, Маро, од бисера grano; Милово сам гараве и плаве; На дан твог венчања; Некад цвале беле руже; Некада сам и ја волео плаво цвеће; Немој да ме кунеш за пољупце прве; Од када ми фрула не звони; Певај, играј, грли, љуби; Плави јоргован; Расло ми је бадем дрво;*

*Саградићу шајку; Тешко ми је заборавит' тебе; Ти би хтео песмом да ти кажем;
Ти плавиш, зоро златна; У мом селу најбеднији, то сам ја; Ублажи немир мој;
Узми ми срце моје; Хладан ветар пољем пири; Цветала ми ружа на пенџеру;
Циганка сам мала; Широко Дунав, равани Срем.*

Међу романсама и песмама које се изводе као староградске посебно се истичу оне које су мађарског порекла (препеви): *Ај, ај, ај, ај, ај; Ако си ти пупољак од руже; Беле руже, нежне руже; Волим те дивне мајске ноћи; Даћу све;
Заклећу се ја пред свима; Женио се стари Циган; Ја некога волим; Јесен стиже,
дуњо моја; Кад ми пишеш, мила мати; Колико те волим; Купићу ти ципелице;
Лакше, лакше, мој коњићу; Маро, не плачи; Моја мала нема мане; Моја мала носи
чизмице; Нема лепше девојке; Ноћас нису сјале; Рузмарине мој зелени; Сад знанци
смо само; Седела сам за машином; Стари Циганин; Сто румених ружа; Та твоја
сукња плава; Тужна недеља; Хтео бих те видет' још једаред, мила; Цура биће
жена; Шушти, шутти багрем бели.* Ништа мање нису важне руске песме и романсе које се не само у оригиналу, већ и препеву такође изводе као староградске: *Бели багрем; Вечерњи звон; Вишњево боје шал; Да смо се раније
срели; Две гитаре; Довиђења, друже, довиђења; За ким сад вапај тај; Златан
прстен; Ја се опраштам, Цигани, са вама; Јихал козак; Каљинка; Каћуша; Не
јурите, коњи, у кас; Рјабинушка; Те очи твоје зелене; Тројка; Чубчик; Шарабан.* У обе ове групе песама истиче се постојање циганских песама.

По узору на староградске песме у ужем смислу и романсе, након Другог светског рата написане су бројне песме за потребе фестивала и издања носача звука. Издвајају се оне које су се патинизацијом усталиле у репертоар староградске музике и које се упркос томе што су им аутори познати (већина је из пера Звонка Богдана) сматрају народним: *Већ одавно спремам свог мркова; Говори се да ме вараш; Госпођица Виолета; Данас није моја недеља; До два коња, а
обадва врана; Еј, салаши на северу Бачке; Живот тече у лаганом ритму; Изађи из
моје чаше; Има један кућерак у Срему; Када падне први снег; Кафански свирачу;
Ко те има, тај те нема; Крај језера једна кућа мала; Не могу се тачно сетит'
лета; Не плачи, душо; Ова писма рефрен нема; Осам тамбураша с*

Петроварадина; Песме смо певали старе; Прошле су многе љубави; Салаш у Малом Риту; Сви пљеваљски тамбураши; Свирај, свирај, Пишта баћи; Свирци моји; Серенада Београду; Скадарлијске вечери; Спомен на Скадарлију; Ти се нећеш вратити; Траје Скадарлија; У лијепом старом граду Вишеграду; У Новом Саду; Фијакер стари; Фијакерист; Хајде да певамо целу ноћ; Хеј, салаши на северу Бачке; Црвене руже; Шта ли ради моја љубав. Неке се везују за контекст акустичног кафанског извођења и тиме се кандидују за етикету староградске музике (*Зајди, зајди; Крчма у планини; Мито, бекријо; Несаница; Пукни, зоро; Хаљиницу боје лила*).

Коначно, у корпус песама које се изводе као староградске спадају и севдалинке и шлагери. Пошто се они могу тумачити као засебни жанрови, овде ће бити наведене само најчешће извођене нумере у контексту староградске музике у Београду. Издвајају се шлагери, као нумере поратне забавне (ауторске популарне) музике које се често свирају у програмском делу кафанског наступа: *Девојко мала; Звиждук у осам; Мала тема из Срема; Чамац на Тиси* (до нпр. подражавања предратних шлагера — *Само мало*). Севдалинке су структурално сличне староградским песмама (у ужем смислу, као и романсама), а у свести извођача их као „босанске” карактеришу језички турцизми и симболи музичког оријентализма — прекомерна секунда и нетемперованост у мелизматици: *А што ћемо љубав крити; Ај, колика је Јахорина планина; Волело се двоје младих; Грана од бора; Да зна зора; Ђаурко мила; Ево срцу мом радости; Емина; Запевала сојка птица; Имам једну жељу; Кад ја поћох на Бембашу; Лијепи ли су мостарски дућани; Синоћ ја и моја кона; У Стамболу на Босфору.*

5.2.2. МУЗИЧКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ РЕПЕРТОАРА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ

Аналитички алати за сагледавање староградске музике, због досадашњег музичког образовања, пошли су од техника уобичајеним у обради класичне уметничке и српске фолклорне музике. Осим што тема не сугерише

музичкоаналитичку иницијативу, те технике су неприкладне, јер је градска народна/староградска музика суштински у епистемолошком сукобу с поменутиим праксама — оне је одбацују као просту и контаминирану. Стога се анализа популарне музике често односи на анализу дискурса и поетског текста и/или маркираних музичких компоненти. И то није без разлога. Градска народна музика/староградска музика по музичким средствима јесте нижеразредна у односу на класичну академску уметничку музику — употребљава сиромашан хармонски фонд, хомофону фактуру, чест је облик дводелне песме (могуће с рефреном), мелодика и ритам су пријемчиви и необразованом слушаоцу. С друге стране, она не дели сврсисходност с тумачењима каква происходе из анализе сеоске музике, па тако из њеног метроритма, оригиналног финалиса, тонског низа (уз то, прескриптивно темперованог) или амбитуса нису релевантни закључци о нпр. етничким или ритуалним паралелама.¹⁰⁶² Али, управо је у том процепу значај самог извођења, карактера и израза, као (непоновљивог) драматизованог процеса, техничке способности и усклађености као врлине, те скупа у анализи иначе маргиналних решења (динамичких, агогичких, артикулационих, тембровских, орнаментацијских) која се реализују у датом тренутку, код појединачних музичара и у интеракцији интерпретатора и публике, каткад и случајно — што све чини староградску музику живахном праксом. Претензије на израду овако детаљног нотног записа и анализе сваког извођења не би требало да буду очекиване нити би биле учинковите за први рад овог обима (на крају крајева, документарни аудио-видео снимци су увек валиднији извори), па ће бити представљене идеалтипске карактеристике песама настале на основу њихове систематизације, оне које су самим музичарима полазиште у извођењу, уз што делотворнију комбинацију уврежених аналитичких метода. Иако није рецентна (а новију матични факултет није објавио), овде се прихвата и подразумева до данас референтна уџбеничка

¹⁰⁶² Наравно, овим се не одриче будућа могућност етномузиколошке анализе музичких параметара појединачних извођења, јер она свакако може да пружи употребљиве закључке о структуралним и партикуларним извођачким сегментима (и) ове праксе.

литература.¹⁰⁶³ Биће описно представљен музички и поетски језик самих песама,¹⁰⁶⁴ а потом и изглед специфичних аранжмана — кључних у препознавању овог жанра.

Као што је речено у непосредно претходном сегменту текста, постоје разлике између староградских песама у ужем смислу (а чије карактеристике опонашају новије градске песме — логично), севдалинки, шлагера и романси; но детаљи о потоњим нису предмет ове студије. Али, како су оне важан део шире схваћеног репертоара, а и честе су приликом извођења, биће дате њихове генералне карактеристике.

Мелодика градске народне песме/староградске песме је ширег опсега од сеоске — од квинте до дециме. Кретње су углавном постепене и са скоковима (унутар исте хармонске функције могућа су разлагања акорада, а ређе су могуће и ефектне промене функција мелодијским скоком). Сазвучни језик се заснива на терци као градивном интервалу. Како су хармоније крајње једноставне — тонична, субдоминантна и доминантна функција се смеђују у спором хармонском ритму, уз евентуалне дијатонске модулације у блиске тоналитете (најчешће из дур у доминантни дур или из мола у паралелни дур) — хроматика у мелодији има фигуративну, тј. улогу скретнице или пролазнице. Тоналитети су дурски или молски, при чему у овом жанру тонски род представља једно од важних средстава карактеризације које је у сагласју с поетском тематиком, те се тако дур везује за весело расположење, а мол за тужно. Основни акордски фонд се састоји већином од трозвука (уз изузетак доминантног четворозвука). Темпо је најчешће лагани или умерени (ређе брзи), ритмика равномерна, а метар дводелне (2/4, 4/4) или

¹⁰⁶³ Dragoslav Dević, *Osnovna melografska uputstva*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1974; Dejan Despić, *Višeglasni aranžmani*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1981; Dejan Despić, *Melodika*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1973; Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (2. изд.), Beograd: Zavod za udžbenike, 2002; Miloš Zatkalik, Milena Medić, Smiljana Vasić, *Muzička analiza* (1), Beograd: Clio, 2003; Aleksandar Obradović, *Uvod u orkestraciju* (2. изд.), Beograd: Univerzitet umetnosti, 1997; Berislav Popović, *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio, 1998; Dušan Skovran, Vlastimir Peričić, *нав. дело*.

¹⁰⁶⁴ Део песама је анализиран у стандардном етномузиколошком обрасцу Факултета музичке уметности, али нажалост нису из тога произашли смислени закључци: Slobodan Nikolić, *Starogradska pesma u Srbiji* (магистарски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1988. Видети и „Dodatak” у: Biljana Sedmakov, *Miodrag Mile Bogdanović: Monografija jednog pevača* (дипломски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1990.

троделне (3/4, 6/8) пулсације (ретко аксак — нпр. у случајевима песама с југа Србије) и изнутра већином трохејског обрасца. По облику је, разумљиво, реч о (малој) песми која може имати (припевни) рефрен. Унутрашња музичка структура је реченична и квадратна, а има често два контрастна тематска материјала. Стихови су груписани у строфе (углавном два или четири стиха) и могу бити различите, па и променљиве метрике (од шестерца до тринаестерца, али често паралелне осмерачке или пак десетерачке структуре). Поетски, ове песме се већином заснивају на љубавној тематици, а среће се опевање чежње за прошлим временима. Мелодије у овим песмама су претежно силабичног карактера. Песме могу да почињу узмахом или предтактом, а оно што се у њима издваја по важности јесу типичне каденце — у дурским мелодијама је чест завршетак на трећем ступњу (тј. терци у оквиру тоничног квинтакорда). Поред тога, могућ је завршетак и на првом ступњу, као и на другом који се хармонизује као квинта доминантног трозвука.

Ово би, дакле, генералне музичке карактеристике и различитости унутар језгра староградске музике које се илуструју одабраним примерима из укупности жанра староградских песама. Отпочиње се сасвим типским примером песме *Кроз поноћ нему*.¹⁰⁶⁵ Њу карактеришу троделни метар, силабична мелодија која има пратећи глас у паралелној доњој терци и једноставну хармонизацију, строфична структура где је строфа облика музичке реченице и поетског дистиха (с понављањем другог стиха), стих симетричне десетерачке структуре, амбитус водећег гласа запрема малу сексту, завршетак је на тоничној терци, а тематика љубавна чежња.

¹⁰⁶⁵ Записани тоналитети се не узимају у обзир, јер се мелодије у пракси често транспонују.

КРОЗ ПОНОЋ НЕМУ

Музика: Станислав Бинички
Текст: Ђура Јакшић

INTRO ♩ = 90

Кроз по - ноћ не - му и гу - сто гра - ње
ви - ди се зве - зда ти - хо треп - та - ње,
ви - ди се зве - зда ти - хо треп - та - ње,

2.
чује се срца смано куцање –
о лакше, лакше кроз густо грање,
о лакше, лакше кроз густо грање!

3.
ту близу поток даљину пара,
ту се на швеку швеке одмара,
ту се на швеку швеке одмара,

4.
ту мене чека ашковање –
о лакше, лакше кроз густо грање,
о лакше, лакше кроз густо грање!

Илустрација 26: *Кроз поноћ нему*. Музика: Станислав Бинички, текст: Ђура Јакшић, запис: Љубиша Павковић (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 38).

Љубавна песма *Сећаш ли се оног сата* илуструје сличну тоналну основу — дурску, са завршетком на трећем лествичном ступњу. Међутим, њен амбитус је мало ужи (чиста квинта), метроритмичка основа је парна, краћи је версификациони образац (симетричне осмерачке структуре), поетска структура строфе је терцет с понављањем средишњег стиха, а музичка форма се материјализује као период, те је тако реч о четворостиховној певаној строфи. Хармонски фонд се састоји из основних тоналних функција, а интересантно је да се јавља веза петог и четвртог ступња, остварена мелодијским скоком који се истиче у односу на иначе поступну мелодику.

Sećaš li se onog sata

Stihovi: Spiridon Jović

Moderato

1. Se - ćaš li se o - nog sa - ta kad', si me - ni o - ko vra - ta
kad', si me - ni o - ko vra - ta be - le ru - ke sa - vi - la.

<p>1. Sećaš li se onog sata Kad' si meni oko vrata Kad' si meni oko vrata Bele ruke savila.</p> <p>2. I krijući svoje lice Meni skoro nehotice Meni skoro nehotice Tajnu ljubav otkrila.</p>	<p>3. Od kad tebe se oprostih Odrekoh se sve radosti Odrekoh se sve radosti Prazan mi je ceo svet.</p> <p>4. Jer bez tebe nema mene Kao što bez rose vene, Kao što bez rose vene U livadi mladi cvet.</p>
--	---

Илустрација 27: *Сећаш ли се оног сата*. Спиридон Јовић — текст. Ђорђе Караклајић — запис мелодије, текста и акордских шифара (преузето из: Ђорђе Караклајић /прип./, *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* /5. изд./, Књажевац: Nota, 1992, 60).

Наведени примери који се завршавају на трећем ступњу дурске лествице у случају транспонована према етномузиколошкој финској методи на финалис g^1 , могу да се тумаче у оквиру основе Es-dur. Уколико је други ступањ на истом финалису, тонски низ песме се тумачи у оквиру F-dur. Такав пример је и данас популарна песма *На крај села чађава механа* чије је стихове написао Јован Јовановић Змај 1872. према оригиналу Шандора Петефија (рођ. Александра Петровића). Тај други ступањ лествице је увек у аранжманима овдашње популарне народне музике хармонизован као квинта доминантног трозвука. Ова песма је у бржем темпу и по тематици је анакреонтска. Версификациони образац стиха је асиметрични десетерац (4, 6), а строфа је катренска (с поделом на двостихове, при чему се други понавља). У музичком облику, она је саграђена од два узастопце поновљена тематска материјала, при чему је други одсек двоструко дужи. Први одсек се хармонски заснива на релацији тонике и доминанте и поступним покретљивим мелодијским кретањем (с терцним помаком као највећим). Други отпочиње секстним скоком навише након ког се мелодија спушта до финалиса, што је хармонски пропраћено почетком у субдоминантној сфери (S—SS—S) након ког следи повратак на осовину T—D—T и мутација у истоимени мол с повишеним четвртим ступњем, који као DD претходи каденцијалном акорду доминанте. У нотном запису се осим хармонских шифара налази и сугерисани двочетвртински ритмички образац по ком се изводи хармонска пратња у кафанским извођењима.

НА КРАЈ СЕЛА ЧАЂАВА МЕХАНА

Текст:
Јован Јовановић Змај (1872)

♩ = 108 F C7 F

На крај се - ла ча - ђа - ва ме - ха - на, _____

5 F C7 F

из ње стр - чи, ко - са не - чеш - ља - на. _____

9 B F C7 F

Не - чеш - ља - на од сил - но - га пи - ћа, _____

14 Fm G C

то је ку - ћа се - о - ских мла - ди - ћа. _____

2/4

На крај села чађава механа,
Из ње стрчи коса нечешљана.
Нечешљана од силнога пића, } 2x
То је кућа сеоских младића. }

Из кафане пијан ја излазим,
Чудновате улице налазим.
Лево-десно, нигде мога стана, } 2x
Ој, улице, ала си пијана! }

Гле месеца, ал' се накривио,
На једно је око зажмирио,
А друго је сасвим затворио, } 2x
Срам га било и он се напио. }

Верзија:

На крај села чађава механа,
Трска стрши, глава нечешљана.
Посрнула од тешкога пића, } 2x
То је кућа сеоских голаћа. }

А у крчми „Код златног бокала“
Разлежу се гласи од цимбала.
Момчадија, шалај, тера кера, } 2x
Крчмарица добра, не замера. }

Помрчина, цело село спава,
Са торања поноћ откуцава.
А што куца? Мари л' ко за сате? } 2x
Сати бију тек да прозанате! }

„Амо, вина, крчмарице плава,
Из бурета на ком' мачак спава.
Нек' је старо к'о мој чукундека, } 2x
А ватрено као твоја 'ћерка!“ }

Илустрација 28: *На крај села чађава механа*. Јован Јовановић Змај — текст (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач: Збирка народних песама — Л — О*, Београд: Савез аматера Србије, 2010, 205).

Такође, јављају се и дурске мелодије које каденцирају на првом ступњу (према финској методи, њихов запис би се ишчитавао као G-dur). Следећи пример је занимљив и зато што има два музичка јасно одељена контрастна одсека — *За један часак радости*. Строфа је периодичне структуре, поетски конструисана као катрен (с мелодијском и поетском подударношћу првог и трећег стиха), варијабилног стиха, троделног метра у умереном темпу, амбитуса мале дециме, с хармонском основом базираном на основним функцијама (T, S, D) уз украсна хроматска обогаћења карактера пролазнице. Рефрен (*Ти си, Милка, моја, моја*) јесте у истом тоналитету, али је у дводелном метру, бржи и изразитије силабичног карактера, амбитуса мале септине, поступне мелодике с кварталним скоковима у служби наглашавања хармонске промене. Хармоније прогресирају по врло једноставном обрасцу: T—S—DD—D—T—S—D7—T. Живљи контрастни рефрен је типски употребљив као тематски материјал у инструменталним уводима, интерлудијумима и кодама приликом извођења староградске музике.

ЗА ЈЕДАН ЧАСАК РАДОСТИ

INTRO $\text{♩} = 110$
 G C

$\text{♩} = 92$
 A⁷ D C D⁷ G
 За је - дан ча - сак ра - до - сти хи - ља - ду
 да - на, хи - ља - ду да - на, за је - дан ча - сак
 ра - до - сти хи - ља - ду да - на жа - ло - сти.

$\text{♩} = 110$
 G C
 Ти си, Мил - ка, мо - ја, мо - ја, ти си, Мил - ка, мо - ја, мо - ја,
 ти си, Мил - ка, мо - ја, мо - ја, ја сам твој.

2.
 БЕЗ ТЕБЕ, ДРАГА ЉУБЉЕНА,
 НЕ МОГУ ЖИВЕТ, НЕ МОГУ ЖИВЕТ,
 БЕЗ ТЕБЕ, ДРАГА ЉУБЉЕНА,
 НЕ МОГУ ЖИВЕТ, МОРАМ МРЕТ.

ТА ТИ СИ ШВЕКЕ МИРИСНО,
 ЗАТО ТЕ БЕРЕМ, ЗАТО ТЕ БЕРЕМ,
 ТА ТИ СИ ШВЕКЕ МИРИСНО,
 ЗАТО ТЕ БЕРЕМ РАДОСНО.

РЕФРЕН: ТИ СИ, МИЛКА...

РЕФРЕН: ТИ СИ, МИЛКА...

Илустрација 29: *За један часак радости* (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 25).

