



Марија Думнић Вилотијевић

ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ:

ИСТОРИЈА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ

Читоја
ШТАМПА



Марија Думнић Вилотијевић

**ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ:
Историја староградске музике у Србији**

Издавачи

Чигоја штампа
Музиколошки институт САНУ

За издаваче

Жарко Чигоја
др Катарина Томашевић

Рецензенти

др Мирјана Закић, ванредни професор
Факултет музичке уметности, Београд
др Селена Ракочевић, ванредни професор
Факултет музичке уметности, Београд
др Ивана Медић, виши научни сарадник
Музиколошки институт САНУ, Београд

Техничка припрема, дизајн и штампа

Чигоја штампа

Лектура, коректура и индекс

др Владимир В. Михајловић

Превод на енглески језик

др Ивана Медић

Нотнографија

Слободан Варсаковић

Тираж

500

ISBN 978-86-531-0502-0

Књига је одштампана уз финансијску подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и резултат је рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: Традиције, промене, изазови* (ОН 177004)



Марија Думнић Вилотијевић

ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ: ИСТОРИЈА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ

Сидоја
Ш Т А М П А



БЕОГРАД, 2019

Мом сину Владимиру

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	9
УВОД	11
Појмови и методе истраживања.....	11
Носталгија као кључ за разумевање староградске музике ..	17
НАСТАНАК ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ	31
Глобална појава ране популарне музике	31
Осврт на градску народну музику на Балкану и у Централној Европи	35
Осврт на градску народну музику у земљама некадашње Југославије	45
<i>Хрватска</i>	45
<i>Босна и Херцеговина</i>	57
<i>Црна Гора</i>	64
<i>Македонија</i>	67
<i>Словенија</i>	67
Градска народна музика у Србији – етномузиколошка проучавања	68
<i>Косово и Метохија</i>	71
<i>Санџак</i>	81
<i>Врање</i>	85
<i>Мачва</i>	88
<i>Војводина</i>	90
<i>Београд</i>	97

ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА ОД 1900. ДО 1941. ГОДИНЕ	103
Реконструкција контекста извођења градске народне музике	103
<i>Кафанско музицирање у Београду</i>	108
<i>Извођење градске народне музике на програму Радио Београда</i>	142
Репертоар градске народне музике	162
„Лака” музика српских композиitora и тражанско њесништво	163
Објављена популарна музика	183
СТАРОГРАДСКА МУЗИКА КАО ЖАНР ПОПУЛАРНЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ	203
Староградска музика на југословенском и српском тржишту	203
Контексти извођења староградске музике у Београду	223
<i>Извођење староградске музике у кафанама у Скадарлији</i>	226
<i>Концертно извођење староградске музике у Београду</i>	256
Структуралне карактеристике репертоара староградске музике	275
<i>Савремени репертоар староградске музике</i>	275
<i>Музичке карактеристике репертоара староградске музике</i>	284
ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	325
SUMMARY – SOUNDS OF NOSTALGIA: History of Old Urban Music in Serbia	333
ЛИТЕРАТУРА (избор)	339
ПРИЛОГ: Дискографија староградске музике	379
РЕГИСТАР ИМЕНА	385

ПРЕДГОВОР

Књига *Звуци носилалије: историја староградске музике у Србији* заснована је на измењеном тексту докторске дисертације *Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду*, одбрањене на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду децембра 2016. године. Она је замишљена као представљање резултата пионирских дугогодишњих истраживања, односно као научна студија о формирању и постојању староградске музике до данас, с надом да ће публици која се интересује за овај жанр понудити кључ за његово разумевање и заинтересовати је за даље информисање о његовом савременом живом извођењу и постојању у оквиру звучних и нотних извора.

Током мојих целокупних студија етномузикологије, од 2004. године, драгоцену подршку и знање добијала сам од своје дугогодишње менторке др Мирјане Закић – која је и једна од рецензенткиња ове књиге – на чему сам јој искрено неизмерно захвална. Велику захвалност дугујем и другим двома рецензенткињама, др Селени Ракочевић и др Ивани Медић, с којима сам имала инспиративне разговоре о проучавању староградске музике. Истраживања за потребе докторске дисертације, а касније и ове књиге, 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 (руководиоци: др Мелита Милин, потом др Ивана Медић). Део теренских истраживања реализовала сам у оквиру међународног пројекта “City Sonic Ecology: Urban Soundscapes of Bern, Ljubljana, and Belgrade” (финансиран од: Scientific Co-operation between Eastern Europe and Switzerland, руководилац: др Брита Сверс /Britta Sweers/). Мом раду на дисертацији

и књизи допринеле су и конструктивне дискусије о њеним мањим сегментима с менторима на специјализацијама (др Лозанка Пејчева, др Герда Лехлајтнер /Gerda Lechleitner/) и колегама на међународним симпозијумима. Резултати ових истраживања не би били објављени без заинтересованости и капацитета Чигоја штампе која је технички припремила и одштампала књигу, али и институције у којој радим – Музиколошког института САНУ, па се посебно захваљујем Жарку Чигоји и др Катарини Томашевић на омогућавању публикавања. Др Ивани Медић се захваљујем и на још једном преводу резимеа на енглески језик, а пријатељу, др Владимиру В. Михајловићу, на пажљивој лектури текста на српском језику и изради индекса.

Материјал који је коришћен у овој књизи сакупила сам у различитим институцијама, између осталих 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 задовољство у етномузиколошком раду. Посебну захвалност за обезбеђивање илустрација за текст дугујем Музиколошком институту САНУ, Архиву САНУ, Музеју Војводине, Радио Новом Саду, Кроација рекордсу (Croatia Records), Петру Печуру, Милану Вукосављевићу и музичком уреднику Дејану Томићу. За сарадњу се нарочито захваљујем својим цитираним казивачима, врсним музичарима (по азбучном реду): Владимиру Арацком, Звонимиру Богдану, Радославу Граићу, Миодрагу Обрадовићу и члановима састава „Тамбурица 5”, као и покојном композитору Жарку Петровићу. Не само на казивањима, већ и на уступљеним нотним записима захваљујем се и Зорану Бахуцком и Мирославу Марковићу. За нотографију примера заслужан је Слободан Варсаковић, а техничка припрема и дизајн корица дело су Лепосаве Кнежевић.

Највећу благодарност на подршци и разумевању моје посвећености раду на овој књизи изражавам својој породици, пре свега супругу Иву.

У Београду, априла 2019.

Марија Думнић Вилоџијевић

УВОД

Појмови и методе истраживања

Староградска музика јесте важан део мог звучног окружења. Уско схваћена, староградска музика није распрострањена 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”. Ипак, та пракса је готово потпуно била занемарена у овдашњем званичном етномузиколошком мњењу до почетка мојих докторских студија 2010. године.

Како би се читалац упознао с током истраживања, али и с платформама у оквиру којих се староградска музика ишчитава, биће изложена основна терминолошка и методолошка упоришта која овај вид народне музике позиционирају 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. У овој књизи су обухваћени временски периоди који су веома комплексни (због друштвених околности), и динамични (у смислу разноврсности музичких израза), па је разумљиво да се у складу са тиме мењао однос према појму народне музике, односно да се развијало и раслојавало његово значење. Стога заступам превазилажење уврежене аисторичности често сакривене иза термина „народна музика” (и/или „традиционална музика”, „изворна музика”), па и „староградска музика”.

Стручна одређења народне музике која су и данас у употреби генерисана су из ране фазе дисциплине, односно из компаративне музикологије. Важан је заокрет који је највећа светска струковна организација Међународни савет за традиционалну музику (ен. *International Council for Traditional Music* – ICTM) начинила 1981. године, јер су промењени, тј. проширени фундаментални постулати, а тиме и уведена термилошка нијансирања:

„Сврха Савета биће да доприноси проучавању, практиковању, документовању, презервацији и дисеминацији традиционалне музике, укључујући народну, класичну, популарну и урбану музику, и плес, свих земаља” (*International Council for Traditional Music* 1981: 3).

Етномузикологија на простору Србије је из светских токова упијала расправе везане за појам народне музике. Фундирање дисциплине текло је према 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 (узорне прегледе историјата проучавања народне музике у Србији видети у: Петровић 1989 и Golemović, Rakočević 2008).

Најобухватнију елаборацију онтолошких проблема народне музике у модерном свету понудио је амерички етномузиколог Филип Болман (Philip Bohlman), истовремено одбацујући потребу за понудом једне дефиниције, и указујући на опирање систематизацији (Bohlman 1988: 33). Посебно је истакао однос аутентичности и промене у светлу дијалектике прошлог и „модерног” доба (Bohlman 1988: 10–11). 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 у самом називу, док с друге стране савремено постојање овог музичког жанра показује да је народна музика арена константних структурних и контекстуалних промена током свог читавог трајања. Бит расветљавања овог музичког жанра налази се управо у динамизмима те релације, будући да је снажно наслеђе успело да се одржи до данас, када је његово постојање могуће само због (наново) експониране митске, фактичке или пак домишљене прошлости.

Термини попут „традиционална”, „изворна”, „архаична”, „народска”, „вернакуларна”, „народна” указују на бројност значења термина и интерпретација различитих појавности обухваћених појмом народне музике. Различити облици онога што се генерално, па и специфично назива народном музиком у различитим временским, географским, друштвеним дискурсима, одређују се другачијим именима, а они указују и на вредносне ставове у вези с народном музиком.¹ У омеђавању је често фигурирала дихотомија „добре” и „лоше” народне музике. Од пресудног значаја за тему ове књиге 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, а од почетака дисциплине танка је и пробојна граница између прихватљивих и (каткад прећутно) неприхватљивих облика градског фолклора. Та динамичност унутар *народне музике* исказује се као дихотомија *фолклорне музике* и *йойуларне музике*, те се тако староградска музика сматра делом популарне народне музике.

Студије популарне музике изнедриле су питања у вези с народном музиком, између осталих. Суштинском карактеристиком популарне музике сматра се њено произвођење, умножавање, ширење и конзумирање посредством комерцијалних масовних медија (Manuel 1988: 7).² Једнако појму народне музике, ни појам популарне музике није лишен бремена вишезначности и комплексне терминологије (Jones, Rahn 1977). Специфичан проблем односа народне и популарне музике не може бити закључен, будући да се суштински „народна музика” може сматрати „музиком народа”, односно популарном прак-

¹ Крајем XX и нарочито почетком XXI века изведено је мноштво релативизација тих концепата на до тада неразматраним студијама случаја из целог света малих, других и нових традиција, а које су методолошка упоришта црпала из теоријских дисциплина проистеклих (ин)директно из револуционарних мисли као што су студије културе (више о студијама културе у: Đorđević 2008; Đorđević 2009). Иако ван генералних хоризоната локалне етномузикологије, народна музика у популарном смислу препозата је као важан друштвени феномен од стручњака из других базичних дисциплина, те је тако у последњим деценијама видљив и побочни уплив радова антрополога, социолога и филозофа (нпр. Čolović 2006; Ђурковић 2009).

² Предмет студија популарне музике се углавном одређује кроз четири типа дефинисања: нормативни (популарна музика је инфериорна), негативни (она није фолклорна, нити уметничка музика), социолошки (повезана је с одређеним друштвеним групама), технолошко-економски (дистрибуирана је масовним медијима) (Middleton 1990: 4).

сом. Оно што је важно за тему ове књиге, која је специфично временски и географски ситуирана, јесте да је временом популарној музици не-западног света почела да се придаје све већа пажња.³ Популарна музика у глобалним оквирима крајем XIX и почетком XX века, која је имала снажан фолклорни печат, није толико расветљена у науци колико би се очекивало, премда су такође постојале друштвене прекретнице које се сматрају неопходним предусловом за развој популарне културе – урбанизација и технолошки развој.⁴

Бивајући центрима 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). Упоредивши персијску и западњачку популарну музику у Техерану 1969. године, Нетл је увидео следеће карактеристике локалне популарне музике:

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

³ По иницијативи и одјеку кључан преглед популарних не-западњачких пракси понудио је амерички етномузиколог Питер Мануел (Peter Manuel 1988), а у савременој науци све су бројнији појединачни доприноси научника-инсајдера који негују сопствене приступе проблемима масовности, медија, фолклора и иних.

⁴ Почетак масовног друштва, односно успостављање све бројније радничке класе западног света везује се за XIX век, а врхунац дестабилизовања просветитељске и романтичарске традиције достигнут је двадесетих и тридесетих година XX века (Ђорђевић 2008: 29). Овакво друштво је развило масовну културу, коју одликује тенденција ка комерцијализацији и индустријализацији културе чији је циљ производња профита, а иманентно јој је пре свега масовно репродуковање дела (Ђорђевић 2008: 29). Оно што је остало као универзално јесте снажна критика масовне, па и популарне културе (више о теоријским погледима на популарну културу у: Strinati 2004), а она је била део и десничарских и левичарских интелектуалних мисли (више у: Ђорђевић 2008: 31, 34–35).

тешко је пратити шта је било пре тога и разликовати фолклорну, популарну и класичну музику у Европи и Америци” (Nettl 1972: 218).

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 (Manuel 1988: 3).

Због залагања за уважавање оригиналних ознака забележених музичких форми и истовременог констатовања потребе за престанком маргинализовања различитих савремених друштвених дискурса о појму народне музике, овде је уведен термилошки 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 ИСТМ, па и градска народна и староградска музика у Србији, које су пресек с популарним корпусом, те се као такве у одређеним ситуацијама називају и популарном народном, или вернакуларном музиком. Фолклорном музиком оперативно се назива музика сеоског порекла претпостављене архаичне прошлости. Градска народна музика у ширем смислу део је регионалне народне музике, а под њом се подразумева музика која синтетише различите локалне музичке жанрове, која је широко прихваћена, практикована и преносена унутар регионалних ширих друштвених слојева, а специфична је у односу на глобалну популарну музичку културу англоамеричког порекла (о примеру Балкана видети: Dumnić Vilotijević 2018). С обзиром на то да она представља шири контекст градске народне музике (па и староградске), посебно поглавље је посвећено најпре расветљавању градских народних музичких пракси из других земаља (посебно оних с којима је доскора постојала заједничка држава), као и других градских народних музика у Србији.

Градска народна музика у ширем смислу обухвата популарне народне праксе које су биле иманентне градским срединама у ширем дијакхронијском континууму. У ужем смислу, под градском народном музиком овде се подразумева популарна (не-фолклорна) народна музика различитог порекла у географском и индивидуалном погле-

ду, 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. На њу реферише староградска музика, те јој је посвећено засебно поглавље. С друге стране, староградска музика јесте савремена носталгична регионална популарна пракса заснована на стилу поменуте градске народне музике и концептуалном контрастирању другом жанру – новокомпонованој народној музици. Будући да је староградска музика основни предмет ове књиге биће подрбно представљене њене контекстуалне и текстуалне особености.

Оваква теоријска платформа захтевала је и однос према истраживаним материјалима, који је подразумевао прожимање историографије и етнографије. Бављење староградском музиком већ на самом почетку довело је у питање валидност уврежених етномузиколошких премиса.⁵ Њихово преиспитивање било је и обавеза, будући да се у називу жанра/практике јавља реч „старо”. Наметнула су се питања – 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 су изискивали ширење стандардних етномузиколошких процедура, уз забелешку да изворе – посреднике памћења градске народне музике (попут званичне документације, часописа и плоча који датирају пре Другог светског рата) – није било сасвим лако ни пронаћи у разнородним архивама, нити обрадити. Због тога се овде инсистира на значају историјских извора у научном, критичком интерпретирању староградске музике. С друге стране, у овој књизи се заступа став да је градско окружење умногоме одредило праксу о којој је реч, а у студији случаја која се односи на „звучни крајолик” (ен. *soundscape*) Скадарлије и с тим у вези кафанско извођење – динамичност утицаја контекста на музику и реципрочне изградње градске амбијенталне целине – долази до пуног изражаја.⁶ Основни метод (урбане) етномузи-

⁵ Оне се огледају у 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.

⁶ Тиме се ово истраживање улива у савремене студије посвећеним звучним екологијама у ширем смислу (Kaufman Shelemay 2001).

кологије, логично, представља етнографско теренско истраживање.⁷ 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. Теренско и архивско 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. 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). На основу анализе некадашње градске народне музике и савремене староградске музике у Београду, извршено је елементарно мапирање извођаштва староградске музике у Београду.⁸

Носталгија као кључ за разумевање староградске музике

Култура сећања на давна времена и на личне историје обликује све наративе о традиционалним артефактима, а у етномузиколошкој материји она углавном имплицира старе вредности као боље. Нека од личних сећања временом прелазе у колективну меморију. Тако се стварају типска сећања која су очувана у мемоарској грађи и усменим предањима.

Од тридесетих година XVIII века све је интензивније и масовније преписивање за сопствене потребе, па се тако јавља „популарна форма писане културе – бележење песама у свеске, зване песмарице” (Тимо-

⁷ Текуће истраживање позива се на основе дате у: Во, Veber 2005.

⁸ Ово је подстакнуто успешним резултатима урбане етномузикологије и студија популарне музике (нпр. Jurková 2012; Krims 2007; Laing 2010; Muszkalska 2012; Stokes 1994; Connell, Gibson 2003; Cohen 1993).

тијевић 2011: 255). Стари Београд, контексти извођења у кафани и тајанственост порекла ране популарне музике, постали су временом важна места у митологизованим сећањима сведока и потоњим покушајима одгонетања изгледа некадашњег културног живота. Дискурс жанра староградске музике се управо напајао на овим сећањима на стари Београд, Скадарлију, кафане, ретке плоче, истакнуте музичаре, репертоар градске народне музике. Овде ће бити начињен осврт на мемоарску грађу која је у случају градске народне музике готово шаблонизирана, 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 с обзиром на то да се за памћење може рећи да је више стваралачки процес него пуко складиштење информација (Кулјић 2006: 54) – зар то није случај и с неким усменим исказима добијеним приликом етнографских интервјуа?

Социолог Тодор Куљић успоставио је разлику између памћења, „складиштења” садржаја из прошлости, и сећања, актуелизовања сачуваних садржаја (при чему је „сећање захват у прошло увек из нове садашњице” – Кулјић 2004: 123). То се може применити на однос према градској народној музици и староградској музици. Према Куљићевој интерпретацији, реферисање на прошлост се може остварити кроз примарно искуство, културу сећања и историјску науку (Кулјић 2004: 124). То као модел постоји и у проблему који се овде изучава: значај проживљеног извођења присутан је 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 би се илустровали принципи употребе ретроспекција истражени су мемоари,⁹ као плодови културе сећања у којима има

⁹ „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 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

информација и о музицирању.¹⁰ Мемоарска грађа често садржи податке о кључним местима, актерима и друштвеним околностима из субјективне перспективе, али они су каткад недовољно прецизни (нпр. Ђоковић 1994; Ђорђевић 2011а; Јовановић 2012; Кнежев 1987). Како су подаци о кафанском музицирању из овог периода генерално малобројни, тим пре вреди размотрити и ове изворе. Међу њима се као кључан 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 очигледно још од XIX века повлачио пред модерним облицима друштвеног живота:

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 животног 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” (Marković 1986: 419).

¹⁰ Сећања на градску народну музику била су тема романтичарских писаца, нарочито Јакова Игњатовића, код кога 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” (Марјановић 2013: 41), а посебну пажњу посветио је тамбурашким оркестрима и друштвеном значају песама које су 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” (Марјановић 2013: 42).

„Искључујући дакле ђевапчиће, 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, џезвама 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. В.) 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 продира 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” (Нушић 2008: 174–175, 178).

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 јесте сећање на кафану „Савиначка касина”, чији је власник био Властимир Павловић Царевац, вођа Народног оркестра Радио Београда – у изградњи његовог имиџа првог 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:

„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 џомбасте врсте. Долазили су Царевцу, наравно, и радио певачи и неретко остајали по читаву ноћ да певају не ради зараде” (Кнежев 1987: 50).¹¹

¹¹ Илустративно је и касније писање 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’.

Након погледа уназад зарад разјашњења на шта све заправо староградска музика реферише, биће говора о томе шта ова пракса подразумева и представља данас. Староградска музика у основи има позивање на конкретне музичко-поетске артефакте из прошлости (што имплицира компарацију као приступ), али и надградњу у облику савремених конструката, симулакрума градске народне музике. Оно што обележава староградску музику јесте дискурс носталгије, приметан у свим извођачким праксама, као облик надградње сећања, и то је кључни концепт у идентитету староградске музике као феномена.¹²

Као и на друге облике колективног памћења, на носталгију утичу: ефекат контекста, ефекат интерференције (појаве нових извора), замена извора, као и потреба за припадањем (Куљић, цитирано према: Radović 2015: 9). 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,¹³ њена филозофија се заснива на фетишизацији непосредно блиског стилског периода која се креативно испољава кроз пастиш и цитирање (Reynolds 2011: XII). На тај начин староградска музика раби нпр. „стари Београд”.

Словеначки културолог Митја Великоња је носталгију 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

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 Бутац, Добрица Гроздановић... Певали су за Цара и за 'своју душу'. Интерпретирали су многе његове песме, попут оне сетне – *Мајла љаднала, од ње се нишиша не види*” (Марковић 2011: 16).

¹² Премда је овај концепт од велике релевантности за етномузиколошке проблематизације музичких култура, чини се да он ту није довољно искоришћен. Већи позор посвећен је руралној музици и сећању у социјалистичкој Југославији (нпр. Hofman 2011), у новинарском раду о популарној музици и „југоносталгичним” аспектима рок музике после Другог светског рата (нпр. Ivačković 2014), а у скорије време носталгија се испитује и у овдашњој (етно)музикологији (Mikić 2012).

¹³ Приметио је у све чешћој употреби префикса “re-” у енглеском језику (*revival, reissues, remake, recycle*) – Reynolds 2011: XI.

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” (Velikonja 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) (Velikonja 2009: 538), 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” (ен. *top-down*), супротно од „носталгичне културе” као приступа „одоздо” (ен. *bottom-up approach*), који је заправо популарна фикција носталгичара (Velikonja 2009: 539). Великоња је такође заступао став да је носталгија увек жал за моментом у прошлости који је био прогресиван, тј. не-носталгичан (Velikonja 2009: 546). 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.

Круцијални идејни приступ, који је уједно најважнији за предмет ове књиге, представила је Светлана Бојм (Svetlana Boym), амерички слависта руског порекла, 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 романа са сопственом уобразиљом” (Boym 2005: 16). Носталгију карактерише неухватљивост: „У ствари, 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” (Boym 2005: 16). У истраживању носталгије, Бојм се залагала за „двоструку историју”, која би обухватила и реалије и илузије (Boym 2005: 22). Ово се сасвим подударно с начелима староградске музике.

Носталгија у савременом тренутку има специфичан однос према времену (видети и: Jankélévitch 1974):

„Носталгија надилази индивидуалну психологију. На први поглед, носталгија представља чежњу за одређеним местом, али она је у

ствари 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” (Војм 2005: 18–19).

Заиста је редундантан наратив о староградској музици као средству за враћање у минуло доба, бег од савремености и брзог начина живота. Рецимо, у емисијама на програму Радио Београда које емитују староградску музику и које се обрађају 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, на омотима плоча староградске музике чест је мотив сата.

Према мишљењу Бојм, носталгија је у нераскидивој вези с модерношћу и прогресом: у популарној култури „технолошка достигнућа и специјални ефекти се често користе да би се оживеле визије прошлости” (Војм 2005: 16). Тако, илустрације ради, у односу на снимке градске народне музике од пре једног столећа може се приметити да је музички језик (у хармонском, ритмичком, оркестрацијском виду) староградске музике богатији. Бојм је управо на поменутој амбивалентности утемељила своју студију:

„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” (Војм 2005: 20).

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” (Војм 2005: 37–38).

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” (Војм 2005: 38).

У историји носталгије веома је важан XIX век, што је повезано и с темом овог рада, најпре кроз конституисање градске народне музике с почетка XX века, а потом и кроз реферисање на њу у староградској музици. Но, не треба заборавити да се данас на XIX век гледа у кључу носталгије. Ево како је Војм описала то време, које је донело и процват боемије:

„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 са прошлостју. (...) Чезња за завичајем постала је кључна метафора романтичарског национализма. (...) Носталгичар никада није домородац, већ особа без сталног места боравка која посредује између локалног и универзалног” (Војм 2005: 42–43).

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 чезњу за завичајем, носталгија је фигурирала и као чезња *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” (Војм 2005: 45).

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” (Војт 2005: 50). И одиста тако јесте у случају староградске музике – крајем XX века јавила се као жанр алтернативан новокомпонованој народној музици, алудирајући на прошлост и градску традицију, поспешујући кафански колективитет. Осим поетских начина 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, Војт је тврдила да је у XX веку носталгија приватизована и интернализована (Војт 2005: 105). Може се потврдити да је пред крај прошлог века „носталгија постала одбрамбени механизам који је штитио од убрзаног ритма промена и економске шок-терапије” (Војт 2005: 120). 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” (Војт 2005: 121). Такви културни производи били су намењени масовној употреби домаћих потрошача, али и туристима (Војт 2005: 124). На овакав приступ се уједно најдиректније позива данашње функционисање Скадарлије, узимајући као темпоралну прекретницу Други светски рат.

Коначно, Војт 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” (Војт 2005: 509). 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 живана 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 патинизација новокомпоноване музике до деведесетих

година XX 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”, „кафанске”), чија претензија и јесте да постану дуготрајни део репертоара популарне народне музике, широко прихваћен од стране шаролике 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” (Војм 2005: 21).

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 XX 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 XIX 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 *усйомене на младосїи шїио ѓрође, на ѓролеђе шїио брзо ѓролеђе, на балове давне и ѓриликe ѓроїране* (нагл. М. Д. В.). 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 *temento mori*. Па ипак, ова опседнутост салонске културе сећањем била је шаљива, ди-

намична 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 XIX века (...) обожавали су се недовршеност, фосили, рушевине, минијатуре, сувенири, нипошто свеобухватна реконструкција (...). Тако се меланхолично осећање губитка претворило у стил и моду с краја XIX века” (Војм 2005: 49–50).

Светлана Бојм је увела поделу носталгије на рестауративну (трансисторијска реконструкција изгубљеног дома) и рефлексивну (жаљење као такво, осећај дистанцираности од објекта, сличан меланхолији). Тиме је потцртано да носталгија није чежња само према месту, већ и према времену.¹⁴ У случају староградске музике носталгија се тако доживљава и емски.¹⁵ 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, каткад и с коришћењем архаичнијег језика. 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 (видети нпр. раније важећи документ: Влада Републике Србије 2006: 32), 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

¹⁴ „Рестауративна носталгија ставља нагласак на *nostos* 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 људске 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 причи о националном идентитету, и друштвеног сећања, колективног оквира који обележава али не дефинише индивидуално сећање” (Војм 2005: 22–23).

¹⁵ О примени концепта носталгије на истраживање тамбураштва ван матичне земље видети: Думнић 2017а.

потенцира се наративима (често анегдотским) о познатим локалним боемима и споменима познатих посетилаца из целог света.¹⁶ 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.

Веза носталгије и музике је очигледно веома интересантна и комплексна. И Бојм је у својој студији уочила њену улогу у носталгичним представама (прво у спознавањима носталгије у XVIII веку, 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 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” (Војм 2005: 31).

У појединим традицијама с евидентном исељеничком популацијом чак постоји издвојив корпус „миграцијских песама” (Pistrick 2015), 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” (Vallee 2011: 87). 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 (Vallee 2011: 87). Од примера које је одабрао, за ову прилику је најинтересантније испитивање носталгије у сентименталним балада-

¹⁶ Тако се, рецимо, истиче податак да је некадашња премијерка Велике Британије Маргарет Тачер (Margaret Thatcher) „уживала у тамбурицама” у „Два јелена” (Dva jelena s.a.).

ма Тин Пан Ели (Tin Pan Alley) продукције, јер је тај дискурс продавао штампане песме за кућну употребу – „док се некада чезнуло за домом у његовом одсуству, модерни носталгичари су уживајући патили за домом – у њему” (Vallee 2011: 99). Ова опсервација говори о важности извођачког аспекта и афективног слушалачког искуства у разумевању носталгичне културе. Важан механизам носталгије у музици је и сведочење о прошлости и граду у поетским текстовима песама (више у: Elliot 2010: 2).

На концу, за етномузикологију је важно да су уочене могућности инвенције традиције које су инспирисане носталгијом (Rancier 2009: 388), 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 наполитанске канцоне (Plastino 2007), као и у етномузиколошком тумачењу сентиментализма (па и његове везе с национализмом) у (турској) популарној музици током XX века (Stokes 2010: 5).

Након дефинисања стручних појмова који се у књизи користе (народна музика, популарна народна музика, регионална народна музика, градска народна музика и – староградска музика), као и упознавања с истраживачким приступима (историографија и етнографија), представљен је концепт носталгије који кључно дефинише биће староградске музике. Овим отпочиње студија о данашњем животу староградске музике и њеној претходници градској народној музици у Србији (с примерима из њеног главног града, Београда), која је за основу има шири контекст истраживања сличних музичких пракси у Централној Европи и на Балкану.

НАСТАНАК ГРАДСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Глобална појава ране популарне музике

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,¹⁷ 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 црпала материјал и реципрочно је бивала инфилтрирана у усмену (народну) традицију. Такође, озваничила је систем обожавања извођача „звезде” (ен. *star*). Систем производње, понуде, потражње, представљања, продаје – чинио је индустрију популарне музике, а њен важан део убрзо је постало и означавање жанрова. Тако је заправо и обликовано 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,

¹⁷ Свакако треба споменути као глобално узорну традицију Тин Пан Ели издавача нота популарне америчке музике за глас и клавир од краја XIX до средине XX века.

односно биће укратко представљене оне партикуларности које показују подударност с принципима функционисања градске народне музике у Београду. Одабране су француска шансона (фр. *chanson*), немачки шлагер (нем. *Schlager*), италијанска канцона (ит. *canzone*) и руска романса, 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 постоје конкретни препеви руских романси на српски језик.¹⁸

Београдски боџи неретко пореде Скадарлију с париским Мон-мартром, који је од краја XIX века у својим кабарџима и кафеима окупљао боџе, интелектуалце и уметнике, спајајући 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 компоњује музику. Претходнице деветнаестовековне шансоне биле су песме испеване на постојеће мелодијске моделе или популарисане само путем речи. (...) Ипак, термин 'народне песме' означавао је песме рустичног карактера које бисмо данас назвали народним, и подсећа нас на нијансираност употребе 'populair' у француском језику” (Scott 2008: 197).

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 XIX века, при чему је њено „златно доба” од 1880. до 1914. године, а касније је извршила утицај на популарну музику

¹⁸ Може се поменути и португалски фадо (*fado*), као до данас једина вокално-инструментална традиционална градска народна музика локалног карактера која је препозната као репрезентативно нематеријално културно наслеђе човечанства у УНЕСКО-у због своје богате историје и виталног савременог извођаштва. Видети више: UNESCO 2011.

у свету, нарочито у Сједињеним Америчким Државама после Другог светског рата (Plastino 2007: 431). 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 извора који се тичу личних музичких интерпретација и индивидуалних сећања (Plastino 2007: 431).

Немачки шлагери су као форма популарне музике били од изузетног утицаја на овдашњу ауторску популарну музику, бивајући проводници западних репертоарских и стилских тенденција у актуелној популарној музици. Осим компонованих шлагера као таквих и препева, 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 окупираним Београду – као уосталом и народна музика – нарочито на програму *Sender Belgrad*, а то је имало за циљ да пружи својеврсни музички ескапизам од ратне реалности (Николић 2010: 43, 60–62). 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” (Dragaš 2014: 11).

Шлагер је у Србији (и у Југославији, чак и поратној) превазишао везаност за немачко порекло и постао синоним за популарну песму, данашњим жаргоном музичке индустрије 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 преовлађујућих 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 страниј 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 канцони споменута је у етномузиколошкој литератури као евидентна после Другог 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 наклењени 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” (Vidić Rasmussen 1995: 245).

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 Страхов, који је и сам био Рус (*Музичке новостии – Страхов*, од 1935. до краја рата) (Медић 2015: II–VIII). Чувена певачица Олга Јанчевецка, о којој постоје и сећања мојих 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 представља и репертоар руских романси који се и данас изводи, а о којем ће више речи бити у поглављу о старој градској народној музици.

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 раздвојена. Иако су утрле пут домаћим жанровима популарне/забавне музике обликованим опонашањем светских тенденција (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.

Осврт на градску народну музику на Балкану и у Централној Европи

Интересантно је да градска народна музика широм Балкана има саввим директне везе с музиком која је извођена у Београду и која је касније утицала на изглед жанра староградске музике. 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 поглављу 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).

Обухватна упоредна анализа градских музичких пракси захтевала би студију која би далеко премашила обим ове књиге (видети: Dumnić Vilotijević 2018), али и само увид у популарне збирке градских народних песама показује да постоји локално специфичан репертоар, као и онај који је извођен у различитим срединама, с евентуалним локалним текстуралним варијантама. Као најинтересантније за истраживања која имају за циљ разоткривање поре-

кла музике и преображаја песме (из чега даље могу да произилазе сензационалистичка нагађања извора и плагијата, а ређе аналитичка испитивања, као што је нпр. Радиновић 2016) на основу праћења мелодија, издвајају се песме које су широко популарне у региону, попут *Русе косе, цуро, имаш* (нпр. сајт пројекта *Everybody's Song*),¹⁹ или *Лела Врањанка* (нпр. Тодоровић 2013). За ово истраживање је довољно информативна студија америчког етномузиколога Доне Бјукенон (Donna Buchanan) (Buchanan 2007), која као основу уважава итинерер песме који је пионирски сачинила бугарски етномузиколог Рајна Кацарова (Кацарова 1973). Пратећи на примеру једне (од многих могућих) градске народне песме – *Русе косе, цуро, имаш* – историјско-трансационалне пунктове у преносу урбаних фолклорних пракси на Балкану и даље у северноамеричкој дијаспори, Бјукенон 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 (Buchanan 2007: 43). Ауторка је испитивала могуће порекло песме најпре у турској, а потом и у грчкој, албанској, македонској, босанској, српској и бугарској традицији крајем XIX и у првој половини XX века, истражила је податке о турској, грчкој, јеврејској и арапској музичкој дијаспори у Сједињеним Америчким Државама средином XX века, као и појединачне популарне обраде крајем XX века. Указала је на мелодијске и сижерне моделе и то кроз кључне факторе преноса (Buchanan 2007: 43), 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, овом приликом извучени су детаљи који илуструју некадашње токове регионалне популарне музике – може се рећи и градске народне музике – а које је ауторка прикупила махом из литературе.²⁰ Турско порекло песме (*Üsküdarı gıder iken*) може бити двојак – из османског јањичарског марша или османске дворске и касније градске песме типа *şarki* (ауторка је више елаборирала други приступ, истичући његово кафанско извођење

¹⁹ Видети: *Everybody's Song s.a.*; у оквиру пројекта доступан је филм бугарске новинарке Аделе Пееве *Чия е џази џесен?* из 2003. године.

²⁰ Преноси јеврејске и арапске дијаспоре у Америци нису детаљно разложени, а оријентализујуће употребе у глобалној популарној музици друге половине XX века нису од интереса за ово поглавље.

/kafehaane, gazino/ и тип оркестра који га изводи – *ince saz*) (Buchanan 2007: 4–10). За пробој и развој у Грчкој, Бјукенон је истакла оперету *Leblébidji Hor-hor Agha*, коју је око 1880. године компоновао извесни јерменски композитор Дикран Чукацијан. Оперета заснована на наслеђу француске музичке комедије с оријенталним референцама имала је изузетан одјек у Атини и касније у Грчкој, а с њом и дата песма. 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 (*simpania*) (Buchanan 2007: 10–21). 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 (Buchanan 2007: 26–27). Делови о Босни и Македонији говоре да је у питању севдалинка, а за Бугарску се истиче да је већ 1870-их била веома популарна мелодија, али да је за њену популарност у другој половини XX века био пресудан српски утицај (Buchanan 2007: 28–35). Што се популарности у Србији тиче, она се помиње (тек?) од филма *Циџанка* Војислава Нановића из 1953. године на основу адаптације текста *Кошћане* коју је сачинио Александар Вучо, па се ауторка определила за потрагу за песмом *Мирјано* у делу Борисава Станковића и даље у четвртој *Руковешти* Стевана Стојановића Мокрањца (Buchanan 2007: 35–36).