Променљивост такта може се илустровати песмом *На те мислим* (текст је написао Владимир Николић и објавио 1852. године).¹⁰⁶⁶ Она је такође у дуру са завршетком на трећем ступњу и умереног је темпа. Строфа је сачињена из две реченице које чине музички период и поетски катрен, чија се друга половина понавља. Тај други одсек почиње субдоминантном сфером, која је контрастна у односу на преовлађујућу смену акорада тонике и доминанте. Строфа се, дакле, може поделити на две групе од по два стиха, где су версификациони обрасци у алтернацији X (4, 6) и IX (4, 5). Ритам прати акцентуацију речи, поетску цезуру и логику музичког мишљења која подразумева дужа трајања на крају испеваног стиха, па тако долази до смене троделне и дводелне мере (по стиховима 3+2+3 и 3+2+2),¹⁰⁶⁷ те слодобних продужавања појединачних нотних вредности приликом интерпретирања.

¹⁰⁶⁶ Дејан Томић (прир.), *Певане песме српских песника...*, 76.

¹⁰⁶⁷ Сања Радиновић метроритмичку основу оваквих примера одређује као хемиолну метрику у фази настајања, где она „настаје као последица изразите доминације структуре поетског текста у обликовању метроритмичке основе напева”. Више у: Сања Радиновић, „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу — ‘аутентичан’ феномен или резултат акултурације?”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (43), 2010, 9.

НА ТЕ МИСЛИМ



♩ = 56 Текст: Јован Јовановић Змај

B♭ **F**

На те ми - слим ка - да зо - ра сви - ће,

F⁷ **B♭**

на те ми - слим кад се свр - ши дан,

E♭ **E♭m** **B♭**

на те ми - слим кад се сва - ко би - ће

F **F⁷** **B♭**

спре - ма ти - хи да пре - спа - ва сан.

2.
НА ТЕ МИСЛИМ СУНЦЕ КАД СЕ ГУБИ,
УВЕК МИСЛИМ САМО НА ТЕ ЈА,
ТЕБЕ ЈЕДНУ СРЦЕ МОЈЕ ЉУБИ,
НА ТОМ СВЕТУ СРЕЂА СИ МИ СВА. }^{2x}

3.
И ДО СМРТИ МИСЛИКУ НА ТЕБЕ,
БЕЗ ТЕБЕ МИ ПУСТ ЈЕ ЖИВОТ ТАЈ,
ДОК У ТЕЛУ ДУША НЕ ОЗЕБЕ,
МОМ ЖИВОТУ ДОК НЕ ДОЂЕ КРАЈ. }^{2x}



Илустрација 30: *На те мислим* (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* / 2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 43).

Градске песме јужног порекла (или асоцијације на њега) баштине другачију музичку естетику која може бити предмет посебног проучавања. Оне могу бити у аксак-ритму. Пример *Шано, душо, Шано, мори* је у 7/8 метру (3+2+2) и има строфу (XIII /4, 4, 5/) која се састоји из два дела (у молу и у доминантном дуру у чијој се мелодији не појављује вођица) и припевни рефрен као трећу целину (доминантни дур).

ШАНО, ДУШО, ШАНО, МОРИ

Текст: Драгутин Ј. Илић (1882) Музика: Јосиф Маринковић

<p>Шано, душо, Шано, мори, } 2x Отвори ми врата, } 2x Ја ти носим, данум, Шано, } 2x Ђердан од дуката! Ој, леле, леле, Погибох за тебе, Изгоре ми срце моје, Шано, за тебе!</p>	<p>Твоје лице бело, Шано, } 2x Снег је са планина! } 2x Твоје чело, гиди, Шано, } 2x Како месечина! Ој, леле, леле, Погибох за тебе, Изгоре ми срце моје, Шано, за тебе!</p>	<p>Она уста твоја, Шано, } 2x Како рујна зора, } 2x Оно око, душо моја, } 2x Мене ме изгоре! Ој, леле, леле, Погибох за тебе, Изгоре ми срце моје, Шано, за тебе!</p>
<p>Ноћ ли ходи тамна, Шано, } 2x Ја си туга вијем, Убавиња твоја, Шано, } 2x Не да ми да спијем! Ој, леле, леле, Погибох за тебе, Изгоре ми срце моје, Шано, за тебе!</p>	<p>Шано, душо, Шано, мори, } 2x Отвори ми врата, Ће ти давам, данум, Шано, } 2x Ђердан од дуката! Ој, леле, леле, Погибох за тебе, Изгоре ми срце моје, Шано, за тебе!</p>	

Илустрација 31: *Шано, душо, Шано, мори* (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач: Збирка народних песама — Т—Ш*, Београд: Савез аматера Србије, 2013, 253).

Тонална основа староградске песме може бити и молска. Песма у молском тоналитету са завршетком на основном тону (према финској методи, запис би се могао сачинити у оквиру *g-moll*), може се илустровати општепознатом патриотском песмом из Првог светског рата *Тамо далеко*, коју је први записао Никола Балон на текст Михаила Заставниковића. Будући да опевава ратна страдања и жал за домовином, песма је у тужном расположењу, што је осликано молским тоналитетом, а још је у бржем умереном темпу и трочетвртинском такту. Строфа је реченичне структуре (с понављањем другог од два мелостиха), а прати је рефрен катренске структуре и доследне седмерачке (3, 4) метрике. На хармонском плану је богатија песма него што су биле претходне: у строфи се из почетног мола се дијатонски одлази у паралелни дур, из ког се након потврђивања достигнутог тоналитета враћа у почетни (тако што се у пратњи из тоничног акорда дура одлази у терцно сродну доминанту у хармонском молу), где се даље остварује уобичајена једноставна хармонска прогресија (t—s—D—t); рефрену је хармонска окосница однос тонике и доминанте (на коју се у једном тренутку наслојавају терце до нонакорда). На крају се јавља припевни рефрен који је отпочиње доминантом паралелног дура (у односу на почетни молски тоналитет — природним седмим ступњем) и наставља његовом тоником, те се након још једне такве смене презначава у терцно сродни доминантни трозвук основног мола, у ком песма и каденцира, маркирањем текста успоравањем. Тиме би ово био редак пример (опет, не праве, тематске) троделности која може да се јави у староградској песми.

ТАМО ДАЛЕКО, ДАЛЕКО ОД МОРА

Текст:
Михаило Заставниковић

Музички текст са нотацијом и акордима:

1. - Та - мо да - ле - ко, да - ле - ко од - мо - ра, —
2. та - мо је се - ло мо - је, та - мо је Ср - би - ја, —
3. та - мо је се - ло мо - је, та - мо је Ср - би - ја! —
4. „О зар је мо - ра - ла доћ’ — та туж - на, не - срећ - на ноћ, —
5. ка - да си, дра - га - не мој, — о - ти - ш’о у кр - вав бој!“ —
6. - Без о - тац - би - не, да - ле - ко на Кр - фу жи - вим ја, —
7. ал’ у - век по - но - сно кли - чем: „Жи - ве - ла Ср - би - ја!“ —

- Тамо далеко, далеко од мора,
Тамо је село моје, тамо је Србија!
„О зар је морала доћ’
Та тужна несрећна ноћ?
Када си, драгане мој,
Отиш’о у крвав бој!“
- Без отаџбине, далеко
На Крфу живим ја,
Ал’ увек поносно кличем:
„Живела Србија!“

- Тамо далеко, где цвета лимун жут,
Тамо је српској војсци једини био пут!
„О зар је морала доћ’
Та тужна несрећна ноћ?
Када си, драгане мој,
Отиш’о у крвав бој!“
- Без отаџбине, далеко
На Крфу живим ја,
Ал’ увек поносно кличем:
„Живела Србија!“

- Тамо далеко, где цвета бели крин,
Тамо су животе дали и отац и његов син!
„О зар је морала доћ’
Та тужна несрећна ноћ?
Када си, драгане мој,
Отиш’о у крвав бој!“
- Без отаџбине, далеко
На Крфу живим ја,
Ал’ увек поносно кличем:
„Живела Србија!“

Илустрација 32:

Т а м о

далеко (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач*:
Збирка народних песама — Т—III, Београд: Савез аматера Србије, 2013, 18–19).

Ради илустрације песме у молском тоналитету са завршетком на другом ступњу лествице (према финској методи, то би био f-moll), може да се прикаже *Крадем ти се у вечери*, коју је написао Петар Коњовић под псеудонимом П. К. Божински. Напомиње се да се она на терену тумачи и као севдалинка због турцизама у тексту, рефрена „аман” и присуства прекомерне секунде у мелодији (позициониране у горњем тетраорду хармонског мола). Реализована је у *rubato* систему, у амбитусу велике ноне, унутар прокомпоноване строфе (симетричне осмерачке структуре стиха која повремено прелази скраћењем последњег слога у седмерачку) с градацијама постигнутим мелодијским скоковима и мелизмима. На тоналном плану, реализује се у оквиру основних функција мола, с одласком у паралелни дур, након ког следи повратак у полазни тоналитет и каденцијална хармонизација секунде доминантним квинтакордом.

КРАДЕМ ТИ СЕ У ВЕЧЕРИ

градска

Rubato

Кра - дем ти се — у ве - че - ри, у ве - че - ри

3 под пен-це-ри, — да ти ба-цим струк зум-бу-ла; —

6 да ти цви-јет — про-збо-ри —

8 ко-ли-ко те сил-но љу-бим, а - ман, —

10 мри-јем, ду-шо, — за то - бом!

Крадем ти се у вечери,
У вечери под пенцери,
Да ти бацим струк зумбула;
Да ти цвијет прозбори
Колико те силно љубим.
Аман, мријем, душо, за тобом! } 2x

Ти не хајеш за болове,
Вај, ђузелко, за болове!
Цвијет вене, млад се сушим,
Севдах оде у неврат. . .
Алах нек' ти другог даде,
Аман, мријем, душо, за тобом. . . } 2x

Илустрација 33: *Крадем ти се у вечери* (преузето из: Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић /ур./, *Свилен конач: Збирка народних песама — Ђ—К*, Београд: Савез аматера Србије, 2010, 443).

Пре него што се приступи представљању романси, приказаће се једна новија песма која је већ почела да у пракси ужива статус староградске због повезаности с разматраним базичним стилем (дурски тоналитет и завршетак мелодије на тоничној терци, умерено брзи дводелни ритам, дводелност унутар строфе). Песма *Говори се да ме вараш* је нешто бржег темпа и дводелног метра. Катренска строфа је подељена на два дела, при чему се други понавља. Њен хармонски план је динамичнији, па се тако из почетног дурског тоналитета одлази у доминантни, други део почиње паралелним молем након ког следи повратак у основни тоналитет — такође с каденцирањем на терци. Хармонски ритам је бржи него код старијих песама и акордски фонд је богатији (у молском делу се јавља умањени септакорд с вођичном функцијом ка доминанти /записан у енхармонској замени коју и мање образовани свирачи могу да прочитају/ која се разрешава у шести ступањ, после ње следи умањени септакорд који има значење повишеног другог ступња у основном тоналитету и разрешава се слободно у тонични квинтакорд). Стих је симетрични осмерац, а тематика љубавна.

GOVORI SE DA ME VARAŠ

Музика и текст: ZVONKO BOGDAN
Зарписао: ACO DOGANDŽIĆ

Andante (♩=106)

1. Go - vo - ri se da me va - - raš i da ćeš me
2. Znam da vi - še pra - va ne - - mam na te tvo - je
3. Ti ćeš o - pet ić u ko - - lo, do - la - zi - će
4. A ne - di - ljom kad se še - - taš, suš - ka - će na

o - sta - vi - - ti, 1. a znaš do - - bro da sam bo -
o - či cr - - ne, 2. sla - ži ma - - kar da me vo -
po - li - va - - či, 3. pi - va - će - - te pi - sme sta -
te - bi svi - - la, 4. si - gur - no ćeš za - bo - ra -
ne lo - mi mi sr - cu gra -

lan i da ne - ću oz - dra - vi - - ti. 3x D.C. al \oplus
liš, ne daj da mi du - ša tr - - - ne. con ripetizione
re, pra - ti - će vas tam - bu - ra - - - ši. e poi Coda
vit da si kad - god mo - ja bi - - - la.
ne,

Coda *rit.* G D A7 D
sa - će - kaj da sã - mo sta - - - ne...

**Govori se da me varaš
i da ćeš me ostaviti,**

a znaš dobro da sam bolan
i da neću ozdraviti. } 2x

**Znam da više prava nemam
na te tvoje oči crne,**

slazi makar da me voliš,
ne daj da mi duša trne. } 2x

**Ti ćeš opet ić u kolo,
dolaziće polivači,**

pivaćete pisme stare,
pratiće vas tamburaši. } 2x

**A nediljom kad se šetaš,
šuškaće na tebi svila,**

sigurno ćeš zaboravit
da si kadgod moja bila,
ne lomi mi srcu grane,
sačekaj da samo stane...

Илустрација 34: *Govori se da me varaš*. Музика и текст — Звонко Богдан, 1974. (преузето из: Асо Dogandžić, *Zvonko Bogdan: Pesme i konji* /2. изд./, Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan”, 2014, 165).

Романсе имају дужу фразу драматичнијег карактера. Њихове теме су углавном трагичне љубави, лексички су сложеније и њихова ритмика је подређена тексту, те су по правилу *parlando rubato*. Захтевније су за интерпретацију, па се изводе искључиво солистички и експресивно, имају широке и интервалски покретљиве кантабилне мелодије, велики динамички распон. Богатије су ванакордским тоновима (хроматским скретницама, пролазницама и задржицама) и украсима (мелизмима, али и коронама и паузама), као и хармонски (нарочито оне које су мађарског порекла). Испевавају се најчешће у молским тоналитетима (како се често јавља повишен четврти ступањ, могу се ишчитавати тзв. балкански и цигански мол), а у руским романсама је честа појава контрастног ритмизованог брзог дела или иступања у паралелни дур. Инструментална пратња је у романсама у другом плану, односно највише у функцији интонативне подлоге, а евентуално се истиче у интерлудијумима (зато је у препевима мађарских романси посебно омиљен звук виолине).

У запису примера *Има дана* упадљива је борба записивача, Ђорђа Караклајића, с мензурисањем примера и тежња за свођењем на основну мелодијску линију. У катренским строфама је променљива дужина стиха, па је тако у лаганом *rubato* темпу нагласак на поетском садржају, премда је и мелодијски сложенији него у већини претходних примера — у амбитусу октаве изводи се покретљива мелодија, са скоковима унутар исте функције. Ова песма је у дуру, са завршетком на тоници (што је типично у случају дурских романси) и вертикалну потпору јој пружају акорди основних лествичних функција, а интересантно је да је субдоминантну сферу Караклајић хармонизовао акордом другог ступња, тј. не четвртим, како се ова песма најчешће и изводи.

Има дана

Andante Rubato

1. I - ma da-na ka-da ne znam šta da ra-dim,
jer ta lju - bav me - ni stva - ra bol, ja te vo-lim, ta - ko sil - no
da u - mi - rem ja te vo-lim a ti ne znaš to. ži - vot moj

1. Ima dana kada ne znam šta da radim.
Jer ta ljubav meni stvara bol,
Ja te volim tako silno da umirem
Ja te volim a ti ne znaš to.
2. Ima noći kada ne znam kuda lutam,
Sve zbog pesme što mi stvara bol,
Ja te volim tako silno da umirem
Ja te volim a ti ne znaš to.
3. Ako greh je u životu ljubiti' strasno
I klečeći moliti za oproštaj,
Vrati meni pisma, slike, što ti dadoh,
Vrati meni život moj.

Pesma je novijeg datuma i doneta je iz Dalmacije.

Илустрација 35: *Има дана*. Ђорђе Караклајић — запис мелодије, текста и акордских шифара (преузето из: Đorđe Karaklajić /прир./, *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* /5. изд./, Knjaževac: Nota, 1992, 26).

Често извођена у оквиру репертоара староградских песама у кафани јесте руска романса *Да смо се раније срели*, коју су изворно написали Б. Б. Барон (музика) и А. Тимофеев (текст) 1896. године (*Дремлют плакучие ивы*). Ова љубавна песма је у умереном/бржем троделном метру. Певана строфа је састављена од пет стихова структуре VIII (3, 5), VII (3, 4), VIII (3, 5), VII (3, 4), X (3, 3, 4). Хармонска основа је знатно садржајнија него када је у питању

староградска песма овдашњег порекла, не само због утиска који оставља хроматика пролазничког и скретничког типа, већ и због сложенијег тоналног плана: у брзом хармонском ритму се из почетног мола хроматском модулацијом одлази у субдоминантни мол, па у паралелни дурски тоналитет у односу на почетни, па у истоимени дур у односу на почетни (терцно сродни у односу на претходни паралелни), који постаје доминанта за субдоминанту полазног мола у ком се даље каденцира (уз захватање доминантине доминанте).

ДА СМО СЕ РАНИЈЕ СРЕЛИ

INTRO Руска романса

♩. 100

Да смо се ра - ни - је сре - ли, би - ло би
 друк - чи - је све, про - лећ - ну љу - бав смо
 хте - ли кад је већ па - да - о снег,
 ка - да је па - да - о, па - да - о снег.

2. ЉУБЉАХ ТЕ ТАЈНО И СТРАСНО
 И СРЕЌУ МОГО БИХ НАЌ,
 ТЕШКО ЈЕ РЕЌИ ПРЕКАСНО,
 БОЛАН ЈЕ ОСМЕХ КРОЗ ПЛАЧ,
 БОЛАН И ГОРАК ЈЕ ОСМЕХ КРОЗ ПЛАЧ.

3. ДРУГУ САМ СТВАРНОСТ ЈА ХТЕО,
 АЛ' НЕМАМ РАДОСТИ ТЕ,
 ДА СМО СЕ РАНИЈЕ СРЕЛИ,
 БИЛО БИ ДРУКЧИЈЕ СВЕ,
 ВЕРУЈ МИ, БИЛО БИ ДРУКЧИЈЕ СВЕ.

Илустрација 36: *Да смо се раније срели*. Б. Б. Барон — музика (преузето из: Љубиша Павковић / *прир./, Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 20).

Међу (руским) романсама посебно је омиљен репертоар циганских песама, које се чак некад и певају на ромском језику, а као плакатни пример издваја се *Циганка сам мала*. Након брзог инструменталног увода (у случају да у ансамблу постоји, изводи га виолина) следи строфа у *parlando rubato* ритму амбитуса велике ноне, а за њом рефрен у дводелном метру обима октаве, с убрзавањем до брзог темпа увода, тј. интерлудијума. Тонални план је једноставан и обухвата смену основних хармонских функција у оквиру молског тоналитета (једину специфичност представља појава мелодијског мола и доминантине доминанте у циљу стварања енергетског набоја на крају строфе, односно пред рефрен). Катренска строфа је сачињена од шестерачких стихова, а рефрен од поновљеног седмерачког (4, 3) двостиха. Тематика је такође љубавна.



ЦИГАНКА САМ МАЛА

INTRO $\text{♩} = 170$

Руска романса

Am **Dm** **Am** **E⁷**

Am **Dm** **Am**

1. **E** **Am** | 2. **E⁷** **Am**

Am **E** **E⁷** **Am**

Ци - ган - ка сам ма - ла, о - чи мо - је го - ре,

E **E⁷** **F** **A⁷**

и - грам, пе - вам, пле - шем це - лу ноћ до зо - ре.

$\text{♩} = 85$

Dm accel. **Am** **E⁷** **Am** **Dm**

Ја сам ма - ла га - ра - ва, цр - на тво - ја Ци - ган - ка. Ја сам ма - ла

Am **E⁷** **Am** **Dm** **Am**

га - ра - ва, цр - на тво - ја Ци - ган - ка. Ја сам ма - ла га - ра - ва,

E⁷ **Am** **Dm** **Am** **E⁷** **Am**


цр - на тво - ја Ци - ган - ка. Ја сам ма - ла га - ра - ва, цр - на тво - ја Ци - ган - ка.

2.
КАД ТИ ОЧИ ГЛЕДАМ,
ЗАБОРАВИМ ТУГУ,
СРЦЕ ХОЋЕ ЈЕДНО,
РАЗУМ ТРАЖИ ДРУГО.

РЕФРЕН: ЈА САМ МАЛА ГАРАВА,
ЦРНА ТВОЈА ЦИГАНКА,
ЈА САМ МАЛА ГАРАВА,
ЦРНА ТВОЈА ЦИГАНКА.

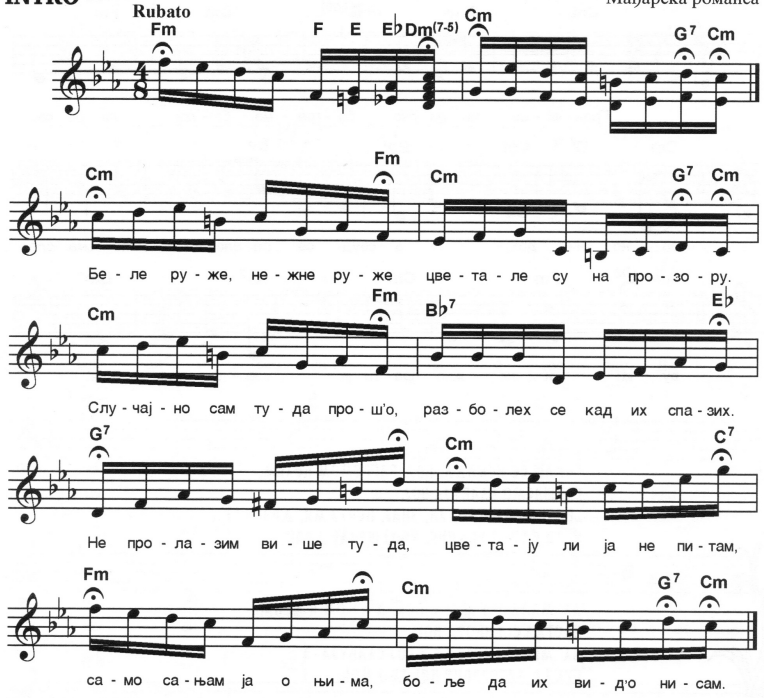
Илустрација 37: *Циганка сам мала* (преузето из: Љубиша Павковић /прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 60–61).

Мађарске романсе су популарисане у овдашњој народној музици, посебно кроз интерпретацију Звонка Богдана. У репертоару често извођених (и обрађиваних у другим манирима популарне или народне музике) налази се *Беле руже, нежне руже* (*Piros rózsá, fész rózsá*, музика и текст: Kurcz János). Оквирно организована унутар 4/8 такта, а *rubato* извођена с одмориштима на крају једнотактних фраза, ова песма обухвата простор велике дециме у оквиру ког се остварује молска гипка мелодија, богата ванакорским тоновима — јавља се не само вођица за тонику, већ и за доминанту. Хармонски фонд обухвата основне тоналитетске функције, а тонални план подразумева краће захватање молске субдоминанте и након тога паралелне дурске сфере, након чега следи стабилизовање и потврђивање основног тоналитета. Текст је тужне љубавне тематике, строфе су организоване у катрене које сачињавају неримовани симетрични осмерачки стихови.



БЕЛЕ РУЖЕ, НЕЖНЕ РУЖЕ

INTRO Мађарска романса



Бе - ле ру - же, не - жне ру - же цве - та - ле су на про - зо - ру,
Слу - чај - но сам ту - да про - ш'о, раз - бо - лек се кад их спа - зих.
Не про - ла - зим ви - ше ту - да, цве - та - ју ли ја не пи - там,
са - мо са - њам ја о њи - ма, бо - ље да их ви - д'о ни - сам.

2.
ТУЖНО ДАНАС ЗВОНЕ ЗВОНА,
УДАЈЕ СЕ ДРАГА МОЈА.
ДА ЛИ ЋЕ ИЗ ОКА ЊЕНА
ПАСТИ ВРЕЛА СУЗА КОЈА.

САМО ЈЕДНОМ РУЖА ЦВЕТА,
САМО ЈЕДНОМ СРЦЕ ВОЛИ.
РЕЦИТЕ ЈОЈ, ДОК НЕ УМРЕМ,
НЕКА БУДЕ САМО МОЈА!

Илустрација 38: *Беле руже, нежне руже*. Kurcz János — музика (преузето из: Љубиша Павковић / прир./, *Градске песме и романсе* /2. изд./, Књажевац: Нота, 2011, 9).

У изведеној староградској музици је од велике важности аранжман, и то не само због осмишљавања поменутих потпурија. Састави који вокално интерпретирају староградску музику од 1970-их година у Београду баштине хорско певање у уском слогу (мушки хор) с издвајањем дисканта. Како је време одмицало и староградска музика попуштала пред новокомпонованом народном музиком, од тога је остала повремена пратња водећег гласа у паралелној терци (горњој или доњој). Сви инструментални састави који изводе староградску музику

настоје да попуне регистарски простор у оквиру деонице баса, ритмичке пратње и мелодијске линије — што у пракси резултује инструментаријумом од самосталне хармонике, гитаре или клавира, преко комбинација с виолином или кларинетом, потом тамбурашких камерних састава с басом, контром, челом, баспримом и/или примом,¹⁰⁶⁸ с разним варијантама у комбиновању и дуплирању инструмената (које зависе не само од сонорности, већ и од економске исплативости), све до великих радијских народних или тамбурашких оркестара.¹⁰⁶⁹ Естетски императив је регистарска, динамичка, функционална и техничко-свирачка комплементарност музичара, а код вештијих састава музичари могу имати изразито развијене деонице и бити у дијалошком односу, толико да се од уобичајене хомофоне фактуре дође до назнака полифоније. Ромски кафански састави тако имају динамичнији аранжман иако чланови оркестра углавном певају једногласно, јер се свирачи поигравају задатим ритмом (пунктирањем), хармонијом (фигурацијском хроматиком), линеарном импровизованом мелизматиком. Нажалост, код кафанских састава се данас губи динамичка изражајност у корист константног *forte* извођења.

Аранжмани подразумевају и ритмичко осмишљавање мелодије и хармоније, па се узорци често налазе у плесним инструменталним жанровима. Овом приликом ће бити представљен шлагер, песма забавне музике која је ушла у репертоар београдских староградских песама због специфичне тематике — љубави према граду. Жарко Петровић се за песму која је постала староградска по извођењу и амблемска за Београд (*Серенада Београду*) послужио 3/4 ритмом валцера. Његов хармонски фонд и амбитус је као савременији и инспирисан забавном музиком сразмерно богатији у односу на језгро староградских песама. Форма ове песме је сложенија — А б А, при чему су А делови стабилне периодичне структуре, док б део контрастира кратким хармонским искораком у

¹⁰⁶⁸ Више о тамбурашким саставима и техничким аспектима свираштва у: Sava Vukosavljević, *Vojvođanska tambura*, Novi Sad: Matica srpska, 1990.

¹⁰⁶⁹ Могу се некад јавити и даире у саставу, с колоритном улогом.

субдоминантну сферу, након ког следи тензични кулминациони повратак у доминанту основног тоналитета.

Ова песма се убрзо по објављивању (певао ју је Боба Стефановић на фестивалу „Београдско пролеће“) нашла и у обради вокално-инструменталног састава „Наракорд“, где је уз поштовање изворних хармонизација задржан третман истакнутог гласа ком је придодато кретање у другог тенора у доњој паралелној терци. Пошто се доњи гласови се крећу истовремено с горњим и силабично, ритмизација аранжмана се остварује уз помоћ инструмената. Строге хармонске везе овде су прилагођене слободнијем језику савремене популарне музике.

Илустрација 40: *Серенада Београду*. Музика и текст: Жарко Петровић, аранжирао за мушки хор — ансамбл „Наракорд“: Светислав Живковић (рукопис, приватна архива Мирослава Марковића).

СЕРЕНАДА БЕОГРАД
 МУЗИКА И ТЕКСТ: *Марија Петровић*
 Аранжман: *Марија Думнић*

VALS

Музика и текст: *Марија Петровић*
 Аранжман: *Марија Думнић*

1. *Марија Петровић*
 2. *Марија Петровић*

PIRATE MUSICAL SUPPLIES LTD.

PIRATE MUSICAL SUPPLIES LTD.

Коначно, староградска музика се отварајује у аранжманима који изводе инструментални састави народне музике — тамбурашки и мешовити. Идеал звучача за кафанске оркестре јесу велики радијски састави, будући да покривају све звучне регистре, звуче раскошно и технички супериорно. За извођење староградске музике сматра се амблемском инструментална пратња тамбурашког оркестра, а за узорно се држи извођење Великог тамбурашког оркестра Радио Новог Сада и аранжирање Саве Вукосављева. Из аранжмана познате староградске песме *Тихо, ноћи* види се добро вођење гласова и идеално одређене деонице према групама инструмената. Развијени су линијски покрети мелодијских инструмената, чија је звучност потпомогнута удвајањем. Баспримови удвајају вокалну деоницу и прате је у паралелној доњој терци, док бас и контра дају ритмичко-хармонску потпору уз контрапунктску допуну чела. У првом делу примови украшавају високи регистар кратким мотивима на ненаглашеним деловима четвртине, док у другом и они изводе мелодију с терцном пратњом.

Илустрација 41: *Тихо, ноћи*. Аранжман Саве Вукосављева за глас и тамбурашки оркестар (текст: Јован Јовановић Змај), 1967. (рукопис). Чува се у: Нови Сад: Музичка архива Радио Нови Сад (сигн. 1320/V).

- TIHO NOĆI -
za glas i tamburaški orkestar
Andante leggiero S. Vukosavljević

The musical score is handwritten and consists of several systems. The first system is the vocal line with the lyrics: "Ti-ho no-ći moje suze / zī-ce pre-du iz bolnog". The second system contains instrumental parts for Glas, Brač, Čelo, Sup, and Bas. The third system is another vocal line with lyrics: "spava, za gla-vam joj od bisera / glasa, od tla - ti joj duvat doko-". The fourth system continues the instrumental parts for the same instruments.

- 2 -

grana a na gra - ni le da nesto
fan - sa. Grešit' joj i ci - ce i

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

lonji, to su pa - ci si - cari sla -
gradi, da se ma - je - lats na pro -

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern.

1. 2.
u - ji u - ji
lon - di lon - di

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic pattern.

Такође, мешовити народни оркестар поседује велике изражајне могућности, будући да у већини случајева укључује хармонику која је и популарна због свог широког звучног распона, тембровске разноврсности и могућности истовременог продуковања мелодијске и акордске деонице. У аранжману песме *Све док је твога благог ока*, оркестар је састављен од дрвених дувача с фрулом, гудача, али и ритам-секције чији су део хармоника, гитара и бубањ, има своје тембровске предности у извођењу. Придодата ритам-секција изводи римичко-хармонску пратњу у ритму валцера, с повременим колористичким пасажима деоница које су у другом плану у односу на глас, а однос дувача, гудача и хармонике је комплементаран, па тако наизменично прате вокал (удвојеном деоницом и њеном доњом терцом).

Композиција "СВЕ ДОК ЈЕ ТВОГА БЛАГОГ ОКА"

УВОД

Fl I
Fl II
kula
lim
acc.
GIT.
BASS
DRUMS
VL I
VL II
VLA
v. cello
voc

Kompozitor: ISIDOR BAJIĆ
Aranzar: ZORAN BATHUKI

VERS

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation is written in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of traditional Balkan folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often with a driving, rhythmic feel. The score includes various musical notations such as stems, beams, and note heads. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece, including a circled 'VERS' at the beginning and several instances of the word 'MORA' written vertically. The notation is dense and appears to be a working draft or a personal manuscript.

Kompozicija: _____

Fl I
Fl II
Vla
Violončelo
Vcl I
Vcl II
Vcl III
Vcllo
Voc

Композиција:

Fl I
Fl II
flute
clarinet
acc
GIT.
BASS
DRUMS
VL I
VL II
VLA
violin
V. CELLO
VOC

Илустрација 42: *Све док је твога благог ока*. Аранжман Зорана Бахуцког за народни оркестар (музика: Исидор Бајић, текст: Милорад Петровић Сељанчица), 2003. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).

На крају, мали камерни састави проналазе сопствени баланс у вођењу гласова, извођењу мелодије (с пратњом) и ритмизоване хармоније, иступају у први план у току нумере. Овакви микроодноси у појединачним оркестрима и одређеним нумерама, које се изводе у датим ситуацијама, могу бити предмет засебног аналитичког рада. Тренутно се пажња посвећује инструменталним аранжманима састава „Тамбурица 5” које је за њих наменски радио виолиниста и аранжер Зоран Бахуцки (с којим су до сада и највише сарађивали). Овај оркестар и данас често изводи у сплету староградску песму *Кад сам био млађан ловац ја* и *Мађарску игру бр. 5* Јоханеса Брамса, и то тако што их прожима — у интерлудијуме песме убацује ову инструменталну нумеру. Аранжман прописује деонице „линијаша” (како ови тамбураши зову прим и басприм), чела (као посредника између ритам-секције и мелодијских инструмената), уписану акордску шифру за контру и исписану деоницу контрабаса; обогаћене ознакама темпа. Такође се води рачуна о густини звука, па тако приликом изношења покретљиве и истакнуте мелодије остали гласови бивају у другом плану, док се приликом дужег трајања тона у мелодији истиче најчешће чело (или басприм). Добра ритам-секција подразумева прецизно синхронизовану контру с покретљивим басом (уз подразумевано познавање типичних метро-ритмичких образаца). Хармонски ритам је у овим примерима густ и акордски фонд се креће унутар основних функција молског тоналитета. У току извођења ове песме посебно је ефектан једногласни почетак певане строфе, контрастне по темпу у односу на дотадашњи инструментални део. У овим записима нема означених „куцања” и „истрзавања” и динамичких нијансирања, које извођачи договарају и устаљују у извођењу као посебне технике и квалитете свог наступа, а који битно утичу на раскошност произведеног звука и динамизацију одређеног извођења.

Илустрација 43: *Кад сам био млађан ловац ја* (Алоис Лесјак — Звонко Богдан), 1983; *Мађарска игра бр. 5* (Јоханес Брамс), 1984. Аранжман Зорана Бахуцког за оркестар „Тамбурица 5”. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).

убој
70

Кајем тво младам ловац - 1

Handwritten musical score for a piece titled "Кајем тво младам ловац - 1". The score is written on four systems of three staves each. The first system includes a circled "70" and the tempo marking "p30". The music is in 2/4 time and features a melody in the upper voice with accompaniment in the lower voices. Chord symbols like G7, D7, and C are visible. A second system begins with a circled "2" and the tempo marking "p30". The score concludes with a double bar line and a final chord.

① *allegro* *Мађарска игра бр 5 (Г. Франска)*

②

③

④

-3-

Handwritten musical score for page 3. The score consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. Below the first staff, there are two more staves, likely for a second voice or instrument. The score includes performance markings: "viva ce" written above a staff, "FINE" written vertically between staves, "poco rit" written above a staff, and "a tempo" written below a staff. There are also some handwritten annotations and a circled "5" on one of the staves.

-2-

Handwritten musical score for page 2. The score consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. Below the first staff, there are two more staves, likely for a second voice or instrument. The score includes performance markings: "poco rit" written above a staff, and "a tempo" written below a staff. There are also some handwritten annotations and a circled "3" on one of the staves.

Може се закључити да се музичке карактеристике староградске музике састоје од у суштини једноставних компонената, а да њихово усложњавање може проистећи из свирачко/певачко-технички и аранжмански вештог решења. Непретенциозна формална, хармонска, мелоритмичка и поетска компонента понаособ чине овај жанр пријемчивим, а поједничани детаљи (често и импровизовани) у изведби свирача и/или певача доприносе афектационом потенцијалу који староградску музику одређују као специфичну и интересантну публици.

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Почетак овог истраживања био је обележен жељом да се у етномузикологији констатује значај популарне музике, у којој је фигурирало питање шта је заправо староградска музика, будући да су бројне песме у стручним музичарским круговима прећутно стицале и губиле овај статус. Термин „староградска” начелно имплицира музику различиту од нове и од сеоске, могло би се чак рећи да носталгично конотира градску народну музику која је постојала пре него што је сеоска постала савременост урбаног фолклора. Оно што у наративима зналаца различитих фахова (композитора, извођача, колекционара артефаката, уредника, а признаје се — и писца ових редова, етномузиколога) о бићу староградске музике стоји, јесте потрага за референцом данашњег жанра у прошлости. Као и у многим бављењима народном музиком, проблем лежи у претензијама уписа аутентичности, а парадокс који то опструира је суштинска отвореност космополитских култура. Еков навод с почетка говори о устаљеној процедури легитимисања новијег артефакта као оригиналног у недостатку изворног предлошка, а упркос таквим хтењима, у овој дисертацији је потврђена чињеница да је реч о етикети која је углавном дискурзивна творевина, па су зато успостављени појмови градске народне музике и староградске музике, који могу (а ипак не морају) бити у корелацији.

Докторска дисертација *Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду* за предмет истраживања има извођење наведених пракси (односно, староградске музике у /де/конструисаном прошлом и у савременом варијетету), држећи тај процес за кључ њиховог одржања, нарочито патинизације иманентне данашњем функционисању овог жанра. Анализа разнородних материјала (нотних, звучних /дискографских и документарних/, административних, новинских) и широке литературе представљала је огроман изазов. У комбинацији теорије и емпирије историографске и етнографске провенијенције, сачињена је мрежа за проучавање музичког жанра, те се дошло до одговора на истраживачка питања постављена у уводном поглављу.

У теоријско-методолошком поглављу су прво представљене координате појма народне музике у етномузикологији и студијама популарне музике, а у вези с историјским и савременим урбаним музичким фолклором. С посебном позорношћу изнет је проблем квалитативних конотација унутар појма народне музике, које га концептуално разуђују на фолклорну и популарну музику. Ова дисертација је прва у овдашњој етномузикологији по опредељењу за другу наведену категорију, којој инклинира градска народна музика. Даље, како је у фокусу теза извођења, нарочито су предочене методолошке могућности студија перформанса. За приступ материјалима релевантним за феномен староградске музике сачињена је платформа од савремених етномузиколошких приступа (превасходно из америчке литературе) фокусираних на извођење у историјском и урбаном контексту, која је апликована у четвртном и петом поглављу. Истраживање историјских аспеката подразумевало је архивску претрагу. С друге стране, теренско испитивање, као незаобилазно у етномузиколошком раду, подразумевало је документовање музичког материјала у реалном контексту спровођењем учесничког посматрања, као и полуструктурисаног дубинског интервјуисања музичара.

Треће је поглавље било посвећено појмовном, географском и хронолошком оквиру староградске музике, који је до сада стално измицао дефинисању у (етно)музиколошкој литератури. Најпре, дат је преглед развоја глобалне ране популарне музике, чији су краци (шлагер, канцона, романса и слично) деловали на градску народну музику и у Србији. Након тога, дедукцијски су изложени етномузиколошки приступи градској народној музици и староградској музици — од земаља Балкана и Централне Европе, преко сличних пракси у Хрватској, Босни и Херцеговини и Црној Гори (посебно издвојених због дубоких преплитања с наслеђем у Србији), до градске народне музике у Србији — тачније, њених појавности на Косову и Метохији, у Санцаку, Врању, Мачви, Војводини. Коначно, у односу на раније етномузиколошке поставке говорено је о старој градској и староградској музици у Београду. Градска народна музика се дефинише као популарна (не-фолклорна) народна музика различитог порекла у географском и

индивидуалном погледу, а која је вокално и/или инструментално извођена пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношена усменим и медијским путевима, а музичко-поетски одликује је прилагођеност народних мелодија различитих локалних дијалеката западним аранжманским решењима у погледу облика, хармонизације и оркестрације. Староградска музика је дефинисана као савремена носталгична (историзована или конструисана) регионална популарна пракса заснована на стилу поменуте градске народне музике и контрастирању савременој новокомпонованој народној музици. Ове музичке праксе у Београду су посебне по комбиновању репертоарских и текстуалних утицаја оријенталне и окциденталне културне матрице.