Осим (посве узбудљивих) појединачних историјских података који се обично помаљају услед оваквог деконструктивистичког тока, оно што се из ове 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 ванвременски важеће за популарну музику, а балканска традиција (и следствено „ситније” градске праксе) која се може пратити од XIX века, партикуларизује се лествичним низовима, метроритмичким обрасцима, мелизматиком, док се истовремено универсализује западњачком хармонизацијом. У популарности појединачних песама према теоријама из области студија популарне музике може се рећи да је од значаја такозвана „удица” (ен. *hook*),

односно специфичан мотив из било ког музичког, па и поетског плана, који настоји да придобије пажњу и памћење слушатељства (више у: Burns 1987).

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 спојем музичких култура. Управо су их у општој (етно)музиколошкој литератури њихови миграцијски (Јевреји, Руси) и мобилни локацијски (Роми) идентитети 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 обогаћивајућа и самосвојна, као и у светлу изобичајеног очувања фолклора. У овом тексту заступа се у естетском смислу вредносно неутралан став – реч је о професионалним музичарима који су преносили и комбиновали музичке праксе с којима су се сусретали и презентовали (тј. 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, изненађујуће је било то 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. Наиме, дискографске компаније су снимале разне популарне музичке облике које су донеле досељеничке заједнице. Због условљености тешком доступношћу материјала, озбиљнија етномузиколошка истраживања, барем у случају некадашње Југославије, тек су у повоју.

У вези с истраживањима дијаспора у САД, према сегментима истраживања Валтера Зева Фелдмана (Walter Zev Feldman), постоје сличности између клезмер (ашкенаске јеврејске) музике и ромских регионалних пракси (нарочито оних које су тамо пренете) (Feldman 2002: 89–90). Клезмер музика се може довести у везу с градском народном музиком у Србији преко распрострањености на истоку Европе, али и професионализованих музичара и инструментаријума. Британски музиколог Џим Семсон (Jim Samson) сматра утицај сефардске јеврејске музичке праксе у репертоарском смислу читим не само на Медитерану, већ и на Балкану – у босанским, грчким и бугарским градским песмама (Samson 2013: 27). Свакако, по свом ареалу и структуралним карактеристикама припада и имагинарном медитеранском музичком идиому (више о појму Медитерана у музици у: Соорер, Даве 2005).

Међутим, далеко је 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 етнологa Андријане Гојковић (нпр. 2001). Амерички антрополог Керол Силверман (Carol Silverman) пружила је савремено читање ромског музицирања на ширем простору и у светлу њихових кретања (Silverman 2012). Оно што је потврђено кроз овдашњу извођачку праксу, али и њену рецепцију, јесте да је ромско извођење градске народне музике представљено као посебно – било по изврсно-сти описаној кроз одреднице попут „одсвирано/отпевано с душом” и „право народно”, било по стилској посебности која се објашњава терминима попут „прљаво” и „туђе”. Овима се указује на аутентичност и хибридно-сти које се могу приписати ромском извођењу, а премда контрадикторне – оне се у извођењима и комбинују. О овоме је писао и амерички антрополог овдашњег порекла Александар Марковић (Alexander Marković), залажући се за концепт аутентичне хибридно-сти (Marković 2015).

Албански етномузиколог Ено Кочо (Ено Коџо) посветио је књигу албанским градским лирским песмама из 1930-их година, њиховом контексту, нотирању и анализи (Коџо 2004). Он је направио разлику између „популарних” песама (ал. *populllore*), које „обухватају не само градске песме, већ и циганске и понекад разрађену народну музику” (Коџо 2006: 239), и с друге стране 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 (Коџо 2006: 240). Интересантно је да је и овде граница између појмова народног, популарног и градског веома осетљива. Указујући најпре на познату изолованост албанске културе и блискоисточне и византијске утицаје, аутор је представио карактеристике овог музичког жанра, потцртавајући примере из јужне, средње и северне Албаније, у различитим репрезентативним извођењима (Коџо 2004). Као и аутори сличних студија, и Кочо је осим теренских истраживања користио податке о концертима из тог доба, као и о снимцима на плочама (Коџо 2006: 253). 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 (Коџо 2006: 247). Музика је извођена увече у кафанама где су се окупљали хришћани, као и у муслиманским хановима, али и у посебним заједничким просторима (Коџо 2006: 247). Албанске градске песме су (такође) биле дела анонимних, али и познатих аутора (Коџо 2006: 248–249). 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 табуисана (Коџо 2006: 250). 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 (Коџо 2006: 250–252).

Градска народна музика у Аустрији је имала утицај на српску праксу, будући да је Беч својевремено био узорна метропола овдашњег грађанства. Бечке песме (нем. *Wienerlied*) јавиле су се у другој половини претпрошлог столећа као фузија алпског певања с праксама придошлица у Аустроугарској, при чему су посебно видљиви коре-

ни 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 (Weber 20016). Као и у другим случајевима, реч је о популарним емотивним песмама, а честе теме су живот у Бечу посматран очима хедонисте, носталгија за прошлим временима и песимистична садашњица (Weber 20016). 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 (Weber 20016). Посебно је био важан инструментални жанр шрамелмузик (нем. *Schrammelmusik*), синоним за гудачки камерни састав који је изводио специфичне популарне комаде (Weber 2001a). У Бечу је такође постојала пракса музицирања у кафани (нем. *Huerigenmusik*), а често су се изводиле винске песме (нем. *Weinlieder*) (Weber 2001a). Утицај на овдашње хорско извођаштво имао је и лидертафел, пракса групног певања за столом (нем. *Liedertafel*).

Градску народну музику у Бугарској систематично је разматрао првенствено етномузиколог Николај 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) (Кауфман 1968: 5–6). 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: T–D–D–T, T–S–D–T²¹ (поменуо је да субдоминантна функција није честа у градским песмама, као и да се може јавити каденцирајући квартсекстакорд), за музички облик је типична симетрична

²¹ Као стандардно, у приказу анализе користи се латинично писмо.

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) (Кауфман 1968: 13–14, 83). У карактерном смислу, Кауфман је установио разлику између принципа марша и романсе која се јавља у градским песмама (Тончева 2005: 235). Касније је посветио пажњу засебним скупинама песама, а овде ће бити поменути његови закључци везани за љубавне градске песме – шлагере, како их он назива, опет због могуће применљивости на овдашњи материјал, којем бугарска пракса умногоме наликује. Констатујући прво пробој грамофонских плоча и западних популарних жанрова на бугарску сцену почетком XX 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 (Кауфман 2002). Поред Кауфмана, музиколог Елисавета Валчинова Чендова дала је значајан допринос овој теми, будући да се бавила историјатом градске народне инструменталне музике, пратећи у суштини проблем односа фолклора и професионализације (Валчинова Чендова 2000). У бугарској етномузикологији је велика пажња посвећена ромским музичарима (нпр. Пейчева 1999), који су често били носиоци праксе градске народне музике.

Феномен градске народне музике у Грчкој кореспондира са жанром *ребетико* (гр. ρεμπέτικο). Овај жанр се заснива на жанру турског порекла *смирнеика* (гр. σμυρναϊκά), који је изводио певач (или певачица), уз пратњу виолине, ута, џумбуша и дефа, а типична места извођења били су кафе-амани (кафане с музиком које су биле пандан француским кафе-шантанима /фр. *café-chantant*/) (Chianis, Brandl 2007). Након пресељења малоазијских Грка 1924, у Атини, Пиреју и Солуну јавља се носталгични и политички цензуриран жанр нижих друштвених слојева – ребетико, који се изводио у хашиш-баровима, а у музичком смислу карактерисала га је употреба дур/мол система уместо макама и извођачки састав од багламе, два бузукија, клавира и перкусија (Chianis, Brandl 2007, више у: Holst 1975).

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 велику пажњу ромској пракси, а

у оквиру тога и градској народној музици (Sárosi 1977). 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” (Bartók 1997: 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 су именоване по српској транскрипцији изворног термина „мађарнота” – *Magyar nóta*) 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 (XIX, прим. М. Д. В.) 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 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” (Bartók 1997: 176–177).

Утицај на овдашњу праксу у Војводини имала је и румунска музика. Етномузиколог Сперанца Радулеску (Speranța Rădulescu) писала је о ромској музици (рум. *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 (Rădulescu: рукопис). Извођена је у градовима за припаднике средње класе, у кафанама, а њено „златно време” биле су тридесете и четрдесете године прошлог века (Rădulescu: рукопис). 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) (Rădulescu: рукопис). 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 сѿикайѿо*, *Хора сѿикайѿо*, *Хора марѿишиорулуј*) (Фрациле 2013).

Градска народна музика у Турској имала је јак утицај на целокупну музичку праксу на Балкану. Жанр фасил (тур. *fasıl*) је из уметничке прешао у популарну праксу и изводио се у ноћним клубовима званим газино (тур. *gazino*) од почетка XX века и еволуирао је све до данас (Eken 2005). 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 (тур. *Segâh*) и у том лествичном раму – интервала прекомерне секунде, као главне оријентализујуће представе (Pekka Pennanen 2008). Комбинација таквих скала оријенталног порекла са западном, функционалном хармонизацијом је као вид модерности прихваћена у балканским земљама.²² И наравно, вишевековни утицај османске на остале културе на Балкану 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 (нпр. Пејовић 1996; Пејовић 1997). 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 XX века. Као и у случајевима других земаља, ни у Чешкој градска народна музика није била проучавана колико сеоска, упркос

²² О ситуацији у Грчкој више у: Pekka Pennanen 1997.

заступљености у пракси. Приређивачи поменуте 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 (Thořová, Traxler, Vejvoda 2011; Thořová, Traxler, Vejvoda 2013). Осим тога, постоји и значајан преглед ране популарне музичке дискографије (Gössel, Šír 2016).

Осврт на градску народну музику у земљама некадашње Југославије

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.

Хрвајска

Опште је познато на подручју држава бивше Југославије да Србија и Хрватска негују веома сличан репертоар староградске музике, нарочито у Војводини и Славонији. Стога су резултати досадашњих сакупљања и научних тематизација градског музичког фолклора у Хрватској од великог интереса и за ову тему. Хрватски истраживачи су се још од XIX века бавили градском народном музиком, тако да су за њима остале озбиљне проблемске расправе, као и сакупљен нотни материјал.

Историјски је најважније тумачење Фрања Ксавера Кухача, а његова разграната делатност је сажета у петотомној збирци *Јужно-словјенске народне њошевке* (Кућаћ 1878; Кућаћ 1879; Кућаћ 1880; Кућаћ 1881; Кућаћ, Širola, Dukat 1941) и, што је важно за ову тему, допуњена анализа варошких песама у каснијем раду. Осим што је значајну пажњу поклатио и градском фолклору, по његовим коментарима је очигледно да је рачунао на то да ће грађани бити корисници његових збирки. Поврх тога, Кухачев рад био је настављен не само кроз фолклористи-

чки оријентисане етномузиколошке текстове, већ и кроз штампу која је имала космополитско усмерење (Seribašić 2012). У сопственом мелографско-теоријском манифесту, очито су неки Кухачеви ставови (попут прохрватске оријентације и критике метода теренског рада Вука Стефановића Караџића), а нарочито се позабавио варошким песмама:

„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” (Кућац 1892: 10).

Кухач је у ствари 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 живописну социолошко-естетску критику тамбурашких оркестара и њихових капелника.²³ Инсистирао је на односу хрватског и туђег у варошким песмама. Занимљиво је да је на истом

²³ „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 узбуди 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 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 увекбавају 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” (Кућац 1892: 14–15).

месту 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.²⁴ Истакао је и сложеност задатка проучавања различитих етничких пракси, али и његову неопходност, будући да се различите традиције мешају у градском окружју.²⁵

²⁴ *Анчице мила* – *Aennchen von Taraui* (немачка); *Без тебе, граја* – из немачког играка *Die Perlenschmir*; *Ах, кад сам те ја видио* (немачка); *Баиш ниједан сајт не мину* („из неке опере“); *Бледи месец теби шужим / Ево веће настјадоше красни дани* – *Guter Mond du gehst so stille* (немачка); *Још ти се жарко сунце* – *Nie wird mein Mund dir sagen* (немачка); *О, часе премили* – *Alles neu macht der Mai / Fahret hin, Grillen geht* (немачка); *О, љубави љаклена / Желиш ли бићи моја* (немачка); *Што се боре мисли моје / Први љоплед ока твој* – *Ist denn Liebe ein Verbrechen* (немачка); *Приближује се њај час* – *Sie nacht, sie nacht die fürchterliche Stunde* (немачка); *С Бојом осјај, љомни мене* – *Lebe wohl, du theures Land* (немачка) / *Les adieux de Bertand* (француска); *Сложно ми, сложено браћо ма* – из опере *Пуришани, Снуждени Пољак* („превод пољске песме“); *Сва се сад жеља моја* – *Aus Caprice ist alles auf Erden* (немачка); (?) *Шта, љубо! Ти зар осјављаш ме?* – *Ein getreues Herz zu wissen / Vom hohen Olym herab* (немачка); *Што си мајци казала* – из опере *Freischütz*; *Ти љавиши, зоро красна* – *Ich lieg im Bett und schwitze / Mich fliehen alle Freuden* (немачка); *Већ барјак вије* – из опере *Марша*; *Пред њом сам ја злосјављен* – *Denkst du daran* (немачка); *Прво лејо служио* – *Was kommt dort von der Höh* (немачка); *Изидиши на љозоре, Дубровкиње младе* – од ирске песме из опере *Марша*; *Хаж'ше чаја врући* – из опере *Fra Diavolo*, у играказу *Војнички бејунац*; *У јујро рано чим зора* – *Freut euch des Lebens* (немачка); *С Бојом, граја љубезна* – *Auf und an, spannt den Hahn* (немачка); *Јелинко ходам, Јелинко с Бојом* – *Roztrhana chali, ra slunce do ni sviti* (чешка); *Сијем жићо и љшеницу* – *Mädele ruck, ruck, ruck an meine grüne Seite* (немачка); *Драја моја љосјого* – *Es wollt einmal ein junger Knab* (немачка); *Ја љодижем чашицу* – *Ich nehm mein Gläschen in die Hand* (немачка); *Да би љушће вино љил* – *Laičenj, laičenj což ge to* (чешка) / *Szegény legény vagyok én* (мађарска); *Пуна срца, љуне чаше* – *Abschiedslied von der Heimat* (немачка); *Најљи ирло са вином* – *Was kommt dort von der Höh* (немачка); *Госји моји мили* („ловачка песма из неке опере“); *Кумјанија ка сегу* – *Slo děvčatko pro vodu* (чешка); *Још ниједан Зајорац* – *Išlo dievča pre vodu* (словачка); *Љубиш ме, кушни ме* (словачка); *Даж, гаж, мени љочи* – *Počekaj povím na te* (чешка); *Ком славских у жилих* – *Vozrůd bandy z bojeckiej* (пољска). Према: Кућаћ 1892: 17–20.

²⁵ „Добро је ако мелограф бележи и туђе ушуњане мелодије које се певају на (рецимо) хрватски текст. У Славонији, у Србији и у 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” (Кућаћ 1892: 16).

Дефинитивно најауторитативније тумачење градске народне музике из данашње перспективе пружио је етномузиколог Јерко Безић. Он је изнео сажете податке о варошкој музици, који су блиски појму градске народне музике како се у овој књизи дефинише, 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 (Bezić 1977a: 25).

„Варошка песма (градска, стара градска, градска народска /’пучка’, ‘vernacular’, како стоји у оригиналним верзијама рада – прим. М. Д. В./ или маловарошка песма), песма која потиче из урбане или рурално-урбане средине. Убраја се у фолклорну музику ако се развија и живи слободно, ако се изводи и шири уз мале преиначе – 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 попиевка’ увео је Ф. К. Кухач (Kuhač 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” (Bezić 1977b).

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 се-

кунде. Напеви прве и друге врсте изводе се углавном двогласно или вишегласно, а једногласно уз инструменталну пратњу. Напеви треће врсте најчешће су једногласни” (Bezić 1977b).

Безићев рад је изузетно важан када је реч о терминологији. Наиме, он је термин „варошка песма” заменио са „фолклорна градска песма” 1977. године када је говорио о далматинском фолклору, оправдавајући то чињеницом да градска и сеоска музика могу бити извођене и ван контекста који је називом наглашен, те генерално се отварајући ка научном посматрању „начина живота музичких појава (...) неголи [усмеравајући се на] њихов садржај и форму” (Bezić 1977a: 33). 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:

„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’” (Bezić 1977a: 23).

Поред потцртавања нужности географског одређења, Безић је објаснио и зашто користи термин „градска”. Овде се показује у пуној мери различитост тумачења термина „староградско” у односу на ову студију, која подразумева данашње читавање старости градском музичком фолклору без обзира на датум настанка. Касније је у загребачком *Лексикону југославенске џлазбе* Безићев појам „варошка песма” замењен са „староградска песма” (1984. године), што се онда и одомаћило не само у свакодневном, већ и у стручном говору (Надџихусејновић Ваљашек 2003: 349). Касније Хаџихусејновић Ваљашек термин „староградска песма” везује за период „негде крајем седамде-

сетих или почетком осамдесетих година”, када се појављују албуми у издању Савеза музичких удружења Хрватске (Hadžihusejnović Valašek 2003: 349).

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 има различитих облика. Истиче се четвороделна форма А В А В. (...) Према тексту су најчешће љубавне песме” (Bezić 1977a: 24).

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) (Bezić 1977a: 35), Силвија Бомбарделија (Silvije Bombardelli) (нивелисао је стилове у оквиру овог жанра) (Bezić 1977a: 37). Ти написи су били усмерени на далматинске градске народне песме, а Безић је 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 (Bezić 1977a: 38). Предочио је и који су начини њиховог 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 10. Фестивала клапских песама у Омишу 1976. године (Bezić 1977a: 38).

Божидар Широла је био референтан за Безићево истраживање (премда је Безић критички реаговао на Широлину изјаву о једноставној ритмици, као и о позицији хрватског наслеђа у односу на медитеранско, сматрајући национално делом ширег медитеранског културног слоја) (Bezić 1977a: 31), будући да је пажњу посветио и далматинском фолклору.²⁶ 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.²⁷ Узмајући у обзир

²⁶ „Уз веома поједностављену поделу на 'тежу, старинску хрватску попевку', каква се изводи нпр. у Далматинској Загори, и 'лагану и припросту градску песмицу', Широла 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 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” (Широла, цитирано према: Bezić 1977a: 30).

²⁷ „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: Т–S–D–Т, ритмика показује симетричне облике, завршно каденцирање бива по схеми: D–Т, 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” (Žganec 1962: 14).

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 и панонски тип (потоњи распрострањен и у Србији, а настао је по узору на „немачке сељачко-грађанске песме” (Hadžihusejnović Valašek 2003: 342). 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.²⁸

Коначно, у Хрватској се данас користе термини „староградска пјесма” и „староградски плес” (у вези с којим треба само натукнути парадигматски интересантно *салонско коло*) (више у: Blažeković 1994). У Хрватској постоји „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 (Hadžihusejnović Valašek 2003). Она је староградске песме назвала славонским, али и хрватским „евергрином” (ен. *evergreen*, „композиција која годинама или деценијама не силази са стандардног репертоара”) (Клајн, Шипка 2010), који показује континуитет у трајању од „сто педесет и двеста година” у неизмењеном или делимично измењеном виду (Hadžihusejnović Valašek 2003: 311). Такође, указала је и на називе који нису произвољни, а за које се није определила: „фолклорна градска”, „варошка”, „пучка”. Неодржив је у том контексту термин „староградска” (који практикује и

²⁸ „(...) 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 најалост 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 *шлаџера* – да се тако изразим” (Hadžihusejnović Valašek 2003: 222–223).

овдашњи заљубљеник у историју српске грађанске поезије Ђорђе Петрић), јер не постоје никакви подаци да је она и у XIX веку тако називана. Под овим термином ауторка идентификује „многбројне песме које су од почетка XIX века стваране у Славонији и континенталној Хрватској прожимањем домаће традиције и средњоевропске музике” (Hadžihusejnović Valašek 2003: 311), али се касније (преко позивања на Безића) помињу и другачије градске музичке праксе које имају медитеранске и оријенталне утицаје (Hadžihusejnović Valašek 2003: 349), 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 несеском 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. То доводи 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, 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 XVIII на XIX век, а од илирског препорода и домољубне, називале су се 'варошке песме'. У другој половини XX 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 песма', а од 1970-их усталио се назив 'староградска песма'. Од све три врсте староградских песама сачувале су се највише љубавне песме, које су крајем XX 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" (Hadžihusejnović Valašek 2003: 311–312).

Надаље, у њеној студији дат је историјат „варошке песме”. Посматрајући кроз друштвени контекст јачања националних струјања у Хрватској у XIX веку, примећено је бујање дисеминације ових песама рукописним песмарицама, потом пораст прикупљања и аранжирања музичко-фолклорних облика – међу њима и „варошких” – оснивање певачких и тамбурашких друштава, као и шира приватна употреба клавира у друштву (Hadžihusejnović Valašek 2003: 314–338). Како је и Хаџихусејновић Валашек сматрала, почетком XX века градска народна музика (односно, „староградска пјесма” у њеној терминологији) већ је јасно обликована у основи на начин на који се одржала до данас. Приметила је јак процват у градско-сеоским славонским срединама насељеним становништвом различитих етничких припад-

ности и професија, али свакако под доминантним аустроугарским утицајем (Hadžihusejnović Valašek 2003: 339). С друге стране, приметна је реално истовремено замирање истраживачког интересовања за градску културу, која је измештена у камерне просторе и извођење неформалних друштава, науштрб „новопробуђеном високом вредновању традицијске културе сеоскога живља”, па чак и отпор према њој (Hadžihusejnović Valašek 2003: 339–340).

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, Хаџихусејновић Валашек је посветила пажњу и ономе што се у овој књизи 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 најеклатантније остварује у музичким издањима и специјализованим фестивалима (више у: Hadžihusejnović Valašek 2003: 350–354):

„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 XX 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 њојуларне и варошке њјесме: За њлас и њтамбурашки оркестњар* (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 XX 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 њјесме 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" (Hadžihusejnović Valašek 2003: 346–347).

Као што ће се у овој књизи 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, Југотон) и Радио Загреба, после ће бити указано 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.

Босна и Херцеговина

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 уметничких ворлд мјузик (ен. *world music*) мешавина. Као и с осталим праксама које се данас везују за одређени национални простор, и код севдалинке се инсистира на њеном босанском наслеђу, што у одређеној мери (мада не и сасвим) јесте тачно и у историјском смислу (критику тог приступа из перспективе припадности српском наслеђу видети у: Томић 2017).

Најауторитативније тумачење пружио је етномузиколог Владо Милошевић. Почео је дефинисањем севдалинке, које показује лепезу уобичајених научних потешкоћа у овој материји – хетерогеност категорија обухваћених једним термином, неодлучност у погледу одељивања 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.²⁹

²⁹ „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 вреве 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 успешним срећним прожимањем

Као синониме појма севдалинка који су се јављали током историје, Милошевић је навео: босанске (односно, босанско-херцеговачке) песме, шехерске/шехерли песме, дилберке, ашикли(јиц)е, харемске песме; али је приметио да у многим збиркама песама има и оних за које је пропуштено да се каже да су севдалинке (Milošević 1964: 5). Уз претпоставку на основу литературе да је назив „севдалинка” био познат у Босни крајем XIX века, он се сагласио с мишљењем Ахмеда Мурадбеговића да је сам назив новијег датума (Мурадбеговић, цитирано према: Milošević 1964: 5). 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 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” (Milošević 1964: 16–17).

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.³⁰ Опонирајући Миодрагу Васиљевићу који је посматрао севдалинку из угла етномузиколога из Србије и кафанске распрострањености, Милошевић је заступао став да је

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” (Milošević 1964: 4).

³⁰ „(...) 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” (Milošević 1964: 5).

севдалинка не само „беговски” и „харемски” музички израз (искључивој припадности севдалинке вишим класама се и противио) (Milošević 1964: 14–15), већ да је немерљив утицај културних миграционих веза с Османским царством.³¹ Међутим, није успео да побије постојање кафанске праксе. Чак напротив, у закључку своје студије је децидно изнео тврдњу: „Држим да је севдалинка баш то што се расцветало у кафанско-пијанском и акшамлучко-бећарском амбијенту” (Milošević 1964: 40). 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 која је утицала и на музику у Србији (више у: Milošević 1964: 8).

Милошевић је уочио и родну поделу која се према његовом мишљењу одражава на стил извођења, поетски текст и физиономију мелодије (Milošević 1964: 17–18). 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” (Milošević 1964: 9). Може се сада слободно тврдити да је упориште прва два проблема заправо у последњем, што је и Милошевић потврдио (Milošević 1964: 12), а и размотрио:

„На крају увек произилази да су камен спотицања: арабеске, орнаменти, мелизме, украси, руладе итд. Однос између силабичког и 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” (Milošević 1964: 12–13).

³¹ „(...) 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 трговцима, војницима и чиновницима и осталим ученим људима из разних крајева турске царевине који су долазили у наше крајеве и вароши, одходили или остајали овде, па су од њих примали поред осталог и нешто и њиховог певања” (Milošević 1964: 6).

Посебно су вредни цитати које је преузео од немачког слависте Герхарда Геземана (Gerhard Gesemann) који истичу вредност балканских урбаних култура.³² 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’, ’џанум’ 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” (Milošević 1964: 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 раздељена дијазеуксисом (према терминологији Миодрага Васиљевића) у осмотонској лествици чине „макам хицаскјар” (Milošević 1964: 22–23). 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 њосџала*, пронашао паралеле у бугарском фолклору (Milošević 1964: 23–24).

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.³³ Успоставио је, стога, поделу севдалинки „по садржају, лепо-

³² „У овим по себи извесно декоративним елементима лежи баш душа ове песме” (Геземан, цитирано према: Milošević 1964: 13).

„Зона левантског круга је та која је националне културе на Балкану, око Егејског мора и на Понту оријентално обојила. Она је изразито варошка култура” (Геземан, цитирано према: Milošević 1964: 13).

³³ „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 –

ти 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 познатих и („мени”) непознатих песника/песме које су писане клишетирано, шаблонски, без инвенције и правог песничког замаха/лирско-песнички производи ниже вредности и имитације народне песме (Milošević 1964: 25–30).

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.³⁴

У том смислу, севдалинка као феномен показује неухватљивост, описану оријентализујућим (у Саидовом /Edward Said/ 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 нпр. 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 преде-

онај тешки и неизлечиви карасевдах (...). Али кад читамо стихове севдалинки, ми ћемо наћи много више примера истанчане лирике неголи црног и тешког севдаха” (Milošević 1964: 24–25).

³⁴ „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 тетрахорди, пентахорди или хексахорди дотичних модуса са завршетком на првом ступњу” (Milošević 1964: 30).

ла, немир неостварених снова, бол чежње и много тога што није лако исказати. Ја бих то укратко назвао 'моћ прекомерне секунде'" (Milošević 1964: 32).

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 тоpline 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" (Milošević 1964: 39).

Владо Милошевић се посебно осврнуо на ромске певаче и свираче, које је назвао професионалним музичарима. Полазећи од чувеног става Владимира Ђорђевића, Милошевић је урадио слушну анализу снимака с грамофонских плоча Софке Николић.³⁵ Како је она релевантна за тему ове књиге, будући да је била репрезент градске народне музике у Београду до Другог светског рата, биће пренете Милошевићеве речи у потпуности, уз издвајање најупечатљивијих аналитичких импресија попут уочавања додавања украсних тонова у виолинској пратњи и наглих динамичких и агогичких прелаза у вокалној деоници (Milošević 1964: 46–47):

„Сви технички елементи у извођењу певачице Софке Николић и њене свирачке дружине нису ништа ново (изузимај 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 рафинирано и с јасним циљем да се таквим начином певања анимирају гости у кафани (нем. *Stimmungsmusik*)" (Milošević 1964: 21–22).

³⁵ Издања His Masters' Voice: Чујеш, секо; Зоне, мори, Зоне; Али њаша на Херцеговини; Гривна; Саџрагићу шајку; Колика је Јахорина њланина; Кад би знала, дилбер Сјано.

„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” (Milošević 1964: 47 – из коментара о песми *Колика је Јахорина џланина*).

У самом закључку своје студије, Милошевић је написао личне ставове – по севдалинку тотално неповољне, 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) (Milošević 1964: 41–42), односно подели на музички фолклор и популарну музику из перспективе академског композитора и фолклористе:

„Али кад бих се ја питао, ја бих именом 'севдалинка' означавао: а) у тексту оно што сам навео под бројем IX (песме познатих и /мени/ непознатих песника; песме које су писане клишетирано, шаблонски, без инвенције и правог песничког замаха; лирскопеснички производи ниже вредности и имитације народне песме – прим. М. Д. В.); 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 протачко 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 ко ово пева, професионални или непрофесионални певачи; д) и на крају: оно што је најниже у овој врсти певања, шунд и кич” (Milošević 1964: 41).

У Босни и Херцеговини је од деведесетих година XX века пробуђено интересовање јавности за севдалинку, па се појавило неколико етномузиколошких студија на ту тему. Овом приликом као савремени поглед на градску босанску традицију треба истаћи рад Тамаре Караче Бељак. Полазећи у представљању материјала од Лудвика

Кубе као првог значајнијег мелографа (Караћа Вељак 2005: 169), али нажалост не приказујући довољно изворе, она је направила преглед историјата севдалинке у Босни и Херцеговини. Као нарочито 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 били популарни певачи из Србије, попут Софке Николић, Боре Јањића, Николе Стојковића „и професионалних циганских певача из Србије” који су певали у кафанама (Караћа Вељак 2005: 170). 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 (Караћа Вељак 2005: 171). Народна музика је тада класификована у четири категорије: изворна, импровизована, стилизована и аранжирана – што се у каснијим анализама тешко раздвајало (Караћа Вељак 2005: 171). Ово је наведено како 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 помени различитих стилова које су донели извођење на хармоници, потом у тамбурашком и у народном оркестру, а коначно и неотрадиционални изрази попут сазлијске пратње (Караћа Вељак 2005: 172–174). Коначно, на пријемчив начин је тровековни историјат севдалинке представио Дамир Имамовић, који је уједно и интерпретатор овог жанра у савременим аранжманима (Имамовић 2016).

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.

Црна Гора

У једином постојећем раду на сличну тему, етномузиколог Гордана Ћетковић обрадила је „пјесме из старе Подгорице” (Ћетковић 1998), приступајући им методом „терен–транскрипција–анализа”, типичном за српску етномузиколошку школу (видети: Golemović, Rakočević

2008). Тако су назване народне песме, „подгоричке севдалинке”, које комбинују „цивилизацијске наносе: горштакчи, приморски, градски и у њему много елемената оријенталног муслиманског” (Ćetković 1998: 12). У претежно осмерачком и десетерачком стиху са честим рефренима, оне певају љубав и стару Подгорицу (Ćetković 1998: 12), што је подударно са староградским песмама у Београду. У музичком смислу, ове песме карактеришу формална вишеделност (ауторка је као честу појаву издвојила четвородел) (Ćetković 1998: 18), *parlando rubato* ритам (често се текстуални и ритмички акценти не поклапају) (Ćetković 1998: 22–23), широки мелодијски амбитус, прекомерна секунда, мелизми (који могу садржати нетемпероване тонове) и богата динамика (Ćetković 1998: 25–26), 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 (Ćetković 1998: 13).

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 далматинске 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 бокељским или бокељско-далматинским. (...) Користићемо најчешће поједностављени назив *далматинске њесме*, не одричући њиме бокељску посебност.

С друге стране, Кубин рукопис садржи и значајан број песама које препознајемо као изворно војвођанске, славонске, западно-хрватске, босанско-херцеговачке, македонске и слично, или им не можемо одредити географско порекло. Ова појава градских музичких стилова из разних јужнословенских крајева, придонелих у Боку првенствено под утицајем романтичарских и националних гигања у XIX веку и на почетку XX века, нипошто није

зачуђујућа (...). Проблем је, међутим, како заједничким називом означити разне стилове којима припада четрдесет шест Кубиних записа. Одлучујемо се за крхак назив *стараоградске њесме* 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 (...)" (Primorac 2015: 91–92).

Јасно је да је реч о градској традицији, а термини указују на културне увозе и потврђују 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" (Primorac 2015: 92). Осим издвајања разлика у музичким карактеристикама, аутор је објаснио и процес прилагођавања староградских песама локалном градском музичком наслеђу (Primorac 2015: 92).

Староградске песме у поменутој збирци анализирао је 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 октаве (распона терздециме). На формалном макроплану, мелострофе песама средњоевропског културног простора су неретко обликоване дводелно, у облику периода

или вишеделно, употребом три различита музичка материјала” (Marjanović 2015: 217).

Македонија

Градска народна музика у Македонији била је под снажним утицајем османске 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” (Џимревски 1985: 7–8).

Порекло чалгијске традиције у градском музичком фолклору везује се за крај XVIII века, а њен процват за XIX и XX (Џимревски 1985: 12). Интересантно је да су паралелно с овом врстом састава у градовима Македоније постојали и мандолински ансамбли којима се приписује западноевропско порекло (Џимревски 1985: 12). Ови оркестри су наступали у кафанама, а извођачи су претежно били Роми. Етномузиколог Боривоје Џимревски запазио је и снажне оријенталне утицаје у 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 (Џимревски 1985: 58–59).

Словенија

О градској народној музици у Словенији, зачуђујуће, нема много података – осим да је била под снажним западним утицајем. Постоји неколико референтних текстова у којима су се етномузиколози бавили грамофонским плочама с почетка XX века као изворима за проучавање

народне музике (нпр. Kunej 2014; Kunej, Kunej 2017; Šivic 2014). Осим везе с хрватским наслеђем која је истакнута, претпоставља се да се као тема може испитати и присуство градске народне музике на тим носачима.

Градска народна музика у Србији – етномузиколошка проучавања

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.³⁶ Та истраживања могу се пратити кроз веће аналитичке/проблемске збирке народних песама, а дефинисање градске народне музике кроз истраживачке политике – тј. кроз професионални профил сакупљача, начин бележења, време и место истраживања и публикувања 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. Производи 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 ове збирке 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 фолклорно стваралаштво. Ове збирке су биле конципиране тако да прикажу музички фолклор одређеног краја Србије, а неретко су биле делови

³⁶ О проучавањима градске народне музике у Србији, укључујући и период и после Другог светског рата, више видети у: Dumnić 2019.

едиција које су претендовале да обухвате простор читаве земље. У вези с бележењима градског музичког фолклора, истичу се случајеви следећих области (по хронолошком реду испитивања): Косова и Метохије, Санџака, Врања, Мачве, Војводине. Напомињем 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, суочавајући га са сеоским фолклором, 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 XIX 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’ ѿведа, Маро моја, где је шума јусѿа*) 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 так-

вог 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 јужно-србијанском 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 живота ре, 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 Санџак 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 Лата, 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” (Васиљевић 1960: 255–256).

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 дисциплине, а потом и с простора некадашње Југославије. То је разлог због ког би у овом тренутку требало подсетити 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 рефлексије о наслеђу које се слободно може читати као заједничко.

Косово и Метохија³⁷

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. Неколико је збирки из којих су се користиле информације за ово 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 (Стојановић Мокрањац 1966). 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 белгијског музиколога Ернеста Клосона (Ernest Closson) (Ђорђевић 1928а). 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 (Милојевић 2004). 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 истраживача који су у фокусу ове монографије чија збирка косовско-метохијских

³⁷ Ово потпоглавље засновано је на: Думнић 2013а.

песама није објављена, али је будућем приређивачу оставио драгоцене податке о материјалу на који је наишао (видети: Илустрација 1).³⁸ Сеestre 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, Ђилане, Врање, Лесковац) (Јанковић, Јанковић 1937; Јанковић, Јанковић 1951; Јанковић, Јанковић 1952). Миодраг Васиљевић је као аналитичан етномузиколог, који је обишао различите крајеве Југославије, оставио детаљне податке о народној музици Срба с Косова и Метохије, који су подразумевали прецизно забележене компоненте напева (тонске висине, метроритам, темпо, агогику), комплетно записане поетске текстове с акцентуацијом, речник локалних речи и израза, и нотирани податке о казивачу и месту извођења, што је утрло пут савременим етномузиколошким приступима мелографији (Васиљевић 1950; реиздање: Васиљевић 2003). Милица Илијин је 1954. године снимила српске градске песме у Призрену (Илијин 1954). 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 XX века. У истраживању овог простора, током седме деценије XX века прикључила се Радмила Петровић (видети: Лајић Михајловић, Јовановић 2018).