Четврто поглавље је посвећено историјским аспектима извођења староградске музике у Београду, односно градској народној музици од 1900. до 1941. године. Представљајући извођачки контекст градске народне музике, направљен је осврт на сећања о овом феномену из којих је формиран дискурс који је касније послужио у историзацији староградске музике. Потом су реконструисани главни извођачки контексти — кафанско (и салонско) и радијско извођење градске народне музике, уз проблеме као што су професионализација кафанских музичара, институционализација народних оркестара (гудачког и тамбурашког), идентификовање вокалних солиста и регулација репертоара на Радио Београду. Реконструкција самог репрезентативног репертоара градске народне музике је потекла од презумпције да је реч о домаћој љубавној и у мањој мери родољубивој поезији (у сваком случају секуларној), која је омузикаљена у маниру базично сличном широко популарном романтичарском лиду. Уз свест о пропустљивости граница између великих категорија уметничке, популарне и народне музике, представљена је „лака” музика тадашњих српских композитора (Даворин Јенко, Станислав Бинички, Исидор Бајић, Васа Јовановић, Марко Нешић, Мита Орешковић) и грађанско песништво, као и објављена популарна музика (у штампаним музикалијама и рукописној песмарици Јована Фрајта, *Народној певанци* Владимира Ђорђевића, на старим грамофонским плочама, на програму Радио Београда), па и она изведена у тадашњим кафанама. Издвојени су

репертоари извођених песама, с нагласком на оним чији су називи до данас познати.

Након оваквог испитивања историјске заснованости староградске музике, у петој глави је приступљено расветљавању савремених аспеката њеног извођења. Пре свега, објашњен је концепт носталгије, који је кључан за функционисање овог жанра, а потом су по први пут у овдашњој етномузикологији објашњена два различита контекста извођења уз примену студија перформанса. Први парадигматски случај је извођење у кафанама у Скадарлији, у ком су важни аспекти репрезентативне градске „боемске четврти” и обликовања њеног звучног простора, а затим и институције кафане која утиче на комуникационе, комодификационе и афектационе димензије музичког извођења. Након тога, представљена је традиција музицирања у Скадарлији, формирања сцене староградске музике на том локалитету, као и типична данашња извођачка ситуација на примеру наступа ансамбла „Тамбурица 5”. Потом је представљена друга студија случаја — концертни наступ Звонка Богдана, изузетно популарног вокалног интерпретатора овог жанра, специфичног и плодног ауторског приступа староградској музици и динамизацији извођења грађеној приликом музицирања у београдским кафанама. Друго потпоглавље је посвећено репертоару староградске музике (староградским песмама у ужем смислу — љубавним и родољубивим, потом романсама /посебно мађарским и руским/, те севдалинкама и шлагерима, и коначно — новим градским песама), који је заправо снажно сугерисан специјализованим дискографским („Југотон”, ПГП РТБ) и нотним („Нота”) публикацијама из 1970-их година, а у које су у значајној мери били инволвирани Жарко Петровић и Ђорђе Караклајић у сарадњи са музичарима који су опус на тим песмама и заснивали. Коначно, на основу анализа типичних прескриптивних нотација и репрезентативних аранжмана, дате су карактеристике феномена староградске песме у погледу мелодије, метроритма, тоналитета, форме, текста, пратње.

Синтеза мерљивих резултата ове дисертације омогућава саопштавање одговора према хипотезама. Практика извођења градске народне музике у Београду

од 1900. до 1941. године јесте била веома развијена — како се у четвртом поглављу изложило и дискутовало, она је била презентна у кафанском и радијском извођењу, на грамофонским плочама и у штампаним музикалијама. Даље, утицај некадашњег извођења градске народне музике у Београду на данашње извођење староградске музике у Београду постоји, упркос томе што он није заснован на пуком репродуковању и опонашању — староградска музика се идејно и често материјално заснива на градској народној музици, мада је развојем жанра дошло и до проширења репертоара који је ту етикету завредио активирањем дискурса носталгије у извођењу у кафанама (посебно скадарлијским) и на концертима (подвучено — Звонка Богдана). Како се и у петом поглављу доказало, различите врсте извођења староградске музике у Београду јесу посебно структурисани процеси, а њихова успешност се често заснива на међусобном музичком реферисању — кафанско извођење подразумева партиципативност која је дати жанр и одржала, а какву подвојеност сцена—публика ускраћује. С друге стране, концертно извођаштво је узорно за кафанске музичаре, који репертоар данас често и кроје по узору на сплетове Звонка Богдана, а које је, отпочињући тај круг, он у кафани и моделовао. Коначно, постоји традиционални репертоар староградске музике извођене у Београду (који је наведен), мада је он растегљив — обухвата сада традиционалну градску народну музику (жанр староградске песме, романсе, севдалинке, шлагере), компоновану „староградску” музику, те новокомпоновану музику која је прошла кроз процес патинизације кафанског извођења. Музичке карактеристике овог репертоара су: реализација у оквиру дура (у односу на финалис g^1 : Es-dur, F-dur, G-dur) или мола (g-moll, f-moll), широки амбитус, дводелни, троделни или слободни метар, базичан хармонски фонд, строфична организованост (најчешће дистих или катрен, уз могућу појаву припевног рефрена), љубавна или патриотска тематика, акустична инструментална пратња (од мањих мешовитих народних састава до тамбурашких састава у кафанском и концертном извођењу).

Искорак из стандардних етномузиколошких оквира какве баштини академска средина у Србији је био изазован у погледу постављања и решавања

датих хипотеза, а циљеви постављени на почетку су достигнути — проширени су видици сагледавања народне музике на популарну праксу и специфичне контексте извођења уз помоћ иновативних методолошких приступа, а уједно је и посвећена пажња локалном културном наслеђу које кореспондира с регионалним. Ова дисертација није имала узоре у етномузикологији нити у постављању проблема нити по обухватности материјала, па је тако један од њених доприноса отварање нових тема и путања за будућа проучавања градског музичког фолклора, музичког живота у Београду и партикуларног жанра популарне народне музике. Након оваквог иницијалног истраживања градске народне музике пре Другог светског рата и староградске музике данас у Београду могуће су нове проблематизације и музичког материјала и других аспеката извођења, које ће засигурно резултовати аналитичким, критичким и пригодним публикацијама (и) других аутора.

На завршетку, какве прогнозе о жанру староградске песме је омогућило истраживање историјата, различитих контекста и самог музичког репертоара? Приликом отпочињања истраживања староградске музике, она је у свом уско схваћеном виду била присутна у живом кафанском извођењу у Београду, међутим, она се данас губи пред новокомпонованом народном музиком на коју се публика навикла. Дакле, потребно је заштитити од заборављања репертоар и стилистику жанра староградске музике едукацијом музичара и чешћом промоцијом извођаштва, уз свест о томе колико је успешно било масовно промовисање овог жанра приручним нотним и звучним публикацијама. Староградска музика ће остати виталан музички жанр уколико опстане акустично извођење у кафанама које не дозвољава његово окоштавање и стимулише преношење на нове генерације, а репертоарски ће се регенерисати патинизацијом народне музике од пре неколико деценија и стварањем „нових староградских” песама. Поред тога, премда овај репертоар није затворен да би постао етно музика, нити довољно егзотичан да би се прерађивао унутар ворлд мјузик експеримената, могуће је да ће се јавити јача фасцинација историјским изворима која ће резултовати имитацијом и џез обрадама севдалинки, шлагера и романси, као релативно издвојивих облика из мора предратних градских народних песама. Нежељен сценарио из угла етномузиколога било би

фокусирање извођаштва само на времешну концертну публику, замрзавање репертоара у туристичко-репрезентацијске сврхе, као и губљење традиционалног музичког стила и одлика које омогућава акустично извођење традиционалних градских народних вокално-инструменталних састава под притиском комерцијализације. Оно што ће га као носталгичну праксу увек издвајати јесте осредња уметничка вредност која је плод недосезања статуса класичне музике и регресивности у односу на авангардне тенденције, те истовременог обогаћења старије градске народне (а и сеоске) музике одабране из порива за дистанцом од савремене популарне народне музике која се сматра (још већим) шундом. Но вероватно је управо та непретенциозност омогућила популарност и дуготрајност староградске музике, а претпоставља се да ће савремени друштвени токови и праћење моде глобалне популарне музике и даље поспешивати потребу за сценом носталгичне народне музике.

ЛИТЕРАТУРА (избор):

- 1) [Аноним]. *5 народних песама (Моја мати ћилим тка, Зрачак вири, Од када си туђа жена, Седам сати бије, Жалим те момче)*, Београд: Јован Фрајт [s. a].
- 2) [Аноним]. *Илустровани ценовник грамофона (говорећих машина) и списак најновијих српских плоча Мите Ђ. Палића у Панчеву*, Панчево: Штампарија Гаврила Милошева, 1913.
- 3) [Аноним]. „Иза кулиса студија: Посета краткоталасној станици”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/12), 1936, 6—7.
- 4) [Аноним]. „Наша балалајка”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/17), 1936, 8.
- 5) [Аноним]. „Радио и штампа на заједничкој конференцији”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (8/45), 1936, 1—3.
- 6) [Аноним]. „1929—1939”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/13), 1939, 1—2.
- 7) [Аноним]. „Десет година наше радиофоније: Београдска радио станица прославља данас десетогодишњицу свога оснивања”, *Политика* (36/11070), 1939, 9.
- 8) [Аноним]. „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/44), 1939, 3.
- 9) [Аноним]. „Израђена је музичка радио репортажа о југословенској песми и ноћном Београду за мађарски радио”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* (12/1), 1940, 2.
- 10) [Аноним]. „Skadarlija: Svečano otvaranje letnje sezone 2016.”, 2016. (<http://www.danubeogradu.rs/2016/05/skadarlija-svecano-otvaranje-letnje-setone-2016/>; приступ: 05.05.2016).
- 11) [Група аутора]. *24. festival popularne muzike „Beogradsko proleće”: Veče zabavne muzike*, Београд: PGP RTB, 1982.

- 12) [Група аутора]. *Тихо, ноћи: Музичка биографија Миодрага Богдановића* — *Quiet Night: Musical Biography of Miodrag Bogdanović*, Београд: изд. аутора — Савез естрадно-музичких удружења, 2000.
- 13) [Група аутора: Горан Милорадовић, Дубравка Стојановић, Милан Ристовић, Мирослав Перишић, Мирослав Јовановић]. *Живети у Београду* (6), Београд: Историјски архив Београда, 2008.
- 14) [Група аутора]. *Време шлагера: Антологија српске популарне песме* (1), Београд: Удружење композитора Србије, 2012.
- 15) ADAMOVIĆ, Vesna. „U šetnji kroz prodavnice ploča: Šta kažu prodavci i kupci — kakvu muziku slušamo?“, *Yugopapir*, 2015. [*Duga*, 1980] (<http://www.yugopapir.com/2015/06/u-setnji-kroz-prodavnice-ploca-sta-kazu.html>, приступ: 13.06.2016).
- 16) ADORNO, Theodor, SIMPSON, George. “On Popular Music”, *Studies in Philosophy and Social Sciences* (11), 1941, 17—48 (репринт у: Simon Frith, Andrew Goodwin /ур./, *On Record: Rock, Pop and the Written Word* (2. изд), London — New York: Routledge, 2005, 256—267).
- 17) ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dijalektika prosvetiteljstva*, Sarajevo: „Veselin Masleša” — Svjetlost, 1974.
- 18) АНАСТАСИЈЕВИЋ, Б. (прир.). *Руске циганске песме*, Књажевац: Нота, 1985.
- 19) ANDRIĆ, Stojan. *Pogreših sam jedno... (romanse)*, Niš — Књажевац: Gradina — Nota [s. a].
- 20) Ansambl „Narakord”. *Istorijat* (<http://www.narakord.com/istorijat/>, приступ: 19.05.2016).
- 21) Ansambl „Tamburica 5”. *Biografija* (<http://www.tamburica5.rs>, приступ: 18.05.2016).
- 22) ARAÚJO, Samuel. “From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World”, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* (16/1), 2008, 13—30.
- 23) АРСИЋ, Сузана. *Врањанска песма као „експресивни жанр”* (мастер рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2013.

- 24) АТАНАСОВСКИ, Срђан. „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (51), 2014, 135—152.
- 25) АТАНАСОВСКИ, Srđan. “Floating Images of Yugoslavism on the Pages of Family Music Albums”, *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014, 165—186.
- 26) AUSLANDER, Philip. “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”, *Contemporary Theatre Review* (14/1), 2004, 1—13.
- 27) BARZ, Gregory. COOLEY, Timothy (ур.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2. изд), Oxford — New York: Oxford University Press, 2008.
- 28) BARTÓK, Béla. “Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighbouring Peoples”, у: Benjamin Suchoff (ур.), *Béla Bartók: Studies in Ethnomusicology*, Lincoln — London: University of Nebraska Press, 1997, 174—240.
- 29) БЕГОВИЋ, Сима (прир.). *Народне песме које се певају на београдској Краткоталасној радио-станици*, Београд: „Штампарииа Соко”, 1938.
- 30) БЕГОВИЋ, Сима. „Лепота и вредност наше народне песме”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (13), 1941. (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/novine/011%20Tekst%20Sime%20Begovica,%20o%20narodnoj%20muzici,%20%20februar%201941.pdf>, приступ: 09.10.2013).
- 31) BEZIĆ, Jerko. „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”, *Narodna umjetnost* (14), 1977, 23—54.
- 32) BEZIĆ, Jerko. „Varoška pjesma”, у: *Muzička enciklopedija* (3) (2. изд.), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977, 643.
- 33) БЕЛИНГАР, Борис, МИЈАТОВИЋ, Бошко. *Илустрована историја београдских кафана: Од Турског хана до Аеро клуба*, Београд: Архипелаг, 2015.
- 34) БЕЛОБРК, Бранко. „Прва и друга виолина”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 34—47.

- 35) БЕЛОБРК, Бранко, ПАНИЋ, Димитрије, ЈАЋИМОВИЋ, Михајло. (прир.). *Свилен конач: Збирка народних песама — А—Д* (1), Београд: Савез аматера Србије, 2010.
- 36) БЕЛОБРК, Бранко, ПАНИЋ, Димитрије, ЈАЋИМОВИЋ, Михајло. (прир.). *Свилен конач: Збирка народних песама — Ђ—К* (2), Београд: Савез аматера Србије, 2010.
- 37) БЕЛОБРК, Бранко, ПАНИЋ, Димитрије, ЈАЋИМОВИЋ, Михајло. (прир.). *Свилен конач: Збирка народних песама — Л—О* (3), Београд: Савез аматера Србије, 2010.
- 38) БЕЛОБРК, Бранко, ПАНИЋ, Димитрије, ЈАЋИМОВИЋ, Михајло. (прир.). *Свилен конач: Збирка народних песама — П—С* (4), Београд: Савез аматера Србије, 2012.
- 39) БЕЛОБРК, Бранко, ПАНИЋ, Димитрије, ЈАЋИМОВИЋ, Михајло. (прир.). *Свилен конач: Збирка народних песама — Т—Ш* (5), Београд: Савез аматера Србије, 2013.
- 40) Beoinfo. „Anegdote, skečevi, performans: Počinje letnji program Skadarlije”, *Blic online*, Београд: 2015. (<http://www.blic.rs/vesti/beograd/anegdote-skecevi-performans-pocinje-letnji-program-skadarlije/pcsmc6g>; приступ: 05.05.2016).
- 41) BERSSON, Robert. “The Use of Participant Observation in the Evaluation of Art Programs”, *Studies in Art Education* (19/2), 1978, 61—67.
- 42) BINGULAC, Petar. „Uticaj radiodifuzije i gramofona na muzički folklor”, у: Кирил Пенушилски (ур.), *Рап 13. конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дојрану 1966. године*, Скопје: Савез удружења фолклориста Југославије, 1968, 529—539.
- 43) БИНИЧКИ, Станислав. *Српске народне песме: Седам песама из збирке „Мијатовке” (за један глас уз пратњу гласовира)*, Београд: Геца Кон, [s. a].
- 44) BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. “Salonsko Kolo: Dance of Nineteenth-Century Croatian Ballrooms”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* (12/2), 1994, 114—126.

- 45) BO, Stefan, VEBER, Florans. *Vodič kroz terensku anketu*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- 46) BOGDAN, Robert. “Participant Observation”, *Peabody Journal of Education* (50/4), 1973, 302–308.
- 47) БОГДАНОВИЋ, Миле (прир.). *Завичају, мили крају: Одабране српске народне песме и народна кола из 19. и 20. века* (изд. аутора), Београд, 2004.
- 48) БОГДАНОВИЋ, Миодраг (прир.). *Ноћи и зоре Београда: Романсе, шансоне, шлагери, вечите мелодије*, Београд: FIN&EK, 2005.
- 49) BOGUNOVIĆ, Nebojša (ур.). *Skadarlija*, Beograd: Jugoslavijapublik — SIZ „Skadarlija”, 1983.
- 50) BOJM, Svetlana. *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika, 2005.
- 51) BORN, Georgina. “Introduction”, у: Georgina Born (ур.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 1—69.
- 52) BORTVIK, Stjuart, MOJ, Ron. *Popularni muzički žanrovi*, Beograd: Clio, 2010.
- 53) BOHLMAN, Philip. *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington — Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- 54) BOHLMAN, Philip. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara: ABC Clio, 2004.
- 55) BRAJOVIĆ, Tihomir. *Poetika žanra*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 1995.
- 56) BRACKET, David. “(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover”, у: David Hesmondhalgh, Keith Negus (ур.), *Popular Music Studies*, London: Arnold, 2002, 65—83.
- 57) BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*, Ithaca — London: Cornell University Press, 2004.
- 58) БРЗИЋ, Бошко. *Васа Јовановић: Тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог* (2. изд.), Нови Сад: Тиски цвет, 2012.
- 59) BRUCKHARDT QURESHI, Regula. “Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis”, *Ethnomusicology* (31/1), 1987, 56–86.

- 60) BRUCKHARDT QURESHI, Regula. “The Indian *Sarangi*: Sound of Affect, Site of Contest”, *Yearbook for Traditional Music* (29), 1997, 1—38.
- 61) BURDIJE, Pjer. *Nacrt za jednu teoriju prakse: Tri studije o kabilskoj etnologiji*, Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
- 62) BURNS, Gary. “A Typology of ‘Hooks’ in Popular Records”, *Popular Music* (6/1), 1987, 1—20.
- 63) BUCHANAN, Donna. “Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras”, *Ethnomusicology* (39/3), 1995, 381—416.
- 64) BUCHANAN, Donna. “‘Oh, Those Turks!’ Music, Politics, and Interculturality in the Balkans and beyond”, у: Donna Buchanan (ур.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, Lanham — Toronto — Plymouth: The Scarecrow Press Inc, 2007, 3—56.
- 65) VALLEE, Mickey. “From Disease to Desire: The Afflicted Amalgamation of Music and Nostalgia”, у: Tonya Davidson, Ondine Park, Rob Shields (ур.), *Ecologies of Affect: Placing Nostalgia, Desire and Hope*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011, 87.
- 66) ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава. „Живот и рад Миодрага А. Васиљевића”, *Народно стваралаштво: Фолклор* (12/47–48), 1973, 1–19.
- 67) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950.
- 68) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. „Предговор”, у: Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950, 7—9.
- 69) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. „Тоналне основе нашег музичког фолклора”, у: Миодраг Васиљевић, *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се певају на Космету*, Београд: Просвета, 1950, 339–394.
- 70) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953.