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 (Коњовић 1984: 35). Боравећи код конзула Бранислава Нушића у Приштини,³⁹ 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 попис певача песама „Из разних крајева” (Стојановић Мокрањац 1966; Ђурић Клајн 1966: XV). Кључни казивачи од

³⁸ Оригинални материјал из Етнографског музеја чува се у Музиколошком институту САНУ, више у: Думнић, Лајић Михајловић, Васић 2014.

³⁹ Мокрањац је иначе имао важну улогу у културној дипломатији, више у: Милановић 2014.



Болна лежи дилбер Туша, дилбер Туша Торуцова,
болна лежи од марака, од марака од севаха,
од севаха за Валгева, за Валгева Мицикота.
Дил се Туша, дил се злато ег ке прот Валгева Мицикота.
'Шч му реци "добро веле", ов ке теби, гоф доведе."

Илустрација 1: Запис песме *Болна лежи дилбер Туша* из картотеке Етнографског музеја. Запис је сачинио Коста Манојловић, а претпоставља се да је ову песму и звучно снимии на воштану плочу у Призрену 1924. по казивању Анђелка Кујунџића (Манојловић 1924)

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 (Коњовић 1984: 38, 43). Према Девићевој 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 (Стојановић Мокрањац 1996:

324), као и да необредне лирске песме не могу подлећи класификацији према функцији као обредне (видети нпр.: Девић 2001: 1). 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 (Стојановић Мокрањац 1996: 283–299) (видети: Илустрација 2).

Владимир Ђорђевић је на Косову и Метохији бележио мелодије 1925. године. Он је био усредсређен 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 њим инструмен-тима изводе се сада по селима јошво искључиво варошке ире и њесме* (нагл. М. Д. В.). То је био разлог што сам после рата престао бележити народне мелодије у границама предратне Србије” (Ђорђевић 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” (Ђорђевић 19286: XIII).

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 Ђорђе-

присуства страних утицаја – оријенталних, оличених у присуству прекомерне секунде, и западних, видљивих по структуралној симетрији и уједначеној ритмичкој пулсацији (Девећ 2004а: 18–19). Ипак, треба нагласити да је Милојевић фаворизовао музику „доњег слоја” (Коњовић 1954: 212). Резултате свог етномузиколошког и композиторског рада Милојевић је представљао на предавањима у градовима које је обишао у данашњој Северној Македонији, тадашњој Јужној Србији,⁴⁰ а његова супруга је на пратећим концертима вокално илустровала материјал о коме је говорио (Милојевић 1928). Може се претпоставити да је у овим приликама извођена и градска музика, као погодна за наступ уз клавијанску пратњу и пријемчива градској публици.⁴¹ Милојевићеве аутографе с Косова и Метохије приредио је Драгослав Девећ, 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 (Милојевић 2004: 390). Ипак, он је сачинио „Итинерар” Милојевићевог теренског рада, указао на важне маргиналије из аутографа и понудио анализу Милојевићевих транскрипција, посебно разматрајући лествичне образце и форму градских и сеоских песама, али и отварајући проблем варијантности (Девећ 2004б). Интересантно је да је Девећ неке мелодије одредио као семиградске и аутохтоно словенске (Девећ 2004б: 33). И у овом случају интервенисао је на нотним записима тако што је избацио предзнаке за тоналитет и транспоновано напев на финалис g^1 , са циљем да омогући њихову лакшу компарацију (Девећ 2004б: 29).

Коста Манојловић је нотирао неколико песама у градовима Косова и Метохије од казивача који ће касније изводити за Милоја Милојевића и, потом, сестре Јанковић (Манојловић 1925). Осим тога, забележио је и певање на свадби у Пећи, с пратећим етнографским подацима (Манојловић 1933). Настављајући рад Боривоја Дробњаковића,

⁴⁰ Милојевић је био у градовима Македоније, но пошто је Девећ уврстио написе о музици Југа у своје разматрање музике Косова и Метохије (Девећ 2004а: 23), исти модел се и овде примењује.

⁴¹ Претпоставка је изведена на основу фотографије супружника с једног предавања у Скопљу 1928. године, на којој Иванка Милојевић пева поред клавира (Коњовић 1954: 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 (Милојевић 1928: 33).

снимао је фолклорну музику у Приштини и Призрену крајем августа и почетком септембра 1931. године, правећи тада прве звучне снимке фолклорне музике у Србији (више у: Думнић, Јаковљевић 2014), 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 етнокорееолошких 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 (Јанковић, Јанковић 1937: 94–101; Јанковић, Јанковић 1951: 51–66). 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” (Јанковић, Јанковић 1937: 37). 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 *лесношо*” (Јанковић, Јанковић 1937: 36).

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 четиресто 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 овој збирци издвојена не само по месту порекла казивача и извођења, већ се може препознати и у првој подели у категорији „Љубавне песме” (непоследно 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”) (Васиљевић 1950: 421–423). 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 књиге 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 текстуралне 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 (Перић 2006: 83–85), те се може закључити да су до друге половине XX 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” (Марковић 2003), те отуд и предзнаци за тоналитете у његовим записима.

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 етномузиколо-

зима, а поједини су певали више песама.⁴² 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 приликама, може се претпоставити да је фолклорна музика Косова и Метохије и тада била приоритет, 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* (Стојановић Мокрањац 1992),⁴³ које су биле популарне као део репертоара певачких друштава, етномузиколошка сакупљачка активност допринела је развоју културно-уметничког

⁴² Кључни певачи у Призрену били су: Нада Патрногић, која је била студент музике у Београду и певала је сестрама Јанковић (које су касније посебно истицале њен традиционални стил играња /више у: Јанковић, Јанковић 1962: 124/), али и Васиљевићу, с којим је сарађивала у Радио Београду, а може се претпоставити да је из породице Лене Патрногић, која је певала Милојевићу; као и Наталија Николић, која је певала истим етномузиколозима. Истиче се и породица Лукић – учитељ Јован Лукић, који је сарађивао с Милојевићем, Васиљевићем и Илијин; његова мајка Ванка Лукић, 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, сарадник Милојевића и Васиљевића; потом породица Баталовић (Данка, Јевросима, Спасоје, Коста) и Ана Здравковић, који су сарађивали с Васиљевићем. У Приштини су кључни певачи били столар Спира Илић Ђосић, сарадник Милојевића и Васиљевића; и Младен Ђорђевић, казивач Милојевића. У Вучитрну су сестре Јанковић, Милојевић и Манојловић остварили сарадњу с Илијаном (Илком) Јаначковић и њеним супругом, трговцем Аксентијем (Коцом) Ђамиловићем, као и са Ђорђем (Ђоком) Јанковићем. Такође, треба поменути и контакте Милојевића и Боривоја (Борчета) Божића, сајдије из Урошевца и сина познатог мераклије из Приштине; као и Васиљевића и Благоја Јеротића из Косовске Митровице. С богословом Анђелком Кујунџићем 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.

⁴³ Из етномузиколошког аспекта о песмама из *Руковети* више у: Девећ 1971; а савремено музиколошко критичко читање истог материјала видети у: Атанасовски 2014.

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,⁴⁴ несумњиво под утицајем Миодрага Васиљевића, што је било омогућено његовим намештењем за 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 (Васиљевић 1973: 13–14). 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.⁴⁵ Услед промене политике Радија у корист све компликованијих аранжмана за народни оркестар, након кратке службе 1947. године, Васиљевић је напустио то место и посветио се професији (Радујевић Суса 2006: 122). Ипак, његов сакупљени материјал био је основа за каснију музичку продукцију Радио Београда, јер су његове транскрипције, између осталог, биле основа певања радијских певача.⁴⁶

⁴⁴ 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 ово истраживање.

⁴⁵ 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.

⁴⁶ Делатност под окриљем Радио Београда разгранала је могућности популаризације градске музике с Косова и Метохије. Радијски уредници и музичари су издавали инструкториван (чак с уписаним хармонијама) и репрезентативан материјал за извођаче (Karaklajić 1991; Павковић 2008в; Senerić 1996б), 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.

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. Установљење етномузиколошке анализе прилагођене сеоском музичком фолклору допринело је неуспешним покушајима 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 почецима 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 (више у: Barz, Cooley 2008). Освртом на објављене колекције и податке о њима истакнуто је и питање улоге етномузиколога у креирању репертоара народних песама.

Санџак

Градска народна музика у Санџаку дели стилске карактеристике с традицијама у Црној Гори и Босни и Херцеговини, па и на Косову и Метохији, али је издвојена као специфична због изузетно важног етномузиколошког аналитичког доприноса Миодрaга Васиљевића (Васиљевић 1953). Наиме, Васиљевић је такође препознао овај материјал као стилски врло комплексан у погледу сублимирања културних утицаја, те стога погодан за музичко-теоријску рефлексiju. Поред тога, Васиљевић

је на основу овог истраживања по први пут у дотадашњој музикологији издвојио индивидуу којој је посветио посебну монографску студију (Васиљевич *s.a.*).⁴⁷ 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 $g/as-b-c-d/es-f-g$) (Васиљевић 1950: 392), 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 опажање које 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 доминацијом 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” (Васиљевић 1953: X).

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:

„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” (Васиљевић 1953: X).

⁴⁷ Поред тога, Васиљевић је био заслужан за шире удоступљивање репертоара Хамдије Шахинпашића кроз успостављање сарадње са Властимиром Павловићем Царевцем на Радио Београду.

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”,⁴⁸ 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” (Васиљевић 1953: X).

У аналитичком делу књиге који се не односи само на ове крајеве, Васиљевић, међу осталим проблемима, посвећује посебну пажњу градском наслеђу. Поредио је „горштакчу 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

⁴⁸ 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 мајла њо ливади* на текст Петровићеве *Сељанчице*, претворила у локалне песме разних санџачких градова. (...) У Санџаку су у то време војвођански младићи певали и песму *Шкрији 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’ *Бердан звечи, ко је на бунару*” (Васиљевић 1953: XI).

професионалаца који су свирали на инструментима фабричке производње” (Васиљевић 1953: XVIII).

Одредио је следеће дистинкције ових типова двогласа:

„а) У горштакској 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 терчне (или секстне) мелодије;

б) У горштакској 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) Горштакска 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” (Васиљевић 1953: XVIII).

Описујући структурне особине градског двогласја, Васиљевић је издвојио:

„Варошка терчна 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 карактеристичан је за моравску или средњобалканску област. У панонској или севернобалканској терчној 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 терчној дијафонији” (Васиљевић 1953: XX–XXI).

Васиљевић је бележио у следећим градовима: Бијело Поље, Нова Варош, Нови Пазар, Пљевља, Пријепоље, Сјеница; поново од становништва које се није бавило пољопривредом (Васиљевић 1953), 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.

Врање

Градска народна музика у Врању била је предмет етномузиколошке пажње тек 1970. године, када је Радмила Петровић извршила теренско тонско снимање.⁴⁹ Постоје и ранији подаци о самој грађи, као и сачувано сећање на старији градски музички фолклор (видети помене у: Вукановић 1987). 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 стварним личностима и догађајима (казивачи често наводе, између осталих: *Зажени се Ристиа Булумаче, Димитрије, сине Митре, Ошвори ми, бело Ленче, врањанца, њорњанца*). Наравно, испеваност врањанским начином говора јасно поентира припадност песама. Поред тога, традиционалност песама је постигнута постављањем локалних певача као највернијих тумача, те је тако узорно извођење Стане Аврамовић Караминге; данас је такође вредновано породично предање – нпр. у породици Стошић: певач Бранимир Стошић Каце је учио од оца Јована и стрица Предрага, а поред њих и од уваженог интерпретатора Станише Стошића (Ђорђевић *s.a.*). Репертоарски корпус врањанских песама окружен је ауром „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 (више у: Said 2008). Популарности врањанских песама управо је и допринела оријентализација Врања у драмама књижевника Борисава Станковића, посебно у *Кошњани* (видети: Станковић 2006). 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.

⁴⁹ Снимци се чувају у Београду, у фоноархиву Музиколошког института САНУ (магнетофонске траке 249–255).

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 натопљен чежњом, стил пригушеног жара и јаког, али уздржаног темперамента, с оријенталским примесама” (Јанковић, Јанковић 1951: 143).

Следеће у хронолошком низу публикованих истраживања јесте дело Миодрага Васиљевића, који је проучавао музичку традицију Лесковца, а која је концептуално повезана с наслеђем Врања, као и Ниша (Васиљевић 1960: 256) – „Градске песме које сам забележио у Лесковцу нису ни све градске, ни све лесковачке” (Васиљевић 1960: XIII).

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 (UNESCO 2003; Центар за нематеријално културно наслеђе Србије 2012), 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 тетраордалним 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 одликује покретљивост, склоност ка наглим, али нежним скоковима и суптилна орнаментика; карактеристична су динамичка сенчења и склоност ка агогици. Метроритмичку основу чине равномерно и мешовити тактови и ритам *rubato*. Естетски императив је суптилност 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.⁵⁰

Новија етномузиколошка истраживања у Србији показују постепено раст интересовања 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 (Арсић 2013). Том приликом, уобичајеном аналитичком методом обраде српског вокалног фолклора сагледане су карактеристике прикупљених песама (метрика стиха, метроритам, тонски низови и опсеци, мелодијски облик, као 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. Арбитарно 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 антиципацијама, и која је именована тематским гестом. Јавља се у још једној варијанти – као гест целостепеног трихорда навише,

⁵⁰ Опис је сачинила етномузиколог др Јелена Јовановић, којој се захваљујем на љубазном уступању овог дела формулара.

и у свим варијантама изазива код слушаоца (и интерпретатора) осећај милине и тоpline, а након њега може да следи гест умањеног тетра хорда 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 глосанда 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 третиран 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" (Арсић 2013: 86–87).

Мачва

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 сакупљао је и анализирао грађу коју је пронашао у Мачви (Миљковић 1985). У смелом закљу-

чивању инспирисаним поменути^м Васиљевићевим поставкама о музичким утицајима у Санџаку, 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 фундаментална 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 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” (Миљковић 1985: VIII–IX).

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 ову књигу:

„У форми продуженог деловања градска народна музика Мачве, која се временом све више ограничава на Шабац, утиче на даље токове сеоске музичке традиције углавном двојако: 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 њесме* (нагл. М. Д. В.). 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” (Миљковић 1985: X).

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 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” (Миљковић 1985: XVIII).

Миљковић се није усредоточио на популарну народну музику овог краја. Упркос томе, од немерљиве важности за ову тему је музичирање шабачког ансамбла Цицварић, па ће се о њему у овом тексту говорити касније.

Војводина

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 једино место

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 прелазео 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 компарацији српског и румунског музичког фолклора у Војводини издвојио групу „свакидашњих песама” код оба етницитета овог мултикултуралног простора, а у њих је убројио и оне од интереса за ову књигу (Fracile 1987: 57, 131–132). „Свакидашње песме” су најброније, најразноврсније и најмобилније (и) према његовим закључцима, по тематици су лирске, и обухватају следеће поткатогеорије: „љубавне песме, војничке песме, борбене песме, песме с пастирском тематиком, шаљиве песме, староградске песме и ’разне песме” (Fracile 1987: 57). 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” (Fracile 1987: 58). Та неизрецивост је опстала и до данас и на београдском терену, што 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 закључак 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” (Miljuš 1990: 237).

Након ових испитивања и поређења, етномузиколог Јелена Јовановић је истраживала вокалну традицију Срба у румунском делу Горњег Баната (Јовановић 2015).⁵¹ 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” (Јовановић 2015: 19). 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 XIX веку, а конкретизације су запажене у оснивању институција културе по моделу развијених средина Западне и Средње Европе (Јовановић 2015: 19). 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 (Јовановић 2015: 20–21). Ово је веома важан проблем, имајући на уму назив жанра који је тема ове књиге, о чему ће више речи бити у каснијем тексту.

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, као и свештена лица и студенти (Јовановић 2015: 104–106); то је подударно начину преношења градског музичког фолклора и у другим срединама. 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” (Јовановић 2015: 98). Драгоцен допринос студије Јелене Јовановић јесу транскрипције и минуциозне анализе музичког садржаја сеоских песама од којих неке имају градско порекло. Песме градског порекла какве су интересантне за тему књиге 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

⁵¹ Истраживања су извршена раније – у току 1993, 1996. и 1997. године.

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” (Јовановић 2015: 90–100), затим су посебно издвојене „песме опште намене”, међу којима су љубавне као најзаступљеније, као и оне са чобанском тематиком, исељеничке, затвореничке, војничке и шаљиве (Јовановић 2015: 100–101), и на крају су истакнуте „песме припадника одређених занимања” (Јовановић 2015: 101–102).

Још једно значајно истраживање градске традиције у Војводини јесте рад етномузиколога и етнокореолога Селене Ракочевић. Она се у дугогодишњим теренским истраживањима српског дела Баната сусретала с „прожимањем сеоске и варошке вокалне традиције” (Ракочевић 2002: 92). Кроз веома бритке опсервације, истакнуте 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 XIX 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 од тих песама биле толико сродне са српским изворним народним песмама из Војводине, да их је данас тешко разликовати” (Фрациле, цитирано према: Ракочевић 2002: 92).

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 XIX века, био веома близак културном животу војвођанских градова” (Ракочевић 2002: 93).

Проблеми повезани с „варошким песмама” за етномузиколошко проучавање сакупљене грађе били су специфични.⁵² Прво, ауторство – будући да је један од предуслова за проглашавање народном музиком анонимни стваралац. Међутим, и на терену о којем је реч 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” (Ракочевић 2002: 93).

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 друшва су сигурно доприносила популарисању мелодија које су изводила. Тако су многе од ових песама постајале део вокалне традиције не само српског становништва већ и осталих народа који су живели на тлу некадашње Аустроугарске монархије” (Ракочевић 2002: 93).

Њихово преношење одвијало се „полутрадиционалним путем, тј. певањем, препевањем и преписивањем” (Маринковић, цитирано према: Ракочевић 2002: 94). Њихови поетски текстови припадају српској грађанској лирици XIX века, с љубављу као доминантном темом (Ракочевић 2002: 96). Другим речима, иако овде то није истакнуто, „варошка песма” се у ствари понаша као жанр популарне музике.

Анализом примера „варошких песама”, Селена Ракочевић је дошла до следећих закључака: 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”

⁵² Осим овога, истакнуте су и „школске песме”, које су саздане на национално-родољубивим поетским мотивима – Ракочевић 2002: 95.

(понављања чланака); минимални амбитус је квинта; лествични низови су подељени у две групе:⁵³ 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 (Ракочевић 2002: 98–117).

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 грађанске, песме познатих или непознатих аутора (Vujičić 1978: 408). 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 мање-више варошког-маловарошког типа”), јер су они били административни центри (Vujičić 1978: 302). 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 XIX и почетком XX сто-

⁵³ Тонски низови су записани према финској методи.

лећа, 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”) (Vujičić 1978: 302). 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-бароком, рококо и бидермајер стилу. Пореклом је углавном из друге половине XVIII и прве половине XIX 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” (Vujičić 1978: 303).

Вујичић је истакао и „компоноване песме у ’народном’ духу”, односно песме виђенијих композитора и песника (Исидор Бајић, Марко Нешић, Станислав Бинички и Бранко Радичевић, Франце Прешерн, Петар Прерадовић, Јован Јовановић Змај, Ђура Јакшић, Милорад Петровић Сељанчица) (Vujičić 1978: 303). 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 (Vujičić 1978: 303). 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 поднебљу ширем 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 2011).⁵⁴ Ослањајући се на инфор-

⁵⁴ Истраживања су извршена раније, у току 1983. и 1984. године.

мације које је на терену добио о историјату и тадашњој извођачкој пракси, Фори је изнео неколике интересантне податаке на које ће бити реферисано у наставку. Оно што се истиче у односу на друга истраживања војвођанске праксе градске народне музике и староградске музике јесте представљање полазног културног контекста музичког живота који је био под моћним утицајем Беча XIX 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 издвојио 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 (Forry 2000a: 934; Forry 2000b: 948). 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). Током недавног теренског рада 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 (видети: Думнић 2009). Песме би се чак могле назвати „новом градском музиком” по узору на жанр који се појавио пред крај XX века, а о ком ће више речи бити касније. Ово заправо још једном показује да је градски музички фолклор изузетно виталан.

Београд

Музика у „удаљеним” градовима, односно у оним из којих се требало изместити да би се спровело теренско испитивање, успела је да се донекле овековечи у етномузиколошким радовима. Међутим, народна музика у Београду, или још смелије – народна музика Београда, није

препознавана као прикупљачки или истраживачки потребна. Разлози томе налазили су се управо у особеном 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 знатижеље. 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 присутна у Београду (чак иако се изузму мигрантске сеоске праксе из других крајева које су ту бележене). Оно што је занимљиво јесте да слична, есенцијално аксиолошка превирања трају и данас, но томе ће посебна пажња бити посвећена у даљем тексту. 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 (Радукић 2003: 1). 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 кафанам, Ромима музикантима, баловима и сличном. Сва та певана музика подељена је „на основу порекла њиховог настанка”, очигледно без проблематизације употребљених појмова: на градску, која је у граду настала и ту се и изводи; на сеоску, која је сеоског порекла а град је паралелно „присвојио”; и на „усвојену” (Радукић 2003: 9–11). 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” (Радукић 2003: 10).

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 (Радукић 2003: 11). Иако ова подела има везе 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 (Марковић 2010). Путем секундарних извора Марковић је дошао до сопствених закључака о градској народној музици пре Другог светског рата, коју је такође покушао да 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” (Марковић 2010: 285).

На овом трагу, дипломски рад етномузиколога Димитрија Димитријевића посвећен Властимиру Павловићу Царевцу такође је заступао тезу о постојању градске народне музике (Димитријевић

2011). Она је одређена као „новији слој народне музике, популарне у градским срединама од XIX и највише у првој половини XX века у Србији” (Димитријевић 2011: 1), 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” (Димитријевић 2011: 12).

Премда широка, ова дефиниција је прихваћена и у овом раду. 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” (Димитријевић 2011: 18–19).

Због свега реченог, под „старом градском музиком у Београду” у даљем тексту се подразумева веза са градском народном музиком. 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 прецизно дефинисање, будући да су објашњене тек етничким (туђинским) есенцијализацијама и карактером. У прилог дискусији о речи „народна” из поменуте 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 свакодневни контекст. Управо се извођење показа-

ло кључним за креирање концепта народне музике, будући да се због тог процеса редефинисао статус самог дела, а због иманентне усмене предаје делу се приписује одредница „народно”.

Сумирање резултата свих ових истраживања – о раној популарној музици у свету, градским народним музичким праксама у блиским европским земљама, а посебно у некадашњој Југославији, те коначно досадашњих изучавања у Србији – имају за циљ да боље упуте читаоца у основу за разумевање градске народне музике и староградске музике у Србији као популарне народне музике специфичних структуралних карактеристика која се изводи(ла) у специфичним контекстима.

ГРАДСКА НАРОДНА МУЗИКА ОД 1900. ДО 1941. ГОДИНЕ

Реконструкција контекста извођења градске народне музике

Градска народна музика је појам под чијим су окриљем праксе које су одступале од канона „високе”,⁵⁵ и „примитивне” музике у време свог настајања и биле су део свакодневице грађанског друштва. У музичко-текстуалном смислу, одликује је прилагођеност народних мелодија различитих локалних дијалеката западњачким аранжманским решењима у погледу облика, хармонизације и оркестрације.

Речено је да је због везе градске народне музике са староградском музиком, која је као савремени феномен инспирисала настанак ове књиге, обавезно утврђивање историјске заснованости текстуалних и контекстуалних карактеристика. С друге стране, рефлексција о прошлости збива се увек у садашњости, те заправо она минуло доба конструише и једнако говори о сопственом доживљају истог. Проблеми који су занимљиви за реконструкцију опсежу динамизам јавног и приватног извођења, позицију музике у свакодневици и слободном времену, родне и етничке идентитете музичара, комуникацију музичара и слушалаца, професионализацију и умрежавање музичара, усвајање источних и западних културних утицаја, међусобни однос са сеоском културом, медијски развој, естетичке дебате.

Поред тога, по први пут се утврђује репрезентативни кафански репертоар градске народне музике пре Другог светског рата у циљу

⁵⁵ Живот елитних музичких пракси у Београду у овом периоду представљен је у музиколошким публикацијама, нпр. Петровић, Ђаковић, Марковић 2004; Пејовић 2004.

испитивања и обезбеђивања могућности реферисања староградске песме на прошлост. 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 све-присутна 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 завидну традицију и ипак поуздане примарне изворе о својој историји.

Ради одржавања континуитета с данас већ увреженим музичким врстама – а које су порозних међа – 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 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.

Временски одсек – од почетка XX века до Другог светског рата – направљен је ради узорковања валидне референце за поређење с данашњом праксом староградске музике. Корена градске народне музике има и раније, чак је и њен иницијални и значајни део настао током XIX, конкретно у другој половини претпрошлог века. Творевине из ранијег периода узимају се у обзир, јер су биле извођене и у првој половини XX века, а неке како ће се испоставити – и почетком

XXI. 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 тада био популаран. Крај Другог светског рата означавао је одлучан отклон од дотадашње праксе, премда не и њено потпуно одбацавање. 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 монархизам 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 целовитости 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 истраживачка оперативна интервенција. 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, те отуд његово наглашено присуство у овој књизи. Раскршће је честа метафора када се говори о Балкану (и његовим одабраним деловима), те се тако и овде потврђује дискурс балканизма у музици.⁵⁶ 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 умрежава-

⁵⁶ Преглед најважније литературе о проблему концепта Балкана који се одсликава и на музичку културу видети у: Dumnić 2012; Dumnić Vilotijević 2018.

ла такозване *алайџурка* и *алафранџа* карактеристике (више у: Petan 2010), нарочито у градској народној музици, па су отуд евидентне сличности музичких наслеђа разлитих земаља. Што се Београда тиче, чак је и у мањим унутардржавним оквирима присутна метафора културног раскршћа, будући да 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. Они су проносили музику коју су познавали, међусобно се извођачки умрежавали, савладавали нове музичке тенденције и у личним интерпетацијама мењали постојећу праксу. Напослетку, у логистичком оквиру, позиција Београда омогућава 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 – заборава у историјама музике. Овом књигом 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.⁵⁷ 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 (Брајџучега)* певао је кнез Михаило Обреновић; видети: Томић 2014б: 54–56). Дефинитивно је било и у нижим слојевима, судећи по такође честом спомињању боџије, готово синонимном када је реч о кафанском извођењу градске народне музике, а такво извођење се често и подразумева (нарочито

⁵⁷ „Мађарска реч 'варош' (*város* – прим. М. Д. В.) 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” (Тимотијевић 2011: 194).

у случају Скадарлије). Боџи, ⁵⁸ 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 Бохемију, појавио се овај назив; више у: Seigel 1986: 3–30).

Паралелно с поменутим друштвеним збивањима текао је и развој технологије који је одредио раст индустријализације, што је све оставило трага на 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 довео до усавршавања 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 премошћавању 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, 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 произвођачко; видети: Маринковић 2012: 33), слушањем носача звука и интерпретацијом у (полу)приват-

⁵⁸ „У ужем смислу, боемима се називају књижевници, уметници, музичари или новинари који се, из разноврсних разлога, сматрају изопштеним из тзв. друштвене матрице, односно одбијају да прихвате њене норме” (Коковић 2012: 268).

ном контексту. На основу поставки из истраживања историчара Дубравке Стојановић, може се закључити да је модернистички феномен слободног времена настао услед јасне расподеле протока времена доласком индустријализације (Стојановић 2008: 313–314).

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 (Тимотијевић 2011: 205). Индустријализација је донела и урбанизацију, односно уређење градских простора, припадајућих инфраструктура и последично регулацију људских идентитета, понашања и саодношавања. Њен је део и процват кафанских простора, готово прекретних места у животу народне музике, као јавних простора.⁵⁹

Кафанско музицирање у Београду

Биће 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 му-

⁵⁹ „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 друштва. 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” (Стојановић 2008: 314).

зике у конструисању идентитета одређеног места (Stokes 1994), 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 (Станојевић 2010). Уведене у свакидашњицу јужнословенског живља још у XVII веку под османским утицајем, кафане су крајем XIX века постале први модерни јавни простор у којем је била могућа слободна размена мишљења (Стојановић 2008: 265). Посећивали су их првенствено мушкарци, а често су биле критиковане као неморална места (Ристовић 2011: 541–542). И у другим земљама је раније забележено да су кафане биле места забаве, музицирања и – порока (Фотић 2005: 283–284).

У њима су се састајали припадници различитих еснафа, а музичари припадају оној струци 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 (Dimov 2012: 314). Ипак, многобројни занимљиви аспекти музичког извођења у кафанама нису били у фокусу обимнијих (етно)музиколошких радова, а у новијој овдашњој литератури до сада су подробно разматрани само проблеми као што су друштвена позиција „кафанске певачице” у социјалистичкој Југославији (Hofman 2010; тј. Хофман 2012), као и питања везана за медијске (звучне) изворе кафанске музичке праксе (Dimov 2012).

О укупној културној физиономији свакодневног живота Београда као престоничког града Краљевине, као и о кафани као једној од кључних институција у обликовању београдског културног иденти-

тета, 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 неелитних 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. В.) је волео ’варошку’, ’градску’ песму, али на Косову га је одушевила и једноставна сеоска мелодија (...)” (Девећ 1966: X).

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, као 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 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.⁶⁰

Познато је да су кафане у Београду још почетком XX века биле и сцене за алтернативне позоришне програме (Стојановић 2008: 196–198), 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”, видети: Јовановић 1984: 144), као и прве сале за концерте уметничке музике (Стојановић 2008: 292). 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 овој књизи (а не и Чубуре и Земуна, квартова који нису данас званично репрезентативни у оквиру градског туризма, премда имају посећене кафане са староградским музичким програмом).

О музици у кафанама у Београду од почетка XX века постоје подаци из секундарне литературе. Они су од важности за реконструкцију контекста музичког извођења и сасвим је извесно да се у њима изводила градска народна музика. Историчар Видоје Голубовић прикупљао је податке из различитих примарних и секундарних извора, али их нажалост није јасно приказао у својој књизи, а поред тога врло често су изостала прецизна датирања. У његовим написима налазе се разни интересантни детаљи. Сличном идејом и нешто документарнијим стилем водили су се Борис Белингар и Бошко Мијатовић у скорашњој публикацији. 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 XIX века, с континуитетом у XX, све до Другог светског рата помињу, по азбучном реду (изо-

⁶⁰ Оригинални снимци чувају се у Архиву традиционалне музике Индијана универзитета (Indiana University Archives of Traditional Music), а истраживачка копија се налази у Музиколошком институту САНУ љубазношћу музиколога Сање Грујић Влајнић.

стављене 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 (Голубовић 2007: 113);
- „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 ђемане, канун и ускубли (? – прим. М. Д. В.), а заштитни знак била је песма *Медна усџа имаш* (Голубовић 2007: 115–116). 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 (Белингар, Мијатовић 2015: 113);
- „Балалајка”: налазила се у Косовској улици. Била је кафана руске емиграције, а ту је пре Другог светског рата наступала и Олга Јанчевецка (Белингар, Мијатовић 2015: 115);
- „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” (Голубовић 2007: 124–125);
- „Бела мачка” („Швајцарија”): налазила се у Приштинској улици. „Била је слична париским ’апашким’ локалима за игру типа ’кафе-концерт”” (Белингар, Мијатовић 2015: 235);
- „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 њоља*, који се и данас може чути” (Голубовић 2007: 130);

- „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 (Голубовић 2007: 130–131);
- „Борче”: налазила се у Јеврејској махали, на Дорћолу, и била је седиште Удружења рибара. „Била је место окупљања заљубљеника у песму, игру и музику” (Голубовић 2007: 131). Ту је повремено са својим оркестром „Суз” свирао Мика Алас⁶¹ (Белингар, Мијатовић 2015: 118);
- „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 (Голубовић 2007: 51). У ресторану су увече наступале певачице Мала Мира и Гарава Јула, које су на свом репертоару имале песму *Мали њијац њојојила Сава*, јер је у близини била београдска Мала пијаца (Голубовић 2007: 52);
- „Босфор”: налазила се у Ловћенској улици, близу Саве, била је позната по „ноћном боемском проводу” (Белингар, Мијатовић 2015: 119);
- „Бристол”: хотел који се налази у Карађорђевој улици. „Праћећи трендове, тридесетих година је отворен међу монденским светом веома популаран американ-бар с ’концертним џаз оркестром’ и радним временом од 20 до 2 часа после поноћи” (Белингар, Мијатовић 2015: 43);
- „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 XIX 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” (Белингар, Мијатовић 2015: 47). Почетком XX века, ту су често наступали оперски певач Жарко Савић и његова супруга

⁶¹ Математичар Михаило Петровић, свирао је виолину – више у: Думнић 2018.

Султана Цијук, а 1911. ту је изведена опера „Кнез Иво од Сембе-рије”. Као и у другим кафанским просторима, Брана Цветковић је ту организовао изузетно посећене водвиље („Орфеум”). Музички наступи су били веома чести, а помиње се и музицирање виолончелисте Густава Матоша (Голубовић 2007: 55–56, 79–80, 133–134). Из овога је очигледно 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” (Голубовић 2007: 135);

– „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 *Саирадићу шајку од сувоја кегра*, а наступала је и Ружа Денић (Голубовић 2007: 143);

– „Велика Британија”: била је седиште Удружења свирача и тамбураша (1922) (Белингар, Мијатовић 2015: 123);

– „Венеција”: налазила се на простору данашње Савамале и била је позната по „добром проводу” (Голубовић 2007: 148);

– „Вишњичка касина”: налазила се негде између Скадарлије и Палилуле, а помиње се у хроникама још пре Првог светског рата. Остало је забележено да су, између осталих, ту наступали и тамбураши (Голубовић 2007: 149);

– „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” (Голубовић 2007: 151–152);

– „Грађанска касина”: налазила се на углу улица Дубровачке (данас Краља Петра) и Кнез Михаилове. Ту су од 1869. приређивани концерти врхунских музичара (Голубовић 2007: 161). Организоване су „Касинске вечери” које су подразумевале краћи уметнички програм након којег 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) (Стојановић 2008: 264);

– „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” (Белингар, Мијатовић 2015: 40);

– „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” (Белингар, Мијатовић 2015: 129);

– „Грил рум”: налазила се у Поенкаревој улици близу биоскопа „Опера”. Према Голубовићу: „Хроничари уверавају да се слушала добра музика. Хит песма – *Баш ћеш за инаи биџи моја, само моја*” (Голубовић 2007: 163);

– „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 (Голубовић 2007: 163–164). 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;

– „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” (Голубовић 2007: 165);

– „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 *Зрчак вири* разгалила многе душе” (Голубовић 2007: 167);

- „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” (Белингар, Мијатовић 2015: 135, видети фотографију);
- „Дарданели”: ова кафана је радила до почетка XX 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 (Голубовић 2007: 167–168). 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 (Голубовић 2007: 170–171). До скора је ово био назив познате кафане у Скадарлији;
- „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 (Белингар, Мијатовић 2015: 137);
- „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 (Белингар, Мијатовић 2015: 141);
- „Два тесача”: налазила се на углу Бирчанинове и Делиградске улице. 1875. године је у њој Таса Марковић Цинцарин отворио школу играња (Голубовић 2007: 177–178);
- „Дедиње”: ресторан се налазио у Булевару кнеза Александра Карађорђевића. Пре Другог светског оркестра ту је наступао

„првокласан салонски оркестар” и одржаван „дансинг” (Белингар, Мијатовић 2015: 146);

– „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’” (Голубовић 2007: 183–184);

– „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” (Белингар, Мијатовић 2015: 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 *Пагајше, браћо* (Голубовић 2007: 192–193);

– „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” (Голубовић 2007: 193);

– „Жировни венац”: налазила се на Зеленом венцу. Остало је забележено да је Стеван Стојановић Мокрањац ту био чест гост (Голубовић 2007: 194–195);

– „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” (Голубовић 2007: 195);

– „Задруга”: налазила се на Славији. За опис њеног постојања издвојена је вињета о виолини коју је по повратку из заробљеништва током Првог светског рата донео „Циганин са Чубуре”. 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 (Голубовић 2007: 196);

– „Златан крст”: налазила се на Теразијама. 1867. године у штампи је писало да „цигански оркестар изводи добру музику” (Голубовић 2007: 201);

– „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” (Голубовић 2007: 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” (Голубовић 2007: 207);

– „Златно буренце”: налази се у Призренској улици, после Првог светског рата ту је свирала музика (Белингар, Мијатовић 2015: 159);

– „Зора”: налази се у Македонској улици. Уочи шестоаприлског бомбардовања ту је домаћим пилотима певала Дивна Костић (Белингар, Мијатовић 2015: 162);

– „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 (Голубовић 2007: 67–68);

– „Казбек”: налазила се у згради биоскопа „Балкан”. Овде су се изводиле козачке игре и руске романсе (Голубовић 2007: 222);

– „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)

(Голубовић 2007: 223–224), а била је популарна по свом варијетету и мјузик-холу (Белингар, Мијатовић 2015: 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. В.) (Голубовић 2007: 229–231);

– „Код Герловице” („Милутинова кафана”): организовани су „кромпир-балови” (Голубовић 2007: 156);

– „Код два јелена”: налази се и данас у Скадарлији. Између два светска рата ту су наступали Паја и Софка Николић. Према тврдњи Голубовића, закључује се да је имала врло честа дешавања и високу репутацију:

„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...” (Голубовић 2007: 173–174);

– „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 (Голубовић 2007: 189–192);

– „Код јелена”: налазила се преко пута Саборне цркве. Власник Хариш је ту 1843. године организовао прве балове у Београду (Голубовић 2007: 220);

- „Код круне”: налазила се у данашњој Узун Мирковој улици. У њој су се организовале прославе, балови и забаве богатог света (Голубовић 2007: 241);
- „Код Надине”: постоји једино податак да је овде „Стеван Стојановић Мокрањац записао многе акорде” (Голубовић 2007: 264);
- „Код Рајића јунака сербског”: налазила се на Великој пијаци, на спрату је радила певачка школа друштва „Корнелије” (Голубовић 2007: 288). Ово се напомиње да би се илустровало 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” (Голубовић 2007: 336);
- „Код цареве ћуприје”: налазила се на путу за Топчидер, а привлачила је госте и музиком (Голубовић 2007: 337–338);
- „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 (Голубовић 2007: 352);
- „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 (Голубовић 2007: 232–234);
- „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 сали су одржана четири хумористичка концерта уз предавања Јосифа Фехнера (Голубовић 2007: 71–72);
- „Краљевић Марко”: налазила се на простору данашње Савамале и била је позната по „добром проводу” (Голубовић 2007: 239);
- „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 орга-

низовале дочеке Нове године по грегоријанском календару. Позивајући госте на дочек 1932. преко огласа у *Полицији*, кафана је нудила 'биран програм уз музички ансамбл и богату вечеру'" (Голубовић 2007: 243);

– „Лион”: отворена је после Првог светског рата, а викендом су у њој приређиване игранке (Голубовић 2007: 245–246);

– „Лири”: у овој кафани су свирали козаци (Голубовић 2007: 246);

– „Љубић”: радничка кафана која се налазила код данашње саобраћајне петље Мостар. Године 1920. друштво „Абрашевић” је ту одржало први концерт (Голубовић 2007: 248);

– „Мадера”: министар Јуриј Шутеј је 1940. тражио да се прекине извођење песме *Ој, Србијо, мила мајчи* (Голубовић 2007: 249);

– „Мали Париз”: налазила се у Бирчаниновој улици од 1924, музика је свирала сваке вечери (Белингар, Мијатовић 2015: 175);

– „Манаква кафана”: „У њој је око 1860. ангажован први оркестар у ком су свирале и певале жене. Госте је забављала једна чешка капела” (Голубовић 2007: 256);

– „Мањез”: У огласу за дочек Нове године стоји: „У горњој сали лумперај, а у доњој игранка. Музика и песма без критике” (Голубовић 2007: 256);

– „Милош Обилић”: налазила се у Скадарлији. Како је пренео Голубовић: „Право бoемско 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” (Голубовић 2007: 259);

– „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” (Голубовић 2007: 260);

– „Модерни биоскоп”: налазио се на данашњем Тргу Републике од 1910. до 1914. године. Пратњу немих филмова није изводио један пијаниста како је било уобичајено, већ трио (клавир, виолина, виолончело) (Белингар, Мијатовић 2015: 178);

– „Москва”: била је центар друштвеног и културног живота Београда, а у њој је увек наступао „одличан оркестар” (Голубовић 2007: 262). Ту је био капелник Јован Фрајт, виолиниста, аранжер и издавач. На основу брошуре из овог хотела из 1920-их може се сазнати да се тада изводило око седам стотина нумера различитих домаћих и страних композитора и аранжера, а оне су биле сортиране по следећим категоријама: увертире, опере и оперете, потпури (претпоставља се да су у њих највише биле инкорпориране градске песме и кола), разне концертне пијесе, гавоте, маршеви, кадрили, валцери, полке и мазур, соло пијесе;⁶²

– „Нови Београд”: налазила се у Макензијевој улици. Између два светска рата била је једна од чувенијих кафана по ноћном проводу и музици (Белингар, Мијатовић 2015: 181). 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 џез 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 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” (Белингар, Мијатовић 2015: 182);

– „Њујорк”: београдска господа је у том хотелу организовала забаве и балове (Голубовић 2007: 79);

⁶² Копија хотелске књижице налази се у Музиколошком институту САНУ љубазношћу музиколога Христине Медић.

– „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 (Белингар, Мијатовић 2015: 185);

– „Оријент”: хотел који је био на углу Немањине улице и Хајдук Вељковог венца од 1887. до 1964. године. У кафани је свирао тамбурашки оркестар (Голубовић 2007: 81–82);

– „Официрски дом”: данашњи Студентски културни центар, у њему су се одржавали елитни балови (Белингар, Мијатовић 2015: 183);

– „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 новотарија с монденским призвуком (...). Ту се 22. новембра 1923, по свој прилици одиграо и први до сада појединачно регистровани цез наступ у Београду” (Белингар, Мијатовић 2015: 82–83);

– „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 (Голубовић 2007: 274);

– „Подриње”: хотел се налазио на некадашњем Краљевом, а данас Студентском 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 запева *Мој дилбере, куд се шећеш* (...) а тек кад су засвирали *Сийно коло*, почела је да поскакује на столици и палцима хвата такт музике” (Белингар, Мијатовић 2015: 89);

– „Позоришна кафана”: после рушења кафане „Дарданели”, ово је постало веома важно „стециште београдских боема”. Године 1889.

- су ту „певале Мађарице, лако обучене, што је изазивало негодовања патријархалног становништва” (Голубовић 2007: 279–281);
- „Праг”: кафана у оквиру истоименог хотела на Цветном тргу, била је на гласу као „кафана с добром атмосфером у ноћним сатима” (Голубовић 2007: 86, 283);
 - „Путник”: између 1923. и 1929. године ту су одржани бројни концерти (Голубовић 2007: 285);
 - „Радничка кооператива”: 1908. и 1910. друштво „Абрашевић” је ту имало концерт с игранком (Голубовић 2007: 287);
 - „Рудничанин”: налазила се у Улици Краља Милана и била позната по музици – наступали су оркестар Милана Томића, Раша Раденковић, Мирко Марковић (Белингар, Мијатовић 2015: 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” (Голубовић 2007: 290–291). Код других аутора стоје подаци о певачици Стани, с даирама, и њеној песми *Ој, девојко, убила је њама*; као и да су 1933. ту наступали гитаристи и „баритониста” Шабан (Белингар, Мијатовић 2015: 192);
 - „Руски цар”: у овој чувеној београдској кафани пре Првог светског рата свирао је ансамбл Мике (Мије? – прим. М. Д. В.) Јагодинца (Голубовић 2007: 292). 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 (Белингар, Мијатовић 2015: 193–194);
 - „Сабља димискија”: мењала је адресу – до Видинске улице (данашња Џорџа Вашингтона). Ту је свирала музика, а понекад су лети гостовали Цицварићи (Белингар, Мијатовић 2015: 195);
 - „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 XX века Радничко друштво „Јединство” је ту организовало хуманитарне концерте (Голубовић 2007: 297);

– „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 (Голубовић 2007: 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*), готово 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” (Белингар, Мијатовић 2015: 202);

– „Славија”: хотел с кафаном на дну Енглезовца. Убрзо по отварању 1888. године, 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 (Белингар, Мијатовић 2015: 93). Осим забава, овде су организовани бројни концерти – 1909, 1923–1929, а 1926. и 1927. одржане музичке прославе Првог маја (Голубовић 2007: 303). 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 (Голубовић 2007: 90);

– „Слога”: налазила се на углу улица Макензијевој 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 (Голубовић 2007: 304);

– „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 XX 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” (Голубовић 2007: 305);

– „Смиљево”: налазила се недалеко од Каленићеве пијаце. „Недељом пре подне, али и осталим данима, оркестар је свирао 'музику разног жанра” (Голубовић 2007: 306). 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” (Голубовић 2007: 306). 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 (Белингар, Мијатовић 2015: 97). 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 све испратили овацијама”, па од тада музичари више нису остављали инструменте на бини (Голубовић 2007: 90–91);

– „Србија”: веома угледна кафана у Поенакреовој 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 (Голубовић 2007: 308). Рекламирао је 1928. да „свако вече концертира чувени салонски оркестар 'Боркова дружина' из Ваљева” (Белингар, Мијатовић 2015: 100);

– „Српска круна”: све до почетка Првог светског рата, увече је наступао оркестар мађарског Циганина Фердинанда (Голубовић 2007: 310–311).

„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” (Белингар, Мијатовић 2015: 104);

– „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” (Белингар, Мијатовић 2015: 105–106);

– „Стамбол капија” („Империјал”): налазила се у Васиној улици. „Памти се и по томе што су у њој често организовани банкети, балови, свадбе и концерти” (Голубовић 2007: 312);

– „Стара Србија”: налазила се у Богојављенској улици и у њој је 1909. одржан концерт друштва „Абрашевић” (Голубовић 2007: 312);

– „Стиг”: налазила се на Теразијама. „У њој није недостајало песме, музике и лепих певачица” (Голубовић 2007: 313);

– „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 ње-

гова капела свирају гостима у вечерњим сатима. Мика је уз осмех прихватио понуду, али није успео да наплати хонорар због нереда пијаних гостију” (Голубовић 2007: 314);

– „Таково”: у овој теразијској кафани је Стеван Стојановић Мокрањац, „један од редовнијих гостију, записао многе своје ноте” (Голубовић 2007: 317);

– „Топлица”: „кафана на Чубури позната по севдалинкама и ноћном животу” (Голубовић 2007: 319). За дочек 1937. године ту су наступали севдалијски певач Сулејман Џакић и Бугарка Ана Џанкова (Белингар, Мијатовић 2015: 214);

– „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 (Белингар, Мијатовић 2015: 215);

– „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” (Белингар, Мијатовић 2015: 215);

– „Три сељака”: налазила се близу Митићеве рупе. У башти је 1924. године друштво „Слога” из Осијека одржало концерт (Голубовић 2007: 327);

– „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 (Голубовић 2007: 329–330);⁶³

– „Трпеза”: налазила се најпре у Улици Браће Југовић, а потом је пребачена на угао Краља Петра и Узун Миркове 1928. године. У овој кафани је постојао клавир – „користили су га углавном пијани-

⁶³ Овакви подаци (без информација о музичком животу) постоје и о другим скадарлијским кафанама (додуше, некадашњим): „Бајлони” (Голубовић 2007: 119–123), „Вук Караџић” (Голубовић 2007: 153). За кафану „Скадарлија” се зна само да је срушена приликом шестоаприлског бомбардовања (Голубовић 2007: 302).

сти 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” (Голубовић 2007: 331);

– „Уједињење”: овде је 1897. Београдско радничко певачко друштво организовало своју забаву. Увече је наступао врло популарни оркестар виолинисте Мике (Мије? – прим. М. Д. В.) Јагодинаца (Голубовић 2007: 333);

– „Украјина”: почетком XX века ту су организовани дочеци Нове године (Голубовић 2007: 334);

– „Филипова пивница”: 1897. певачко друштво „Бранислав” које је припадало Првој вечерњој занатској школи овде је организовало забаву (Голубовић 2007: 335);

– „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” (Голубовић 2007: 337), што врло прецизно показује друштвени положај певачица, нарочито ромских и нарочито народне музике. Помиње се и податак да су 1935. ту наступили певачица Данче Циганче Јанковић и хармоникаш Миле Јагодинац (Белингар, Мијатовић 2015: 224);

– „Херцеговац” на Чукарици: у међуратном периоду су између осталог ту наступали и хорови (Белингар, Мијатовић 2015: 224);

– „Царица Милица”: налазила се у данашњој Бранковој улици, а у међуратном периоду су ту организовани бројни концерти (Голубовић 2007: 338);

– „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 (Голубовић 2007: 339–340);

– „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 Палилукке” (Белингар, Мијатовић 2015: 227). Ово јасно говори о мешању популарне и народне музике приликом извођења;

- „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 (Голубовић 2007: 341);

- „Црна ружа”: веома посећена кафана у којој су певали Мијат Мијатовић и Ружа Денић (Голубовић 2007: 342);

- „Црни орао”: налазила се на углу Душанове и Дубровачке улице. У њој се певала песма *Ој, Дорћоле, мали Царипраде* (Голубовић 2007: 343);

- „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 (Голубовић 2007: 345);

- „Чубура”: кафана чувена по окупљању „гурмана и весељака кадрих да уз добру музику сачекају зору”, а постоје и подаци да су 1897. организоване забаве (Голубовић 2007: 346);

- „Џокеј клуб”: елитни клуб у ком су се чули чарлстон и џез (Белингар, Мијатовић 2015: 234);

- „Шишкова кафана”: овде се често музицирало, а свој сто имао је и Мика Алас и његова музичка дружина (Голубовић 2007: 351);

- „Штиблер”: налазила се у Немањиној улици. Ту је 1924. Спортско друштво „Раднички” организовало прославу – концерт, с хорским песмама и игранком (Голубовић 2007: 351).

Према подацима из програма Радио Београда који је вршио пренос из београдских кафана, хотела и ресторана (различитих угостиољских 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 да су увек и извођене одвојено. Чак и музички албуми и збирке из прошлости (нпр. Дакић *s.a.*), али и данашња извођачка пракса потврђују постојање мешовитих програма као регуларних. Ово потврђује и податак да су „хавајско-гитарски џез” оркестри на свом репертоару имали и народне песме (*Група аутора* 1937). Синтагма „музика за игру” је означавала глобално

популарну плесну музику (танго, фокстрот и слично), џез и краће популарне комаде или одломке из опера (Коџић, Миљковић 1979: 108), но ипак ће овде главна пажња бити посвећена извођачима народне музике као доминантне извођене праксе. Већ је од почетка XX 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 ђеванка*:

„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” (Ђорђевић 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 обилавао 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” (Аноним 1936в).

Вукдраговићеви сарадници су такође заступали овакав став, те постоје и подаци како су кафански манири певања искорењивани за потребе радио програма:

„Провинцијски примашаи 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” (Аноним 1939в).

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 (називана севдалинком, новокомпонованом народном музиком), имала је и после рата (видети и: Bingulac 1968). Међутим, и у оквиру градске музике су прављене поделе, па се музика која је извођена у кафанама посебно издваја по специфичној атмосфери извођења (Milošević 1964: 4, 7–8), 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 (видети: Думнић 2013б). 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).

Проучена 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 (Крстић 1931), 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 *Пројекцији њавила* Удружења (Ковачевић 1929), оно је између осталог имало за циљ: организовање професионалних музичара, „неговање народне и међународне музике и песме”, „настојање на гоњењу 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 и полагање пријемног испита, а за остатак у њему – активност и плаћање чланарине. Удружење је издавало свој билтен *Музиканџи* (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” (Крстић 1938), 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 полагају 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 положи 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 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” (Ковачевић 1929). 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 (Крстић 1938).

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” (Крстић 1926). На основу увида у записнике с испита за капелнике „салонских оркестара” који су свирали превасходно горепоменуту „музику за игру”, може се рећи да је било музичара од самоуких до оних са завршеним конзерваторијумом. 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.⁶⁴ 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 изводи народну музику. Ова разлика је заправо у пракси удаљавала 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 да се вре-

⁶⁴ Видети примерак: Savez muzičara u Kraljevini Jugoslaviji, *Revers za vođenje salonskog orkestra* (AJ ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 612), Београд: Архив Југославије.

меном 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” (Buchanan 1995: 381). Поред тога, ваља истаћи да је важан параметар професионализације музичара и зарада (Lortat-Jacob 1981: 187), што свакако кореспондира контексту остваривања кафанског музицирања. Језгровито речено, оно што се сматра окосницом професионалног народног музицирања јесте: економско вредновање извођења, наступи на јавним местима/просторима, рецепција публике, административна видљивост, еснафско удруживање, образовање музичара, етничка припадност музичара, често породично „брендмирање” оркестра, 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 (видети: Dumnić 2016б). 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 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 истакла извођаче у први план, 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 несолид-

не извођачко-техничке спреме који су наступали по нижој цени него они у удружењима и на тај начин умањивали њихову конкурентност. Интересантно је то да је нарушавање постављеног система проузроковала и 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”, као 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” (Аноним 1939д), 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 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” (Грујић 1931).

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 Ујрави љрада* особља хотела „Ексцелзиор” из

1937. године која се чува у Историјском архиву Београда, кафана „Три листа дувана” имала је прегласну музику и ван дозвољеног времена рада ноћу, а у њој су радили циганска капела и певачица (*Груја ауџора* 2008: 492–493). Музика у неким кафанама је свирала и по истеку радног времена и у башти (нпр. у кафани „Златар планина” – *Аноним* 1939е), негде је била прегласна (нпр. у кафани „Солун” – *Аноним* 1939ђ), негде музичари нису ни имали дозволе за рад (нпр. у кафани „Корзика” – *Аноним* 1939г), а кафеције су регуларно тражиле дозволе за музички програм (нпр. у кафани „Шофер” – *Аноним* 1937).

Мада у поменутих изворима то није посебно наглашено, на основу ранијих опсервација о народним музичарима у градовима може се претпоставити да су професионални музичари често били ромског порекла, што је показивало етнички разлог диференцијације градског од сеоског музичког извођења и свакако имало утицаја на одређење стилских квалитета музицирања (*Ђорђевић* 1910: 14). О томе сведочи чињеница да су први оркестри који су изводили народну музику на Радио Београду били споменути „цигански оркестри” (према програмира недељника *Радио Београд*), као и то што су најзнаменитији београдски капелници били Роми (Душан Попаз, Паја Николић, Анте Грујић и други) (видети: Илустрација 3). 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.



Илустрација 3: Капела Душана Попаза у кафани, преузето са: Радио-телевизија Србије, *Музичка плећеница* (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/Radio+Beograd+1/797358/Muzička+pletunica.html>, приступ: 2. 4. 2019)

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 Михаила Петровића Аласа, а како стоји у докторату Младена Марковића, претпоставља се да је у питању „уметничко” име (Марковић 2010: 112; видети и: Марковић 2016). 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 (Марковић 2010: 112).

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 да је и сам био музичар у забављачким оркестрима током студија у Бечу (Ђурић Клајн 1957: 397). 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. Осим Крстића, 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), „Америка-

нац” (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 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”, видети: Голубовић 2007: 205–206, 261–262, 330), 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 радосиши*, потом песма *Ил’ ме жени, нане, ил’ ме уби* – обе у извођењу певачице, *Изјубљено јајње* у извођењу дуета – браће Симић), већ и кола (*Сељачко коло* које је уз прату оркестра извео хармоникаш Миле Јагодинац / Симић, прим. М. Д. В./), може се претпоставити да се у кафани и играло. На основу порекла ових музичара, као и разноврсности њиховог репертоара, уочава се да је мобилност музичара и у том периоду била присутна и да је утицала на суживот различитих музичких стилова.

На основу досадашње анализе контекста на основу поменутог материјала, закључује се да су кафане у Београду с музичким програмом биле многобројне. Али, у међуратном периоду успостављен је медијски наратив сличан данашњем: и тада се говорило да кафане ишчежавају на уштрб савремене архитектуре која потискује традиционалне друштвене просторе (Ђорђевић 1939: 1).⁶⁵

⁶⁵ 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” (Lees, Slater, Wylie 2008: XV).

Такође је ноћни живот Београда с народном музиком био занимљив странцима: тако, на пример, за потребе репортаже за мађарски радио „снимљена је музика с ’Мале Флорами’ од Тијардовића, неколико потпурија и народних песама с Тамбурашким радио-оркестром, чочечке игре из кафане ’Дарданели’” (Аноним 1940). 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 у рецентним условима ревитализована, што отвара могућности делимичне упоредбе резултата добијених сагледавањем историјских извора и актуелним теренским истраживањима.

Градска народна музика као жанр регионалне популарне музике изводила се у кафанама, па и у донекле сличном контексту – салонима, осим што је била снимана на грамофонске плоче, публикована је у комерцијалним штампаним музикалијама и емитована у оквиру радијског програма. 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.

Контекстом салонског извођења, односно жанром салонске музике бавила се Маријана Кокановић Марковић (видети нпр. Кокановић 2010), 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)” (Кокановић Марковић 2014: 21).

Главни медиј салонског музицирања био је клавира, али оне породице које нису могле да га приуште, окретале су се јефтинијим инструментима (честа је виолина) и певачким друштвима (Кокановић Марковић 2014: 104). Ова музика је била намењена аматерима и деци, те није била технички претерано захтевна, што се огледало у следећим ставкама: хо-мофони слог, клишетирана и прегледна пратња заснована на фигурама које се понављају, једноставна хармонизација и форма базирана на варијацијама и понављањима (Кокановић Марковић 2014: 175). 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 ар-пеђа, терцна и сексна сазвучја и примена педала; Кокановић Марковић 2014: 189–190). Занимљиве су последице таквог става на саму музику, а закључци су врло применљиви 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” (Кокановић Марковић 2014: 189).

Како су потребе потрошача лагане салонске музике превазилазиле слушање наступа радо виђених вируоза (пијаниста/композитора), јавиле су се бројне штампане музикалије за аматерско музицирање (Кокановић Марковић 2014: 29). Приватним музичким албумима XIX и прве половине XX века бавио се музиколог Срђан Атанасовски, који на основу функционалности музичких облика окупљених у њима жанрове попут маршева, плесова и кола назива друштвеном музиком, будући да њихово извођење и истовремено уживање брише границе између извођача и слушаоца и ствара осећај заједништва (Atanasovski 2014: 173).

Извођење градске народне музике на програму Радио Београда

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 реструктурисан у немачки Зендер Белград. 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 (више у: Dumnić 2013). 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 уведена Шестојануарска диктатура (Марковић 1979: 16). Главни финансијер београдске радио станице до 1940. године била је лондонска фирма Маркони (Marconi), а након тога држава је спровела такозвану национализацију радија (Марковић 1979: 16). 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). 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, и од 1937. до 1940. године, када је на челу био Михаило Вукдраговић уз сарадњу секретара Војислава Вучковића (Коцић, Миљковић 1979: 111), а треба напоменути да је Вукдраговић 1936. годину провео као радијски референт за народну музику.⁶⁶ 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.

⁶⁶ 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 (Коцић, Миљковић 1979: 111), доба њихових управљања музичким сектором неће бити елаборирана јер нису пресудно одредила функционисање ансамбала народне музике на Радију.

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 тада 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 слушалаца, музичара и музичке индустрије, конципирајући у свакој земљи специфичан национални репертоар и повећавајући брзину ширења и мењања музичких трендова (Negus 1996: 77–79).

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” (Švarc 1932: 48–49).

Управо је овакав медиј омогућио и конструисање шире прихваћеног поимања појма народне музике као музике „народа”, али и каснију промену сеоског музичког фолклора (уопштено, више о концепту „народне културе” у вези с овим проблемом у: Vidić Rasmussen 2002: XXIII). Радио је у свом почетку такође посматран као систем који ће каналисати и зауставити развој музике из народа (Bingulac 1968: 531). Може се рећи да је почетак емитовања радијског програма изузетно значајан тренутак за институционализацију народне музике као популарне праксе, озва-

ничавајући 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; видети: Коцић, Миљковић 1979: 74). 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 (видети и: Golemović 1997). 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 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 слушалаца (Матавуљ 1940). Репертоар народне музике који је извођен на програму Радио Београда имао је првенствено функцију забаве шире публике, о чему сведоче реакције и жеље слушалаца (више о статистици радијских музичких категорија у: Nikolić 2006: 73). Тај репертоар у етномузиколошком дискурсу припада категорији „нове 'народне' музике”, како је то после рата назвао Драгослав Девих (Девих 1963). 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 (Manuel 1988: 2; Dimov 2012), 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 целе књиге – „градска народна музика”.

Материјал који је анализиран за потребе овог сегмента поглавља јесте *Радио Београд: Недељни илустрирани 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 (видети: Илустрација 4). 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 да званични звучни документи радијског програма из овог периода не постоје, тј. да су уништени током Другог светског рата). 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 као тема 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 (Коцић, Миљковић 1979; Симовић 2008), као и истраживачи-аматери (нпр. Јанош 2008), 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 (нпр. „Од злата јабука” на Другом програму и „Музичка плетеница” на Првом програму Радио Београда).

БЕОГРАД

таласна дужина 437,3m, 2,8kw, 686mk

ЈУТАРЊИ ПРОГРАМ

6.30 Почетак јутарње емисије; гимнастика; музика; вести; програмски пренос; музика; шта ћемо кувати; програм до 7.30

ПРЕПОДНЕВНИ ПРОГРАМ

11.45 Објављивање дневног програма
11.50 Значајни извештај о водоставу (спанск, француски, немачки) и Значајни извештај о водоставу (руски)

11.59 Такво време
12.00 Звона са Саборне цркве затим: Пренос са јубиларне прославе хуманог друштва „Лаземинотост“

12.35 Рекламе
затим: Музика са плоча

13.00 **РАДИОДНЕВНИК**

13.10 Народне песме пева гђа **Љубица Милошевић**: 1. Турфуска аманда; 2. Коло швајцарске омаднице; 3. На Ускрс сам се родила; 4. Тростан; коло; 5. Пензанта снага; 6. Игра на Штута; 7. Благо теби танка Бело; 8. Панчевачко коло; 9. Маго Матаче; 10. Комичко коло; 11. Мој Милане; 12. Српско коло; 13. Керезија; 14. Сарајева, коло

13.40 **ТАКВО ВРЕМЕ**
Вести до 13.55

ПОПОДНЕВНИ И ВЕЧЕРЊИ ПРОГРАМ

16.55 **ТАКВО ВРЕМЕ**
Објављивање програма

17.00 **А. Граф: Васкрсење Лазарево** (у преводу С. Каланског)

17.20 **Одломак из ратних опера** (изводи: г. Павле Хлојдов, члан Беогр. Опере, и Велики радио оркестар, диригент: г. Федор Селински)

18.30 **Јура: Соната оп. 26 за клавир и виола**
а) Алерио импозузо, б) Анданине заглабале хон пријудионо, в) Виналиско кванз тарајста

(изводи г.г. Иван Брезовић и Лео Бристгер)

19.00 **Рекламе и плоче**

19.15 **Радиодневник**

19.30 **НАЦИОНАЛНИ ЧАС:**
Хрватски Глазбени завод у Загребу, предавање г. Антуна Добровића, композитора (пренос из Загреба)

19.50 **Два валера од Ланера** (плоче)

1. Поповић, 2. Шембелари

20.00 **СКАДАРЛИЈСКО ВЕЧЕ**
22.00 **ТАКВО ВРЕМЕ**
Пренос музике из кафана

23.00 **Музика за игру** (плоче) до 23.30

(Фредер Валериј на музичкој куће „Хармонија“)

КРАТКОТАЛАСНА СТАНИЦА

БЕОГРАД

таласна дужина 492m, 1kw, 6.100mk

7.00 Објављивање тачног времена
Прва вести

7.10 Објављивање дневног програма

7.15 Клавирски концерт — плоче
Програм: 1) Гунаодс; Павејра (Бело Мојсевић); 2) Готт. Свадбена песма (Артур де Греш); 3) Робинштајн; Мелодиа (Марје Нисел); 4) Скарлати; Пастора с калпринозо (Бело Мојсевић); 5) Шопен; Вале (Андарсон Тарсо); 6) Падарески; Бонувино (Аугур); 7) Шопен; Вале (Падарески); 8) Шуберт; Успомена на Беа (Аугур де Греш); 9) Арбонг; Навара (Марсел Мајер); 10) Стравински; Ротгајн (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
13.00 **Радио дневник**

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 хармоник.
Програм: 1) След бату зору; 2) Српче сам; 3) Отац мој; 4) Аој Грошко

14.15 **Вести**

14.30 **Час српско-хрватског језика за Мађаре, др. Стојков**

16.00 Објављивање тачног времена
16.15 **Музика за игру**

16.30 **Актуелни час: Ноноти са Балкана** — ведалин преглед на грчком и арбанском

19.00 **Предвање од 13.45 на немачком**

19.15 **Предвање од 13.45 на енглеском**

19.30 **Балкански радио дневник: Вести на грчком (19.30); руском (19.45); арбанском (20.00) и мађарском (20.15)**

20.30 **Вокални концерт гђе Љубице Протић-Бајер** за клавиром проф. г. Алексеј Бутиков. Програма: 1) Готован; Демонка и месец; 2) Мокрваца; Путнички; 3) Берс; Сех дур; 4) Јелница; 4) Милошевић; Берс; 5) Ливони; Смелд ноћ; 6) Ковљовић; Чаљине; 7) Логар; Уставанка; 8) Милошевић; 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 569,3m, 8kw, 5275k

12.00 **Плоћа за плочећи бити на вака вестеј деи**

12.45 **Време, пороџа**

13.00 **Час, според, обвештаја**

13.15 **Плоћа за плочећи бити на вака вестеј деи**

14.00 **Време**

18.00 **За делопуст** (игра Радјски оркестер): Dreyer; Шпанја, — коратница; Wetzel; Лубезог змага, валчек; Culotta; Зарја в оazi, потпур; Siede; Котјија тоџка, гротска

18.40 **Јанек в सदобни соџи** (г. Рудоџ Браток)

19.00 **Час, време, пороџа, според, обвештаја**

19.30 **Час, ура: Хрватски гласбени завод у Загребу** Антин Добровић, композ. Згб

19.50 **Преглед според**

20.00 **О зманји потјици** (г. др. Алојзи Кулар)

20.30 **Весело журјевање: Вечер о витези, змајих, краљичинах и подобних романти. Беседно наредина Енка. Содијејо Јоџек и Јоџек тер џани рад, игратске дружина**

22.00 **Час, време, пороџа, според**

22.15 **Вакема нејај** (игра Радјски оркестер): Lumby; Pravid; Siede; Cvetični karneval; Rust; Španka legenda; Bayer; Slovaki carncisla; Parret; Ljubavna misel; Lincke; Turška pravljica; Aibout; V dolini slavček izvrgli; Kocerk; Nasmeh krasotice; Azron; Melodija; Konec ob 23. uri.

ZAGREB

таласна дужина 276,2m, 6,8kw, 1066kc

12.00 [elovik

12.10 **Laka оркестрална гизба** (плоче)

12.40 **Посједње вјести**

12.55 **Из оперис**

17.00 **Поподневна емисија**

17.15 **Koncert radio-orkestra**

18.15 **Посједње вјести**

19.00 **Prof. Antun Dabinić: Mletacko osvojenje Dalmacije и IX. stoljeća**

19.18 **Objave**

19.20 **Nacionalni sat**

19.30 **Selmann: Karneval (Izvodi Melita Lorković)**

20.30 **Vedro veče**

21.30 **Koncerti pekaškog tamburaškog orkestra Ibračivo**

22.00 **Vijesti**

22.20 **Prenos iz Grill Rooma.**

INOSTRANSTVO

BEČ (WIEN) 506,8m 100kw 592kc

6.45 **Gimnastika 7.10** Iz ton-filmova (плоче) 9.10 **Vesti 10.50** Seoski mušica (плоче) 11.30 **Čas za žene 12.00**

Илустрација 4: Страница из програма за суботу, 24. 4. 1937; обележено: музика са плоча, народне песме с именом извођача и репертоаром, „Скадарлијско вече”, пренос музике из кафана, реклама за клавир у вечерњем програму, народна музика на програму краткоталасне радио-станице. Преузето из: *Радио Београд: Илустировани недељни часопис за радијофонију* (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 према народној музици, које су резултовале различитим музичким реализацијама, према 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 – професионални 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 непрестано расла. По истом критеријуму се може поделити и инструментална пратња током Крстићевог периода: на пратњу различитих народних састава и клавирску пратњу. Последња пракса је оштро критикована од стране уваженог музичара на Радио Београду, Симе Беговића (Аноним 1936а: 6), 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 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 свакако истиче и фрула (нпр. у извођењу Саве Јеремића).

Према анализираним програмима и доступним извештајима у часопису, али и његовом личном сведочењу, уредничка мисија Михаила Вукдраговића била је првенствено усмерена на уређење и побољшање програма народне музике (Аноним 1939а; Аноним 1939б), 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 (Nikolić 2006: 47).

Управо се регулисање репертоара, извођачких састава и начина извођења народне музике сматрају Вукдраговићевим најзначајнијим достигнућем у овој области (видети и: Стојановић Новичић 2008). Управа Радија је Вукдраговићевим запослењем као референта за народну музику 1936. године настојала да „подигне ниво народне музике” (Вукдраговић 1983: 63), 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 и због непостојања босанске станице):

„Народна импровизирана музика (такозвана севдалинка) била је од оснивања наше станице па до данас једна од најрадије слушањих тачака наших емисија. У то време она је представљала, а нарочито данас, један од најосетљивијих проблема нашег музичког програма. 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. В.) 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” (Вукдраговић 1983: 63).

Београдска радио станица је чак имала корективну функцију за народну музику која је постојала у свакодневној пракси (Аноним 1939в). Из овога се види да је градска народна музика била оцењивана 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” (Вукдраговић 1983: 64).

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; а једино је био дозвољен третман фолклора средствима западне класичне музике. Он се противио импровизованом, односно 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 (Ђорђевић 1910). Поред тога, настојао је да измени Крстићево уредничко наслеђе тако што је избацио клавируску пратњу народним песмама и увео обавезан прописан ансамбл (Аноним 1936в: 3).

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 (Васић 1935: 3), или из 1937, када је највише гласова добила народна музика (Радио А.Д. 1937: 2). 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: „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. Од 1937. био је референт за народну музику, наследивши 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” (Simić 2009). 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 (Беговић 1938). 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 разлику између раније описане народне музике каквој су они начелно били окренути, и градске народне музике – неелабориране, али очигледно одговарајуће за Беговићев програм. Свестан моћи медија као што је радио, Сима Беговић је наступе свог популарног „радио-дуета” (са сестром Лелом /Беговић/ Ђорђевић) од 1935. године, осмишљавао и као едукативни програм за промоцију аутентичног фолклора (Simić 2009), те је настојао да припреми песме из свих краје-

ва тадашње Југославије и да приликом сваке изведбе представи нове песме (М. 1939). 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 музеализован 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 неколико звучних примера с наступом дуета, не може се говорити о његовом третирању фолклорног узорака, 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 за ову књигу важној личности – Жарку Петровићу.

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-скупченог 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 (...)" (Беговић 1941).

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” (Вукдраговић 1983: 63). На том месту га је наследио Бранко Чобанић, те су вредни подаци из новинарске репортаже о његовом раду на креирању музике која се емитује (*Аноним* 1939в). Критеријуми према којима је он вршио одабир певача ослањају се на дискурс аутентичности.⁶⁷ 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 (*Аноним* 1939в). Овај педагошки процес је са сваким певачем трајао око петнаест часова, а промене је Чобанић документовао нотним записима. Бележење и архивирање музике (писано и звучно) још на самом почетку постојања радија препознато је као веома значајан рад за националну

⁶⁷ „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” (*Аноним* 1939в).

културу и постојала је стратегија очувања музичке баштине умногостична данашњој.⁶⁸

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 (више о професионализацији народних оркестара у међуратном периоду у: Dumnić 2016б). 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 (Радославова Дойчева 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. 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 про-

⁶⁸ „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” (Аноним 1939в).