- 71) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. „Предговор”, у: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953, IX—XII.
- 72) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. „Објашњење знакова и терминологије”, у: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953, XVI—XXXVIII.
- 73) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. „Територија и певачи”, у: Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд: Музиколошки институт САН, 1953, 333—336.
- 74) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт — Научно дело, 1960.
- 75) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Народне мелодије с Косова и Метохије* (прир. Зорислава Васиљевић), Београд – Књажевац: Београдска књига – Нота, 2003.
- 76) ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг. *Југославскије народне песне из Санджака: Записане од народног певца Хамди Шахинашча [s. a].*
- 77) ВАСИЋ, Павле. „Анкета о емисионом програму”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (7/9), 1935, 1–2.
- 78) VELIKONJA, Mitja. “Lost in Transition: Nostalgia and Socialism in Post-Socialist Countries”, *East European Politics and Societies* (23/4), 2009, 535—551.
- 79) Veselin Marković, „Mijat Mijatovic - Drugar mi se zeni (1933)” (<https://www.youtube.com/watch?v=r99Zm1ITctM>, приступ: 25.04.2016).
- 80) ВЕСЕЛИНОВИЋ, Јанко. *Севдалинке: Народне бисер-песме за певање* (прир. Миодраг Матицки), Београд: Службени гласник, 2008.
- 81) ВЕСИЋ, Ивана. „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: Примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (51), 2014, 65—81.
- 82) VIDIĆ RASMUSSEN, Ljerka. “From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia”, *Popular Music* (14/2), 1995, 241–256.
- 83) VIDIĆ RASMUSSEN, Ljerka. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*, London — New York: Routledge, 2002.

- 84) VIDICH, Arthur, SHAPIRO, Gilbert. “A Comparison of Participant Observation and Survey Data”, *American Sociological Review* (20/1), 1955, 28—33.
- 85) Влада Републике Србије. „Стратегија развоја туризма Републике Србије”, *Службени гласник РС* (91), 2006.
- 86) VUJANOVIĆ, Ana. „Epistemološka istorijska mapa studija performansa”, у: Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Београд: Фабрика књига, 2007, 19–28.
- 87) VUJANOVIĆ, Ana. „Performativ i performativnost: O događajnosti, učinkovitosti i nemoći izvodbe kao čina“, у: Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Београд: Фабрика књига, 2007, 58–68.
- 88) VUJIČIĆ, Tihomir. *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, Будимпешта: Preduzeće za izdavanje udžbenika, 1978.
- 89) ВУЈОВИЋ, Сретен. „Феномен кафане и модернизација”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 55–78.
- 90) ВУКАНОВИЋ, Маша. „Конструкт на 44°49’14” & 20°27’44””, *Етноантрополошки проблеми* (2/3), 2008, 139–160.
- 91) ВУКАНОВИЋ, Татомир. *Музичка култура у старом Врању*, Врање: Штампарија „Нова Југославија”, 1987.
- 92) ВУКДРАГОВИЋ, Михаило. „Музички живот у Београду тих година”, у: Андреј Митровић (ур.), *Београд у сећањима 1930–1941*, Београд: Српска књижевна задруга, 1983, 53—79.
- 93) VUKOSAVLJEV, Sava. *Vojvođanska tambura*, Novi Sad: Matica srpska, 1990.
- 94) ВЪЛЧИНОВА ЧЕНДОВА, Елисавета. *Градската традиционална инструментална практика и оркестровата култура в Българија (средата на XIX – края на XX век)*, Софија: Институт за изкуствовзнание БАН – Национален център за музика и танц към Министерство на културата, 2000.
- 95) GLIGORIJEVIĆ, Jelena. „Tri rustikalne pesme iz repertoara Lepe Brene: Veza sa tradicijom i odstupanje od nje”, у: *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990*, Zagreb: SUFJ, 1990, 200–205.

- 96) GODLOVICH, Stan. “The Integrity of Musical Performance”, у: Philip Auslander (ур.), *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies* (1), Routledge, 2003, 371–393.
- 97) ГОЈКОВИЋ, Андријана. „Циганска (ромска) музика у Србији на крају двадесетог века”, *Нови звук* (17), 2001, 77—85.
- 98) GOLEMOVIĆ, Dimitrije. „Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna?”, у: Dimitrije Golemović, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek, 1997, 175–183.
- 99) GOLEMOVIĆ, Dimitrije, RAKOČEVIĆ, Selena. “Mapping the Past and the Future of Serbian Ethnomusicology and Ethnocoreology”, у: Lozanka Peycheva, Angela Rodel (ур.), *Vienna and the Balkans: Papers from the 39th World Conference of the ICTM, Vienna 2007*, Sofia: Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences, 2008, 88–95.
- 100) ГОЛУБОВИЋ, Видоје. *Механе и кафане старог Београда*, Београд: ЈП Службени лист СРЈ, 2007.
- 101) ГОРЕЙШЕК, В[ацлав]. *Туйо ноћи*, „Гусле: Сбирка српских песама за четири мушка гласа (Тенор I)”, Златни Праг, Ем. Стари и друж. [s. a],
- 102) GRAIĆ, Radoslav. *Otvori srce: Zabavne, dečje, gradske i narodne pesme*, Књажевац: Nota, 1979.
- 103) GRAIĆ, Radoslav. „Predgovor”, у: Đorđe Karaklajić, *Razgranala grana jorgovana: Zapisi i aranžmani narodnih pesama za solo i horsko pevanje*, Књажевац: Nota, 1991, 1.
- 104) ДАКИЋ, Драгољуб (прир.), *Најновије илагер песме и севдалинке: Песмарица за март*, Београд: Меркур [s. a].
- 105) Dva jelena. *Poznati u restoranu kroz istoriju* (<http://www.dvajelena.rs/sr/poznati-u-restoranu-kroz-istoriju>, приступ: 07.03.2016).
- 106) ДЕВИЋ, Драгослав. „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* (22–23), 1960, 99–122.

- 107) ДЕВИЋ, Драгослав. „Нове ‚народне‘ песме”, у: *Рад 9. конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије одржан у Мостару и Требињу 16–23.9.1962*, Сарајево: СУФЈ, 1963, 545–551.
- 108) ДЕВИЋ, Драгослав. „Наша народна музика на грамофонским плочама”, у: *Рад 10. конгреса СУФЈ одржан на Цетињу 25–29.9.1963*, Цетиње: СУФЈ, 1964, 275–279.
- 109) ДЕВИЋ, Драгослав. „Предговор”, у: Драгослав Девећ (прир.), *Записи народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт, 1966, VII—XII.
- 110) ДЕВИЋ, Драгослав. „Нове ‚народне‘ песме: Композиције ‚златне плоче’”, у: *Рад 13. конгреса СУФЈ одржан у Дојрану 1966*, Скопје: СУФЈ, 1968, 191–214.
- 111) ДЕВИЋ, Драгослав. „Неке народне мелодије у *Руковетима* Стевана Мокрањца”, у: Михаило Вукдраговић (ур.), *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: Српска академија наука и уметности, 1971, 39–67.
- 112) DEVIĆ, Dragoslav. *Osnovna melografska uputstva*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1974.
- 113) DEVIĆ, Dragoslav. *Etnomuzikologija (skripta) (1–2)*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 1981.
- 114) ДЕВИЋ, Драгослав (прир.). *Старе градске и родољубиве песме*, Београд: Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.
- 115) ДЕВИЋ, Драгослав (прир.). *Антологија српских и црногорских народних песама*, Београд: Карић фондација, 2001.
- 116) ДЕВИЋ, Драгослав. „Предговор“, у: Драгослав Девећ (прир.), *Антологија српских и црногорских народних песама с мелодијама*, Београд: Карић фондација, 2001, 7—14.
- 117) ДЕВИЋ, Драгослав. „Напомене уз мелодије”, у: Драгослав Девећ (прир.), *Антологија српских и црногорских народних песама*, Београд: Карић фондација, 2001, 344—369.
- 118) ДЕВИЋ, Драгослав. „Милоје Милојевић: Мелограф и етномузиколог”, у: Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (прир. Драгослав

- Девих), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004, 9—24.
- 119) ДЕВИЋ, Драгослав. „Народне песме и игре Косова и Метохије”, у: Милоје Милојевић, *Народне песме и игре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девих), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства — Карић фондација, 2004, 25—43.
- 120) DELAMONT, Sara. “Participant Observation in Educational Anthropology”, *Research Intelligence* (1/1), 1975, 13—21.
- 121) DESPIĆ, Dejan. *Melodika*, Београд: Универзитет уметности, 1973.
- 122) DESPIĆ, Dejan. *Višeglasni aranžmani*, Београд: Универзитет уметности, 1981.
- 123) DESPIĆ, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom* (2. изд.), Београд: Zavod za udžbenike, 2002.
- 124) ДИМИТРИЈЕВИЋ, Димитрије. *Музичко стваралаштво Властимира Павловића Царевца* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2011.
- 125) ДИМИТРИЈЕВИЋ, Kosta. „Skadarlija — повратак људској мери”, у: Nebojša Bogunović (ур.), *Skadarlija*, Београд: Jugoslavijapublik — SIZ „Skadarlija”, 1983, 16—116.
- 126) ДИМИЋ, Богољуб (прир.), *Ко је, срце, у те дирн’о: Збирка градских песама за мешовити хор* (1), Књажевац: Нота, 1997.
- 127) DIMOV, Ventsislav. “A Contribution to the Research of the Media Music on the Balkans: A View from the Tavern Tables to Some Relations between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music during the First Half of Twentieth Century”, у: Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović (ур.), *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 — Institute of Musicology SASA, 2012, 313—324.
- 128) DOGANDŽIĆ, Aco. *Zvonko Bogdan: Pesme i konji* (2. изд.), Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan”, 2014.

- 129) DRAGAŠ, Aleksandar. „Uvod”, у: Sanja Bachrach Krištofić, Mario Krištofić (ур.), *Jugoton: Istočno od raja*, Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014, 11—13.
- 130) ДРОБАЦ, Мирјана. „Царевац у Радио Београду од 1929. до 1965. године”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевица*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 48—52.
- 131) ДУКИЋ, Драгиша (прир.). *100 најpopularnijih starogradskih pjesama, romansi i šlagera* (2), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 132) ДУМНИЋ, Марија. „Вокално-инструментална пракса Срба у Румунији на примеру три варошке песме из Кетфеља”, *Арад кроз време – Aradul de-a lungul timpului* (10), 2009, 179—188.
- 133) ДУМНИЋ, Марија. *Примењена етномузикологија: Историјат, концепти, перспективе у Србији* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
- 134) ДУМНИЋ, Марија. „Едиција ‚Популарна музика‘ издавачке куће ‚Нота‘ из Књажевца: Извор за учење старих популарних песама”, *Задужбина* (94), 2012, 15.
- 135) DUMNIĆ, Marija. “*This Is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism*”, у: Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović (ур.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, Belgrade: Institute of Musicology SASA – Department of Fine Arts and Music of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 2012, 345–356.
- 136) ДУМНИЋ, Марија. „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током двадесетог века”, *Гласник Етнографског института* (61/2), 2013, 83–99.
- 137) DUMNIĆ, Marija. “*The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles*”, *Музикологија — Musicology* (14), 2013, 9–29.

- 138) ДУМНИЋ, Марија. „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: ‘Тамбурица фест’ као извођење”, *Etnološko-antropološke sveske* (23), 2014, 93–104.
- 139) ДУМНИЋ, Марија, ВЕСИЋ, Ивана. *Српско музичко издаваштво међуратне епохе – Јован Фрајт*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- 140) ДУМНИЋ, Марија, ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка, ВАСИЋ, Александар. *База података Музиколошког института САНУ: Традиција српске етнокореологије — Заоставштина Љубице С. Јанковић*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2014.
- 141) ДУМНИЋ, Марија, ЈАКОВЉЕВИЋ, Растко. „Дигитализација грађе фоноархива Музиколошког института САНУ”, у: Растко Јаковљевић (ур.), *Фоноархив Музиколошког института САНУ: Историјски звучни записи у дигиталној ери – The Phonoarchive of the Institute of Musicology SASA: Historical Sound Records in Digital Era*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014, 13–25.
- 142) DUMNIĆ, Marija. “The Establishing of the Professional Folk Orchestra in the Interwar Period in Belgrade”, у: Liz Mellish, Nick Green, Mirjana Zakić (ур.), *Music and Dance in Southeaster Europe: New Scopes of Research and Action — Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Held in Petnica Science Center, Republic of Serbia, 24 September—1 October 2014*, Belgrade: Faculty of Music, 2016, 127—133.
- 143) ЂАЧИЋ, Наташа. *Соло песме Исидора Бајића* (дипломски рад, у рукопису), Нови Сад: Академија уметности, 2011.
- 144) ЂОКОВИЋ, Милан. *Онај стари Београд: Сећања*, Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- 145) ЂОРЂЕВИЋ, Влад[имир]. *Народна певанка*, Београд: Народна самоуправа, 1926.
- 146) ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928.

- 147) ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. „Предговор”, у: Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928, XIII—XVIII.
- 148) ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије: Предратна Србија*, Београд: Српска краљевска академија, 1931.
- 149) ĐORĐEVIĆ, D. „Branimir Stošić Kace: Čuvar vranjskog sevdaha”, *Vesti online* (<http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/365351/Branimir-Stosic-Kace-Cuvar-vranjskog-sevdaha>, приступ: 22.01.2016).
- 150) ЂОРЂЕВИЋ, Дим[итрије]. „Старе наше механе и ханови: Документ о првој уметничкој школи у Београду”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/47), 1939, 1—4.
- 151) ЂОРЂЕВИЋ, Димитрије. *Кроз стари Београд*, Београд: Службени гласник, 2011.
- 152) ЂОРЂЕВИЋ, Драгољуб. *Казуј крчмо Церимо: Периферијска кафана и околње*, Београд: Службени гласник, 2011.
- 153) ĐORĐEVIĆ, Jelena (ур.). *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- 154) ĐORĐEVIĆ, Jelena. *Postkultura: Uvod u studije kulture*, Beograd: Clio, 2009.
- 155) ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир. *Цигани и музика у Србији*, Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1910.
- 156) ĐURIĆ, Vladimir. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme* (1), Beograd: Hi-Fi Music d.o.o, 2015.
- 157) ĐURIĆ, Vladimir. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme* (2), Beograd: Hi-Fi Music d.o.o, 2015.
- 158) ĐURIĆ, Vladimir. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme* (3), Beograd: Hi-Fi Music d.o.o, 2016.
- 159) ĐURIĆ, Vladimir. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme* (4), Beograd: Hi-Fi Music d.o.o, 2016.
- 160) ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Petar Krstić: 18.11.1877–21.1.1957”, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* (9–10), 1957, 397—399.

- 161) ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Коментари и маргиналије Стевана Мокрањца”, у: Драгослав Девих (прир.), *Записи народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт, 1966, XIII—XV.
- 162) ЂУРКОВИЋ, Миша. *Слика, звук и моћ: Огледи из поп-политике*, Београд: МСТ Гајић, 2009.
- 163) Everybody’s Song. *Everybody’s Song* (<http://everybodys-song.net/index.php>, приступ: 28.12.2015).
- 164) ЕКЕН, Merve. *Musical and Social Change as Reflected to “Fasil” Performance in Istanbul* (мастер рад, у рукопису), Istanbul: Istanbul Technical University Department of Music, 2005.
- 165) ELLIOT, Richard. “Introduction”, *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, London — New York: Routledge, 2010, 1—11.
- 166) ЗАКИЋ, Мирјана. „Контекст — конситуација — текст”, у: Димитрије Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића (зборник радова са међународног научног скупа, 10–11. април 2008)*, Бања Лука: Академија умјетности — Музиколошко друштво Републике Српске, 2008, 215—227.
- 167) ZEMTSOVSKY, Izaly. “An Attempt at a Synthetic Paradigm”, *Ethnomusicology* (41/2), 1997, 185—205.
- 168) ZATKALIK, Miloš, MEDIĆ, Milena, VASIĆ, Smiljana. *Muzička analiza* (1), Београд: Clio, 2003.
- 169) ZIEGLER, Susanne. “Historical Sources in the History of Ethnomusicology: A Critical Review”, у: Susanne Ziegler (ур.), *Historical Sources and Source Criticism*, Stockholm: Svenskt visarkiv, 2010, 15—30.
- 170) IVAČKOVIĆ, Ivan. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Београд: Laguna, 2014.
- 171) INGLIS, Ian (ур.). *Performance and Popular Music: History, Place and Time*, Hampshire: Burlington, Ashgate, 2006.
- 172) International Council for Traditional Music. “Announcements: Change of the Name of the Council”, *Bulletin of the International Council for Traditional Music* (59), 1981, 3.

- 173) JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion, 1974.
- 174) ЈАНКОВИЋ, Љубица, ЈАНКОВИЋ, Даница. *Народне игре* (2), Београд: Просвета, 1937.
- 175) ЈАНКОВИЋ, Љубица, ЈАНКОВИЋ, Даница. *Народне игре* (6), Београд: Просвета, 1951.
- 176) ЈАНКОВИЋ, Љубица, ЈАНКОВИЋ, Даница. *Народне игре* (7), Београд: Просвета, 1952.
- 177) JANOŠ, Saša. *Istorija radio-pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine* (изд. аутора), Рапчево, 2008.
- 178) JACKSON, Peter. "Principles and Problems of Participant Observation", *Geografiska Annaler: Human Geography* (65/1), 1983, 39—46.
- 179) JELIČIĆ, Mladen (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (3), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 180) ЈОВАНОВИЋ, Жарко. *Радничка уметничка група „Абрашевић” Београд: 1905–1945*, Београд: Народна књига, 1984.
- 181) ЈОВАНОВИЋ, Живорад. *Из старог Београда*, Београд: ЗД+, 2012.
- 182) ЈОВАНОВИЋ, Крстивоје и Јагода (прир.). *Мала народна лира: Неке од песама које сам душом певао и свирао*, Београд: Поета, 2013.
- 183) ЈОВАНОВИЋ, Јелена. *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији: Сведочанства на истеку двадесетог века*, Београд — Темишвар: Музиколошки институт САНУ — Савез Срба у Румунији, 2015.
- 184) JOVIĆ, Slobodan (прир.). *Koliko te volim — Ahogy én szeretlek: Sto najpopularnijih mađarskih pesama i čardaša*, Beograd: Bodex, 2001.
- 185) JOVIĆEVIĆ, Aleksandra. „Uvod u uvod studija izvođenja”, у: Aleksandra Jovićević, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 3–18.

- 186) JOVIĆEVIĆ, Aleksandra. „Šta je kulturalni, a šta umetnički performans: Od izvođenja u svakodnevnom životu do totalne glume”, у: Aleksandra Jovićeвић, Ana Vujanović, *Uvod u studije performansa*, Beograd: Fabrika knjiga, 2007, 29—47.
- 187) JONES, Gaynor, RAHN, Jay. “Definitions of Popular Music: Recycled”, *Journal of Aesthetic Education* (11/4), 1977, 79—92.
- 188) JURKOVÁ, Zuzana. “Listening to the Music of a City”, *Lidé města* (14/2), 2012, 293—321.
- 189) KARAKLAJIĆ, Đorđe (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (1—6), Knjaževac: Nota, 1973.
- 190) KARAKLAJIĆ, Đorđe (прир.). *Razgranala grana jorgovana: Zapisi i aranžmani narodnih pesama za solo i horsko pevanje*, Knjaževac: Nota, 1991.
- 191) KARAKLAJIĆ, Đorđe (прир.). *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* (5. изд.), Knjaževac: Nota, 1992.
- 192) КАРАНОВИЋ, Зоја. „Мита Орешковић и грађанско песништво”, у: Дејан Томић (ур.), *Мита Орешковић: Први српски кантаутор*, Шид — Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић” — Прометеј, 2014, 35—50.
- 193) KARAČA BELJAK, Tamara. “Bosnian Urban Traditional Song in Transformation: From Ludvik Kuba to Electronic Media”, *Traditiones* (34/1), 2005, 165—176.
- 194) KARPELES, Maud. “The Distinction between Folk and Popular Music”, *Journal of the International Folk Music Council* (20), 1968, 9—12.
- 195) КАУФМАН, Николай. *Български градски песни*, София: Българската академия на науките, 1968.
- 196) КАУФМАН, Николай. *Хиљада и петстотин български градски песни* (2): *Лирични и любовни — 1918–2002, шлагерите на „Златен кестен”*, Варна: Славена, 2002.
- 197) KAUFMAN SHELEMAÛ, Kay. “‘Historical Ethnomusicology’: Reconstructing Falasha Liturgical History”, *Ethnomusicology* (24/2), 1980, 233—258.
- 198) KAUFMAN SHELEMAÛ, Kay. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, New York — London: W. W. Norton & Company, 2001.