грам, 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” итд.). 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 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 њиховим естетским критеријумима.

До званичне 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 Земуна, 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 (*Аноним* 1936в), што указује на Царевчев примат. Он је на Радио Београд дошао из радничког друштва „Абрашевић” (Дробац 2011: 49), које је имало важну улогу у тадашњем друштвеном животу.⁶⁹ С друге стране, Сима Беговић је био активан на Радију од његовог оснивања и радио је на стварању пратећег оркестра.⁷⁰ 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 (видети у: Обрадовић 1997: 1). Оркестар није био активан за време рата у овом саставу (Беговић је погинуо 1942. године, а Царевац је био у

⁶⁹ 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, такоређи целокупног оркестра: др Милутин Радивојевић, лекар, судија Чупић, који је такође певао, архитекта Синиша Савић, Милан Лукић, службеник ПТТ-а, др 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” (*Марковић* 2010: 26).

⁷⁰ „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” (*Аноним* 1939в).

заробљеништву), а по ослобођењу њиме је руководио и још га снажније етаблирао као институцију исправног извођења народне музике Властимир Павловић, чија је снажна обојаност на Радио Београду вероватно утицала и на заборављање Беговића (видети нпр.: Обрадовић 1997; Марковић 2010; Белобрк 2011; Димитријевић 2011) (видети: Илустрација 5).



Илустрација 5: 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: 8. 3. 2019)

Каснији тумачи Царевчевог стила виртуозног свирања и оркестрирања, педагогије и одређивања народног у музици (Димитријевић 2011; Рацков, Белобрк, Ценерић 2011), 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”). С њим су ту наступали тада чувени градски и радијски музичари, а истиче се да су ту музицирали као бојници, „за своју душу”. На истом фону је реторика о Царевчевом музицирању, која је веома ауторитативна: „Царевац је говорио да мелодија оживи само ако је душом и мером отпевана, односно одсвирана” (Обрадовић 1997: 37). Из предговора

етномузиколога Димитрија Обрадовића до сада једином тематском звучном издању с архивским снимцима Царевчевог оркестра запажа се да је Царевац имао есенцијалистички приступ народној песми и народном певању, дајући 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 (Обрадовић 1997: 37). Препреку непристрасном разумевању Царевчевог односа према „народном цитату” чини непостојање материјалних референци које би у овом тренутку омогућиле поређење. Но иако се срећу различити историјски подаци, размотрени Беговићеви ставови су слични наведеним описима 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 Араницког 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, 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” (Аноним 1936б). 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; *Аноним* 1936б) је захтевао врхунске извођаче. Због тога је на челу оркестра био Араницки, виолиниста и примаш, 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” (*Аноним* 1936б). 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 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” (*Вукдраговић* 1983: 64).

С правом се, дакле, може претпоставити да је оркестар Араницког био узор и поратним тамбурашким професионалним саставима и да је допринео данашњем перципирању тамбуре као типичног инструмента народне музике у Војводини (видети: Илустрација 6).



Илустрација 6: Тамбурашки оркестар Радио Београда пре Другог светског рата (седе: Пере Тумбас Хајо, Александар Аранички, Владимир Химелрајх, Тодор Фамилић; стоје: Макса Попов, Бошко Фамилић, Стеван Јовановић Бели, Никола Николић, Стеван Тумбас), преузето са: Радио-телевизија Србије, *Музичка илестеница* (<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/Radio+Beograd+1/1005772/Muzi%C4%8Dka+pletunica.html>, приступ: 14. 3. 2019)

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 најчешће заступљена имена су посебно означена): 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 Бешлагич*, Мирослава Бојић, Милица Бошњаковић*, 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 (Џокић)*, Ра-

дован 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*, 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 Микиулић*, 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 Парабушки, Раџија 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 Ђирић*, Вера Филиповић, Сергије Франк, Василије Хаџи-Мановић*, Живко Хинић, Вера Цветковић, Милош Црвенковић, Немања Црногорчевић, Јованка Црњанска*, Драги Чкоњовић*, Петар Целебџић, Бора Џинић, Илија Џувалековић*, Вука Шехеровић*, Ненад Шиљеговић, Василије Шумски.⁷¹

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 (Moore 2002: 210), 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 ин-

⁷¹ Јавно су доступне следеће звучне илустрације чувених певача тог времена: нпр. Софка Николић с оркестром Радета Јашаревића пева у кафани „Два јелена” *Цојле, манојле* (Prostorni Aktivista s.a.); Мијат Мијатовић пева 1933. у тонфилму *Друјар ми се жени* (Veselin Marković s.a.).

ституционално, 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.

Репертоар градске народне музике

Да би се утврдило шта се изводило од почетка XX века до Другог светског рата у Београду као локална народна музика, за изворе су узете „лаке” вокално-инструменталне композиције српских композитора и популарна музика објављена у оквиру нотних и дискографских издања. У оквиру тога је осветљен 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.

Треба се подсетити 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 (нем. *Lied*).

Читаоцу би требало скренути пажњу и на ограничења с којима се ауторка сусрела – у питању је неприступачност података из приватних, аматерских депоа, који су плод дугогодишњих хобија. Стога ће се у овом сегменту рада извести закључци уз помоћ доступних извора за које се тврди да су коректни, а евенутално 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 XX 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 суштина градске народне музике и староградске музике, а да се ситнији примери оставе за даља испитивања.

„Лака” музика српских композитора и грађанско јесништво

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,⁷² која је опет временом постајала 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 (Кокановић 2014: 87).

Из музиколошке литературе сазнаје се о композиторима и понекад о композицијама који имају везе с данашњом староградском музиком. Конкретна потрага за ауторима и делима полазила је од *Олега српске музичке библиографије до 1914. године* Владимира Ђорђевића. Него, ваља представити у кратким цртама и стилско окружје, односно музички романтизам (поглавито у Србији, а отприлике током XIX века), на којем је заснована естетика староградске песме.

Музика у периоду формирању грађанског друштва (крај XVIII и почетак XIX века) према музикологу Стани Ђурић Клајн означава се термином „бидермајер” (нем. *Biedermeier*), „као синоним за закаснили романтизам Корнелија Станковића, односно за ’типично малограђански правац који је био захватио и тадашње српско сликарство” (Ђурић Клајн, цитирано према: Marković 2005: 40). Музиколог Татјана Марковић тумачила је бидермајер у оквиру романтизма, а може се рећи да је за жанр који је овде у фокусу овај стил био од пресудног значаја. Музика као таква у романтизму има специфично

⁷² Ради превазилажења квалитативне конотације, Маријана Кокановић Марковић се залаже за термине „функционална” и „аутономна” музика. Видети: Кокановић Марковић 2014: 35.

место, будући да је доживљена као језички систем који непосредно изражава осећања (Marković 2005: 88). 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 (Marković 2005: 193).

За репертоар староградске музике били су важни позоришни комади с певањем, јер су се у њима изводиле тада популарне песме и ван сценских оквира.⁷³ Позоришта су у XIX веку доносила европски дух, извођењем репертоара пониклог из сентименталистичко-бидермајерске драмске литературе по угледу на Беч или Пешту (Marković 2005: 115). Упркос својевременој популарности, многе од ових песама су престале да се изводе, па им је теже ући у траг, но то ће свакако бити тема будућих истраживања.

Композитори Даворин Јенко, Станислав Бинички и Исидор Бајић могу се оперативно сматрати представницима 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 *Ђуго* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака из 1892. написао је следеће нумере: *Осу се небо звездама; Уродиле жуџе крушке; Милић иде сџиранчицом; Где ћеш биџи; Киша иде; Синђирићи звече; Уродиле јајодале; Мој ћергане; Ој, Љубо, Љубо; Ко џи куџи срма јелек* (Марковић 1996). За комад *Избирачица* Косте Трифковића компоновао је музику 1873. године, а из ње се осамосталила нумера *Зуџе, сџируне* (препев стихова Франца Прешерна) (Марковић 1996: 34). Из „позоришне игре у три чина с певањем” *Сеоска лола* (Мађара Едеа Тота /Ede Toth/, коју је посрбио 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 шџам овом сџазом; Певај, Јело, весело; Шџо си џако жалосџан; Ја сам лола сеоска; Ох, не иди, драџане; Где си, мајко моја мила; Весел’мо се, девојке; Пред њеном сам, ево, кућом; Весело, момци,*

⁷³ Пре Татјане Марковић, овиме се бавила и музиколог Катарина Томашевић, која је посветила једини рад већег обима овој комплексној тематици: Tomašević 1990.

весело, цуре (Марковић 1996: 39–57). Компонувао 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 (више у: Цветко 1952: 95).

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 фолклор и приближавање европским тековинама (у поређењу с композиторима претходницима, Стеваном Стојановићем Мокрањцем и Јосифом Маринковићем) (Маринковић 2007: 11). Бинички је посегао за урбаним фолклором (севдалинком) као инспирацијом, те отуд *Мијатјовке*, песме компоноване по извођењу адвоката и кафанског певача, тенора Мијата Мијатовића, уз клавирску пратњу (*Послала ме стару мајка; Кад сум бил, мори, Ђурђо; Разболе се бело Доне; Певнула Јана; Пошла Ванка на вода; Зашио, Сике, зашио; Цијанчица*); као и *Сељанчице* за хор, настале на стихове Милорада Петровића Сељанчице (*Чујеш, душо; Јесен сџиже; Дивна ноћи; Чини не чини; Двоје драгих; Хм*) (Бинички s.a.). Како су каснији тумачи доприноса ове групе композитора оценили, њихов приступ фолклору био је предромантичарски, поредив пре с Корнелијем Станковићем него с Мокрањцем (Милојевић, цитирано према: Маринковић 2007: 11), кога заправо нису вредносно надрасли, већ је то учинила генерација Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Христића (Маринковић 2007: 13). 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” фолклора, 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 (...).

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" (Маринковић 2007: 11–12).

Исидор Бајић (1878–1915) био је, 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 домове" (Милојевић 1925: 123), 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 сџиже, дуњо моја; Где си душо, где си рано; Пред њвојом сам, ево, кућом; Кад се шейам овом*

стазом; Зрачак вири; Све док је твоја блага ока; Шкрипи ћерам; Да је вишња к'о тириша; Месечина дивно сја (више у: Ђачић 2011). 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 (Ђачић 2011: 63). 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 (Ђачић 2011: 64).

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)музиколошких истраживања, будући да су опуси и стилистика претходно поменутих већ исцрпљени као историјска тема. Дужну пажњу зато треба посветити Васи Јовановићу, Марку Нешићу, Мити Орешковићу и Вацлаву Хорејшеку (Václav Horejšek), као композиторима који су се и међу савременицима издвојили као аутори градске народне музике.

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 (видети: Брзић 2012: 69). Компонувао је више маршева и других инструменталних комада играчког карактера (нпр. *Невен; Србобран; Неслашко; Монџомери* итд.; Брзић 2012: 91). 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) (Брзић 2012: 145).

Међу списковима његових рукописних аранжмана, посебно се издвајају такозване „смесе”, будући да су оне сведочанства о драматургији

извођења.⁷⁴ Форма потпурија је посебно важна за извођење у кафани и биће јој посвећена пажња и у наредном поглављу. У овом тренутку, биће употребљени 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. В.) 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)” (Марковић 2010: 130).

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

⁷⁴ Према српској стручној музичкотеоријској литератури, потпури (фр. *potpourri* – смеша) је „низ лабаво повезаних мелодија” (Skovran, Peričić 1991: 279). 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 (Skovran, Peričić 1991: 369). У озбиљнијим композицијама могуће је ишчитавати драматургију дела према музичким карактеристикама и њиховом кореспонденцијом с текстуалним ситуацијама (Стевановић 2006). Ове форме се везују за „лакше” музичке садржаје (у односу на компликованије вокално-инструменталне циклусе), а у пракси везаној за градску народну музику су ови термини често синоними.

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 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” (Švarc 1932: 49).

Смесе народне музике које је изводио Васа Јовановић са својим оркестром су (Брзић 2012: 119–125; смесе хронолошки закључно с 1941. годином и по оригиналној нумерацији, звездицом су означени називи песама које се препознају и данас, и у варијантама):

- „Севдалинка смеса” (1904): *Куйи ми, бабо, волове**; *Шкрији**; *Химна*; *Вино њију аџе Сарајлије**; *Черџо**; *Коло*; *Срџиња коло*;
- „Смиље и ковиље: смеса бр. 5” (1907): *Ој, месече*; *Ја сам лола*; *Знаш ли, мајџи, шџа би било најбоље*; *Чини не чини**; *Жено моја, дођи ближе*; *Камбана бије**; *Море, Ђурђу*; *Ђурђевска кишица*; *Сукњо моја шарена*; *Џицварићево коло*;
- „Бели орао: смеса народних песама бр. 2 (2. верзија)” (1909): *Чарна џоро**; *Шуцкај, џуцкај, џарава*; *На крај села**; *Проџужила џембе Ајша**; *Синђиричи звече**; *Долине џуџиње**; *Зајечарка коло*; *Јаџодице*; *У шајкаша џе чизмице мале*; *Сељаница*; *Весела је Србадија**; *Два се џиџа џобраџила**; *Једно момче црна ока**; *Џиџанчица*;
- „Велика Србија, смеса бр. 6” (1909): *Зрачак вири**; *Еј, мајка Мару**; *Знаш, Швабице, море*; *Ко џокида с џрла џердане**; *Девојчице, девојчице*; *Само је једна чедна и медна*; *Анчице, дуџице**; *Дуње ранке**; *Крадем џи се у вечере**; *Арџиљеријско коло*;
- „Смеса српских народних песама бр. 7” (1909): *Биљана џлајџно белеше**; *Од како је Бања Лука џосџала**; *Асан-аџа, мерхаба*; *Иџрали се коњи врани**; *Водем Соју*; *Ајд’ на роџаљ, момче**; *Тија нођи**; *Коло*; *Кладило се момче и девојче**; *Аман, аман*; *Шџише рађије**; *Пред Сенкином куђом**; *Силан Вардар*; *Паџона коло*;

- „Златибор: смеса” (1910): *Падајтје, браћо**; *Онам’, онамо**; *Зајечарска срба*; *Срдо моја**; *Маро, Ресавкињо**; *Пријо, лако ћемо**; *Зумбул Јело**; *Прај је ово**; *Коло*; *Ала имаиш чарне очи**; *Ударало Туре у шамбуре**; *Кокоњештје*; *Шарена чешма**; *Шано, душо**; *Узми ми срце моје*; *Коло*;
- „Смеса бр. 3” (1910): *Мајла йала**; *Зајечарска срба*; *Зумбул Јело**; *Малишани*; *Јесен сџиже, дуњо моја**; *Коло*; *По ірадини**; *Зујтје, жице**; *Прај је ово**; *Коло*; *Ала имаиш чарне очи**; *Шарена чешма**; *Узми ми срце моје*; *Коло*;
- „Југославија: смеса бр. 1” (1918): *Србијанци и Босанци*; *Орао кликће**; *Лиџа наша домовино**; *Најреј, засџаве славе**; *Два се шџића йобрајшила**; *Онам’, онамо**; *Ој, Словени**; *Велебишја**; *Далмацијо*; *Химна*; *Данчица коло*;
- „Само тако ’оћу: смеса бр. 2” (1920): *Лојошка йесма*; *Мара има**; *Ој, девојко малена*; *Ој, Србијо, мајџи, немој шџуовати**; *Синоћ доцкан йоћо’ из новоја хана**; *Ој, ружо мила*; *Тера Ленка**; *Коло*; *Мој дилбере**; *Арайско кокоњештје*;
- „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**; *Шџа се миче кроз шибљиче**; *Ја сам сиротиња*; *И дођи, лоло**; *Лойов*; *Сџишџа јесен – сџишџа жейва*; *Чарлама*;
- „Смеса бр. 9” (1927): *Мирјано**; *Зулфо, море, Зулфо*; *Ја љубим Милу**; *Даскалице**; *Мој невене**; *Мишџо, комџишџо**; *Ойвори ми, Миле, йиле**; *Бацио сам удицу**; *Шџа се чује иза ірада**; *Имао сам комџиницу*; *Јаран – драјан*; *Коло*;
- „Смеса бр. 10” (1928): *Падајтје, браћо**; *Свраћање*; *Сџојанке**; *Зелени се іај**; *Шџо ћушџишџи*; *Тија ноћи**; *Хај’тје, браћо, хај’тје, сесџре**;
- „Смеса бр. 11” (1929): *Саірадићу шајку**; *По месечини, крај шимџира**; *Мерак ми је йољак да будем**; *Еј, вино йију аје Сарајлије**; *Бледи месец**; *Проклињем судбину*; *Из кафане идем ја*; *Сад се моја мала йо кревету ваља*; *Несџашко коло*;
- „Ћида: смеса бр. 12” (1929): *Синђирићи звече**; *Ој, Љубо, Љубо*; *Уродиле јајодале**; *Мој ћердане**; *Ко шџи куйи срма јелек**; *Осу се*

небо звездама*; Уродиле жуџе крушке*; Киша иде, џираџови се знаду; Тројанац коло; 'Ди ћеш биџи, мала Кејо*;

– „Смеса бр. 13” (1930): Осу се небо звездама*; Смиљ Смиљана*; Јесам ли џи, Јело*; Маро Ресавкињо*; Цојле Манојле*; Нијде зоре*; Еј, Анјелина*; Сви шајкаши*; Биџољка; Чеџир' коња дебела*; Кокоњешџе;

– „Смеса бр. 14: хрватских народних песама” (1930): Још Хрвајска ни џројала*; Ој, џи, вило*; Још ниједан Зајорец*; Вужџи, вужџи*; Кумек мој драџи; Ко је, срце, у џе дирн'о*; Јунак сам из Лике*; У бој, у бој*;

– „Смеса бр. 15: словеначких народних песама” (1930): Где су моје рожџе; По језеру чолнак џлови; Трије ковачи; Ко дан се сазнава; Виџред се џоврне; Наше звезде; Појџе, џојџе, дробне џџичице*; Терзинка; Сум млада, сум леја; Словенско декле; Јаз џа џојдем; Декле;

– „Смеса бр. 16” (1930): Ноћ, џамна ноћ*; Коло; У Сџамболу на Босфору*; Каг би знала, дилбер Сџано*; Реци мени, мила маџи; Нишџа леџе ни милије нема*; Седам саџи бије*; Одакле си, селе*;

– „Смеса бр. 17: хрватских народних песама” (1931): Без џебе, драџа; Расџанак; Гласна, јасна од џамеџи*; Будила мајка; Укор*; Пловила је џо мору џалија; Савила се бела лоза винова*; Сећаш ли се оној саџа*; Збојом, нехарна душо*;

– „Смеса бр. 18: српских народних песама” (1931): Болан ми лежи кара-Мусџафа*; Голубице бела*; Широко је лише борова*; Црвен фесић*; Два су цвеџа у босџану расла*; Чудна јада од Мосџара џрада*; Ја џе џубим, дјево мила*; Жалим џе, момче*; На Сџруџа дућан*; Зрачак вири*; Шарена чеџма*;

– „Смеса бр. 19” (1932): Хеј, џрубачу*; Ој, Ђурђевдане; Срб, Словенац и Хрвај; Сулџанка; На сџражи; Хај, заџрљени; Код жеџе-оца; Коло;

– „Смеса бр. 20” (1933): Зоруле*; Идем шором, џа џуцам џишџољом; Сукња врана*; Коло; Луџао сам дан и ноћ*; Дођи, лоло, у мој сџан; Једно момче црна ока*; Чеј, чеј, мила мајко, а шџо ми џа нема*; Црвенаџа џи врска; Куџи ми, мајко, џоџ*;
Хај, лумај де; Ђурђевска кишница; Сукњо моја шарена;

- „Смеса бр. 21” (1934): *Сини јарко са истіока, сунце**; *Засіала девојка**; *Ој, ливадо, росна тїраво**; *Синоћ ми драїи долази**; *Сїрижи, моме, русе косе**; *Беіо, мори, беіо; Коло; Весело срце куделју іреде**; *Адио, Маре**; *Јесам ли тїи каз’о; Мене мајка једноі има**;
- „Смеса бр. 22” (1935): *Ленче іоіово**; *На крај села чађава механа**; *Не воле ме ни оїац ни мајка; Да није љубави**; *Ковиљка коло; Тече вода, тїече**; *Јахало момче зеленка; Гривна; Мој се драїи на іуїї сїрема**; *Боже, браїїмсіва;*
- „*Potpourri* немачких народних песама” (1935 /1. верзија 1930/): *Moј 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 Holzhammerbauben Marsch; Polka;*⁷⁵
- „Смеса бр. 23” (1935): *Ој, Србијо; Коло; Кирчо, бре; Шибајге**; *Сїана на Раїка; Рої се ори; Зујїе, жице**; *Коло;*
- „Смеса бр. 24” (1936): *Ој, Јоване Беоірађанине**; *Ево сриу**; *Нема јада**; *Под Тузлом се**; *Дилбер Анђелија; Мислим рано; Три се іїице; Коња кује; Коло; Ој, кадуно, коно моја**; *Земај ме, Раго; Беіо, мори, беіо; Крени, моме;*
- „Смеса бр. 25” (1936): *Миїо, комиїо**; *Гон’ іоведа**; *Мој животїе, іорак ли си**; *Киша іада; Шїо се хвалиш, жуїа дуњо; Коло; Ђаурко моја**; *Ударало Туре у тїамбуре**; *Блаїуно**; *Кайїо; Лафица;*
- „Смеса бр. 27” (1937): *Сенїомашу, лазо**; *Лили, іаче моје мало**; *Широк Дунав**; *Ај, кад сам синоћ ишла из дућана**; *Свайїовац; Терај, куме, лоїова; Дуни, веїре**; *Бећарац; Куїи ми, бабо, волове**; *Дај ми, мајко, іаїрике; Сунце јарко**; *Весело, весело**; *Ајд’ на роїаљ, момче**;
- „Смеса бр. 28” (1937): *Гине, вене**; *Хај, чија фрула**; *Дала сам, дала момцима циїара; На крај села чађава механа**; *Кроз іоноћ нему**; *Весело срце**; *Оїкуд іїеби, Циїанчице; Орао кликће**; *Раго иде Србин**; *Коло;*
- „Смеса бр. 29” (1937): *Да зна зора**; *Ојла, ојла; Пијан идем из ірада; Девојчице; Маїла іала, нане; Хај, іїекла Дрина**; *Ала ми је, іа ми је**; *Луне; Иматїе ли вина; Хај, моја, іа моја;*

⁷⁵ Имао је и „мађарске смесе”, али нажалост нису пронађени подаци о њиховом садржају у овој књижи.

- „Смеса бр. 30” (1938): *Моја Босно; Хајде, сџирумке; Кад ја њоћох на Бембашу**; *Лоло моја; На друм лејна, нане; Хај му седи, нане**; *Ја сам Јовицу**; *Да ми је знаји**; *И ова једра; Пријо, како ћемо**;
- „Смеса бр. 31” (1938): *Низ друм идем, нане**; *Под Тузлом се**; *Ја сам, мајко; Мујо кује**; *Ко се оно брејом шеће**; *Ај, у Ајана**; *Ја мислим, мислим; Мујо хоју**; *Дуни, ветре**; *Сремице су јласале; ’Ајде, шћо тје пекне**; *Шћо ми је мило и грајо**;
- „Смеса бр. 32” (1939): *Сојчице**; *Ево данас осми дан**; *Сан засја-ла**; *Хладан ветар њољем њири**; *Шћо ја нема**; *Мој се граји ојио; Сјојле; Лело, ле; Сироче сам**; *Под јором**; *Ти јлавиш, зоро**; *Коло;*
- „Смеса бр. 33” (1939): *Пројекла вода; Булбул ми њоје**; *Разболе се зорна Зорка**; *Сердар Јоле**; *Кол’ко тје сакам; Дивно мири лијин цвећ**; *Оро се вије**; *Ој, девојко; Небо је тјако ведро**; *Ој, јаворе**; *Коло;*
- „Смеса бр. 34” (1939): *Ај, вино њију два мила јарана**; *Чарне очи имаш; Медна росо**; *Од данас тје, граја**; *Лейи, лейи; Пиле, њиленце; Кад би знала, дилбер Сјано**; *Сви јарани; Синоћ ја и моја нана**; *Гине, вене**; *Баш на сред нашеј села; Коло;*
- „Смеса бр. 35” (1939): *И ова једра; Да ми је знаји; Ја сам, мајко; Далеко ми мој Сјилић; Мајка Мари и косу јлела**; *Пловила је њо мору јалија**; *Ако си њошла сјај**; *Ја у тјуђе бродим краје; Предраји Јубић мој**; *Ој, море дубоко**; *Манде, лија Манде**;
- „Смеса бр. 36” (1940): *Ти, Мицо, тји; Сви дилбери**; *Под Кикиндом зелени се тјава**; *Кажи, кажи, либе Сјано**; *Није зоре**; *Срдо моја**; *Пија нана**; *Планино моја**; *Ој, девојко Смедеревко**; *Дунавe, Дунавe, тјија водо ’ладна**; *Марице, девојко; Дафина**; *Мала лија, а дебела ’лада; Ниједна жена; Коло;*
- „Смеса бр. 37” (1941): *Ће тји умрем, мајко; Шћо ’но бруји**; *Појледај ме, Донке; Ако си лејла сјај**; *Дођи ми, шајтане; Живој је лей;* *Улицама кружим**; *Седамдесет и два дана**; *Села цура крај баре**; *Цијанка сам мала**; *Коло;*

Према штампаним програмима који су најављивали концерте оркестра „Бели орао” којим је дириговао Васа Јовановић (видети: Илустрација 7), на репертоару су били јасно истакнути маршеви, валцери, увертире, фантазије и потпурији, песме и остали комади (мазурке,

серенаде, полке, танго). Интересантно је да су у навођена имена композитора (нпр.: Јосиф Бродил, Милош Брож, 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) (Брзић 2012: 105). Овако слојевити и широки програми лаке уметничке, потом популарне плесне и градске народне музике били су, 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.

Марко Нешић (1873–1938), тамбураш, капелник, тенор, композитор, аранжер, песник и есперантиста из Новог Сада, пријатељ Васе Јовановића, имао је значајну улогу у креирању репертоара градске народне музике. Током своје тамбурашке каријере, био је „вишегодишњи руковођилац 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 џамбуре* (Томић 2009б: 26). 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” (Томић 2009: 30). Како је утврдио Дејан Томић, Марко Нешић је:

„(...) најизвођенији композитор, када је у питању народна музика XX 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” (Томић 2009: 30).



„Beli Orao“ Vocal und Instrumental Künstler-Ensemble
Direction: W. Jowanowitsch.

Илустрација 7: Капела „Бели орао”, с лева на десно: Ана Вацек, Олга Квицау, Емил Вацек, Васа Јовановић, Марко Нешић, Анка Рубетић, Милева Нешић (преузето из: Брзић 2012: 41)

Ову тврдњу Томић је изнео на основу присуства Нешићевих дела на репертоарима многих савременика (солиста, хорова, тамбурашких оркестара – те композиције изводио је и састав Васа Јовановића), уз дела других тада чувенијих композитора (Стеван Стојановић Мокрањац, Станислав Бинички, Исидор Бајић, Даворин Јенко, Мита Топаловић) (Томић 2009: 30). 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 слајко лане; Уморено*

златио моје; Ситиже ѓремалеће; Месечина дивно сја) (Томић 2009: 30–31). Нешићев оркестар и дела снимале су и компаније грамофонских плоча – Odeon, Victor, Columbia, Edison Bell Penkala, Polidor и друге (Томић 2009: 32). Као композитор био је прихваћен и у професионалним удружењима, попут Централне за ауторска права, Удружења јужнословенских музичких аутора, Удружења југословенских композитора (Томић 2009: 32–33). 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 златио моје*, али то нису били моји стихови ни мелодија? Од свих ваших извођења једини је тамбурашки збор госпођина Араницког верно дао свако моју композицију, а исто тако и друге ствари...” (Томић 2009: 34).

Дејан Томић је на основу Нешићеве такозване *Црвене књије*, доступних нотних записа, те Нешићевих пописа сопствених партитура, издвојио наслове његових композиција за које је сматрао да имају „народни и варошки (градски) карактер”,⁷⁶ а више њих се и данас може сусрести: *Новосађанка; Жабалка; Каћанка; Месечина дивно сја; Јахало момче зеленка; Бекријина исјовесј; Дођи ми, грајане; Сумбул Јела; Узми ми срце моје; Еј, ѓледај муже; Кукурузи већ се беру; И ја имам слајико лане; Чије је оно луче бело; Уморено златио моје; Идем кући, а већ зора; Мајка ме ѓсује; Ој, Дунаве, лакше јони; Ситиже ѓремалеће; Ојијо сам се, е ја шѓја; Удовица (Бојатија сам, имам свеја); Сурово ме бабо ѓсује; Ох! Да ти знаш; Седи, Босо, де; Видосава; Пројасј свеја; Ој, месече, много знаш; Ѓувејије, ѓде сѓе, ѓде сѓе; Донес’ ми вина, крчмарице; Волели се ја и она; Лојов; Бачванка; Ѓаволија; Послушаћу сѓару мајку; Чесјо ми граји урани; Дивно мири лијин цвеј; Мој је лола ѓрјовац; Очи чарне, звезде сјајне; Анђели се завадише; Пролазе ноћи, мучим се ја; Криво ми је*

⁷⁶ 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: Томић 2009: 34–35).

на бирџааша; Лафица; Синоћ њрође крај њрозора моја; Момчић мио; Целу ноћ сам њијо вина; Нисам ја био бекрија; Жено моја, њри форинџе дај ми; Видиш, муже, какво ми је лице; Обрвице ђул-Марице; Вина дај, вина дај; У самоћи; Збојом, село малено; Дај ми, Мацо; Нека дођу њробу моме; Кад једанџи више њроба; Зашио суза блисиа; Сиромах њужим; Нешио ме је силно вукло; Ја умирем, сџасавај ме, драји; Имала је џолубана; Збојом, черјо; Шиа си сџао, сџари Цијо; Радосна је мајка сџара; Мирисава ружа цвала; Девојка на сџуденцу; Загњи њоздрав; Кажу, лажу; Сијна киша сијно џада; Кобни сасџанак (Томић 2009: 42).

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,⁷⁷ па се тако 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 збор гимназијских ученика, Тамбурашки збор Православне црквене општине, Соколски тамбурашки оркестар, „Орао” Душана Јовановића итд.) (Томић 2009: 45–46). Ноте су слате у бројне градове тадашње државе, али и преко њених граница – не само по Европи, већ чак до Америке (Томић 2009: 46) (видети: Илустрација 8).

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” (Томић 2014а). Његове до данас најпознатије песме су: *Добар вече, Ано; Сеђаш ли се оној сџаи; Шей’о сам се џоре-доле* (више у: Томић 2014а). Филолог Зоја Карано-

⁷⁷ Свеске: *Моје сџалне мушџерије и Привремене мушџерије за ноше* [s.d.], према: Томић 2009: 45.

1. Ђувелије, иде с'те, иде с'те?
 Вина је ружичаста,
 спреда се се онемање,
 да вас вино боје!

2. Наг њом пита евоје и пате
 да се горе дотронује
 дак т'раје димара једној!

3. Чоо зна те, веруј мени!
 Нећу и хоћу;
 Ко зна ево да се онема
 на т'пу ево хоћу!

4. Све је евоја, то ево зна то
 који онема,
 ево једно још и пате
 вера једној!

5. До д'нема без новача
 ево још и пате,
 па ево да се онема мо?!

М. Нешић
 1922.

Илустрација 8: Марко Нешић, „Ђувелије, иде с'те, иде с'те?“ за шамбурашки збор (аутограф), 1922. Чува се у Музиколошком одсеку Етнолошког одељења Музеја Војводине, Нови Сад (Албум оригиналних композиција Марка Нешића)

вић бавила се неугледном збирком за коју је основано сматрала да је Орешковићева песмарица, управо због везе с музиком. Наиме, он је своје песме певао, за неке је саставио и мелодију, и пратио се на тамбури (Карановић 2014: 42). Приде, његове су песме биле у своје време омиљене, имајући у виду заступљеност у рукописним песмарицама и бројна прештампавања у песмарицама, лирама и календарима (Карановић 2014: 42). Карановић је песме из те збирке сврстала у грађанску лирику уз наглашавање недељивости од народне поезије (Карановић 2014: 48), 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 тексто-

ве градских народних песама од половине XIX 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 што под тим појмом данас подразумева интелектуална елита. Таквим циљевима она стварно није ни тежила” (Карановић 2014: 45).

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 за реконструкцију теже питање мелодије (некад и неразрешиво), будући да су песме које су спеване неретко 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 образовани 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 хоровође)⁷⁸, компоновању и аранжирању. Тако је, примера ради, „стандард” староградске музике *Тихо, ноћи* пронађен у две основне сличне верзије – Јенка и Вацлава Хо-рејшека (видети: Илустрација 9). 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 (A-dur), метроритмичкој дистрибуцији

⁷⁸ Видети нпр. композиторе и диригенте који су деловали у Панчевачком српском црквеном певачком друштву, те помене њихових дела: Томандл 1938.

Тенор I.

III. Тийо ноћи.

Andante con anima.

Му - је, но - ћи, мо - је су - це
ста - ви, за - ли - вал јој од би - се - ра
гра - ни, а на гра - ни ко - га неш - то
ср - ци тај су на - ми си - ва - ни сла -
ву - ји си - ва - ни сла - ву - ји.
Ми - це пре - гу из сви - ле - ног ли - са
от - ка - ли јој ду - хак до по - ја - са,

Илустрација 9: Тийо ноћи (преузето из: Горейшек s.a.: 9)

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 то данас случај, те да је стварање „народних” мелодија 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.

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 (*Сиомен / Сећаш ли се оној сајиа/*), Никанор Грујић (*Ја њроћох снужден крај дола; Луло моја*), Ђорђе Малетић (*Дуни ми, дуни, лађане*), Петар Прерадовић (*Мируј, мируј, срце моје / Ко је, срце, у ње дирн'о/*), Матија Бан (*Јанко и Јелка*), Василије Живковић (*Љубојевац / Ти њлавиш, зоро злајна/; Цвей; Моји јади / Ах, кад њебе љубиш не смем/; Леја маца*), Јован Илић (*Ох; Кад ја видех очи њвоје; Да су мени очи њвоје; Поскочи, момо*), Бранко Радичевић (*Девојка на сѡуденцу; Укор; У сѡоменицу*), Илија Округић Сремац (*Гине, вене срце у меника; Еј, њало иње*), Владимир Николић (*На ње мислим*), Ђура Јакшић (*Мила*), Јован Јовановић Змај (*Кад се сејим; Тихо, ноћи; Под њрозором; На крај шора чађава механа; Песмо моја*), Драга Дејановић (*Не знам зна ли*), Мита Поповић (*Најравићу шајку*), Драгутин Илић (*Под њенцериѡе; Шано, душо*), Алекса Шантић (*Под јорѡваном; Гонце, ружо; Емина; Шѡо ње нема*), Милорад Митровић (*Била једном ружа једна*), Петар Крстоношић (*Банађанско коло*), Милорад Петровић Сељанчица (*Јесен сѡиже, дуњо моја; Чини не чини; Дођи, дођи; Мој дилбере; Сиѡан камен до камена; Ијрале се делије*), Осман Ђикић (*Ђела Фаѡо*), Велимир Рајић (*На дан њеној венчања*), Вељко Петровић (*О, зашѡо*) (Томић 2014б). Јанко Веселиновић је, рецимо, писао севдалинке с певачком наменом (Веселиновић 2008).

Грађанско песништво, како вели филолог Марија Клеут на основу проучавања бројних песмарица и ранијих књижевнотеоријских приступа, означава појаве које су настајале од почетка XVIII до осамдесетих година XIX stoleћа, а које карактерише колективистичка рецепција (грађанског сталежа) и начин преношења заснован на писаној фиксацији текста и на усменој репродукцији (Клеут 1990: 441–442). Као и када је реч о народној (популарној, вернакуларној, пучкој, градској народној) музици која често омузикаљује ове стихове, грађанско песништво стоји између полова 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” (Клеут 1990: 442–443).

Објављена њојуларна музика

Недостатак систематичних истраживања која су претходила овој књизи отежао је бављење овом темом,⁷⁹ 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 утицајних извођача/састава, анализе опуса композитора градске народне музике, публиковање 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 снизиллице, као и да клавирска пратња буде што сиромашнија” (Кокановић Марковић 2014: 88).

⁷⁹ Као изузетке погледати: Весић 2014; и објављену збирка песама: *Група аутора* 2012.

У току прве половине XX века у Београду било је активно неколико издавача: Јован Фрајт, Коста Бојковић, Мита Стајић, Сергеј Страхув, Тома Јовановић. Овом приликом биће речи о Јовану (Јану) Фрајту (1882–1938),⁸⁰ 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”, „Лирија”), али и као капелник Салонске концертне капеле која је свирала у хотелу „Москва” до Великог рата и у башти Позоришне кафане након њега (Медић 2014: VII). 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) (Медић 2014: VII). Након окончања рата (током којег је био депортован у Плзењ), с будућим зетом Николом Балонем, 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 (Медић 2014: VIII–IX). 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 хорове (видети: Илустрација 10). Објављивао је музичке продукте који су називом некад јасно реферисали на народну музику (нпр. *Албум југословенских народних њесама*), 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” (видети: Илустрација 11). Наиме, у тој едицији налазиле су се заједно следеће нумере (песме и плесови): *Мадам Бајерфлај* (Пучини), *Ред вини, Ту сџеј* (*/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

⁸⁰ Заоставштину Јована Фрајта прибавила сам за архив Музиколошког института САНУ љубазном донацијом материјала господина Мирка Лаловића, видети: Думнић, Весић 2014.

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), репертоар руских романси (преводио их је Сергеј Страхов), репертоар шлагера и плесова (често у комбинацији) (о последњем видети у: Медих 2014). Следи репертоар, у ком су означени називи песама које се и данас проналазе (издања нису датирана и изворно су објављивана без планског редоследа):

- „Бекријске песме”: *Бећарац; Ој, ја не жалим; Дека си била*; Мишо, Мишанче**;
- *Мој дилбере*; Камбана бије, нане**;
- *Хшео бих ше још једанути видеи**; *У башиици старо кайелана**;
- *Алај ми је, ја ми је**; *Ево срцу мом радоси**; *Оћкако сам севдах свез’о** – по певању Јована Милићевића Мостарца;
- „5 српских народних песама”: *Чини не чини**; *Кад би ове руже мале**; *На ше мислим**; *Какве очи; Моја мила маји;*
- „2 кола”: *Џамбаско; Тамбурашко* – аранжман Стевана Фрајта;
- „3 кола: *Пашона; Жикино; Чарлама;*
- „3 српске народне песме”: *Еј, мислиш, мила моја**; *Ој, девојко, убила ше јама**; *Кад су враи шкринула**;
- *Киша јада, росна права**; *Пијан идем од прада**; *Оро се вије** – аранжман Стевана Фрајта, по певању Љубице Миљивојевић;
- „5 српских народних песама”: *Крси од злаи; Милкина кућа**; *Онам, онамо**; *Шшо се боре мисли моје**; *Долине шуиње**;
- „5 народних песама”: *Моја маји ћилим ика**; *Зрачак вири**; *Од када си шућа жена**; *Седам саи бије**; *Жалим ше, момче**;
- „2 песме”: *Сунце јарко**; *Зайлакала сшара мајка**; *Бисерка коло;*
- „2 песме”: *Сшанала Раика**; *Не воле ме;*
- „4 песме”: *Море ми је љубав швоја**; *Мили дани усшомена; Ја љубим миљу**; *Ој, невене**;
- „10 македонских песама”: *Девојчина туучина**; *Јунак шети;* *Учи, карај јана, мамо; Калеш Недо**; *Еј, наш догов; Јорданка ми*

се љубљаше; Ойишио гедга іорайіа; Ти моме; Сегнала мајка; Шейіав момак;

– „2 севдалинке”: Црвен фесіћ*; Чудо јага од Мосіара ірага*;

– Еј, синоћ доцкан; Од како је Бањалука*;

– Ах, мој доро, добри доро*; Девојче йлавојче; Сіоле;

– Зоро, Зорице*;

– Лейа Цана; Цвейшала ми ружа*;

– „2 народне песме”: Ленче йойово*; Сум іи сашил, момо;

– Лакше, лакше, мој коњићу*; Кирчо бре;

– Ко йокида с ірла ћергане*;

– Мој йенцџеру окићени*; Сунце јарко*;

– Кажи, Ленка;

– „Српске народне песме, св. 1”: А шііо йиішаш, џанум, мајке; А шііо си се, Јано; Іірали баби; Месечина; Сан засіала; Севделино моме; Сіојан иде; Хајд’ г’ идемо, јаіого; Хај, колика је; Чија је оно девојка – аранжман Вацлава Ведрала;

– „1. албум српских народних песама”: Боже йравде*; Лейа наша домовина*; Чини не чини*; На іе мислим*; Найреј, засіаве*; Моја мила маіи; Биљана йлаііно белеше*; Тера Ленка*; Каг би ове руже мале*; Мој дилбере*; Мара има; Ој, месече; Куйила сам шише ракије*; Кажи, Ленка; Тамо далеко*; Ђувеііје, іде сііе*; Маніуіе; Пред Ценкином кућом*; Силан Варгар; Мој дилбере (македонско)*; Ђурћо, море, Ђурћо; Синћирићи звече*; Милић иде; Мој ћергане*; Где ћеш биіи, мала Кејо*; Уродиле жуіше крушке*; Осу се небо звездама*; Ој, Љубо; Где си, душо, іде си, рано*; Уродиле јаіодале*; Ко іи куйи срма јелек*; Зоро, Зорице; Крадем іи се*; Поноћ ішавна; Дуде, мори, дуде*; Дабулике дајке; Уіаснуле очи чарне*; Да знаш како іе силно љубим; К’о леиі сан; Рибарева кћи; Тамара; Бело доне*; Воліа, Воліа*; Код њене сам, ево, куће*; Да знајеш, море, моме*;

– „2. албум југословенских народних песама”: Од како је Бањалука*; Да су мени очи іивоје*; Варала ме; Лейа Цана; Дека си била*; Бећарац; Еј, ја не жалим; Миііо, Миііанче*; Цвейшала ми ружа*; Еј, синоћ доцкан; Сеоска сам лола*; Џанум, на сред села*; На Ускрс сам се родио*; Крај Варгар*; Дуде, мори, Дуде*; Аман,

аман; Сву ноћ ја лејох*; Шустерска лавла; Зујте струне*; Вино, вино; Трилав; Соколски марш; Под прозором; Тече вода, тече*; Сунце јарко*; Мој њенџеру*; Ајде, кој ти куји; Ај, колика је Јаворина*; Ај 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 сејим; Вишњицица; Дијни, Кајо*; Коњ зеленко;

– „3. албум југословенских народних песама”: Марш Њ. величанства Краља Пејра; Ој, Словени*; Онам', онамо*; На Струја дућан*; Свајовац; 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 Фаја*; Шо работиш; Ој, Србијо; Пијај, Динке; Сунце јарко*; Зайлакала старца мајка*; Море ми је љубав твоја; Останах сирак сиромаш; Мили дани усјомена; Дремка ми се, дреми*; Ја љубим Миљу*; Ој немене*; Имам једну жељу*; Дано, Данче; Механци, мори; Ја те љубим, дево мила*; Даскалица*; Ај, свиће зора*; Гледам бајну зору*; Хај му седи, нане*; Мила мајко, њодијни ме малко*; Темна мајла; Милкина кућа*; Девојче љавојче*;

– „4. албум југословенских народних песама”: Југословенска званична химна /Боже правде*/; Живела наша Југославија; Јова Ружу кроз свиралу зове*; Кад сам био млађан ловац ја*; Тиха ноћи*; Фалила се жуја дуња*; Крст од злата*; Узми ми срце моје*; Јеси ли се насјала; Све се кунем и њреклињем*; Колико те срце моје воле*; Црвен фесић, мамо*; Кад ја тебе љубиш не смем*; Ко њокида с њрла њергане*; На Струја дућан*; Ој, дођи лоло*; Чујеш, секо*; Кад се сејам овом старом; Славуј њиле*; Ах, мој доро, добри доро*; Чудо јага од Мосара прага*; Нек уздише ко мора*; Столе; Збојом, нехарна душо*; Мируј, срце моје*; Зрачак вири*; Моја мајки њилим њика*; Друјар ми се жени*; Ој, сјоменче*; Ој, Јоване, Беојрађанине*; Еј, колика је у Приједору чаршија*; Addio Mare*;

– „5. албум југословенских народних песама”: Пија нана; Сум ти сашило, Лено; Разболела се мамина Гривна*; Текла вода Текелија*; Ој, девојко*; Кад су враја шкријнула*; Червена ти ња врска*; Еј, мислиш мила*; Станала Рајка*; Не воле ме, не воле ме;

*Сѝрижи, моме, русе косе**; *Крени, крени; Раго, ђери Раго**; *Ленче ѿойово**; *Кирчо; Јесам ли ѿи каз'о; Мила моја нано; Море, врђај коња**; *Да није љубави**; *Ој, јаворе, јаворе**; *Голубице бела**; *Чей, чей у славину**; *Давно је било ѿо; Коња кује**; *Блаѿуно дејче**; *Оѿро-сѝи ми, мила маѝи**; *А шѝо ѿи је, мила кђери**; *Хајде, слушај, слушај**; *Мој живоѝе, ѿорак ли си**; *Каѝе девојче; Алај ми је, ѿа ми је**; *Ево срцу мом радосѝи**; *Оѝкако сам севдах свез'о**; *Куйи ми, мајко, ѿоѿ**; *Тешко је љубиѝ' ѿајно**; *Мујо кује**; *На крај села чађава механа**; *Пошеѝао Мујо млад**;

– *Мујо кује коња ѿо мјесецу**; *Ајде, шѝо ѿе ѝекна**; *Кажи, кажи, либе Сѝано** – аранжман Стевана Фрајта, по певању Љубице Миливојевић;

– *Поноћ ѝавна (Туѿуј, виолино); Влахиња нова; Ђурђевка; Влахиња сѝара;*

– „2 песме”: *Неверна је моја граѿа**; *Чей, чей у славину**.

Фрајтове музикалије представљају валидан узорак за анализу нотног (прескриптивног) материјала градске народне песме пре Другог светског рата (видети: Илустрација 12). 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 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.



Илустрација 10: Насловна страна партитуре *Хајдмо у Тојчигер* (литографија) (Михајловић s.a.)

СПЕЦИЈАЛНА ТРГОВИНА и ИЗДАЊЕ МУЗИКАЛИЈА		Јована Фрајта		БЕОГРАД, Кр. Александра 49. Телефон 17-23.	
Каталог „Народних Издања“					
Број		Див.	Број		Див.
За гласовир дворучно:					
14	<i>Кристине</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 Официрско	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>С. О. Нара</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>Јосе</i> , Јесења 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 пендеру и Сунце јарко	3—
51-52	<i>Misster</i> , Јутарњи поздрав птичица	4—	50	<i>Верди</i> , „Травиата“, Винска песма	3—
53	<i>К. 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>Ј. Офенбах</i> , Интермецо и Баркарола из опере „Хофманове приче	4—
63	<i>М. Иван</i> , Мон Ом, Шпанолски Шотниш	3—	60	<i>Фрајт</i> , Албум 5 Песاما	4—
64	<i>Б. Гај</i> , Вауп, Шими-Фокстрот	3—	61	<i>Јенко</i> , Укор, Где си душо, где си рано	3—
65	<i>Плешивец</i> , Souvenir de Belgrade. Valse (Посвећено Њ. В. Кр. Александру)	4—	70	<i>Г. Лама</i> , Кокета, Фокстрот	5—
66	<i>Халеш</i> , Little Fiv, Фокстрот	3—	78	<i>Фрајт</i> , Пред Ценином кућом и Силан Вардар	3—
67	<i>Класон</i> , Пеликан, Фокстрот	3—	83	<i>Јенко</i> , Сеоска лола, Нек уздише	3—
68	<i>П. Владомаш</i> , Кампаиле, Фокстрот	3—	84	<i>Тихауер</i> , Ја играм, Шими	3—
69	<i>Карери</i> , Марионете, Фокстрот	3—	85	<i>Бакалејников</i> , Имај сажаљења	3—
71	<i>Цирина</i> , Мистери, Фокстрот	3—	86	<i>Гајер</i> , Само ја једну ноћ	4—
72	<i>Розендори</i> , Марјан, Гавота	4—	87	<i>Партиос</i> , Соња, Руска балада	4—
73	<i>Розендори</i> , Волем те, Романса	3—	89	<i>Малдерен</i> , El Tango du Réve	4—
76	<i>Бајнес</i> , Дестина, Валс Бостон	4—	91	<i>Јенко</i> , Сеоска лола: Што си тако жалостан	3—
79	<i>Пацелер</i> , Souvenir de Negules-Bad, Валцер	3—	92	<i>Јенко</i> , Сеоска лола: Где си мајко моја мила	3—
81	<i>Ј. Лидсај</i> , „Ајша“ Индијан. интермецо	4—	93	<i>Фрајт</i> , „Бувелије и Мангупе	3—
88	<i>Г. Гершвин</i> , Сване, Ван степ	4—	95	<i>Жемла</i> , Тече вода, тече	3—
90	<i>Ж. Падилла</i> , „El Relicario, Danse Espagnole	4—	95а	<i>Г. Лама</i> , Драго девојче, (Сага Рисиона)	4—
94	<i>Ј. Фрајт</i> , 4 Кола: Жикино, Пашона итд.	3—	96	<i>Кондор</i> , Стари Циганин	4—
97	* * * Пролетњи сан, Валцер	3—	100	<i>Е. Калман</i> , Бајадере, Шими	4—
101	<i>М. Иван</i> , Јен ај Матте, Фокстрот и Шими	3—	107	<i>Фрајт</i> , Дуде, Дабуликe и Чукарнич. кокоњеш	3—
105	<i>Б. Матони</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> , Изагуљена срећа	4—
110	<i>Московски</i> , Серената	4—	114	<i>Капу-а</i> , Сунашце мило (О Соле мио)	4—
118	<i>Стафорд</i> , Вајо 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 „Бјело“	7—
За гласовир са певањем (Виолина)					
1	<i>Фрајт</i> , Маро не плачи	4—	5	<i>Фрајт</i> , Албум 5 песама	7—
2	<i>Фрајт</i> , Мара има и Ој Месече	3—	11	<i>Пучини</i> , „Мадам Бетерфлај“	4—
3	<i>Фрајт</i> , Кушила сам шише ракије, Мак. песма	3—	17	<i>Мокрањац</i> , Мирјано	3—
4	<i>Фрајт</i> , Ђурђо мори Ђурђо	3—	22	<i>Тозели</i> , Тугованка, Серенада	4—
6	<i>Балон</i> , Креће се лађа Француска	3—	23	<i>Пучини</i> , „Тоска“ арија Кавардосија	3—
7	<i>Фрајт</i> , Зоро, Зорице	3—	27	<i>Пучини</i> , „Чеграри“ Миветина арија	4—
8	<i>Фрајт</i> , Билана платно белаше	3—	32	<i>Томас</i> , Романса из опере „Миџон“	4—
9	<i>Фрајт</i> , Мој дилбере и 3 Кола	3—	45	<i>Маскањ</i> , Сицилијана из опере „Кавалерија Рустикана“	3—
12	<i>Горски</i> , Ко лепи сан	3—	46	<i>Леонкавало</i> , Арија из опере „Бајадор“	3—
13	<i>Фрајт</i> , Мој дилбере (Македонска песма) и тера Лешка	3—	55	<i>Масне</i> , „Вертер“ (У теби живим ја)	3—
15	<i>Фрајт</i> , Да знаш како те силно љубим	3—	56	<i>Масне</i> , „Вертер“ (Ах што ме буди сад)	3—
20	<i>Фрајт</i> , Ко покида са грла ђердане	3—	62	<i>Гуно</i> , Серенада	4—
24	<i>Фрајт</i> , Кажу Лешка	3—	74	<i>Србуле</i> , Властелинска ћерка	5—
28	<i>Фрајт</i> , Угаснуле очи чарне	3—	75	<i>Србуле</i> , Траг Времена	5—
29	<i>Фрајт</i> , Волга, Волга (Thema con Variazioni)	3—	80	<i>Гуно</i> , „Фауст“ (Сибелова арија)	4—
			82	<i>Доминис</i> , Шта је жена (куплет)	3—
			98	<i>Христић</i> , Новембра	4—

Илустрација 11: Каталог „Народних издања“ Јована Фрајта с последње стране објављене партитуре *Souvenir de Belgrade: Fantasia de Serbie (pour la violon seul et piano)* (Фрајт s.a. a)

У вези с музикалијама, интересантно је да су оне често обједињаване у форму музичких албума – штампаних, као 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”),⁸¹ 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 књиге, Фрајтова песмарица се узима као веома значајна, с обзиром на претпостављену старост – у збирци не стоји датум, али се, по бележењу српских назива чешком транскрипцијом и уз немачке преводе, уочава да је записивач тада учио српски језик, што је у сагласју с његовим 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, као 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 у засебној публикацији.

Говорећи о овим композиторима, поред раније поменутог доприноса Крстића функционисању радијског и кафанског контекста градске народне музике, треба се сетити и мелографског доприноса и критике градске народне музике Владимира Ђорђевића (видети: Илустрација 13). Премда је у текстовима настојао да прикаже свој рад као очување аутентичног фолклора, садржај његове познате збирке песама *Народна њеванка* показује да је био усмерен на урбани фолклор и урбану публику. Парадоксално је да је управо за ову збирку Ђорђевић дао „Предговор” који започиње оштром критиком „варошког певања”. У његовој збирци се не налазе тада популарне „севдалинке” (попут *Ај, колика је Јаворина њланина*), али ни фолклористички записи какве је

⁸¹ Албум се чува у Београду у Музиколошком институту САНУ [s.a.] (сигн. 4277, MI XXIII An 948).

Moja mati čilim tka

Andante

Moja mati čilim tka, gra-na od bo-ra, O-će mēna da u-da, pa - la kraj mo-ra.

mf *f* *f* *mf*

1 Ne-moj ma-tiči-lim tka-ti, ja se ne-ću još u-da-ti, Gra-na od bo-ra pa - la kraj mo-ra.
2 A - kad dođe o-naj pravi, bi-će do-bar čilim starj.

f

The musical score for 'Moja mati čilim tka' is written for piano. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into two systems. The first system contains the main melody with lyrics: 'Moja mati čilim tka, gra-na od bo-ra, O-će mēna da u-da, pa - la kraj mo-ra.' The second system contains two variations of the melody with lyrics: '1 Ne-moj ma-tiči-lim tka-ti, ja se ne-ću još u-da-ti, Gra-na od bo-ra pa - la kraj mo-ra.' and '2 A - kad dođe o-naj pravi, bi-će do-bar čilim starj.' Dynamic markings include *mf* and *f*.

Zračak viri

Andantino

Zra-čak vi-ri skroz grančl-ce I pro-go-ni slat-ki vaj, a iz lu-ga moj sla-vu - ju

mf *f*

poz-dra - vija te cvet - ni maj. Ej u - staj di - ko slat - ka na - do

f *mf*

ra - ju moj te - be vi - dim u tom sja - ju a - oj ml - o cve - te moj

The musical score for 'Zračak viri' is written for piano. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into three systems. The first system contains the main melody with lyrics: 'Zra-čak vi-ri skroz grančl-ce I pro-go-ni slat-ki vaj, a iz lu-ga moj sla-vu - ju'. The second system contains lyrics: 'poz-dra - vija te cvet - ni maj. Ej u - staj di - ko slat - ka na - do'. The third system contains lyrics: 'ra - ju moj te - be vi - dim u tom sja - ju a - oj ml - o cve - te moj'. Dynamic markings include *mf* and *f*.

Илустрација 12: 5 народних њесамa (Моја мајини ћилим тка, Зрачак вири, Од када си шуђа жена, Седам сајини бије, Жалим ње момче) (Аноним s.a.)

Od kada si tudja žena...

Andante (Tempo rubato)

Od ka-da si tu-ga že na ble-doti je li-ce, od ka-da si tu-da že-na ti iz-gu-bl sr-ce.

Zla-ta i maš sre-bral-moš sve-štožent-re-ba, sa-mo za-kim-sre-ve ne to ga vi-že ne-ma.

2 Ne verujem da si sretna, sto put da mi kažeš.
Lažno guliš lažno ljubiš nemož' biti sretna.

3 Nije zlato sve što sija ti to dobro znađeš,
Pravu ljubav nemož' kupit ni da blaga dadeš.

Sedam sati bije

Andantino

Me-se-či-na si-ja, ne-znam ko je vre-me.
Ne-znam dal' je vre-me, vre-me za lju-bije-nje.

Ja-ku-cam na vra-ta ni-ko se ne-¹jav-lja. ²
Sad se mo-ja ma-la sa drugim za-¹bav-lja. ²bav-lja.

2 Sedam sati bije, meni se ne spije
Sad se moja mala, bez mene zabavlja

Dvanaest sati kuca, a meni se štuca.
Spominje me mila, ne može da spije.

Žalim te momče

Andante con moto

Ža-lim te mom-če što lju-biš me-ne, ža-lim što sr-ce u-za-lud ve-ne.

Ti ne-znaš da-ja ne lju-bim te-be, le-pša mi zvez-da na ne-bu-¹sja. ²sja.

објављивао на другим местима. Ова збирка се налази „између” тих категорија народне музике и аутор је имао намеру да успостави пожељан репертоар популарне народне музике, што је у консонанци с естетским начелима о староградској музици код данашњих продуцентата 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” (Ђорђевић 1926: IV).

81 НА ТЕ МИСЛИМ...

Andante



На те мислим када зора свиће, на те мислим кад се сврши дан, на те мислим кад се свако биће, спрема ти ли да прослава сам, на те мислим кад се свако биће, спрема ти ли да прослава сам.

<p>На те мислим када зора свиће, На те мислим кад се сврши дан, На те мислим кад се свако биће, Спрема ти ли да прослава сам. На те мислим сунце кад се губи, Увек мислим само на те ја, Тебе једну срце моје љуби, На том свету срећа си ми ова. Ја у јари век о теби саман, И кад тиха прострта је ноћ, На твој спомен љубав сво обраћам, К теби силна мене вуче моћ.</p>	<p>Без тебе ми не морише цвеће, Плод горак ми без тебе јесвак, Где ти ниси нема за ме среће, Где не вишеш нечист ми је зрак. И до смрти мислићу на тебе, Без тебе ни пуст је живот тај, Док у телу душа не одебе, Мом животу док не дође крај Буди и ти тако милостива, Па у младни кад ме спусте гроб, Сећај с' оног који ту почива, Који беше свеђ твој верни роб!</p>
--	---

Илустрација 13: *На те мислим* (преузето из: Ђорђевић 1926: 64)

Музика је објављивана и на грамофонским плочама, од којих су многе данас недоступне, а оне које су на увиду јавности преко интернета показују да је посебно српска/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 издвојимо народне песме.⁸² Поменути

⁸² На интернету се могу пронаћи јавно доступни дигитализовани снимци неких плоча, нпр.: *Tamburitza and more s.a.*

ТРГОВИНА ГРАМОФОНА И НАЈВЕЋИ ИЗБОР СРПСКИХ ПЛОЧА МИТЕ Ђ. ПАЛИЋА У ПАНЧЕВУ.	
Стеван Бачић-Трдина најобљубљенији српски народни свирач и певач са дружином уз пратњу виолина и тамбурица.	
A 1550	На студенцу. Језерце тихо благо.
A 1551	По крај Тисе риболовац. Да знајеш море момо.
A 1552	Банананско коло и Ала имаш очи. Хај, хај Боже дај и Шири широко је.
A 1553	Удовица млада и Коло. Орао кликће.
A 1554	Праг је ово милог Српства. Село сунце стигло вече.
A 1555	Целог дана под Јабланом. Невен, коло.
A 1556	Жито је косно. Чија је она звезда.
A 1557	Весела песма. Испод врата крст од злата.
A 1558	Буњевачке песме. Буњевачки шаранац са певањем.
A 1559	Аница овце чувала и Коло. У Анице бео врат.
A 1560	Лена је зора дико. Бранка Радичевића жеља.
A 1561	Сећаш ли се оног сата. Кад љубав твоју имам.
A 1562	У зору пијем на веру и Код овако дуге ноћи По градини месечина мека.
A 1563	Јахало момче зелена. Коловођа колом крени и Калуђерска песма.
A 1564	Ми цигани со невани и Три рифа мола. Чуна овце три године и Дукаћини зече.
A 1565	По ливади нала киша росуља. Ала имаш чарне очи и Ала цура вара.
A 1566	Сулејман паша марш. Сватовац и Сомборско коло.

— 56 —

ТРГОВИНА ГРАМОФОНА И НАЈВЕЋИ ИЗБОР СРПСКИХ ПЛОЧА МИТЕ Ђ. ПАЛИЋА У ПАНЧЕВУ.	
Јоца Максимовић Трдина тамбурашка дружина у Сомбору.	
K 1567	Бећарац. Шкрипи ћерам.
K 1568	Мара девојка. Поштала бела лала.
K 1569	Шкрипи ћерам. Ој девојко што ме мориш.
K 1570	Има нгди ништа боле. У зору пијем на веру.
K 1571	Синоћ прођо ја. Ветар пири а зима се шири.
K 1572	Црногорска химна. Ој Србијо мила мати.
K 1573	Невен коло (Нешић). Да знајеш море момо.
K 1574	Умороно злато моје. Еј загрљени.
K 1575	Девојко моја. Један буњевачки бећарац.
K 1576	Фадина се жута гуна. О како се лако диже.
K 1577	Село сунце. Нишло је момче кроз село.
K 1578	Босанска песма. Праг је ово милог Српства.
ТАМБУРИЦА	
Капелик В. Јовановић, Београд.	
M 1579	Чији су они малишани, са певањем. Дуђо моја, са певањем.
M 1580	Идем кући а већ зора, са певањем. По градини месечина сја, са певањем.
M 1581	Ала имаш чарне очи, са певањем. Ђаурко мила, са певањем.

— 57 —

Илустрација 14: Из Илустриране ценовника грамофона (говорених машина) и сисак најновијих српских плоча Мите Ђ. Палића у Панчеву (Аноним 1913)



Илустрација 15: Налепница грамофонске плоче: *Moј 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)

Цицварићи, Мијатовић, Нешић, Јовановић и бројни други, остварили су са својим оркестрима снимке за компаније грамофонских плоча. Из списка „најновијих српских плоча” Мите Палића из Панчева из 1913. године (видети: Илустрација 14) може се сазнати које су

биле популарне народне песме и извођачи, а сличан тип информација може се добити из каталога издавача (нпр. Edison Bell Penkala, Odeon; видети нпр.: *Каталози грамофонских плоча s.a.*). Како је реч о засебној великој теми дискографског постојања народне музике пре рата, у плану је детаљно проучавање у будућности (видети: Илустрација 15).

Градска народна музика објављивана је 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 (видети: Илустрација 16). 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,⁸³ а за многе постоје послератни звучни записи (неке се чак и изводе, а звездicom су означене оне познате до данас, и у варијантама и траговима): *Синоћ доцкан ђоћох из Морића хана; Аман, шейнала си, море, Јано; Јоване, њрво лгедане; Мали ђаволе; Три су сеје збор збориле**; *Кад је било ноћи у ложници; Покрај њуиша мека њрава; Планино, мори; Коња седлаш; Шиша се чује иза града**; *Шајка, лађа; Кад Алија млади беј бијаше; Еј, мајка Јову ђо механи њражи; Проишо се Асан-аја, сарош бекријо**; *Хађина Фаиша**; *Колика је зима била; Ђанум, насред села**; *Разболе се бело Доне**; *Зашишо, Сике, зашишо?**; *Пред Ценкином кућом**; *Пишша нана**; *Сунце жеже, зајара је љушша**; *Кад ја имам коња врана**; *А шишо живим, кад ми добро није; Уморно је злашо моје**; *Славуј њиле, не ђој рано**; *По мјесечини**; *Цвейшала ми ружа**; *Еј, ђод Тузлом се зелени**; *Радо, кћери, Радо**; *Јоване, сине Јоване**; *Засишала девојка бреју на камену**; *Ленче Пойово**; *Девојка њишша славиша**; *Аман, мами момче девојче**; *Прошеиша девейи, мајко, ђодина**; *Крадем њи се у вечери**; *Засишала девојка; Рано моја; Сишша киша сишно ђада**; *Ђурђевска кишица**; *Пилешо њејейи; Шишо ми*

⁸³ Уз називе су у оригиналу руком уписивани дани извођења на радијском програму (дан и месец).

је мило и драго*; Мајла њагнала в долинах*; Зулфо, мори, зулфо*; Девеј
јодини минаше*; 'Ајде, слушај, слушај, калеш бре, Анђо*; Много ми је
мерак; Хајд' на ројал, момче*; Јелено момо, Јелено*; На Ускрс сам се ро-
дила*; Ђувејије, иде сће*; 'Оће чича, 'оће рано*; Излејоф, мајко; Лулела је
Јана*; Пукнала, мајко, њреснала*; Разболеле се њривна мамина*; Аман,
воденичаре*; Сви дилбери, аман јаг; Мајла њагнала од небо; Даскали-
ца*; Од кад сам се у Мосјар удала*; Керемејле*; Чујеш, секо*; Моја Бо-
сно; Слайка риђо; Ценкинајта снаја; Сви шајкаши*; Ако драгом свилен
јајлук дадем; Обасјала месечина; Ја, кад ми на ум њагне драја; Уродила
ливадица; Синоћ Јово; Умори се ружу њрјајући*; Ја њод брдо, а сунце за
брдо; Сјаваши ли, ћерко?; Девојка сам, на све ми се жалује*; Шеничице,
сијно сјеме*; Мој дилбере*; Шейала се бела була; А шјо живим; Мијо,
Мијанче*; Промиче момче*; Кујила сам шише ракије*; Грдна јага од
Мосјара ѡрада*; Село сунце, сјијло вече*; Сајрадићу шајку*; Бре, девој-
че*; Шја јо миче кроз шибљиче*; Која јора разјовара нема*; Гајјано
моме, мори*; Невен коло; Ђаурко мила*; Од како је Бања Лука*; Наши'о
Ербез на наше село; Мара има, Мара има*; Сан засјала дилбер Мара*;
Мерак имам*; Бајрам иде*; Грана од бора*; Мислим рано; Усјани, злајо
моје; Блајо шеби, ѡанка Вело; Би ме, мајко, би; Зајлакала сјара мајка*;
Чај, јоро чарна*; Нису јади кад умире мајка; Ој, Дунаве, Дунаве*; Мо-
шћанице*; Ој девојко, ћинђо моја; Бејо, мори, бејо; Блајуно дејче, мори*;
Чик, цуро, њоледај ме*; Ијрали баби*; Ја њоћох снујден крај дола*; У
нашему лејо ѡи је Срему*; Налеј, нино; Узех ћујум и машијрафу*; Јеси
ли се насјавала*; Цвејо, мори, Цвејо*; Какве очи цура има; Ај му
седи, нане*; Сву ноћ ја лејох, не засјах*; Киша њага; Ој, девојко мала;
Ферман дојде*; Послала ме сјара мајка; Зоруле*; Зашио, Сике, зашио*;
Шјо си, Лено, на јолемо*; Селим-беј нема ѡакве луле; Шано, душо*;
Славуј ѡиле, не њој рано*; Кад ја имам коња врана*; Цркнала, мајко,
њукнала*; Силен Вардар*; Ајде, слнице зајде*; Ај, рујна зора; Шјо но ми
се Травник замајлио*; Еј, у Омера више Сарајева; Писмо сјије из Па-
зарћик; Гледај ме, драја*; Дафинка болна лежеше; Ој, девојко, убила ѡе
ѡуја*; Тесно ми ја кроји, нане*; Из бању иде*; Два су цвеја у босјану
расла*; Мемеда је сјара мајка*; А шјо ѡијаш, ћанум, мајке*; Колика
је у Приједору чаршија*; Ај, шја се сјаји на сред Сарајева*; Разболела се
мамина ѡривна*; Овце чува ѡанана робиња; Еј, њод Скочићем*; Мој Ми-
лане*; Срјско сјрадање; Невером ме зва*; Мачем, којљем оружаним;
Не л' ни ѡе жално; Ајдук Вељко ѡо ордији шеће*; Србија се дила вече;

Већ из љубави луѓа куће се хајдуци; Књију њише Мула њаша*; Аман, њошењала Ана њеливана*; У Јована њосјодара*; Ој, јаворе, зелен боре*; Пии, ни вино и ракију; Шћо си сјењан, сердар Јоле*; Разболе се зорна Зорка*; Ој, девојко, моја њолубице; Приморкиња коња јаше*; Ђићо, моја ћићо; Под оном њором зеленом*; Шћо Морава муњно њече*; По њољу се лелијала њправа; Девојко, злањна јабуко*; Кажу, моме, исњинања*; Ја њојазих муњну воду; Видиш, мајко, онај шор; Сунце јарко*; Вењар душе*; Јелке њавничарке; Ружица се разлива; Хвалила се жуња душе*; Ињрали се врани коњи*; Друмом идем, за друм њињам*; На њресњолу Харум седи*; Ој Мораво, моје село равно*; Сињно киша из облака лије; Миљено, цвеће шарено*; Маро, Ресавкињо*; По ливади њала роса; Где си био, Рајко; Расла ми је, расла њињира и наранца; Ој, облаче; Блањно дејче*; Тешко је љубињи њајно*; Учи ме мајко, савењуј ме*; Кирчо на чардак седеше; Црвен фесић, мамо*; Кад би знала, дилбер Сињано*; Не лудуј, Лело*; Крсњ од злањна око врањна*; Плачем већ њри дана*; Еј, колика је Јаворина њланина*; Лењем болна; Бледи месец, њо сам ја; Ој, кадуно, коно моја*; Еј, њод Тузлом се зелени мераја*; Послушаћу сињару мајку*; Полењела Даница; Појдо' њо њуња*; Кад се сењим, мила моја*; Оињвори ми, бело Ленче*; Механђи, мори*; Сеци, моме, русе косе*; Не њи дава; У баињи ми зумбул цвења*; Сан засњала дилбер Кањна*; Ој, невене*; Све се кунем и закљињем*; По ливади њала киша*; Сињавај, сињавај, мој њремили; Али-њаша на Херцењовини*; Ах, мој доро*; Сињојанке*; Појдо' на њоре*; Некад цвале беле руже*; Градином цвеће цвењало*; Сву ноћ млада; Ој, јаворе*; Сини јарко са исњока, сунце*; Мила мајко, њодињни ме малко*; Од сабаха до акшама*; Кроз чаршију њроће моје Ленче*; Синоћке ње видех*; Дека си била данаске*, Цвењо*; Аман, шењнала Јана; Да л' немам, ћанум; Звони звонце*; Јојунице; Еј, косо моја; Које ли је доба ноћи*; Сви грањани, само моја нема*; Мирјано, ој, Мирјано*; Ах, мој Аљо, црне очи*; Јегрен њраде, један њи си*; Дано, Данче*; Пошла мома на вода*; Ја њосадих вишњу*; Гледај ме, грања*; Планино моја*; Ој, девојко, Смедеревко*; Не срди се на ме*; Оињо сам се*; Зурле њињиње; Сињна киша*; Крај Вардара*; У њојове Сињојане; Мајла њагнала*; Воденичар; Оф, аман, аман; Ђерка је мајку молила; Биљана њлањно бељеше*; Разболе се злањно моје; Плањно бели Сарајка девојка*; Зањевала булбул њињица*; Плањно бели, ћанум аман; Ај, њри је дана соба мирисала; Куји ми, нано, бич*; Колика је ноћца*; Зора зори, њењли њоје*; Ко њи' њокида са њрла ћердане*; На врх шора чађава механа*; Црн конац, црн њајњан*; Ја њирујем

овде; Ужичка враголија; Болно Љубе*; Ројџанска њесма (Еј, ја сам моје); Врела љубав (Тајко на мајку збораше); Дарежљивосић (Девојчина ју-јуићина*); Јовано, Јованке*; Пилејо ми јоји*; Се љубав ме; Марица; Драго ми се расрдило; Моме оди на вода*; Излејов, мајко; Рајка на јор-ша седеше; Море, ће јерогам јаловајта крва; Кад је Јана јобејнала*; Алија, море, делија*; Невесићо, млада убава*; Ојшишла је млада мома; Садила Тинка босиљак*; Добро јујиро, лична Недо; Послала ме сјара мајка; Певнула Јана*; Ој, море дубоко*; Бојано, мори; Прођо, ја јрођо; Еј, јрела Мара*; На друм лејнав; Еј, ој, јроклејта мила мале; Еј, чија фру-ла*; Расла ми је, расла*; Дику љубим; Гине, вене*; Беј, Али-беј; Еј, јодуну-ше*; Једно драго и јо надалеко; Три девојке*; Ијра цвешова; Ијра јауна; Планино моја, јланино*; Јесен сјиже*; Под брејом се јела*; Шимширова шибљичица; Кажу јој, мајко, маленој; Поскочица; Ијрале се делије*; О, девојко, ђаволе; Није соко кукавица; Мнојаја љејта*; Слава ми јвоја, Госјоде; Кој у здравље јије*; Три девојке јросо желе; Да ји беше јебе, мила; Голема севда*; Оздол иде сјара мајка; Учај, карај*; Ајде, Сјојане; Пројукнала Шар јланина; Коња ковеш јрсенија; Те кажуваш*, Илино моме*; Бој да убије Дебрани*; Шјо је нема, мој дилбере; Ја се цени у јоја; Слајко је винце; Јевка Замфирова*; Кажу људи у Турака.