- 199) КАЦАРОВА, Райна. „Балкански варијанти на две турски песни”, *Известия на Института за музикознание БАН* (16), 1973, 116—133.
- 200) KINEL, Mario (прир.). *100 najpopularnijih starogradskih pjesama i romansi* (1), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 201) КЛАЈН, Иван, ШИПКА, Милан. „Евергрин”, *Велики речник страних речи и израза* (5. изд.), Нови Сад: Прометеј, 2010, 407.
- 202) КЛЕУТ, Марија. „Српско „грађанско песништво””, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (38/3), 1990, 405—449.
- 203) КНЕЖЕВ, Димитрије. *Београд наше младости: Записи о Београду 1918–1941*, Чикаго: George Radonic, 1987.
- 204) КОКАНОВИЋ, Маријана (прир.). *Из новосадских салона: Албум салонских игара за клавир*, Нови Сад: Матица српска, 2010.
- 205) КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана. *Друштвена улога салонске музике у животу и систему вредности српског грађанства у деветнаестом веку*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- 206) КОКОВИЋ, Драган. „Кафански обрасци боџије: Између рационалног дискурса и епидемије ирационалног”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 267—274.
- 207) КОЊОВИЋ, Петар. „Фолклориста”, у: Петар Коњовић (ур.), *Милоје Милојевић: Композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука, 1954, 208–226.
- 208) КОЊОВИЋ, Петар. „Мокрањац и фолклор”, у: Петар Коњовић (ур.), *Стеван Ст. Мокрањац*, Нови Сад: Матица српска, 1984, 33—47.
- 209) КОЦИЋ, Љубомир, МИЉКОВИЋ, Љубинко. „Траговима сазвучја музике”, у: Душан Чкробић (ур.), *Овде Радио Београд: Зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио Београд, 1979, 103—128.
- 210) КОЏО, Eno. *Albanian Urban Lyric Song in the 1930s*, Lanham — Oxford: The Scarecrow Press Inc, 2004.

- 211) KOÇO, Eno. “Reflections of Albanian Urban Lyric Song”, у: Sokol Shupo (yp.), *Urban Music in the Balkans: Drop-Out Ethnic Identities or a Historical Case of Tolerance and Global Thinking?*, ASMUS, 2006, 238—259.
- 212) KRADER, Barbara. “South Slavs”, у: Helen Myers (yp.), *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, London: The Macmillan Press, 1993, 163—171.
- 213) KRIMS, Adam. *Music and Urban Geography*, London — New York: Routledge, 2007.
- 214) KULJIĆ, Todor. „Kultura sećanja: Istorijat”, *Tokovi istorije* (1–2), 2004, 123—155.
- 215) KUNEJ, Drago. “Intertwinement of Croatian and Slovenian Musical Heritage on the Oldest Gramophone Records”, *Narodna umjetnost* (51/1), 2014, 131—153.
- 216) KUNST, Jaap. *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which Is Added Bibliography*, The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.
- 217) KUHAČ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke* (1), Zagreb: C. Albrecht, 1878.
- 218) KUHAČ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke* (2), Zagreb: C. Albrecht, 1879.
- 219) KUHAČ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke* (3), Zagreb: C. Albrecht, 1880.
- 220) KUHAČ, Franjo. *Južno-slovenske narodne popievke* (4), Zagreb: C. Albrecht, 1881.
- 221) KUHAČ, Franjo. „Zadaća melografa”, *Vienac* (24/5—9), 1892, 1—29.
- 222) KUHAČ, Franjo, ŠIROLA, Božidar, DUKAT, Vlado. *Južno-slovenske narodne popievke* (5), Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1941.
- 223) LABELLE, Brandon, MARTINHO, Claudia (yp.). *Site of Sound: Of Architecture and the Ear* (2), Berlin: Erant Bodies Press, 2011.
- 224) LAING, David. “Gigographies: Where Popular Musicians Play”, *Popular Music History* (4/2), 2010, 196—219.

- 225) LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka. “Musical Spectacle: Brass Bands’ *Midnight Concert*”, у: Gisa Jänichen (ур.), *Studia Instrumentorum Musicae Popularis: New Series* (3), 2013, Münster: MV-Wissenschaft, 18—31.
- 226) LASHUA, Brett, SPRACKLEN, Karl, LONG, Phil. “Introduction to the Special Issue: Music and Tourism”, *Tourist Studies* (14/1), 2014, 3—9.
- 227) LEES, Loretta, SLATER, Tom, WYLY, Elvin. *Gentrification*, London — New York: Routledge, 2008.
- 228) LECHLEITNER, Gerda, MAROŠEVIĆ, Grozdana. *Croatian Recordings 1901—1936*, Wien: Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009.
- 229) LORTAT-JACOB, Bernard. “Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example”, *Ethnomusicology* (25/2), 1981, 185—197.
- 230) ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ, Мирослава. *Спектакли двадесетог века: Музика и моћ*, Београд: Етнографски институт САНУ, 2010.
- 231) М, „Наши народни певачи: Лела Ђорђевић и Сима Беговић“, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (11/48), 1939, 1.
- 232) МАНОЈЛОВИЋ, Kosta. *Muzičke karakteristike našega juga*, Zagreb: Nadbiskupska tiskara, 1925.
- 233) МАНОЈЛОВИЋ, Коста. „Свадбени обичаји у Пећи“, *Гласник Етнографског музеја* (8), 1933, 39—51.
- 234) MANUEL, Peter. *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York — Oxford: Oxford University Press, 1988.
- 235) МАРИНКОВИЋ, Душан. „Идеологија, јавност и рођење ,трећих места”“, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 27—41.
- 236) МАРИНКОВИЋ, Соња. „Бинички и фолклор”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (37), 2007, 7—15.
- 237) MARJANOVIĆ, Zlata. „Bokeljske muzičke slike Ludvika Kube: Umetnost prikazivanja transkripcijom”, у: Jakša Primorac, Zlata Marjanović, *Pjesme*

- dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*, Perast: Међународни фестивал клапа Perast, 2015, 185–223.
- 238) МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Приповедање о музици и уметности у *Мемоарима* Јакова Игњатовића”, *Зборник Матице српске за сценске уметност и музику* (48), 2013, 39—53.
- 239) MARKOVIĆ, Alexander. “‘So That We Look More Gypsy’: Strategic Performances and Ambivalent Discourses of Romani Brass for the World Music Scene”, *Ethnomusicology Forum* (24/2), 2015, 260—285.
- 240) MARKOVIĆ, Dragan. *Knjiga o Silvani*, Beograd: VBZ, 2011.
- 241) МАРКОВИЋ, Милан. *Нема више старог Ниша: Збирка нових градских песама и романси*, Књажевац: Нота, 1989.
- 242) МАРКОВИЋ, Милан, ВИДОЈКОВИЋ, Драган (прир.). „*Пет Нишких јесени*”: *Награђене композиције са музичког фестивала нових градских песама и романси „Нишка јесен*”, Књажевац: Нота, 1996.
- 243) МАРКОВИЋ, Младен. „Миодраг А. Васиљевић: Првих сто година”, *Нови звук* (22), 2003, 21–26.
- 244) МАРКОВИЋ, Младен. *Виолина у народној музици Србије* (докторска дисертација, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2010.
- 245) МАРКОВИЋ, Радивоје, „Прве године”, у: Душан Чкребић (ур.), *Овде Радио Београд: Зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио Београд, 1979, 11—27.
- 246) МАРКОВИЋ, Саша. „Свилен конач: Животни пут барда српског народног мелоса Властимира Павловића Царевца”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 11—28.
- 247) MARKOVIĆ, Slobodan. „Мемоари”, у: Dragiša Živković и остали (ур.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit, 1986, 419.
- 248) МАРКОВИЋ, Татјана. „Стваралачки опус Даворина Јенка”, у: Гордана Ђурђевић, Зоран Радовановић (ур.), *Даворин Јенко*, Београд: ОМШ „Даворин Јенко”, 1996, 29—30.

- 249) MARKOVIĆ, Tatjana. *Transfiguracije srpskog romantizma: Muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005.
- 250) МАТАВУЉ, Бранко. „Васпитна вредност наших народних песама”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис за радиофонију* (12/7), 1–3.
- 251) MATOVIĆ, Ana. „Odras etnopsihologije u delima Miloja Milojevića”, у: Nadežda Mosusova, Roksanda Pejović, Radmila Petrović, Vlastimir Peričić (ур.), *Miloje Milojević: Kompozitor i muzikolog (Zbornik radova)*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 289–306.
- 252) MACKINLAY, Elizabeth. “Big Women from Burrulula: An Approach to Advocacy and Applied Ethnomusicology with the Yanyuwa Aboriginal Community in the Northern Territory, Australia”, у: Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay, Svanibor Pettan (ур.), *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 96–115.
- 253) MEDIC, Ivana. *Reculturalization Projects in Savamala*, 2016. (рад у рукопису).
- 254) МЕДИЋ, Христина. „Музикалије Јована Фрајта”, у: Христина Медић (прир.), *Музика београдских кафана, салона и клубова: Староградске песме из албума Јована Фрајта* (1), Београд: Clio, 2014, VII—XI.
- 255) МЕДИЋ, Христина (прир.). *Музика кафана, салона и клубова: Модерне игре из збирки Јована Фрајта* (2), Београд: Clio, 2014.
- 256) МЕДИЋ, Христина. „Вечерњи звон”, у: Христина Медић (прир.), *Вечерњи звон: Руске популарне песме и игре из збирки Јована Фрајта и Сергеја Страхова*, Београд: Clio, 2015, VII—X.
- 257) MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*, Evanston — Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- 258) MERRIAM, Alan. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: An Historical-Theoretical Perspective”, *Ethnomusicology* (21/2), 1977, 189—204.
- 259) MIDDLETON, Richard. “Articulating Musical Meaning/Re-Constructing Musical History/Locating the ‘Popular’”, *Popular Music* (5), 1985, 5—43.

- 260) MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*, Milton Keynes — Philadelphia: Open University Press, 1990.
- 261) MIKIĆ, Vesna (ур.). *Between Nostalgia, Utopia and Realities*, Belgrade: Faculty of Music, 2012.
- 262) МИЛАНОВИЋ, Биљана (ур.). *Стеван Стојановић Мокрањац (1856—1914): Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, Београд: Музиколошки институт САНУ — Музиколошко друштво Србије, 2014.
- 263) МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Исидор Бајић: Поводом десетогодишњице смрти”, *Летопис Матице српске* (49/2–3), 1925, 123—129.
- 264) MILOJEVIĆ, Miloje. „Iz Južne Srbije: Muzičke večeri Narodnog univerziteta Ilije M. Kolarca (Izveštaj sa puta)”, *Muzika* (1/3), 1928, 76–78.
- 265) МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. „Народна музика Јужне Србије”, у: Владимир Ћоровић (ур.), *Јужна Србија у нашој култури*, Београд: Библиотека Народног универзитета, 1928, 21–39.
- 266) МИЛОЈЕВИЋ, Милоје. *Народне песме и игре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004.
- 267) MILOŠEVIĆ, Vlado. *Sevdalinka*, Ванја Лука: Музеј Босанске Крајине, 1964.
- 268) МИЉКОВИЋ, Љубинко. *Музичка традиција Србије — Мачва (рукописни зборник)*, Шабац: Глас Подриња, 1985.
- 269) MILJUŠ, Aleksandar. „Prilog proučavanju gradske pesme”, у: *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990*, Zagreb: SUFJ, 1990, 237—242.
- 270) МИХАЈЛОВИЋ, М. *Хајдмо у Топчидер*, Београд: Јован Фрајт [s. a].
- 271) MOORE, Allan. *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock* [s. a.] (<http://www.allanfmoore.org.uk/questionstyle.pdf>, приступ: 22.01.2016).
- 272) MOORE, Allan. “Authenticity as Authentication”, *Popular Music* (21/2), 2002, 209—223.
- 273) MUSZKALSKA, Bozana. “Studies on Soundscapes of Polish Cities: The Case of Wrocław”, *Lidé města* (14/2), 2012, 255–266.

- 274) MCLEAN, Mervyn. *Pioneers of Ethnomusicology*, Coral Springs: Llumina Press, 2006.
- 275) MCCOLLUM, Jonathan, HEBERT, David (ур.). *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, Lanham — Boulder — New York — London: Lexington Books, 2014.
- 276) MYERS, Helen. “Introduction”, у: Helen Myers (ур.), *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, London: The Macmillan Press, 1993, 3–15.
- 277) N. M. „Pogledajte fotografije sa koncerta kojim je Zvonko Bogdan obeležio 45 godina rada”, *Blic online*, Beograd: 2013. (<http://www.blic.rs/zabava/vesti/pogledajte-fotografije-sa-koncerta-kojim-je-zvonko-bogdan-obelezio-45-godina-rada/q5q6074>, приступ: 15.05.2016).
- 278) „Narakord”, *Discogs* (<https://www.discogs.com/artist/930931-Narakord>, приступ: 19.05.2016).
- 279) NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996.
- 280) NETTL, Bruno. “Persian Popular Music in 1969”, *Ethnomusicology* (16/2), 1972, 218–239.
- 281) NIKOLIĆ, Mirjana. *Radio u Srbiji (1924–1941)*, Beograd: Zadužbina Andrejević, 2006.
- 282) НИКОЛИЋ, Мирјана. *Sender Belgrad — Окупацијски Радио Београд (Зендер Белград): Радиофонија у Србији током Другог светског рата*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2010.
- 283) NIKOLIĆ, Slobodan. *Starogradska pesma u Srbiji* (магистарски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1988.
- 284) НУШИЋ, Бранислав. „Београдске кафане”, *Стари Београд: Путониси из деветнаестог века* (2. изд.), Београд: ЗД+, 2008, 173—186.
- 285) OBRADOVIĆ, Aleksandar. *Uvod u orkestraciju* (2. изд.), Beograd: Univerzitet umetnosti, 1997.
- 286) ОБРАДОВИЋ, Димитрије. *Записано у времену: Народни оркестар Властимира Павловића Царевца (1954–1964)*, Београд: ПГП РТС, 1997.

- 287) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме из Војводине* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2008.
- 288) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме из јужне Србије* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2008.
- 289) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме са Косова и Метохије*, Књажевац: Нота, 2008.
- 290) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Најлепше севдалинке*, Књажевац: Нота, 2010.
- 291) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме из Црне Горе и Санџака*, Књажевац: Нота, 2010.
- 292) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме из Македоније* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.
- 293) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме из централне Србије* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.
- 294) ПАВКОВИЋ, Љубиша (прир.). *Антологија српске народне музике: Песме компоноване у народном духу* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.
- 295) PADDISON, Max. "The Critique Criticised: Adorno and Popular Music", *Popular Music* (2), 1982, 201—218.
- 296) ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844—1918)”, *Нови звук* (8), 1996, 51—58.
- 297) ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844—1918)”, *Нови звук* (9), 1997, 65—74.
- 298) ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Концертни живот у Београду (1919—1941)*, Београд: Факултет музичке уметности, 2004.
- 299) РЕККА PENNANEN, Risto. "The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s", *British Journal of Ethnomusicology* (6), 1997, 65—116.
- 300) РЕККА PENNANEN, Risto. "Lost in Scales: Balkan Folk Music Research and the Ottoman Legacy", *Muzikologija — Musicology* (8), 2008, 127—147.

- 301) PELIAS, Ronald, VANOOSTING, James. “A Paradigm for Performance Studies”, у: Philip Auslander (ур.), *Performance: Critical Concepts in Literature and Cultural Studies* (1), London — New York: Routledge, 2003, 215—231.
- 302) ПЕРИЋ, Ђорђе. „Песме српских песника у мелографским записима Миодрага Васиљевића”, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васиљевић (ур.), *Миодраг Васиљевић: Живот и дело (Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године)*, Београд: Институт за књижевност и уметност – УГ „Миодраг А. Васиљевић”, 2006, 79—104.
- 303) ПЕРИЋ, Ђорђе. „Два столећа српске постојања и певања популарне староградске поезије српских песника (1793–1993)”, *Музички талас* (19/42), 2013, 2—8.
- 304) PETAN, Svanibor. „Balkanske granice i kako ih прећи. Postludijum”, у: Svanibor Pettar, *Lambada na Kosovu: Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2010, 105—132.
- 305) PETROV, Ana. „Koncert kao грађанска институција”, *Sociologija* (53/2), 2011, 177—194.
- 306) ПЕТРОВИЋ, Даница, ЂАКОВИЋ, Богдан, МАРКОВИЋ, Татјана. *Прво београдско певачко друштво: 150 година*, Београд: Српска академија наука и уметности: Галерија — Музиколошки институт, 2004.
- 307) PETROVIĆ, Žarko (прир.). *Pesme koje večno žive* (2), Knjaževac: Nota, 1971.
- 308) PETROVIĆ, Žarko (прир.). *Najlepši starogradski biseri* (ЛП), Zagreb: Jugoton, 1984.
- 309) PETROVIĆ, Žarko. *Ritmovi — Rhythms — Ритми: 125 ritmova koji vladaju svetom! — 125 rhythms which reign the world! — 125 ритмов, владеюцих миром!* (1–3), Beograd: Prosveta, 1985.
- 310) PETROVIĆ, Žarko (прир.). *Pesme koje večno žive 1: 300 Evergreen Songs — Вечно живуцие песни*, Knjaževac: Nota, 1996.
- 311) ПЕТРОВИЋ, Жарко. *Носталгија*, Београд: СОКОЈ—МИЦ, 2003.

- 312) ПЕТРОВИЋ, Жарко. „Ноте за пехар”, *Вечерње новости Online*, Београд, 2007. (http://www.novosti.rs/додатни_садржај.524.html:278755-Note-za-pehar, приступ: 05.06.2016/).
- 313) ПЕТРОВИЋ, Радмила. „Етномузиколошка проучавања”, у: Стана Ђурић Клајн (ур.), *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија САНУ, 1973, 221–239.
- 314) ПЕТРОВИЋ, Радмила. *Српска народна музика: Песма као израз народног музичког мишљења*, Београд: Српска академија наука и уметности: Одељење друштвених наука — Музиколошки институт, 1989.
- 315) ПЕЈЧЕВА, Лозанка. *Душата плаче — песен излиза: Ромските музиканти в Бугарија и тяхната музика*, Софија: ТерАРТ, 1999.
- 316) PISTRICK, Eckehard. *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*, Surrey: Ashgate, 2015.
- 317) PLASTINO, Goffredo. “‘Lazzari felici’: Neapolitan Song and/as Nostalgia”, *Popular Music* (26/3), 2007, 429—440.
- 318) ПОПОВ, Јован. „О употреби термина *жанр* у новијој српској и хрватској теорији књижевности”, *Зборник Матице српске за српски језик* (51/3), 2003, 457–471.
- 319) ПОРОВИЋ, Berislav. *Muzička forma ili smisao u muzici*, Beograd: Clio, 1998.
- 320) POHLAND, Paul. “Participant Observation as a Research Methodology”, *Studies in Art Education* (13/3), 1972, 4—15.
- 321) PRIMORAC, Jakša. „О традијском пјевању у Бокџ Которској: Почевши од Лудвика Кубе”, у: Јакша Приморас, Злата Марјановић, *Пјесме далматске из Бокџ Лудвика Кубе (1907. г.)*, Perast: Међународни фестивал клапа Perast, 2015, 33—184.
- 322) Prostorni Aktivista. „Sofka Nikolić” (https://www.youtube.com/watch?v=_a2f58jfEtk, приступ: 25.04.2016).
- 323) ПУШИЋ, Љубинко. „Градске кафане као кодови урбане географије”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 131—146.