№ 201. Црвен фесик. 1884

Црвен фесик, црвен фесик, црвен фесик, црвен фесик, црвен фесик, црвен фесик.

- Црне очи мала црне очи ој мамце,
црне очи у драгана ој, мала мамце.
- Да ме жале мала, да ме жале ој мамце,
" " " " драгана ој, мала мамце.
- Медна уста мала, медна уста ој мамце,
" " " " драгана ој, мала мамце.
- Да ме жале мала, да ме жале ој мамце,
" " " " драгана ој, мала мамце.
- Ја би жели да ја, ја би жели ој мамце,
Ја би жели да ја, ја би жели ој мамце!

Илустрација 16: Нотни запис Петра Крстића песме која се изводила на програму Радио Београда, Црвен фесик (Крстић с.а.: 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. 4. 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. В. песме које су и данас познате): *Не воле ме ни ошац ни мајка; Планино, моја сџара дружино; Зрачак вири**; *Под Тузлом се зелени мераја**; *Вино њију ође Сарајлије**; *А шџо ми се Травник замајлио**; *Колика је Јаворина њланина**; *Кад би знала, дилбер Сџано**; *Мој невен**; *Плачем већ њри дана**; *Зашио њлачеш, јадно срце**; *Друјар ми се жени, моме**; *Мене мајка једној има**; *Колика је у Приједору чаршија**; *Раго, ћери Раго**; *Ој, Милане, јабуко са њране** (Груја ауџора 1936).

Даље: Мустафа Хајдаровић, Миладин Сремчевић, Јован Повирац, Шефик Спужић, Миле Афаровић, Симо Екенџић и Саво Јосимовић чинили су „хавајско-гитарски џез оркестар с певачима” који је 29. 4. 1937. Министарству просвете упутио *Молбу за издање дозволе за свирање и њевање у циљу њројајанде народне музике и њесме* (Груја ауџора 1937). Како су у *Молби* навели, имали су репертоар од преко седамсто песама, а извод – очигледно по југословенском кључу, био је следећи (примећене су и означене бројне песме које се и данас препознају, неке као „севдалинке”): *Хеј, Словени**; *Јујославијо; Ој, лејни, сиви соколе; Јујославијо, мајни; Корак идем за корак**; *Сјрем’џе се, сјрем’џе, чејниџи**; *Онамо, онамо**; *Тамо далеко**; *Креће се лађа**; *Где небо високо; Карађорђе славни; Срем, Банај и Бачка; Чувајџе Јујославију; Када Јоле млад бијаше; Далеко ми бисер море; Ча је јусџа Лондра**; *Љубави, љубави; Адио, Маре**; *Полејиле беле виле**; *Један мали бродић**; *Сајрадићу шајку**; *Ој, море дубоко**; *Видесџе ли ијде бојајаша; Седам ноћи на мору; Кајџе, мори, девојче**; *Црвена да џи врикам;*

Биљана њлајно белеше*; На сѣрујан дућан да имам*; Ленче њојова*; Сѣанала Рајка*; Мошћанице*; Уморих се, друже, ѡрајјући*; У ђул башији; Под Тузлом се*; Друјар ми се жени*; Сагих алму; Од како је Бања Лука*; Каг ја њоћох на Бенбашу*; Узех ђујум и машѣрафу*; Каг сам синоћ ишла из дућана*; Емина*; Где си душо, иде си рано*; Да зна зора*; Када мени на ум ѡдне; Пролазе ноћи; Ђаурко леја*; Вино ѡју аје Сарајлије*; Мујо кује*; Мујо ђоју ѡ мејдану вода*; Вихор ружу; Ку ѡићу ѡи дивну ѣривну*; Разболела се дивна ѣривна; Крадем ѡи се*; Сајша (?); Зашио ми се Травник замајлио*; Бајрам иде*; Све се кунем*; Поскочиће ѡрава ѡјажена*; У Ајана, у моја грајана*; Чарна јоро, ѡуна ли си лага*; Са ѡланине вејар дува*; Ево срцу мом радосѣи*; Је л' ѡи жао шѣо се расѣајемо*; Колика је у Приједору чаршија*; Ја ураних јујрос рано*; Колика је дуја зима била*; Снијеј ѡде*; Телал виче*; У Сѣамболу на Босфору*; Била једном ружа једна*; Црвен фесѣћ*; Кунем ѡи се, граја*; Мој живојѣ, ѡжак ли си*; Девојчице мала; Засѣала девојка; Фалила се лејѣ Маре мајка*; Ој, сѣоменче*; Просѣа ѡи била моја ѡубав жива*; Хѣео бих ѡе видеѣ*; Ој, ливадо, росна ѡраво*; Плачем већ ѡри дана*; Тешко је ѡубиѣи ѡајно*; Некад цвале беле руже*; Рузмари-не мој зелени*; Ко ѡо луја на мој ѡрозор ѡако; Збојом, чево ѡраво; Ђубио сам ѡраве и ѡлаве*; Јесам ли ѡи каз'о; Каг би знала, дилбер Сѣано*; Од када сам севдах свез'о*; Шесн'есѣ лејѣ имала сам*; У башији сѣарој кайелана*; Ој, девојко, јаранице; Лејѣ, лејѣ у ѡланини; Јесење лишиће*; Лулејѣова ѣсма; Мислио сам сваки дан*; Ој, Седлијанко (?); Јово Ружу кроз свиралу зове*; Тиха ноћи*; Да ѡи рекнем, слајко лане; На ѡе мислим*; Већ ѡо небу кандила се ѣасе; Црвен ѡи је кљун, ѡолубе*; Пошејѣо Мујо млад*; Ја ѡубим Милу*; Маро, не ѡлачи; Има л' јада к'о каг акшам ѡада*.

Информације о свом овом објављеном репертоару су физички сачуване, 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.

СТАРОГРАДСКА МУЗИКА КАО ЖАНР ПОПУЛАРНЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Староградска музика на југословенском и српском тржишту

Староградска музика се у овој књизи 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 ранија 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 (више у: Попов 2003). Жанром се може назвати конвенционална прагматичка оквирна конструкција која је састављена од више елемената с препознатљивим заједничким карактеристикама. Осим сврхе да сортира одређене творевине за неког конзумента, појам жанра својим постојањем има тенденцију и да затвори доживљај датог дела (Samson 2001). Иако је одувек постојао проблем методолошке консеквентности критеријума за одређење жанра, жанрови оперативно функционишу у књижевној комуникацији (Брајовић 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 (Врајовић 1995: 16). Међутим, ниједан жанр не може подлећи универзалној нити стриктној класификацији у дијахроничком и/или синхроничком смислу, јер што је општија генерализација – хоризонт њеног важења је ужи (Врајовић 1995: 128). 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 (Врајовић 1995: 20, 98, 136). Ипак, трансформацијама жанра могу се изгубити нека дистинктивна обележја, али не и есенцијални идентитет (Врајовић 1995: 103). 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 (Bracket 2002: 67). 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 нивелисане и стајати у хијерархијском поретку (Bracket 2002: 68). 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 (нпр. Bortvik, Мој 2010; Flaker 2011), 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.

У музици су жанрови такође продукти класификације и посредници у дискурзивној мрежи у којој циркулишу музичка значења и објекти којима се значења додају (Bracket 2002: 66–67), односно посредују као маркери између музичких стваралаца, музичара и конзументата музике. Значај категоризације у музици је нарочито постао важан с фокусирањем музикологије на дело и анализу музике (Samson 2001). 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 (Samson 2001). Једна од најзначајнијих студија посвећена овом проблему у (популарној) музици, дело италијанског музиколога Франка Фабрија

(Franco Fabrrri), 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” (Fabrrri *s.a.*). 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 (Fabrrri *s.a.*: 3–6). Нарочито је занимљив однос појмова „жанр” и „стил”, честих у написима о (популарној) музици (више у: Moore *s.a.*). У савременој литератури све значајнији 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 како од извођача, тако и од конзумената. То потврђује тезу да је на овдашње музичке врсте применљива подела на народну, илити 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 мојих 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” како у народном, тако и у етномузиколошком говору. Не само због одвајања од традиционалне руралне народне музике, већ и због смештања у адекватан методолошки оквир; с обзиром на начин произвођења, ова музика се може назвати вернакуларном („народском”), али њено најтачније одређење било би регионална популарна музика. Староградска музика, попут већине жанрова популарне музике, постоји као посебна ознака на музичком тржишту, као и у народној свакодневној терминологији. У оквиру обухватних етномузиколошких текстова налазе се само наведена кратка разматрања овог градског музичког фолклора, иако му

је, судећи по броју нотираних примера у збиркама транскрипција, посвећена мелографска пажња (видети нпр.: Девих 1992). Упркос овако широкој заступљености, као и емском пореклу самог појма, староградска музика није темељно разматрана у овдашњој етномузиколошкој литератури. У наставку ће бити представљени до сада публиковани резултати с циљем што обухватнијег одређења жанра староградске музике. Узор су ми били репрезентативни прегледи карактеристика жанрова популарне музике (Bortvik, Мој 2010).

Староградска музика се може сматрати граничним подручјем између фолклорне, популарне и уметничке музике, односно жанром који има елементе трију врста (ради терминолошког појашњења: врста би била обухватнија категорија од жанра). Као облик фолклорне музике, староградска музика се може посматрати као наставак/производ/део градске (а каснијим преливањем и сеоске) вишевековне баштине, који је у проучавањима занемарен управо због доминантне фокусираности на најужу сеоску традицију. Повезаност с уметничким стваралаштвом остварена је кроз значајан допринос познатих српских (као и регионалних) композитора и песника овом корпусу песама од друге половине XVIII века (а нарочито током XIX и прве половине XX века), који су писали песме „у фолклорном духу”. Ти облици по својој намени заправо припадају домену популарне музике (неки су до данас преживели као некадашњи хитови, 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 изводили и извођачи популарне цез музике. Стога се староградска музика потпуно оправдано може сматрати регионалном популарном музи-

ком и дефинисати као популарна музика која је музички заснована на локалном фолклорном наслеђу с различито нивелисаним западноевропским (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 (каткад и опева одређени град), као и да је, прецизније, реч о музици која се некада изводила, односно која је стара. Ово је један од показатеља дискурса носталгије за прошлошћу 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 оној сајни*, *Зар ти не каже њесма сџара*, *Да смо се раније срели*, *У лијејом сџаром трагу Вишеграда*, *Већ одавно сџремам свој 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.

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 (треба се присетити да је нпр. на Косову и Метохији Мокрањац 1896. бележио ову одредницу), а на простору северно од Саве и Дунава овај жанр је називан варошким, док је у Босни и Херцеговини и Санџаку 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 језичко замешатељство настало је управо у литерарном и научном дискурсу о овом жанру.

И на староградску музику се односило оно што је важило за локалне 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 представљању локалног идентитета. Градска музика јужно

од Саве и Дунава, као што је приказано, може бити битно другачија од војвођанске: насупротив аустроугарским утицајима у Војводини, на овом поднебљу су израженији утицаји османског наслеђа. Отуд и разлике у репертоару, инструментаријуму, тонском низу, мелизматички, лексички и тако даље. Београд је за историјат староградске музике значајан не само као метропола у којој се имагинарни музички Исток и Запад сусрећу, 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 нотни 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 абецедном) поретку.

Осим одређења према фолклорној, сеоској музици, овај жанр је у круцијалном и занимљивом дијалектичком односу с такозваном новокомпонованом народном музиком, такође жанром регионалне популарне музике. Прва веза јесте порекло новокомпоноване музике из градског музичког фолклора, којој у домаћој етномузикологији није посвећена пажња, за разлику од односа са сеоским музичким фолклором (нпр. Gligorijević 1990; Golemović 1997; Девић 1963; Девић 1964; Девић 1968). 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” (Golemović 1997: 177).

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” (Девих 1968: 192).

Интензивно поистовећивање народне, градске и новокомпоноване музике, особено за другу половину прошлог века, Девих је запазио у духу фолклористике тога времена 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” (Девих 1964: 277).

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

„У многим песмама 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 антологијском избору сачувале су своје аутохтоне одлике, наслеђене из патријархалне сфере” (Девих 2001: 9).

Најважнија је друга веза новокомпоноване народне и староградске музике. Уз бројне и слојевите дебате о идентитетским, полити-

чким, 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 (постоје многи извори о овој теми, а више основних информација може се пронаћи у: Vidić Rasmussen 2002). Сарадници на терену потврдили су 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 Југославији у време опорезивања шунда (културних производа који су с једне стране оцењивани као некавалитетни у идеолошком и уметничком погледу, а с друге су били изузетно комерцијални), може се рећи да је староградска музика ипак имала виши статус од новокомпоноване народне, односно да је сматрана естетски квалитетном популарном народном музиком.⁸⁴

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 описаној спрези са староградском музиком.

Четврта веза био би развој староградске по принципима новокомпоноване народне музике, што је довело до појаве нових градских песама. У овим симулакрумским формама, које настају инспирисане староградском музиком, тачније њеним носталгичним дискурсом, долази до 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

⁸⁴ Како се закључује из репортаже Весне Адамовић у листу *Дуја* из 1980, плоче староградске музике је куповала публика истанчанијег укуса (Adamović 2015).

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, те учествовао и у самој реализацији композитор из Ужица, Жарко Петровић (1932–2018).⁸⁵ Реч је о сакупљачу и аранжеру мелодија, те веома тиражном композитору популарне музике, првенствено од седамдесетих до деведесетих година XX века. 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. Потекавши из фаха забавне и џез музике, Петровић се посветио и староградској музици, односно њеном записивању, оркестрацији и снимању. Отприлике у исто време (почетком 1970-их) објавио је у тринаест свезака и приређене ноте староградских песама, а уводна реч у овој публикацији 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 (Sándor Petőfi, рођ. Александар Петровић, прим. М. Д. В.). За многе не знају се аутори. Многе су компоновали виолинисти, тзв. примаши, певачи, 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 зажелио да се у његовом стваралачком опусу нађу и такве песме као што су *Тужна је недеља*, *Соња*, *Злајан њрсјен* и многе друге.

⁸⁵ 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...’” (Петровић 2007). Ово побија колоквијално уврежену тезу о аутохтоној београдској култури, али говори у прилог културној отворености градских средина и прихваћености прилагођавања доминантном обрасцу.

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... Опростите! За то су криве ове вечне песме... Вечно... Ваша песма..." (Petrović 1971: s.p.).

Петровићева идеја о староградској музици може се сажети на следећи начин: староградска музика је модерно аранжирана народна музика и својевремено је као таква била намењена младима (Петровић 2016). Романсе је разликовао од староградске музике због мађарског и руског порекла, па је њих објављивао на посебним плочама. Будући да би њихово раздвајање било вештачко, ипак их је посматрао као јединствену целину у нотним издањима. Његово аранжирање одликовало је богатство 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 производа 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 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” (Петровић 2016).

На Петровићевом ауторском компакт-диску *Носталија* преовладава дискурс носталгије, а Радослав Граић је заправо потврђујући ову опаску рекао следеће:

„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 давних 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” (Граић, цитирано према: Петровић 2003: 6).

Петровић је староградску музику устолочио и промовисао 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. В.), који су као србовали нешто. А није *џо* србовање” (Петровић 2016).

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 њесме* (видети у прилогу: Петровић 1973; Петровић 1982), а касније и фељтон у дневном листу *Глас јавности* 2002. године „Кад је музика ратовала” (видети: *Riznica srpska s.a.*). Мора се 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. (Славко Копун, прим. М. Д. В.). 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 *радијте*?’ 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” (Петровић 2016).

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 „речи приређивача” за колекцију која је својеврсни – речено језиком популарне музичке продукције – „the best of” староградске музике, из 1984. године, која се може сматрати девизом поетике овог жанра и из ње се јасно види позивање на меродавност суда времена у процени квалитета музике, носталгични дискурс и прилагођавање модерним продукцијским токовима:

„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, 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 инспирирана 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 укусу 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 за требала 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" (Petrović 1984).

Петровић је на поменутом, испоставиће се – дугорочном пројекту снимања староградске музике 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 кључно у жанру староградске музике):

„Олга Јанчевецка, Арсен Дедић, Габи Новак, Ђорђе Марјановић, Кемал Монтено, Здравко Чолић, Оливера Марковић, Душан Јак-

шић, 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 Ђустовић, 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 Свобода, 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, Љиљана Петровић, Иван Малпера, Душанка Младеновић..." (Petrović 1996: 10).

Упркос поменутој цензури, Петровић је сарађивао с Радио Београдом. Поред тога, он је публиковао своје нотне записе у издавачкој кући Нота из Књажевца, која је била усмерена на регионалну популарну музику југословенских народа и народности и широку (аматерску) публику својим музикалијама приручног карактера (више о популарним издањима Ноте у: Думнић 2012). Староградска музика је постала популарна у дијаспори, што због обима истраживања може бити тема издвојеног рада. У сваком случају, данас староградска музика у Србији нема субверзивни карактер какав би 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 но-сталгично констатовати да је то време било „златно доба” дискографије и кафанске инсценације староградске музике.

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 џез оркестра „Џоли бојс” (“Jolly Boys”) и од 1933. виолиниста у радијском Народном оркестру, да би касније постао један од оснивача Великог народног оркестра (Graić 1991). Караклајић је на уредничко место

дошао након смене Миодрага Васиљевића, који је био наклоњен српском сеоском музичком фолклору (више у: Радујевић Суса 2006). Музичари, Караклајићеви савременици, данас сведоче 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 члан фамозне Комисије за шунд, а имао је и екстремно негативан однос према кафанском певању (Граић 2016). Скадарлијски музичари га памте и увек помињу по аудицијама на којима је процењивао који састав је (вокално) компетентан да наступа у Скадарлији.

У супротности с Петровићевим исказом стоје доступни подаци да је Караклајић продуцирао тематске плоче за Продукцију грамофонских плоча Радио-телевизије Београд и пре 1970. (*Stare gradске pesme* /1–4, ЕП, чак 1960-их/, *Stare gradске 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 високу функцију у Радију, као 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 – *Старе градске њесме и романсе*. Заправо, 1970. када је започела експанзија овог жанра, у огромној мери његовом заслугом, за њега су ова два термина били синоними. Ево како је Караклајић процењивао посебност староградске музике:

„Развојем градова у нас после ослобођења од Турака рађала се и нова песма, која се углавном ослањала 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” (Karaklajić 1973: s.p.).

Деценију касније, након бројних звучних издања и контакта с извођачима у Скадарлији, Караклајић је сабрао своја дотадашња нотна издања староградских песама и допунио их, а додао је и коментар о градској народној музици тог времена, релевантан због позиције и искуства аутора. Овај коментар еклатантно потврђује једно од полазишта ове књиге:

„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 њијац* итд. Занимљиво је истаћи да се велики део песама ствараних по градовима односи на име града: *Што њрад Смедерево; Ој, Ужице, мали Цариграде; Добош луја Шайцу на њијацу; Ваљевска њодвала; 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” (Karaklajić 1992: 4).⁸⁶

Занимљив је и поглед на староградску музику певача, композитора (забавне, „нове народне”, градске, дечје музике) и музичког уредника на Телевизији Београд, Радослава Граића (рођ. 1932. у Мркоњић Граду, соло певача и историчара уметности по образовању; пресек популарних раних композиција видети у: Graić 1979). Граићево начело је било да „народну музику пише у традиционалном духу”. 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 глу-

⁸⁶ Прво издање објављено је 1982.

ме) (Граић 2016). 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 инспирацијом, по тонском роду молске и обавезан је био *rubato* (додуше, могућ и у градској песми), виолине су обилато коришћене 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 (Граић 2016).

Староградска музика 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“/, на програму Радио-телевизије Војводине, или пак на сателитском каналу Радио-телевизије Србије, што се може тумачити као потврда теренских закључака да старија и емигрантска публика највише ужива у конкретном репертоару). Такође, та извођења 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 староградске музике су крајем XX века допринели и глумци-певачи, као 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 XX 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), мада се њихове снимљене изведбе веома поштују (и) у музичарским круговима. Староградска музика је задобила поштовање и кроз извођење реномираних ансамбала који-

ма то није главно усмерење, као што су рецимо хор „Колибри” и Биг бенд РТС. Најзад, она је промовисана имплицитно и кроз систем националног школства свих нивоа као „висока” народна музика.

Уз ауторе песама у стилу староградских (нпр. *Andrić s.a.*), постојао је и низ певача/певачица који су пред крај XX века снимали носаче звука са староградском музиком и/или наступали пред Ђурином кућом с репертоаром регионалних народних музичких пракси у маниру Радио Београда из другог „златног доба” (оквирно 1960-их): Дубравка Нешовић, Жарко Данчуо, Миодраг Богдановић,⁸⁷ Предраг Гојковић Цуне, 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 оформљени *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 годинама остварили дискографске и фестивалске резултате.

Треба споменути и алтернативне студије које проучавају градско песништво, имајући у виду да су бројне и да дају значајне податке који треба да се искористе у изучавању историјата и структуре староградске музике, а посебно конкретних песама (нпр. Клеут 1990). Тако, примера ради, истраживач лаик, Ђорђе Перић, староградску музику покушава да дефинише управо преко песништва, упркос томе што ове песме у време свог настанка нису могле тако да буду називане. Приде, овај аутор их је класификовао према сасвим личном критеријуму:

„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 српској музичкој фолклорној ни песничкој баштини, остаје нам само појам ’староградске песме’. Ако тај скраћени појам, ту непотпуну сисаону синтагму употпунимо додатном одредницом и цео циклус

⁸⁷ 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* 2000. Вокалне и инструменталне мелодије из градског фолклора којег је изводио (крајем прошлог века) сакупио је у: Богдановић 2005. Видети и: Богдановић 2004.

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” (Перић 2013: 2).

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. 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” (Перић 2013: 2). 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 *Лирија Поеме*. Главни представник и родоначелник староградске поезије овог времена био је наш уважени филозоф, преводилац и просветитељ Доситеј (Димитрије) Обрадовић (1739–1811) са својом староградском елегијом *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 сџуденцу* (*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 боем Јован Илић Ресничанин (1824–1901) са својом баладом *Абассах* (*На њресџолу калиф сједи*), првом српском уметничком севдалином, испеваном 1880. у Београду” (Перић 2013: 3).

Контексти извођења староградске музике у Београду

У наставку ће бити сагледани савремени контексти извођења староградске музике у Београду,⁸⁸ 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, 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 новоградског Великог тамбурашког оркестра Радио-телевизије Војводине). Њихово проблематизовање у контексту савременог постојања староградске музике у Београду потакнуто је околношћу да су то два главна контекста јавног извођења староградске музике (сем медијског који има утицај на репертоар, али функционише по узусима репрезентације сваког жанра популарне музике; 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.

⁸⁸ 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 XXI века. Тако дефинисан контекст извођења опредмећен је у конситуацији по методолошком поступку српског етномузиколога Мирјане Закић, а та ставка заправо посредује у међузависности музичког текста и (ширег) контекста: „Контекст, дакле, имплицира историјско-културну димензију, односно дијахронијски 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” (Закић 2008: 219).

Управо студије перформанса могу да објасне у оба контекста апострофирану динамизацију извођења, као и да на основу тога помогну упросечавању староградске музике. Извођење се сматра битним комуникацијским процесом који је допринео очувању градске народне музике и који специфично структурише староградску музику. 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. Уврежено у традиционалним (етно)музиколошким приступима класичној, фолклорној и популарној музици јесте посматрање извођења као репродукције или реализације партитуре (Ramnarine 2009: 222). Међутим, у сагледавању музике кључно је њено постојање као извођења, односно праксе и интерактивног процеса (Ramnarine 2009: 221).

Ако су „режирани или нережирани догађаји засновани као уметнички радови које уметник или извођачи реализују пред публиком” (Šuvaković 2005: 451) – извођења (перформанси), они се могу анализирати на основу следећих критеријума: 1) место извођења, 2) аутор извођач, 3) догађај, 4) медиј, 5) врста активности (Šuvaković 2005: 451). 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. Сама уметност перформанса (ен. *performance art*) углавном се посматра као феномен близак драмској уметности по својој реализацији, те је тако и Ричард Шекнер (Richard Schechner) 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) (Schechner 2002:

225). Овај модел као основа драматуршке анализе је применљив и на примерима музичких извођења, па и оних у вези са староградском музиком (више у: Думнић 2014; Думнић 20176).

Подела на контексте кафане и концерта налази потпору у теоријској поставци америчког етномузиколога Томаса Турина (Thomas Turino). Примењујући његову класификацију поља музичког извођења идејно укоренењу у Бурдијеовој (Pierre Bourdieu) теорији, 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 (ен. *participatory performance*) и приказно извођење (ен. *presentational performance*). Учесничко извођење представља тип уметничке праксе у којем нема дистинкције између учесника и публике, већ само између учесника и потенцијалних учесника који доприносе изводећи различите улоге. Примарни циљ је укључивање што већег броја људи у сам перформанс (Turino 2008: 26). Улоге се изводе према могућностима, па тако учествују и специјализовани музичари као водећи, али и (мање) вешти извођачи (тапшући, плешући, певајући рефрен и слично) (Turino 2008: 32). Турино је издвојио главне звучне планове који конституишу успешно учесничко извођење: реч је о отвореним формама које су састављене од контрастних секција које чине краћи репетитивни елементи – често варирани, док су почеци и крајеви замагљени (Turino 2008: 37–38). Музичко дело је само основа извођења за које је важно да има константну метроритмичку пулсацију, ток (ен. *groove, flow*) (Turino 2008: 59). Овакво музичко обликовање Турино је објаснио потребом за „сигурношћу у константности” која води ка социјалном синхронизитету (Turino 2008: 40–41). У таквим извођењима музичка чистота није пресудна, па је најчешће реч о густим фактурама, пуним бојама, широким регистрима, перманентно гласном звуку (Turino 2008: 44–46); а не истиче се виртуозни солиста (Turino 2008: 47). С друге стране, приказно извођење реферише на ситуације у којима уметници припремају и представљају музику другој, наспрамној групи која не учествује извођачки – публици (Turino 2008: 47). 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 (Turino 2008: 52, 54). Стога је реч о

затвореним и детаљно припремљеним формама, које имају унапред осмишљену структуру и динамизацију у оквиру укупног трајања, с истакнутом виртуозношћу, музичком комплексношћу и транспарентношћу деоница (Turino 2008: 59). Код првог типа извођења Турино је посебно нагласио снажну димензију друштвености проистеклу из интерактивности, док је за други тип карактеристично формирање културних кохорти (Turino 2008: 61). 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.

Извођење староградске музике у кафанама у Скадарлији

Београд је у овој књизи узет као пример не само због значаја за развитак градске народне музике услед своје позиционираности, већ и због стања на терену. Наиме, Београд као престоница има културно-проторне јединице које стварају високо репрезентативно окружење и туристима пружају утисак аутентичног/народног/традиционалног амбијента, а за домаће посетиоце имају посебну важност, једнако као и престижне концертне дворане. Музика у овом процесу изградње репрезентације има запажену, градивну улогу, па се тако издвајају кафане као места где се може чути „права народна музика”, по мишљењу просечног слушаоца/љубитеља/уживаоца. У Београду данас постоје бројне кафане у којима се изводе староградска и новокомпонована народна музика.⁸⁹ Док су потоње бројније, у првима се староградска музика не изводи у окамењеном виду, већ с упливима новијих пракси, из чега је јасно да је староградска музика много мање присутна у укупном животу савремене градске народне музике. Кафане су места која су у градским срединама (биле) позорнице за извођење народне музике и

⁸⁹ 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, другачијим 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.

имају кључну улогу у стварању староградског идентитета ове музике. У музичкој топографији београдских кафана издвајају се оне у Скадарлији, будући да се у њима традиционално изводи староградска музика и да представљају званичну туристичку атракцију. Овај културно-политички маркер разликује Скадарлију од сличних простора у којима се изводи староградска музика (Земунски кеј, Чубура, појединачне традиционалне кафане), неретко и од стране самих извођача. Поред тога, Скадарлија је посебна у односу на кафане које се последњих неколико година интензивно отварају у Београду, а које нуде идеализовану естетику некадашњих кафана и комбинују је с новокомпонованом народном музиком.

За овај сегмент књиге је посебно занимљиво гледиште социолога Бранимира Стојановића који је кафану сагледао из комуниколошке перспективе. 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, а који није пресудан за ову анализу) (Стојковић 2012: 108). Музичко извођење које је предмет разматрања у овом потпоглављу одиграва се 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 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 како унутар својих система тако и једни с другима, при чему је „келнер у улози привилегованог комуникатора” будући да преноси поруке из оба система (Стојковић 2012: 109). И збиља, ова два система су кључна за музички живот као комуникациони процес у кафани. Комуникација вербалним/усменим порукама на релацијама гост–гост, гост–конобар, гост–музика, конобар–музика је двосмерна, али може бити директна или посредована (Стојковић 2012: 111). Као и невербална/гестуална комуникација (Стојковић 2012: 112), 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 реду-ндантношћу порука (Стојковић 2012: 112). Стојковић је даље предло-

жио и спровео анализу кроз модел Џејмса Керија (James Carey) који представља Шенон–Виверов (Claude Shannon, Warren Weaver) модел комуникације допуњен елементима ритуалне комуникације (Стојковић 2012: 111). Овај модел „у први план ставља учешће, повезивање, дружење, заједништво, а не сам процес преношења порука-сигнала од пошиљаоца до примаоца” (Стојковић 2012: 113). 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” (Томић 2003: 78). Како овом моделу, па и његовој поменутој надградњи недостаје повратна информација (ен. *feedback*) која указује на интерактивност комуникације, што је пресудно 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 (Томић 2003: 79–80). 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) (Томић 2003: 137). За речени Керијев модел комуникација је у првом реду церемонијал (Стојковић 2012: 113), па самим тим процес има важну димензију – значење. На основу овакве комуниколошке поставке, у 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.

Питање односа акустичког сензибилитета и значења јесте не-престана 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),⁹⁰ али га ипак суштински

⁹⁰ Преглед развоја ове мисли у етномузикологији видети у: Hofman 2015.

постављају као необјашњив, 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 зависи од њиховог музичког укуса, тренутног расположења и друштва, а подразумева се – и музичког извођења. 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.⁹¹ 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,⁹² а суштину овог контекста чине комуникацијски перформативни аспекти.

Скадарлија дефинитивно представља посебан 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 изузетно важну улогу има музика

⁹¹ Студије афекта показују заинтересованост за потоњу тему, позивајући се на: Brennan 2004.

⁹² О вези народног инструмента и афекта (али не из перспективе студија афекта) видети и: Burckhardt Qureshi 1997.

(староградска).⁹³ Даље, Скадарлија има унутрашњи диверзитет мапираног музичког садржаја, који се превасходно заснива на музици у кафанама (а то су њени најмаркантнији топоси) међусобно суптилно различитим – рецимо, у „Два јелена” састав „Тамбурица 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 „аутиентичних” ликова старог Београда рецитованем 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 (Westerkamp, Woog, Kallmann 2006). 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” (Westerkamp, Woog, Kallmann 2006). Представа звучног пејзажа обликује се у перцепцији слушаоца, а чине је: *основни ѿон* (свеприсутан и преовлађујући звук), *сигнали* (звуци у првом плану слушања, садрже неку информацију), *звучни оријентиири* (јединствени звучни објекти, специфични за одређено место), *звучни објекти* (према дефиницији Пјера Шефера /Pierre Schaeffer/ – „акустички објекат за звучну перцепцију”, најмања јединица звучног пејзажа), *звучни симболи* (звуци који евоцирају личне одговоре базиране на колективним

⁹³ На сличан начин се могу издвојити и звучни пејзажи других амбијенталних градских целина, нпр. Савамале (Medić 2016), или Кнез Михаилове улице (Аксић 2017).

и културалним нивоима асоцијације) (Westerkamp, Woog, Kallmann 2006). Метод „звучних шетњи” (ен. *soundwalk*) који је 1970-их успоставила група око Шејфера, показао се релевантним за слушање звучних пејзажа, а у овом истраживању је употребљен као један од метода звучног снимања. Отуда, савремена научна бављења звуком препознају и важност амбијента за реализацију и значење звука (LaBelle, Martinho 2011), као и способност звука и аудитивног искуства да реконфигуришу простор (Born 2013). Социолошки је изолована и проблематика „ноћног пејзажа” (ен. *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 (Chatterton, Hollands 2003: 6). У случају скадарлијских кафана, малочас наведена теоретизација може да послужи за објашњење појавности староградске музике (видети: Dumnić 2016a; Dumnić 2017). 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 ѿион* 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. *Сињали* јесу музичке нумере које се изводе у одређеним кафанама, које даље представљају *звучне оријентире*, а они заједно постају *звучни симболи* у сећању носталгичне публике.⁹⁴

Дакле, кафане као институције јесу важне за топографију градског простора и отуд је од великог значаја „бренд” (ен. *brand*) Скадарлије. Улога музике у туризму је такође важна:

„Музика обезбеђује значајан емотивни наротив 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” (Lashua, Spracklen, Long 2014: 5–6).

⁹⁴ *Звучни објекти* може бити сваки звук, што у случају Скадарлије као превасходно музичког пејзажа није релевантно за узорковање.

Према поменутој подели „ноћних предела”, она се уклапа у мејн-стрим образац, који карактерише продукција профитне оријентације глобално-националног корпоративног брэнда, формална регулација, конзумација с јасно нормираним улогама произвођача и конзумента, као и лоцираност у строгом градском центру (Chatterton, Hollands 2003: 6). Посебна мапа кафана се може сачинити узимајући у обзир музичке праксе, како је то видео и теоретичар урбанизма.⁹⁵

Скорашња социолошка литература разликује данашње типове кафана,⁹⁶ признаје им утицаје и Истока и Запада (више у: Крстић 2016), а та истраживања свакако предвиђају да кафана као институција неће нестати из друштва уколико се буде мењала (Ђорђевић 2011б: 48). 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:⁹⁷ 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”);⁹⁸ а њихови визуелни идентитети и ентеријери осмишљени су такође по узору на глобално популарне представе старих локалних кафана (карирани столњаци⁹⁹ и слично). Међутим, у њима музицирају

⁹⁵ „Музика с радија, уживо, из џубокса, 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...” (Пушић 2012: 133).

⁹⁶ Тако, рецимо, постоје следеће кафане: „оријенталне и западњачке, аутентичне (традиционалне) и мекдоналдизоване (модерне), престоничке, велерадске, 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...” (Вујовић 2012: 57).

⁹⁷ Више о називима кафана видети у: Богдановић, Ђорђевић 2016.

⁹⁸ У неким градовима постоје кафане које својим именом реферишу на Скадарлију.

⁹⁹ Иако можда делује тривијално за разматрање, уствари није: слика карираног столњака је врло честа и препознатљива асоцијација на стару кафанску културу.

ређе састави типични за староградску музику (називани и „банде”, од немачког *Band*), а чешће савремени састави новокомпоноване музике („бендови”, од енглеског *band*)¹⁰⁰, 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 (ен. *club*) где се изводи тај музички жанр (називају се и „клубанама” – видети: Milanović 2018), 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 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.