- 324) РАДИНОВИЋ, Сања. „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу — ‚аутентичан’ феномен или резултат акултурације?“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (43), 2010, 7—22.
- 325) РАДИНОВИЋ, Сања, МИЛОВАНОВИЋ, Милан. „Croatian Recordings (1901–1936)“, *Музикологија — Musicology* (14), 2013, 235—249.
- 326) Радио А. Д. „Резултати анкете код радио претплатника извршене у почетку ове године“, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (9/23), 1937, 1–2.
- 327) RADOVIĆ, Ognjen. „Jugonostalgija u savremenom TV programu: Narativi u emisiji ‚Šou svih vremena’“, *Communication and Media Journal* (33), 2015, 5—26.
- 328) РАДОСЛАВОВА ДОЈЧЕВА, Антоанета. *Музиката в Българското радио 1930—1944*, Софија: „Петко и Пенчо Славейкови“, 2010.
- 329) РАДУЈЕВИЋ СУСА, Татјана. „Миодраг А. Васиљевић у Радио Београду у првој половини двадесетог века“, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васиљевић (ур.), *Миодраг Васиљевић: Живот и дело (Зборник радова са округлог стола одржаног октобра 2003. године)*, Београд: Институт за књижевност и уметност – УГ „Миодраг А. Васиљевић“, 2006, 105–132.
- 330) РАДУКИЋ, Маргерита. *Варошке песме у Београду између два светска рата* (семинарски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2003.
- 331) RĂDULESCU, Speranța. *(Gypsy) Lăutar Music: History, Stylistic Evolution, Social Significance* (у рукопису).
- 332) РАЈИЋ, Dragoljub (прир.). *Srpske starogradske pesme: Tekstovi i akordi pesama za glas, gitaru i klavijature*, Београд: Веокњига, 2009.
- 333) РАКОЧЕВИЋ, Селена. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Београд — Панчево: Завод за уџбенике и наставна средства — Скупштина општине Панчево, 2002.
- 334) RAMNARINE, Tina. “Musical Performance”, у: J. P. E. Harper Scott, Jim Samson (ур.), *An Introduction to Music Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 221—235.

- 335) РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко. „Тамбурашка пракса у Војводини: Хронологија, аспекти, перспективе развоја”, *Етнолошко-антрополошке свеске* (17), 2011, 109—126.
- 336) RANCIER, Megan. “Resurrecting the Nomads: Historical Nostalgia and Modern Nationalism in Contemporary Kazakh Popular Music Videos”, *Popular Music and Society* (32/3), 2009, 387—405.
- 337) РАЦКОВ, Никола, БЕЛОБРК, Бранко, ЦЕНЕРИЋ, Иво (ур.). *Од злата гудало: Монографија Властимира Павловића Царевица*, Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- 338) REYES SCHRAMM, Adelaida. “Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary”, *Yearbook for Traditional Music* (14), 1982, 1—14.
- 339) REYES, Adelaida. “Urban Ethnomusicology Revisited: An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline”, у: Ursula Hemetek, Adelaida Reyes (ур.), *Cultural Diversity in the Urban Area: Explorations in Urban Ethnomusicology*, Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2007, 15—25.
- 340) REYNOLDS, Simon. *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, New York: Faber and Faber, 2011.
- 341) Riznica srpska. *Žarko Petrović: Kad je muzika ratovala* (<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=191.0;wap2>, приступ: 05.06.2016).
- 342) РИСТОВИЋ, Милан. „Од традиције ка модерности: 1878—1900”, у: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја приватног живота у Срба од средњег века до савременог доба*, Београд: Clio, 2011, 391—616.
- 343) RICE, Timothy. “Reflections on Music and Identity in *Ethnomusicology*”, *Музикологија — Musicology* (7), 2007, 17—38.
- 344) SAID, Edvard. *Orijentalizam* (2. изд.), Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.

- 345) SAMSON, Jim. “Genre”, у: *Grove Music Online*, 2001. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40599>, приступ: 22.01.2016).
- 346) SAMSON, Jim. *Music in the Balkans*, Leiden — Boston: Brill, 2013.
- 347) SÁROSI, Bálint. *Zigeunermusik*, Budapest: Corvina Verlag, 1977.
- 348) SEDMAKOV, Biljana. *Miodrag Mile Bogdanović: Monografija jednog pevača* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 1990.
- 349) SIEGEL, Jerrold. “The Boundaries of Bohemia”, *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830—1930*, Baltimore — London: Johns Hopkins University Press, 1986, 3—30.
- 350) SILVERMAN, Carol. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, Oxford — New York: Oxford University Press, 2012.
- 351) SIMIĆ, Dragoslav. „Porodični tonski arhivi: Dika Đorđević”, 2009. (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/dikadjordjevic5.html>, приступ: 20.04.2013).
- 352) СИМОВИЋ, Живомир. *Време радија: Хроника Радио Београда 1924–1929–1945–1989*, Београд: Радио Београд, 2008.
- 353) SKOVRAN, Dušan, PERIČIĆ, Vlastimir. *Nauka o muzičkim oblicima* (7. изд.), Београд: Универзитет уметности, 1991.
- 354) СТАНКОВИЋ, Борисав. *Коштана: Комад из врањанског живота с песмама*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
- 355) СТАНОЈЕВИЋ, Милена. „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане”, *Теме: Часопис за друштвене науке* (34/3), 2010, 821–837.
- 356) СТЕВАНОВИЋ, Ксенија. „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић Радак, Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар: Прошета — чудних чуда кажу — 150 година*, Београд — Неготин: Факултет музичке уметности — ДК „Стеван Мокрањац”, 2006, 101—113.
- 357) СТОЈАНОВИЋ, Дубравка. *Калдрма и асфалт: Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.

- 358) СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ, Стеван. *Записи народних мелодија* (прир. Драгослав Девић), Београд: Музиколошки институт, 1966.
- 359) СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ, Стеван. *Световна музика I: Руковети* (прир. Војсилав Илић), Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.
- 360) СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ, Стеван. *Етномузиколошки записи* (прир. Драгослав Девић), Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
- 361) СТОЈАНОВИЋ НОВИЧИЋ, Драгана. „Делатност Михаила Вукдраговића на Радио Београду: Народне мелодије, њихово извођење, обрада и рецепција”, у: Димитрије Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића: Међународни научни скуп, Бања Лука, 10–11. април 2008. (Зборник радова)*, Бања Лука: Академија умјетности, 2008, 337–351.
- 362) СТОЈКОВИЋ, Бранимир. „Кафана као медиј”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 107—116.
- 363) STOKES, Martin (ур.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994.
- 364) STOKES, Martin. “Introduction: Ethnicity, Identity and Music”, у: Martin Stokes (ур.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994, 1–27.
- 365) STOKES, Martin. *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago — London: Chicago University Press, 2010.
- 366) STRINATI, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2004.
- 367) SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2001.
- 368) SHUKER, Roy. *Popular Music: The Key Concepts* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2002.

- 369) SCOTT, Derek. *Sounds of the Metropolis: The Nineteenth Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, Oxford — New York: Oxford University Press, 2008.
- 370) SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*, London — New York: Routledge, 2002.
- 371) SCHWARTZ, Morris, GREEN SCHWARTZ, Charlotte. “Problems in Participant Observation”, *American Journal of Sociology* (60/4), 1955, 343—353.
- 372) „Tamburica 5”, *Discogs* (<https://www.discogs.com/artist/2968103-Tamburica-5>, приступ: 19.05.2016).
- 373) *Tamburitza and more* (<http://tamburitza78s.blogspot.rs>, приступ: 25.04.2016).
- 374) TEDLOCK, Barbara. “From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography”, *Journal of Anthropological Research* (47/1), 1991, 69—94.
- 375) TENZER, Michael. “Integrating Music: Personal and Global Transformations”, у: Michael Tenzer, John Roeder (ур.), *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford — New York: Oxford University Press, 2011, 357—387.
- 376) TIEFENTHALER, Vera. *Südslawische Ethnographie und Sprache in Wiener Sammlungen bis 1914. Mit besonderer Berücksichtigung von Josip Široki* (дипломски рад, у рукопису), Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien, 2005.
- 377) ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „У освит новог доба”, у: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја приватног живота у Срба од средњег века до савременог доба*, Београд: Слио, 2011, 173—388.
- 378) ТОДОРОВИЋ, Предраг. „Тајновита Мисирлу: Варијанте једне интернационалне мелодије медитеранског порекла у популарној музици двадесетог века”, *Музикологија — Musicology* (15), 2013, 61—90.
- 379) ТОМАНДЛ, Миховил. *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва (1838—1938)*, Панчево: Напредак, 1938.
- 380) ТОМАŠEVIĆ, Katarina. *Muzički i pozorišni život Srba u osamnaestom veku* (магистарски рад, у рукопису), Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 1990.

- 381) ТОМИЋ, Дејан (ур.). *Марко Нешић: Са песмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009.
- 382) ТОМИЋ, Дејан. „Уметник тамбуре”, у: Дејан Томић (ур.), *Марко Нешић: Са песмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009, 22—27.
- 383) ТОМИЋ, Дејан (прир.). *Певане песме српских песника*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014.
- 384) ТОМИЋ, Дејан. *Мита Орешковић: Први српски кантаутор*, Шид — Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић” — Прометеј, 2014.
- 385) ТОМИЋ, Zorica. *Комunikologija* (2. изд.), Beograd: Čigoja štampa, 2003.
- 386) ТОНЧЕВА, Веселка. *Фолклористът Николай Кауфман*, София: Академично издателство „Марин Дринов”, 2005.
- 387) TRIMILLOS, Ricardo. “Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble: The Ethnomusicological ‘We’ and ‘Them’”, у: Ted Solis (ур.), *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, Berkley — Los Angeles — London: University of California Press, 2004, 23–52.
- 388) TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago — London: University of Chicago Press, 2008.
- 389) Turistička organizacija Beograda. *Skadarlija za sva vremena: Turistički vodič*, Beograd: Turistička organizacija Beograda, 2010.
- 390) TURNER, Victor. *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb: „August Cesarec”, 1989.
- 391) THOŘOVÁ, Věra, TRAXLER, Jiří, VEJVODA, Zdeněk. *Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky: Studie/kritická edice* (1), Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2011.
- 392) THOŘOVÁ, Věra, TRAXLER, Jiří, VEJVODA, Zdeněk. *Lidové písně z Prahy ve sbírce Františka Homolky: Studie/kritická edice* (2), Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2013.
- 393) ЇТКОВИЋ, Gordana. *Gradske pjesme iz stare Podgorice* (дипломски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1998.

- 394) UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, 2003. (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, приступ: 22.01.2016).
- 395) UNESCO, *Fado, Urban Popular Song of Portugal* (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>, приступ: 25.12.2015).
- 396) FABBRI, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications* [s. a.] (<http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>, 1981, 1; приступ: 22.01.2016).
- 397) FELDMAN, Walter Zev. “Bulgărească/Bulgarish/Bulgar: The Transformation of a Klezmer Dance Genre”, у: Mark Slobin (ур.), *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, Berkeley — Los Angeles — London: University of California Press, 2002, 84—124.
- 398) FILIPČIĆ, Krešimir, JUSIĆ, Đelo, HORVAT, Laszlo, PARABUĆSKI, Milenko (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (4), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 399) FILIPČIĆ, Krešimir, PEC GALER, Marika (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (5), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 400) FILIPČIĆ, Krešimir, PARABUĆSKI, Milenko (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (6), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 401) FILIPČIĆ, Krešimir (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (7), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 402) FILIPČIĆ, Krešimir, PALOŠEK, Zvonko (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (8), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 403) FILIPČIĆ, Krešimir, PALOŠEK, Zvonko (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (9), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].

- 404) FILIPČIĆ, Krešimir, IVIĆ, Ivan (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (10), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 405) FILIPČIĆ, Krešimir, ŠABAN, Josip (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (11), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske [s. a].
- 406) FLAKER, Aleksandar. *Period, stil, žanr: Književnoteorijski pojmovnik*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- 407) FORRY, Mark. “Croatia”, *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (8), New York — London: Routledge, 925—939.
- 408) FORRY, Mark. “Croatia”, *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (8), New York — London: Routledge, 940—956.
- 409) FORRY, Mark. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 2011.
- 410) ФОТИЋ, Александар. „(Не)спорно уживање: Појава кафе и дувана”, у: Александар Фотић (ур.), *Приватни живот у српским земљама у освит модерног доба*, Београд: Clio, 2005, 261—301.
- 411) ФРАЈТ, Јован. *Souvenir de Belgrade: Fantasia de Serbie (pour la violon seul et piano)*, Београд: Јован Фрајт [s. a].
- 412) FRACILE, Nice. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini: Komparativna proučavanja*, Novi Sad: Matica srpska, 1987.
- 413) ФРАЦИЛЕ, Нице. „Мултитрадиционална мелодија и њен европски итинерер”, *5. међународни симпозијум „Фолклор — музика — дело: Изузетност и сапостојање”*, Београд: Факултет музичке уметности, 1997, 287—295.
- 414) ФРАЦИЛЕ, Нице. „Фолклорни бисери који бришу границе: Румунска концертантна музика”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (48), 2013, 125—142.
- 415) HAMILTON, Paul. *Historicism* (2. изд.), London — New York: Routledge, 2003.

- 416) HAMM, Charles. “Popular Music and Historiography”, *Popular Music History* (1), 2004, 9–14.
- 417) HADŽIHUSEJNOVIĆ VALAŠEK, Mirjana, VINKEŠEVIĆ, Josip. „Predgovor”, у: *Zbirka starogradskih pjesama i plesova*, Đakovo: Matica hrvatska, 2003, 7–8.
- 418) HADŽIHUSEJNOVIĆ VALAŠEK, Mirjana. „Starogradska pjesma u Slavoniji”, у: Jelena Hekman (ур.), *Hrvatska glazba u dvadesetom stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 2003, 311—361.
- 419) HOBBSOM, Erik. „Uvod: Kako se tradicije izmišljaju”, у: Erik Hobsbom, Terens Rejndžer (ур.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2002, 5—25.
- 420) HOLST, Gail. *Road to Rembetika: Music of a Greek Sub-Culture – Songs of Love, Sorrow and Hashish*, Limni: Denise Harvey, 1975.
- 421) HOOD, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology* (4/2), 1960, 55–59.
- 422) HOFMAN, Ana. “Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia”, *Narodna umjetnost* (47/1), 2010, 141–160.
- 423) HOFMAN, Ana. *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden – Boston: Brill, 2011.
- 424) ХОФМАН, Ана. „Кафанске певачице: Музика, род и субјективност у социјалистичкој Југославији”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 419—440.
- 425) HOFMAN, Ana. “The Affective Turn in Ethnomusicology”, *Музикологија — Musicology* (18), 2015, 35—55.
- 426) ЦВЕТКО, Драготин. *Даворин Јенко и његово доба*, Београд: Музиколошки институт САН, 1952.
- 427) CENERIĆ, Ivan (прир.). *Narodna kola iz repertoara Vlastimira Pavlovića Carevca* (4. изд.), Knjaževac: Nota, 1996.
- 428) CENERIĆ, Ivo (прир.). *Iz starog albuma* (2. изд.), Knjaževac: Nota, 1987.
- 429) CENERIĆ, Ivo (прир.). *Velika narodna lira* (4. изд.), Knjaževac: Nota, 1990.
- 430) CENERIĆ, Ivo (прир.). *Narodne pesme iz južne i istočne Srbije*, Knjaževac: Nota, 1996.

- 431) CENERIĆ, Ivo (прир.). *Pesme za Koštanu: vranjske pesme i igre* (4. изд.), Књажевац: Nota, 1996.
- 432) Центар за нематеријално културно наслеђе Србије, *Листа елемената нематеријалног културног наслеђа Републике Србије*, 2012. (<http://nkns.rs/2012/06/usvojena-lista-nkn/?lng=cir>, приступ: 22.01.2016).
- 433) CERIBAŠIĆ, Naila. „Glazbeni kozmopolitanizam i nacionalizam: Hrvatski građanski tisak, etnomuzikološki izvori i Kuhačeva baština 1920-ih i 1930-ih”, *Arti Musices* (43/2), 2012, 237—251.
- 434) CLOSSON, Ernest. „Introduction”, у: Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928, XIX—XXXI.
- 435) CONNELL, John, GIBSON, Chris. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, London — New York: Routledge, 2003.
- 436) COHEN, Sara. “Ethnography and Popular Music Studies”, *Popular Music* (12/2), 1993, 123—138.
- 437) CHATTERTON, Paul, HOLLANDS, Robert. “Introduction: Making Urban Nightscapes”, *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*, London — New York: Routledge, 2003, 1—16.
- 438) CHIANIS, Sotirios, BRANDL, Rudolph. “Greece: Urban Musics”, *Grove Music Online*, 2007. (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11694pg4>, приступ: 23.06.2012).
- 439) ЧОЛАКОВИЋ, Ратко (прир.). *Антологија бoемске поезије* (2. изд.), Београд: Интерпрес, 2011.
- 440) ČOLOVIĆ, Ivan. *Etno: Priče o muzici sveta na Internetu*, Београд: Библиотека XX век, 2006.
- 441) ЦИМРЕВСКИ, Боривоје. *Чалгиската традиција во Македонија*, Скопје: Македонска книга, 1985.
- 442) ŠVARC, Rikard. „Muzika na radiju”, *Zvuk* (2), 1932, 45—50.
- 443) ŠIVIC, Urša. “Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto: Izraz ponarodelnosti ali vzrok zanjo?”, *Traditiones* (43/2), 2014, 155—173.

- 444) ŠUVAKOVIĆ, Miško. „Performans (performance art)”, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 451–453.
- 445) ŠUVAKOVIĆ, Miško. „Praksa”, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 506.
- 446) WALL, Tim. *Studying Popular Music Culture: Studying the Media*, London: Arnold, 2003.
- 447) WEBER, Ernst. „Schrammelmusk”, *Oesterreichisches Musiklexikon*, 2001. (<http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes>, приступ: 27.02.2013).
- 448) WEBER, Ernst. „Wienerlied”, *Oesterreichisches Musiklexikon*, 2001. (<http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes>, приступ: 27.02.2013).
- 449) WESTERKAMP, Hildegard, WOOG, Adam, KALLMANN, Helmut. “World Soundscape Project”, *The Canadian Encyclopedia*, 2006. (<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/world-soundscape-project/>, приступ: 20.03.2016).
- 450) WITKIN, Robert. “On Popular Music”, у: Robert Witkin, *Adorno on Popular Culture*, London — New York: Routledge, 2003, 98—115.

Цитирана необјављена грађа (без фотографија):

- 1) [Аноним]. *Музика у кафани* (сигн. УГБ-1937-2788-ф24-280), Београд: Историјски архив Београда, 1937.
- 2) [Аноним]. *Казна због рада „на црно”* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2799-18-35), Београд: Историјски архив Београда, 1939.
- 3) [Аноним]. *Пресуда због точења алкохола у кафани* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-133, 211), Београд: Историјски архив Београда, 1939.
- 4) [Аноним]. *Пресуда певачици због алкохолног пића* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18- 143, 144, 150, 175, 177—179, 184), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

- 5) [Аноним]. *Пресуда због гласне музике* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-185), Београд: Историјски архив Београда, 1939.
- 6) [Аноним]. *Пријава због свирке после поноћи/дозвољеног времена* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-192, 205), Београд: Историјски архив Београда, 1939.
- 7) [Група аутора (Милета Гајчин, Тихомир /Геза/ Балаг, Илија Васић, Никола Гребер)]. *Молба Министарству просвете* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1936.
- 8) [Група аутора (Мустафа Хајдаровић, Миладин Сремчевић, Јован Повирац, Шефик Спужић, Миле Афаровић, Симо Екенцић, Саво Јосимовић)]. *Молба за издање дозволе за свирање и певање у циљу пропаганде народне музике и песме* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1937.
- 9) Ансамбл „Тамбурица 5”. *Удружењу estradних уметника и извођача: Захтев за звање самосталног уметника*, Београд (приватна архива Миодрага Обрадовића), 1987.
- 10) АРАЦКИ, Владимир. Персонална комуникација, Београд: 15. и 29.07.2013.
- 11) БАХУЦКИ, Зоран. *Кад сам био млађан ловац ја*, инструментални аранжман Зорана Бахуцког за оркестар „Тамбурица 5”, 1983. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).
- 12) БАХУЦКИ, Зоран. *Мађарска игра бр. 5* (музика: Јоханес Брамс, инструментални аранжман Зорана Бахуцког за оркестар „Тамбурица 5”, 1984. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).
- 13) БАХУЦКИ, Зоран. *Све док је твога благог ока* (музика: Исидор Бајић, текст: Милорад Петровић Сељанчица, инструментални аранжман Зорана Бахуцког за оркестар, 2003. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).
- 14) БОГДАН, Звонко и оркестар. *Концерт „Сваке ноћи теби певам”*, Београд: 23.11.2013.
- 15) БОГДАН, Звонко. Персонална комуникација, Суботица: 01.06.2015.
- 16) ВУСКОАВЉЕВ, Сава. *Тихо, ноћи*. Аранжман Саве Вукосављева за глас и тамбурашки оркестар (текст: Јован Јовановић Змај), 1967. (рукопис). Чува се у: Нови Сад: Музичка архива Радио Нови Сад (сигн. 1320/V).

- 17) ГРАИЋ, Радослав. Персонална комуникација, Београд: 02.02.2016.
- 18) ГРУЈИЋ, Анте. *Министарству Просвете* (ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1931.
- 19) ЖИВКОВИЋ, Светислав. *Серенада Београду*. Музика и текст: Жарко Петровић, аранжирао за мушки хор — ансамбл „Наракорд”: Светислав Живковић (рукопис, приватна архива Мирослава Марковића).
- 20) ИЛИЈИН, Милица. *Призрен* (магнетофонска трака 47 — жичани калем 25), Београд: Фоноархив Музиколошког института САНУ, 1954.
- 21) ЈОВАНОВИЋ, Никола. Персонална комуникација, Београд: 21.06.2016.
- 22) JONSSON GARLINGHOUSE, Esther. *Yugoslavia, Serbia, and Macedonia* (54-070-F), Bloomington: Indiana University Archives of Traditional Music, око 1940.
- 23) КОВАЧЕВИЋ, Ж[иворад]. *Правилник о полагању испита музиканата, вођа музичких капела, циганских, тамбурашких и тако даље* (ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1929.
- 24) КРСТИЋ, Петар. *Народне песме 1—304* (сигн. Е/ПК-10), Београд: Архив Музиколошког института САНУ [s. a.] .
- 25) КРСТИЋ, Петар. *Савез музичара Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца Београдском Подсавезу* (ф. 66, фасц. 620, јед. оп. 1030), Београд: Архив Југославије, 1926.
- 26) КРСТИЋ, Петар. *Начелнику Општег одељења: Извештај Министарства просвете* (ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1931.
- 27) КРСТИЋ, Петар. *Министарство просвете Министарству унутрашњих послова* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1938.
- 28) МАНОЈЛОВИЋ, Коста. *Болна лежи дилбер Тута* (рукописни запис, сигн. 7066), Београд: Архив Музиколошког института САНУ, 1924. (?).
- 29) МАРКОВИЋ, Мирослав. Персонална комуникација, Београд: 05.08.2015.
- 30) ОБРАДОВИЋ, Миодраг. Персонална комуникација, Београд: 09.08.2015.
- 31) ПЕТРОВИЋ, Жарко. Персонална комуникација, Београд: 24.01.2016.
- 32) ПЕТРОВИЋ, Слободан. Персонална комуникација, Београд: 01.08.2013.

- 33) ПЕТРОВИЋ, Радмила. *Врање* (магнетофонске траке 249—255), Београд: Фоноархив Музиколошког института САНУ, 1970.
- 34) Savez muzičara u Kraljevini Jugoslaviji. *Revers za vođenje salonskog orkestra* (ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 612), Београд: Архив Југославије.
- 35) СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ, Стеван. *Са Косова I* (сигн. 14455-III/1), Београд: Архив Српске академије наука и уметности, 1896.
- 36) „Тамбурица 5”. Наступ у „Два јелена”, Београд: 19.06.2015.
- 37) „Тамбурица 5”. Персонална комуникација, Београд: 25.06.2016.
- 38) ФРАЈТ, Јован. *Албум* (сигн. 4277, МI XXIII Ап 948), Београд: Архив Музиколошког института САНУ [*s. a.*].

ЛИСТА МУЗИЧКИХ НУМЕРА НА ДИСКУ (снимци: Марија Думнић):

Изводи: Вокално-инструментални ансамбл „Тамбурица 5” (Александар Новаковић — прим, Светозар Грујичић— басприм, Мирјан Суљагић — чело, Светозар Благојевић — контра, Драгутин Петровић — басприм, Миодраг Обрадовић — контрабас.)

Место и датум: Београд, „Два јелена”, 25.06.2016.

УВОДНИ ДЕО НАСТУПА (видео)

- 1) *Сплет 1, 2, 3: Невен коло; Јефтановићево коло; Суботичко коло; Ситно банатско коло; Банатски заплет; Дунда* (народна музика)
- 2) *Хајде да певамо целу ноћ* (м: Борис Бизетић — т: Борис Бизетић — а: Валентин Курти)
- 3) *Елено, керко* (народна песма)
- 4) *Има један кућерак у Срему* (м: Влада Канић — т: Влада Канић — а: Зоран Бахуцки)
- 5) *Цигански растанак* (м: Милорад Митровић — т: Димитрије Обрадовић — а: Зоран Бахуцки)
- 6) *Да смо се раније срели* (м: Б. Б. /Рус/ — т: народна песма — а: Валентин Курти)
- 7) *Јовано, Јованке* (народна песма)
- 8) *Кад сам био млађан ловац ја* (м. и т: Алоис Лесјак — м: Звонко Богдан) — *Мађарска игра бр. 5* (м: Јоханес Брамс) (а: Зоран Бахуцки)
- 9) *Чујеш, секо* (народна песма — а: Валентин Курти)
- 10) *Штраус (На лепом плавом Дунаву* — м: Јохан Штраус — а: Зоран Бахуцки)

Изводи: Звонко Богдан и Велики тамбурашки оркестар Радио-телевизије Нови Сад

Место и датум: Београд, Сава центар, 24.11.2013.

ДЕО КОНЦЕРТА (аудио)

- 1) *Сплет: Крај језера једна кућа мала; Фијакер стари; Говори се да ме вараш* (м. и т: Звонко Богдан)

ПРИЛОГ: Дискографија звучних албума староградске музике

а) Компилације староградских песама (хронолошки редослед):

- Stare gradske pesme* (1), Beograd: PGP, 1962. (ЕП)
- Stare gradske pesme* (2), Beograd: PGP, 1963. (ЕП)
- Stare gradske pesme* (3), Beograd: PGP, 1968. (ЕП)
- Stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1969. (ЕП)
- Stare gradske pesme peva Vokalni sekstet „Skadarlija”*, Zagreb: Jugoton, 1969. (ЕП)
- Zar ti ne kaže pesma stara: Stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1970. (ЈП)
- Vera Svoboda, *Vera Svoboda pjeva varoške i slavonske narodne pjesme uz tamburaški orkestar Julija Njikoša*, Zagreb: Jugoton, 1971. (ЈП)
- Starogradski biseri* (1), Zagreb: Jugoton, 1971. (ЈП)
- Starogradski biseri* (2), Zagreb: Jugoton, 1972. (ЈП)
- Starogradski biseri* (3), Zagreb: Jugoton, 1973. (ЈП)
- Starogradski biseri* (4), Zagreb: Jugoton, 1974. (ЈП)
- Starogradski biseri* (5), Zagreb: Jugoton, 1975. (ЈП)
- Starogradski biseri* (6), Zagreb: Jugoton, 1975. (ЈП)
- Starogradski biseri* (7), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)
- Starogradski biseri* (8), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)
- Starogradski biseri* (9), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)
- Starogradski biseri* (10), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)
- Starogradski biseri: O, zašto smo se sreli?*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЈП)
- Bila jednom ruža jedna: stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1973. (ЈП)
- Zlatne uspomene: Izbor starogradskih pesama — lirske i ljubavne pesme* (1), Beograd: PGP RTB, 1977. (касета)
- Izbor starogradskih pesama* (1), Beograd: PGP, 1979. (касета)
- Izbor starogradskih pesama* (2), Beograd: PGP, 1980. (касета)
- Izbor starogradskih pesama* (7), Beograd: PGP, 1980. (касета)
- Izbor starogradskih pesama* (8), Beograd: PGP, 1980. (касета)
- Živan Milić, *Stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1973. (ЈП)

- Orkestar Alfi Kabilja, *Na te mislim: Najljepše gradske pejsme* (1), Zagreb: Jugoton, 1973. (ЈП)
- Orkestar Alfi Kabilja, *Kad bi ove ruže male: Najljepše gradske pejsme*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)
- Delem, delem: Narodne i gradske pesme iz repertoara ženskog vokalnog ansambla „Šumadija”, dirigent Đorđe Kraklajić*, Beograd: PGP, 1974. (касета)
- Ansabl „Tamburica 5”, *Stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1975. (ЈП)
- Mirjana Peić, *Stare gradske pesme i romanse*, Ljubljana: RTV, 1975. (ЈП)
- Veče u Skadarliji: Skadarlija at Night (Souvenir)*, Beograd: PGP, 1976. (ЈП)
- Ansambel „Riviera”, *Najlepše stare gradske pjesme*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)
- Nikola Vučetin Bata, *Stare gradske pesme*, Aleksandrovac: Diskos, 1977. (ЈП)
- Zabavni orkestar RTB, *Kroz ponoć nemu: Stare gradske pesme u novom izdanju*, Beograd: PGP, 1978. (ЈП)
- Boemi Skadarlije, *Stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1978. (ЈП)
- Edin Pandur, *Starogradske pjesme*, Sarajevo: Diskoton, 1979. (касета)
- Зоран Георгиев, *Македонски староградски песни*, Београд: ПГП, 1979. (ЈП)
- Miki Jevremović, *Stare gradske pesme i romanse*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЈП)
- Žarko Dančuo, *Romanse i starogradske pjesme*, Sarajevo: Sarajevo disk, 1980. (ЈП)
- Žarko Dančuo, *Romanse i gradske pesme* (2), Beograd: PGP, 1982. (ЈП)
- Žarko Dančuo, *Romanse i gradske pesme* (3), Beograd: PGP, 198?. (ЈП)
- Čeda Momčilović i ansabl „Žirado”, *Večne melodije*, Beograd: PGP, 1981. (ЈП)
- Starogradski zvuci*, Beograd: Jugodisk, 1986. (касета)
- Predrag Gojković Cune, *Nezaboravne melodije* (1), Beograd: PGP, 1987. (ЈП)
- Ansabl „Narakord”, *Starogradske pesme*, Ljubljana: Biveco, 1998. (ЦД)
- „Колибри”, *Тамо далеко: Грађанске песме за глас и клавир*, Београд: ПГП, 2001. (ЦД)
- Mijat Božović (ур.), *Noć u Skadarliji: Starogradski biseri* (1), Beograd: PGP, 2001. (ЦД)
- Mijat Božović (ур.), *Idem kući, a već zora: Starogradski biseri* (2), Beograd: PGP, 2001. (ЦД)

Ансамбл „Наракорд”, *Староградске песме Србије*, Београд: М Music, 2006. (ЦД)
Ansambl „Narakord”, *Starogradske pesme: Najbolje od Narakorda*, Ljubljana: Biveco, 2009. (ЦД)

Vino točim, a vino ne pijem, Beograd: PGP, 2007. (ЦД)

Starogradski biseri (1), Beograd: Hi-Fi centar, 2008. (ЦД)

Starogradski biseri (2), Beograd: Hi-Fi centar, 2007. (ЦД)

Starogradski biseri (3), Beograd: Hi-Fi centar, 2004. (ЦД)

Starogradski biseri (4), Beograd: Hi-Fi centar, 2008. (ЦД)

Starogradski biseri (5), Beograd: Hi-Fi centar, 2004. (ЦД)

Starogradski biseri (7), Beograd: Hi-Fi centar, 2012. (ЦД)

Starogradski biseri (8), Beograd: Hi-Fi centar, 2008. (ЦД)

б) Репрезентативне компилације староградских песама патриотске тематике (хронолошки редослед):

Солунске песме (1), Zagreb: Jugoton, 1979. (ЛП)

Солунске песме (2), Zagreb: Jugoton, 1982. (ЛП)

в) Компилације нових градских песама, с песамама посвећеним Београду (хронолошки редослед):

Pesme Beogradu, Beograd: PGP, 1974. (ЛП)

Nove gradske pesme: Originalni snimci sa koncerta održanog u hotelu „Jugoslavija” u okviru „Beogradskog proleća”, Beograd: PGP, 1978. (ЛП)

Nove gradske pesme sa festivala „Beogradsko proleće”, Beograd: PGP, 1982. (ЛП)

Beogradsko proleće '96: Gradske pesme i romanse, Beograd: PGP RTS, 1996. (ЦД)

35. *Београдско пролеће: Вече градских песама и романси*, Београд: ПГП РТС, 1997. (ЦД)

Трећи музички фестивал градских песама и романси: Ниш '94, Ниш: Дом културе, 1994. (касета)

г) Репрезентативне компилације романси — руске, мађарске, у оквиру њих ромске (хронолошки редослед):

Dušan Dančuo, *Dušan Dančuo pjeva popularne romanse* (1–3), Zagreb: Jugoton, 1961—1962. (ЕП)

Olivera Marković, *Romanse*, Zagreb: Jugoton, 1971. (ЈП)

Romanse (1), Zagreb: Jugoton, 1972. (ЈП)

Romanse (2), Zagreb: Jugoton, 1972. (ЈП)

Romanse (3), Zagreb: Jugoton, 1973. (ЈП)

Romanse (4), Zagreb: Jugoton, 1974. (ЈП)

Romanse (5), Zagreb: Jugoton, 1975. (ЈП)

Romanse (6), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)

Olga Jančevecka, *Olga Jančevecka i Ansambl Dušana Radetića*, Beograd: PGP, 1973. (ЈП)

Zvonko Bogdan, *Zvonko Bogdan i orkestar Šandora Lakatoša*, Beograd: PGP, 1973. (ЈП)

Dubravka Nešović, *Dubravka Nešović*, Beograd: PGP, 1976. (ЈП)

Sekstet „Skadarlija”, *Русская земля*, Zagreb: Jugoton, 1979. (ЈП)

Najlepše romanse, Zagreb: Jugoton, 1984. (ЈП)

д) Репрезентативна издања најпознатијих извођача староградске музике у Београду (азбучни редослед извођача, хронолошки редослед њихових албума):

Vera Svoboda, *Ponoćni svirači*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЈП)

Vera Svoboda, *Ponoćni svirači*, Zagreb: Jugoton, 1982. (ЈП)

Dušan Dančuo, *Bijele ruže, nježne ruže*, Zagreb: Jugoton, 1977. (ЈП)

Dušan Dančuo, *Ja bih htio pjesmom da ti kažem*, Zagreb: Jugoton, 1981. (ЈП)

Dušan Dančuo, *Teško je ljubiti' tajno*, Zagreb: Jugoton, 1983. (ЈП)

Dušan Dančuo, *Teško mi je zaboravit' tebe*, Zagreb: Jugoton, 1971. (ЈП)

Dušan Dančuo, *Ulicama kružim*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЈП)

Dušan Jakšić, *Dušan Jakšić*, Beograd: PGP, 1978. (касета)

- Živan Milić, *Kad mi pišeš, mila mati*, Zagreb: Jugoton, 1973. (JIII)
- Živan Milić, *Da smo se ranije sreli*, Beograd: PGP, 1976. (JIII)
- Živan Milić, *Kad bi moja bila*, Beograd: PGP, 1983. (JIII)
- Živan Milić, *Kradem ti se u večeri rane*, Beograd: Jugodisk, 1987. (касета)
- Zvonko Bogdan i Tamburaški orkestar Janike Balaža, *Biseri narodne muzike*, Beograd: PGP, 1971. (JIII)
- Zvonko Bogdan, *Zvonko Bogdan*, Beograd: PGP, 1972. (JIII)
- Zvonko Bogdan, *Zvonko Bogdan peva za vas*, Beograd: PGP, 1974. (JIII)
- Zvonko Bogdan, *Što se bore misli moje*, Beograd: PGP, 1976. (JIII)
- Zvonko Bogdan uz Tamburaški orkestar RTV Novi Sad pod urpavom Janike Balaža, Beograd: PGP, 1980. (JIII)
- Zvonko Bogdan i Tamburaški orkestar Janike Balaža, Zagreb: Jugoton, 1981. (JIII)
- Zvonko Bogdan, *Pesme i pesnici*, Beograd: PGP, 1984. (JIII)
- Zvonko Bogdan, *Svaku ženu volim ja*, Beograd: PGP, 1988. (JIII)
- Zvonko Bogdan, *Tamburaški evregreen: Uspomena na vreme koje se sigurno ponoviti neće*, Novi Sad: Vojvodina music, 2001. (ЦД)
- Zvonko Bogdan, *Ova pisma refren nema*, Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan”, 2012. (ЦД)
- „Lole”, *Lole*, Beograd: PGP, 1979. (JIII)
- „Lole”, *Još jednu noć*, Beograd: PGP, 1983. (JIII)
- Mila Matić, *Valcer ljubavi: Skadarlijo, od srca ti hvala*, Beograd: PGP, 1991. (JIII)
- Miodrag Bogdanović, *Davno je bilo to*, Zagreb: Jugoton, 1972. (JIII)
- Mile Bogdanović, *Bledi mesec — Tužna je nedelja*, Beograd: PGP, 1974. (JIII)
- Mile Bogdanović, *Beograd stari, Beograd novi: Gradske pesme*, Beograd: PGP, 1986. (JIII)
- Mile Bogdanović, *45 godina umetničkog rada Miodraga Bogdanovića: Na kraju grada*, Beograd: PGP, 1990. (JIII)
- „Narakord”, *Kaži mi, kaži*, Beograd: PGP, 1977. (JIII)
- „Narakord”, *Leti eroplan*, Zagreb: Jugoton, 1978. (JIII)
- „Narakord”, *Hej, žalim, žalim*, Zagreb: Jugoton, 1980. (JIII)

- „Narakord”, *Igrale se delije*, Zagreb: Jugoton, 1983. (ЛП)
- „Narakord”, *Pesme smo pevali stare*, Beograd: Jukeomerc, 1990. (ЦД)
- „Наракорд”, *...А живот тече даље*, Београд: ПГП, 2006. (ЦД)
- „Priјatelj”, *Vokalni ansambl „Priјatelji”*, Sarajevo: Diskoton, 1985. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Kod Tri šešira*, Zagreb: Jugoton, 1979. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Poklon mladencima: Najlepše svadbene pesme*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Dobro večer, gospođice*, Beograd: PGP, 1990. (ЛП)
- „СВИЛЕН КОНАЦ”, *Неком ништа, неком све*, Београд: ПГП, 1990. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Svilen konac*, Beograd: PGP, 1997. (ЦД)
- „Svilen konac”, *20 godina sa vama*, Beograd: ITMM, 2000. (ЦД)
- „Sedmorica mladih”, *Još ne sviće rujna zora*, Beograd: PGP, 1985. (ЛП)
- Sekstet „Skadarlija”, *Čuješ, seko*, Zagreb: Jugoton, 1972. (ЛП)
- Sekstet „Skadarlija”, *Sinoć kad je pao mrak*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
- Sekstet „Skadarlija” i Narodni orkestar Branka Belobrka, *Čuješ, seko*, Beograd: Beograd disk, 1980. (ЛП)
- Sekstet „Skadarlija”, *Kreće se lađa francuska — Tamo daleko*, Zagreb: Jugoton, 1985. (ЛП)
- „Spomenari”, *Kafanski svirač*, Zagreb: Jugoton, 1983. (ЛП)
- „Spomenari”, *Za pravu ljubav*, Beograd: PGP, 1986. (ЛП)
- „Tamburica 5”, *Ansambl Tamburica 5*, Beograd: PGP, 1978. (ЛП)
- „Tamburica 5”, *Bački ručak*, Beograd: PGP, 1982. (касета)
- „Tamburica 5”, *Kad mi dođe da idem*, Beograd: PGP, 1986. (ЛП)
- „Tamburica 5”, *Golden Collection*, Beograd: PGP, 1991. (касета)