Сама Скадарска улица је у XIX веку била ромска махала (тзв. Шићан-мала) кроз коју је протицао поток и тако је разделио на два предграђа, Дорћол и Палилулу (Dimitrijević 1983: 22–23). У другој половини XIX века, она је постала стециште песника, глумаца и сликара и тада су почеле ту да се отварају кафане и пивнице. Будући да

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 Бојм је још 2001. ово истакла као пример: „(...) карирани столњак, оваплоћење домаће атмосфере, који призива слику италијанске траторије или њене бруклинске или московске верзије где се служи брза храна” (Бојм 2005: 510).

¹⁰⁰ Упркос лингвистичкој сличности, ови термини показују јасне границе у коренима, односно историјатима и идеологијама.

се Народно позориште налази веома близу, затварањем популарне оближње градске кафане „Дарданели” 1901. године, Скадарлија је постала централно бојемско место у Београду у периоду до Другог светског рата (Dimitrijević 1983: 19).

Уз подсећање на то да је на програму Радио Београда пре Другог светског рата постојала емисија народне музике „Скадарлијско вече”, што говори о истицању континуитета 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 (Dimitrijević 1983: 26); рестаурација је започета 1966. године (Dimitrijević 1983: 115), по пројекту архитекте Угљеше Богуновића из 1957.¹⁰¹ Као што се може видети из Богуновићевог урбанистичког пројекта, усвојеног 1981. 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 мери лу 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 бојемску традицију. То је савремен, модеран и хумани центар намењен искључиво пешацима за њихову рекреацију,

¹⁰¹ Оригинални текст је објављен у *Полиџици*.

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” (Богуновић, цитирано према: Bogunović 1983: 118–119).

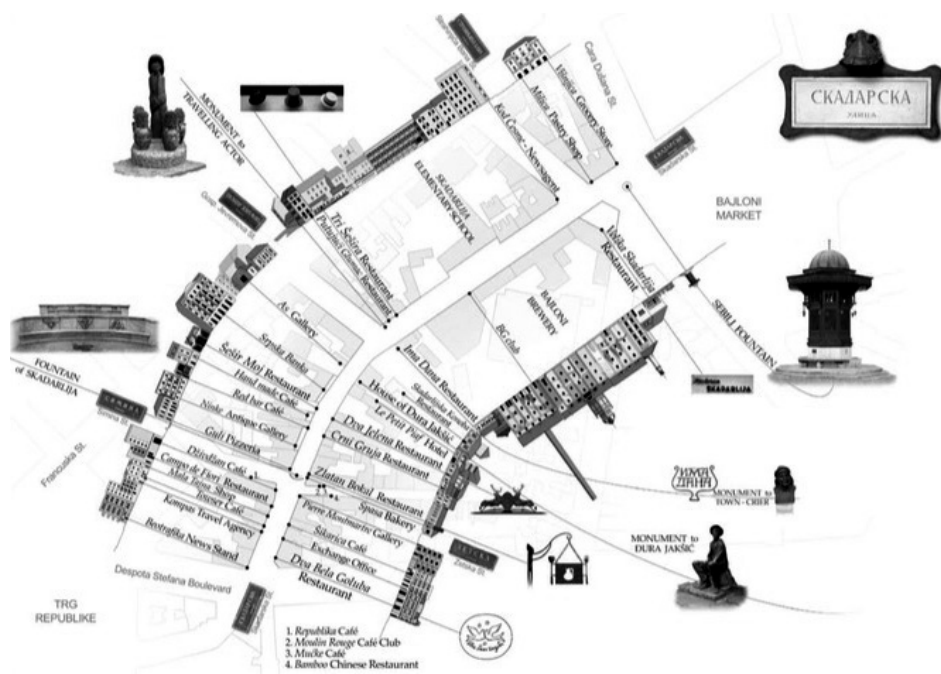
Овај „амбијентални кутак” Београда везу за прошлoшћу одржава делом око кафане „Три шешира”, а остатак је прилагођен тако што је измештен саобраћај, подигнута је чесма, постављени су калдрма и канделабри, ентеријери кафана су дизајнирани тако да подсећају на стара здања (неке су данас чак постале и „етно”),¹⁰² а на улици су радили сликари и глумци – доброшар Шоле и гатара Љубица (Turistička organizacija Beograda 2010: 20). Боемија је постала инспирација бројних песника који су повезани са Скадарлијом (видети у: Чолаковић 2011). Скадарлијске кафане могу се данас читати као чак споменици нематеријалног културног наслеђа, с обзиром на то да су носиоци сведочанствености (деталније о кафанама у овом светлу у: Стијовић 2016: 210–211).

Скадарлија је постала „сестрински” квартал париском Монмартру (Montmartre), 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 (Москва) (видети: Илустрација 17). Неке од ранијих кафана су реконструисане и отворене су нове, тако да данас постоје: „Завичај” (некада „Два бела голуба”), „Златни бокал”, „Мали врабац”, „Два јелена”, „Црвена ружа”, „Има дана”, „Скадарлијски боем”, „Шешир мој”, „Скадарлијски цвет”, „Скадарлијска ноћ”, „Путујући глумац”, „Три шешира”, „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) (видети: Илустрација 18). Интересантно је да се пре неколико година појавила друга контрастна просторна целина у непосредној близини (зграда БИП пиваре, улаз из Цетињске улице) у којој су кафићи који заступају савремени „алтернативни” и савремени популарни ноћни звучни пејзаж (којем се тренутно спочитава бука).

¹⁰² О феномену давања одреднице „етно” у туризму више у: Čolović 2006: 269–275.



Илустрација 17: Путоказ у Скадарлији (снимак: М. Д. В, Београд; 25. 4. 2015)



Илустрација 18: Мапа кафана у Скадарлији, преузето из: Turistička organizacija Beograda 2010: 40–41

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” (Вукановић 2008: 141).

Како је приметила, 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*” (Вукановић 2008: 141).

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 књиге су се носталигично и веома похвално 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 озвучених кафанских састава и Даме Скадарлије. Туристичка организација је 2015. године осмислила 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 добошара који декламује духовити *Кодекс њонашања у Скадарлији*) (Beoinfo

2015) (видети: Илустрација 19). Наредне године је у истој церемонији учествовало и КУД „Талија” (које повремено анимира туристе у скадарлијским ресторанима представљањем кореографисаних народних игара) изводећи градска кола (Аноним 2016). 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, отада, било све мање места” (Рајчевић, цитирано према: Вукановић 2008: 151).



Илустрација 19: Отварање сезоне у Скадарлији (снимак: М. Д. В, Београд: 25. 4. 2015)

У поменутом тексту се показује да је Скадарлија конструирана 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 (Shuker 2002: 55), 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 недвосмислено произвела носталгија – она је на тај начин 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 током целе 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 /и све чешће девојачке и момачке вечери/, рођења детета, крштења, дипломирања, годишњица матуре, рођендане, дочеке 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,¹⁰³ 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 анкете. Како публика није нимало маргиналан

¹⁰³ Нпр. у „Три шешира” већ тада свирају састави народне музике, док рецимо у „Два јелена” може да наступа пијаниста.

чинилац с обзиром на то да учествује у перформансу, биће изнете општа опажања настала приликом теренског истраживања и из разговора с музичарима. Структура публике може бити веома разнолика (и мешовита) када је реч о маркерима идентитета:¹⁰⁴ старости (млађа, средња и старија генерација), пола (и мушкарци и жене), броја (од двочланих до већих група), етничитета (Срба, становника земаља некадашње Југославије, туриста из Турске, Грчке, Словеније, Аустрије, Русије, Јапана, САД и тако даље), економске класе (свих слојева, али ипак је више имућних), 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 представи о њој имала су београдска културно-уметничка друштва („Бранко Цветковић”, „Иво Лола Рибар”, „Градимиr”, „Вукица Митровић” и тако даље).¹⁰⁵ Готово је типска прича о музичарима који су из хобија и жеље за путовањима ту почели да 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 записаних поетских текстова песмама по азбучном реду 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

¹⁰⁴ Више о посматрању идентитета у етномузикологији: Rice 2007: 17–38.

¹⁰⁵ 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).

Караклајић, Иво Ценерић и Љубиша Павковић),¹⁰⁶ 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”, а разлог је поново економски – исплативије је да свирачи истовремено и певају¹⁰⁷ (док кафанских свирачица традиционално нема у Скадарлији). У Скадарлији углавном музицирају свирачи средњих година. Даље, оркестри се и данас деле према етници-тету, 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 рејим, 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 прећутних естетских и професионалних начела која подразумевају звук што ближи оригиналној (снимљеној) верзији песме која се изводи.

¹⁰⁶ Данас је ову врсту информација о појединим песмама могуће пронаћи и на интернету.

¹⁰⁷ 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.

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 новокомпоноване народне музике,¹⁰⁸ 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. године – вокални ансамбл који је био састављен од чланова хора Београдске опере,¹⁰⁹ и претежно оријентисан на студијску делатност (трајни снимци и грамофонске плоче) (Karaklajić 1992: 139). Састав је основао Ђорђе Караклајић, 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.¹¹⁰ Он је пре „Секстета” основао женски вокални ансамбл „Шумадија” који је био специјализован за радијску народну музику, касније стављајући на репертоар и градске песме (Karaklajić 1992: 139).

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 квартет студената – музичких ентузијаста, који је 1974. постао квинтет, а 1979. секстет који уз измене појединачних чланова од 1980. до данас наступа у „Два јелена” (видети: Илустрација 20).¹¹¹ Наступе су у почетку имали на про-

¹⁰⁸ Силвана Арменулић, према: Marković 2011: 23–24.

¹⁰⁹ Живојин Јовановић, Никола Стефановић, Предраг Матић, Миомир Секулић, Стеван Михајловић, Владимир Поповић; према: *Stare gradske pesme peva Vokalni sekstet „Skadarlija”*, Zagreb: Jugoton, 1969. (ЕП).

¹¹⁰ Караклајић је упамћен по речима: „Ако не певаш у четири гласа, иди у кафану на Ибарској магистралу.” Према: Марковић 2015.

¹¹¹ Чланови у 2019: Александар Новаковић (од 2000) – прим и тенор, Светозар Грујичић (од 1979) – басприм и баритон, Марко Лазовић (од 2016) – чело, басприм и баритон, Светозар Благојевић (од 1971) – контра и баритон, Милутин Петровић (од 2015) – басприм и тенор, Миодраг Обрадовић (од 1976) – контрабас и тенор, Владимир Пешукић (од 2017) – контрабас и тенор (некадашњи чланови: Валентин Курти, Драган Мирковић, Џиндо Салих, Милош Стоисављевић, Мирјан Суљагић). Према: *Ansambl „Tamburica 5” 1987: 1*; *Ansambl „Tamburica 5” s.a.*; „Тамбурица 5” 2016.

менадним концертима испред Куће Ђуре Јакшића, као и бројни други оркестри који су се после њих појавили и брзо се угасили (нпр. „Жирадо“, „Стари Београд“). 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 представници државе у оквиру туристичких манифестација (Америка, Либија, Норвешка и тако даље), учествовали у радијским и телевизијским емисијама, снимали су радијске трајне снимке и плоче/компакт-дискове¹¹² и добили су више награда, признања и препорука од институција културе и угледних уметника (више: Ansambl „Tamburica 5” s.a.). Куриозитет је да су наступали и у Паризу приликом братимљења Скадарлије и Монмартра 1978. године (Ansambl „Tamburica 5” 1987: 2). О своме репертоару говорили су 1987. године, а реченог се (уз одређена прилагођавања) држе и данас:

„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; ’еве-грин музика’, као и познате оперске увертире и арије Вердија, Баха, Моцарта, Росинија и др.” (Ansambl „Tamburica 5” 1987: 1).

Увид у архиву исечака из штампе Миодрага Обрадовића, данашњег вође оркестра, открива да је оркестар до деведесетих година прошлог века имао добру репутацију, те да је њихова следећа тврдња основана: „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” (Ansambl „Tamburica 5” 1987: 5). 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 унапређујемо технички и извођачки ниво, као и репертоарски опус” (Ansambl „Tamburica 5” 1987: 5).

¹¹² Видети дискографију: “Tamburica 5” s.a.

Њихова посебност 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, финансирање културне понуде и у оквиру тога њихове плате и униформи, обезбеђивала је Самоуправна интересна заједница „Скадарлија”, односно фонд тамошњих кафана (Обрадовић 2015). 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 документовано може да посведочи о данашњем извођењу староградске музике у Скадарлији, као и о променама у функционисању музицирања ту више од четрдесет и пет година. Слободу или усмереност ка староградској музици нису задржали сви ансамбли у XXI веку („Тамбурица 5” се по том питању сматра привилегованом, зато што је због своје традиције плаћени оркестар у Скадарлији), јер: „Сад је дошла комерцијална публика, мора да се подилази њима” (Обрадовић 2015), а због промена у саставу нису успели да одрже некадашњи технички ниво извођаштва. Скадарлија данас, по речима Миодрага Обрадовића, живи 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 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’” (Обрадовић 2015).

Обрадовић је музику коју изводи разликовао по стиливима, односно по „изразу, интерпретацији, украсима, унутрашњем ритму”

(Обрадовић 2015). 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 допринио 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 (сви подаци према: Обрадовић 2015).

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. Претходник и узор „Наракорда” била је група „Седморица младих”, која је тада била диксиленд (ен. *dixieland*) састав. Група је до данас често мењала састав, врло брзо се окренула комерцијалном репертоару, а после бомбардовања Београда 1999. њена активност је кренула силазном путањом. Након смрти Кангрге 2005. године, Мирослав Марковић постао је вођа састава и усмерио га ка деловању у Аустрији, Швајцарској и Немачкој (под називом „Даница”). Овај ансамбл је имао фестивалске наступе, сарадње с бројним музичарима, телевизијска појављивања и дискографску активност (више у: *Ansambl „Narakord” s.a.*; *„Narakord” s.a.*), а за разлику од претходног, данас је оријентисан и на концертна извођења, често у иностранству (премда и они од скоро наступају у Скадарлији).

Саговорник Мирослав Марковић, некадашњи члан Београдске опере, који свира гитару, пева и пише аранжмане, на следећи начин је 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. В.). 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. Примео 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 класе и копирали их. А класе 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 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 јефтина и сиромашна музика. Има могућности: интерпретативних, које захтевају емотиван приступ, шармантне аранжмане и оно што што је корисно за све уметнике – контакт с публиком” (Марковић 2015).

Међутим, за њих су компоновали бројни композитори (између осталих и Жарко Петровић за „Београдско пролеће”; Петровић 2016), „тако да то није староградска него нова градска музика” (Марковић 2015). 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 (Марковић 2015). 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 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).¹¹³ Они неретко свирају и по новокомпонованим кафанама, које су другачије од скадарлијских и носталгично се сећају и ранијих кафана и музике – кључну разлику доноси млада публика која преферира гласну и брзу музику за играње и не придаје већи значај садржини текстова песама.

Након описаног простора и учесника, следи излагање временско-процесуалне секвенце извођења према раније представљеној Шекнеровој подели. 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 пробе не одржавају често код ансамбала који дуго наступају заједно (што није без одраза на технички квалитет из перспективе упућеног слушаоца). Као комплекснији, овде је више интересантан

¹¹³ О појави „неинституционализованих”, „аматерских” тамбурашких састава у Војводини, како Здравко Ранисављевић назива (ромске) кафанске ансамбле у поређењу с великим тамбурашким оркестрима уметничких претензија, видети: Ранисављевић 2011.

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. 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 одређени структурални критеријуми. Након отприлике 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 аудио, Моји су другови бисери расути, Стигни 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 делови наступа постају доступни 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 на то да више пута поменута економска условљеност функционисања извођења музике у кафани има важну улогу у динамизацији вечери и изградњи репертоара, музичари наводе два речена дела. У процесима извођења сам у више наврата до краја 2016. године учествовала као обичан гост и члан публике, који слуша интерпретацију, пева и поручује песме, тако да се изнете опсервације ослањају на теренско искуство.

Музичари у првом делу воде рачуна о избору нумера, њиховом комбиновању и трајању – овај део се може сматрати и сажимањем некадашњег укупног перформанса (сличног оном каквог данас изво-

ди нпр. ди-џеј). И сами казивачи кажу да је тај део програма „излог” за публику током којег они прате реакције гостију (нпр. певање, „да ли те прате очима, ритмом ногу...” – Арачки 2013) 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 много гостију (састав „Тамбурица 5” је свирао програмски део дуже од осталих). Може бити конципиран као сплет, или као низ нумера (с паузом по завршетку сваке). На почетку се свирају инструменталне нумере (често *Свилен конац*, као и кола – нпр. *Краљево коло*, *Бојарка* /видети: Сенегић 1996а/, валцери /*На лейом њлавам Дунаву*/, популарни комади класичне музике /*Мађарска иџра бр. 5*/), као и песме лаганог темпа и/или троделног метра које могу бити према речима казивача староградске /*Тихо, ноћи*, *Серенада Беоџраду*, *Фијакџер сџари*, *Крај језера*, *Кад ње видим на сокаку*, *И дођи, лоло*/, „шлагери” који су „као староградске” /*Звиждук у осам*, *Девојко мала*, *Чамац на Тиси*, *Мала њема из Срема*/, али и „изворне народне” (односно, радијска народна музика структурисана према моделу оркестра, репертоара и изведбе Царевца, испевавана углавном 1960-их), свакако евергрин (*Marina*, *La Vamba*), у које спадају и неки џез 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: *Сџлеџ 1, 2, 3* (*Невен коло*; *Јефџановићево коло*; *Субоџичко коло*; *Сџиџно банаџско коло*; *Банайски заџлеџ*; *Дунда*); *Хајде да њевамо целу ноћ*; *Елено, керко*; *Има један кућерак у Срему*; *Циџански расџанак*; *Да смо се раније срели*; *Јовано, Јованке*; *Кад сам био млађан ловац ја – Мађарска иџра бр. 5*; *Чујеш, секо*; *На лейом њлавам 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 музичког догађаја у кафани, а нарочито поручивање 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 под-текст – емоционално стање онога ко је песму наручио. У оба случаја циљ музичке поруке је да – делујући као емоционални 'окидач' – створи одређено расположење” (Стојковић 2012: 113–114).

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” (Стојковић 2012: 114).

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 радосџи; А шџо ћемо љубав криџи; Звјезда џџера мјесеца; У лијејом сџаром џраду Вишеџраду/*, Војводина /*'Ајде, Каџо, 'ајде, злаџо; Да је вишња к'о џрешиња; Милица је вечерала; Чеџир' коња дебела; Шкриџи ћерам/*, Врање /*Ако ће се жениш; Маџла џагнала в долина; Шано, душо/*, Косово /*'Ајде, Јано; Зајевала сојка џџица; Јечам жџла Косовка девојка; Симбил цвећел*, Македонија /*Ако умрам ил' заџинам; Биџола, мој роден крај; Зајди, зајди; Јовано, Јованке; Море, сокол џиел*, Црна Гора /*Још не свиће рујна зора; Милица једна у мајке; Сви џљеваљски џамбураши; Сејдефу мајка бућашел*, Шумадија /*'Ајд' идемо, Радо; Леје ли су, нано, Гружанке девојке; Одакле си, селе/*).¹¹⁴ Потом, песме се интерно класификују и по певачима који

¹¹⁴ Окосницу овог репертоара видети у збиркама песама које је прикупио, хармонизовао и приредио дугогодишњи шеф Народног оркестра Радио Београда, хар-

су снимили одређени репертоар (највише: Предраг Гојковић Цуне / издваја се: *Јаничар*/, Предраг Живковић Тозовац /*Јесен у мом сокаку*/, Тома Здравковић /*Дошао сам дно живоћа*/, Мирослав Илић /*Божанска стивена жено*/, Харис Џиновић /*И тебе сам сити, кафано*/, Шабан Шаулић /*Још ову ноћ*/, певачица Силвана Арменулић /*Слику твоју љубим*/, као и новокомпоноване песме које певају друге жене, али у мањем обиму /*Јујиро је, Три њољуйца хоћу ја*/),¹¹⁵ 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 кристалала, Јесу л’ дуње њроцвале*) – управо оне музике која је побудила појаву староградске музике, и то презначење се постиже извођењем у скадарлијским кафанама.¹¹⁶ Независно од тога, тренутни је тренд у популарној култури у Србији реминисценција на међуратни период,¹¹⁷ па отуд ревитализација кафанске културе и интересовања за градску народну музику пре Другог светског рата. А пошто су недавно обележене стогодишњице почетка и завршетка Првог светског рата (2014–2018), појачано су реактуелизоване песме које се везују за тадашњу тематику (*Тамо далеко, Креће се 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 стираних* песама представљају руске (*Очи чёрные, Подмосковные вечера*) и циганске песме (*Белем, ћелем, 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 најчочи, Дајте вина, хоћу лом*), као и песме назване по женским именима (*Марија, За Љиљану,*

моникаш Љубиша Павковић, у издању Ноте из Књажевца (*Анџолоџија српских народних њесама*) Павковић 2008а; Павковић 2008б; Павковић 2008в; Павковић 2010а; Павковић 2010б; Павковић 2011а; Павковић 2011б.

¹¹⁵ Њихове дискографије доступне су на сајту: <https://www.discogs.com>.

¹¹⁶ Ово је и најавио наступ популарног певача Томе Здравковића у кафани „Два јелена” 1987. године.

¹¹⁷ Иницијални уплив на тржиште имао је филм *Монџевидео, бој ње видео* (2010), а с њим је постала популарна и музика из филма (ен.: *soundtrack*) коју је компоновао Мањифико.

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 јуџиро, мој бекријо; Хеј, мајџи, мајџи; Познаћеш ме и ѿ мраку; Месечина; Један сџари конџирабас; Темерав; Чеџир' коња дебела; У џем Сомбору; Ево банке, Цџане мој; Тринк; Кађуша; Очи чарније. На леџом џлавом Дунаву; На џе мислим; Кад сам био млађан ловац ја; Мађарска џџра бр. 5; Беле руже, нежне руже; Фијакер сџари; Чудна јада од Мосџара џрада; Ђурђевдан; Јанина; Русе косе, цуро, имаш; Сирџаки; Тиџина нема влада свуд; Кад се месец сџрема на сџавање; Свилен конац; Македонско девојче; Када џадне џрви снеј; Јовано, Јованке; Марџирала краља Пеџџра џарда; Тамо далеко; Тихо, нођи; Несаница; И џебе сам сџџи, кафано; Ова нођ има чудну мођ и тако даље) („Тамбурица 5” 2015).*

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, времешна дама и господин да буду сарадници, јер је најважније да кад радиш у Скадарлији, да од гостију имаш пуну ту повратну информацију” (Арацки 2013).

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” (Арацки 2013).

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” (Арацки 2013).

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 „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 двојачко – 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 (Forry 2011: 184–188). 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 да је смисао пробе техничко побољшавање и социјална синхронизација; Forry 2011: 219–226) и смештање концертног репертоара у категорије према опису динамизације једног концерта, на начин сличан 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) (Forry 2011: 234–264).



Илустрација 20: Оркестар „Тамбурица 5” у кафани „Два јелена” у Скадарлији (снимак: М. Д. В, Београд: 19. 6. 2015)



Илустрација 21: Ромски оркестар у башти кафане „Шешир мој” у Скадарлији (снимак: М. Д. В, Београд: 11. 6. 2015)

Кроз Скадарлију су током четрдесет и пет година у различитим приликама професионално прошли бројни појединачни свирачи и мањи састави. Као тренутни представник ромског ансамбла може се поменути група „Дема миро” (тридесеточлана) која је у мањим формацијама наизменично наступала 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, породично повезани. Инструментални интерпретацијски ниво је виши у односу на друге оркестре, али групни вокални не – не негују вишегласно певање које је карактеристично за традиционалне скадарлијске саставе (Јовановић 2016) (видети: Илустрација 21).

На крају, али никако најмање важно – у идентично 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”. Он је остварио репутацију звезде староградске музике актуелну и данас, али и у знатној мери одредио жанровске координате – Звонко Богдан.

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” (Petrov 2011: 177). 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, те неће бити дубље разматран овом приликом.¹¹⁸ Истина, мора се забележити да староградска музика јесте компонована и за потребе некадашњег фестивала забавне музике „Београдско пролеће” (1961–2000, одржаваног у Дому 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 (нпр. *Група аутора* 1982); те да су постојали фестивали и у другим градовима посвећени старој/новој градској музици (нпр. у Нишу фестивал „Нишке јесени”, више у: Марковић 1989; Марковић, Видојковић 1996); 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 (Лукић Крстановић 2010: 168), што као форма постоји и у другим жанровима популарне народне музике у Србији (видети пример трубачке музике: Lajić Mihajlović 2013). Одабран је као репрезентативан концерт

¹¹⁸ Треба подсетити на успешну примену анализе студија перформанса какву је установио Шекнер на студији случаја „Тамбурица фест” у Новом Саду, у ком Богдан такође учествује у оквиру ревијалних наступа (Думнић 2014: 100).

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 (рођ. 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. 8. 2013).¹¹⁹ Овде ће бити размотрен солистички концерт из 2013. године (23. 11), уприличен поводом обележавања четрдесет и пет година његовог рада (*Сваке ноћи њеби њевам* – Богдан 2013). Данашњи концерти су занимљиви и по томе што одражавају драматургију његових некадашњих кафанских наступа у београдском хотелу „Унион”.

Но, пре свега треба представити елоквентно артикулисан став овог уметника о староградској музици:

„Појам *староградска музика*, *староградска њесма*, није баш једноставна ствар. Војвођани кажу *варошка*, а она се мало разликује од *изворне народне музике* и од *народне комјоноване музике*, јер 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

¹¹⁹ Наступ на фестивалу је у мање посећеном термину, краћи, иако је бесплатан улаз. С друге стране, концерт је организован као догађај профитног карактера.

'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" (Богдан 2015).

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:

„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 чи-

тав овај круг од неколико стотина километара. *На ње мислим*, која је ушла у ред варошких песама; *Љубио сам црно око* – ушла у ред варошких песама; *Тијо, ноћи, моје злато сјава* – 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 свакојакних 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” (Богдан 2015).

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 коју разуме на следећи начин:

„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, прим. М. Д. В.). (...) Кад сам ја то све скупио, онда ми је било лако и јасно направити селекцију (што је Ацо Доганчић 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” (Богдан 2015).

Како је речено у претходном поглављу, 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 зналачки 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 призивак него Војводина. И наравно да је експанзију у тамбурашкој музици што се тиче мелодије, ритма и хармонија направио Јаника Балаж и његов оркестар” (Богдан 2015).

Богданова посвећеност мађарским песмама је евидентна, и не може се спорити да је осим аустроугарског утицаја његово промовисање мађарске популарне народне музике с почетка XX 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 слушавам Радио Будимпешту. Истини за вољу, у задњих тридесет година нисам нашао ни једну мађарску композицију новокопновану 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 приметим 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 снимим плочу с најбољим примашем мађарским, Шандором Лакатошем (Sándor Lakatos) – ’74, да би људи који се баве музиком могли да виде лепоту у различитости” (Богдан 2015).

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):¹²⁰

¹²⁰ О мађарским романсама одомаћеним на српском језику погледати: Dogandžić 2014: 287–307, као и: Јовић 2001. Постоји и мала збирка руских песама: Анастасијевић 1985.

„У мађарској музици постоји три врсте песама: *нейдол* (мађ. *népdol*), *мудол* (*müddol*) и *мађарноџа* (*magyaróta*). *Нейдол*, 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. *Мађарноџа*, 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 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” (Богдан 2015).

Звонко Богдан такође компонује песме које кроз његово извођење,¹²¹ али и извођења кафанских тамбурашких оркестара, постају део староградске песме. Очигледан 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

¹²¹ Преглед његових ауторстава до 1998. и скорашње композиције видети у: Dogandžić 2014: 92–93, 311–353.

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” (Богдан 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 „Градимир 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 'Градимир' 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 'Градимир' било је јако важно да кад се они појаве имају нешто што немају други. Моје чланство у 'Градимиру' 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” (Богдан 2015).

После тога, у периоду 1971–1978. наступао је у кафани хотела „Унион” (у београдској Косовској улици):

„'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 *театралски начин* (нагл. М. Д. В.). 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 одбацам оно што није у мом стилу и мом укусу" (Богдан 2015).

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, клавира, 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. В.), 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" (Богдан 2015).

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 наступа” (Богдан 2015).

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),¹²² а није никада радио за бакшиш.¹²³ Пред 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 кафански наступ на театарски ниво” (Dogandžić 2014: 80). 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 договара-

¹²² Данас многи музичари у наступима уживо користе овај принцип у извођењу новокомпоноване народне музике.

¹²³ 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: Dogandžić 2014: 142.

ли 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. (...) 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' (Богдан, цитирано према: Dogandžić 2014: 121–122, 125).

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. Распитам 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. В.).

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" (Богдан, цитирано према: Dogandžić 2014: 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 ње мислим*, која почиње истим тоном *e*. Док певате 'На те', ви већ у глави морате чути *A-dur* пре него што музичари ухватите 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 сџари*. 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 њом 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 живиш к'о скићница*. 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 њамбураша*

с Пејроварадина 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, Цијане 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 леише 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 лаговина* 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” (Богдан, цитирано према: Dogandžić 2014: 127–128).

Навео је следеће примере својих сплетова (Dogandžić 2014: 122–126):

1. *Ти би хтела њесмом да њи кажем* (rubato, C-dur), *Кад ње срејоох ѡрвих ѡуѡа* (rubato, C-dur), *Кад не буде мене више* (rubato, C-dur), *Живој је леј* (rubato, C-dur), *Ах, кад ѡебе љубиј’ не смем* (лагано, 3/4, C-dur), *Кроз ѡноћ нему* (лагано, 3/4, C-dur), *Пред Сенкином кућом* (лагано, 3/4, C-dur), *Небо је ѡако ведро* (лагано, 3/4, c-moll), *Да смо се раније срели* (лагано, 3/4, c-moll), *Јесење лишиће* (лагано, 3/4, c-moll), *Кад би ове руже мале* (лагано, 2/4, C-dur), *Ај, ѡо ѡрадини месечина сија мека* (лагано, 2/4, C-dur), *Звони звонце* (лагано, 2/4, C-dur), *Једно јујро чим је зора сванула* (лагано, 2/4, C-dur), *Алај, нане* (лагано, 2/4, C-dur), *Кад ѡе видим на сокаку* (у темпу, C-dur), *Ђувеије, ѡе сѡе да сѡе* (у темпу, C-dur), *Дађу све – Az a szér* (у темпу, C-dur), *Есѡике, ѡике, ѡике – Esztike, tike, tike* (у темпу, F-dur), *Таницуј, ѡаницуј* (у темпу, F-dur), *Шѡо ми је мило, ем граѡо* (у темпу, F-dur), *Да није јубави* (у темпу, C-dur).

2. *Кад се сеѡим, мила душо* (rubato, C-dur), *Тијо, ноћи* (лагано, C-dur), *На ѡе мислим* (лагано, A-dur), *Еј, салаши* (лагано, A-dur), *Кад имаш друѡа* (лагано, A-dur), *Љубио сам црно око* (лагано,

A-dur), *Лакше, лакше, мој коњићу* (rubato, A-dur), *Некада сам и ја волео њлаво цвеће* (rubato, A-dur), *Крај језера једна кућа мала* (у темпу, A-dur), *Фијакер сџари* (у темпу, D-dur), *Говори се да ме вараши* (у темпу, D-dur), *У њом Сомбору* (умерено, e-moll), *Милов'о сам њараве и њлаве* (rubato, e-moll), *Кад сам био млађан ловац ја* (у темпу, e-moll), *Та њвоја сукња њлава* (у темпу, e-moll), *У њвом оку* (у темпу, e-moll), *Кад сам био војник у њом Сомбору* (у темпу, e-moll), *Моја мала нема мане* (у темпу, e-moll), *Осам њамбураша с Пејроварадина* (умерено, e-moll), *Ево банке, Цијане мој* (у темпу, g-moll), *Нема леише девојке* (у темпу, A-dur).

3. *Свакој дана, драја, ињак мислим на ње* (rubato, Es-dur), *Ја некоја волим* (rubato, Es-dur), *Шњо се боре мисли моје* (лагано, Es-dur), *Сејдефу мајка буђаше* (лагано, Es-dur), *Целе ноћи њаговина* (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 њун буђелар њара* (лагано, c-moll), *Милкина кућа* (лагано, D-dur), *Ова наша ливада* (у темпу, D-dur), *Анчице, њлавчице* (у темпу, D-dur), *Која цура виноџрад* (у темпу, D-dur), *Сеоска сам лола* (у темпу, D-dur), *Те сан лачо њрјовцо* (у темпу, G-dur/4. и 5. строфа A-dur).

4. *Хњео бих ње видејџ'* (rubato, D-dur), *Кад ми њишеш, мила мајџи* (rubato, D-dur), *Јесен сџиже, дуњо моја* (rubato, D-dur), *Рузмари-не мој зелени* (rubato, D-dur), *Хладан вејар њољем њири* (rubato, D-dur), *За њобом моје срце жуди* (rubato, D-dur), *Сама си њи, а сам сам и ја* (лагано, D-dur), *Имам једну жељу* (rubato, e-moll), *Ја ње звајџи неђу* (rubato, e-moll), *Не вреди њлакајџи* (умерено, e-moll), *Болујем ја* (умерено, e-moll), *Заклеђу се ја њред свима* (rubato, e-moll), *Љубав* (умерено, e-moll), *У рану зору* (у темпу, G-dur), *Тешко ми је заборавијџ' њебе* (rubato, G-dur), *Ти си, Милка, моја* (rubato/умерено, G-dur).

5. *Хођу да ње заборавим* (rubato, a-moll), *Беле руже, нежне руже* (rubato, a-moll), *Ако си њи њујољак од руже* (лагано, a-moll), *Љубио сам црно око* (лагано, A-dur), *Ноњас нису сјале* (rubato, h-moll), *Те очи њвоје зелене* (rubato, h-moll), *Довиђења, друже, довиђења* (rubato, h-moll), *Сви ми кажу да сам ја* (у темпу, h-moll), *Давно је било њо, у месецу мају* (лагано, D-dur), *Булбул ми њоје* (умерено, D-dur), *Мој дилбере* (у темпу, D-dur), *Чудна јада од Мосџара џра-*

да (у темпу, D-dur), Синоћ ја и моја кона (у темпу, g-moll), Снџеј љаде на бехар, на воће (умерено, g-moll), Ударало у љамбуру момче (умерено, g-moll), Мила мајко, шаљи ме на воду (умерено, g-moll).

6. Цвећала ми ружа на љенџеру (*rubato*, c-moll), Када љагне љрви снеј (у темпу, c-moll), Да зна зора (у темпу, c-moll), Та љвоја сукња љлава (у темпу, d-moll), До два коња, а обадва врана (у темпу, d-moll), Већ одавно сџремам свој мркова (лагано, d-moll), Не моју се љачно сејџиј' лејџа (у темпу, F-dur).

7. Живој ље љеј (*rubato*, C-dur), Каг се сејџим, мила душо (*rubato*, C-dur), Тијо, ноћи (лагано, C-dur), На ље мислим (лагано, A-dur), Лакше, лакше, мој коњићу (*rubato*, A-dur), Йубио сам црно око (лагано, A-dur), Доћи ћу љи к'о у сџарој љесми (умерено, A-dur), Крај језера једна кућа мала (у темпу, A-dur), Фијакер сџари (у темпу, D-dur), Говори се да ме вараш (у темпу, D-dur), У љом Сомбору (умерено, e-moll), Не вреди љлакаџи (умерено, e-moll), Та љвоја сукња љлава (у темпу, e-moll), У љвом оку (у темпу, e-moll), Живим живој к'о скиџница (у темпу, E-dur), Осам љамбураша с Пејроварадина (умерено, e-moll), Ево банке, Цијане мој (у темпу, g-moll), Нема лејше девојке (у темпу, A-dur), Вечерњи звон (лагано, A-dur).

Наступао је у кафани на Петроварадинској тврђави недељом кад је у „Униону” имао паузу, али с оркестром примаџа 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” (Богдан 2015).

Интересантно, није имао много 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 Јанике Балажа сат времена, што је мање битно било. Ништа ту ново није могло да се догоди, само је прошло вече” (Богдан 2015).

Богдан данас наступа уз пратњу технички супериорно припремљеног тамбурашког састава, углавном сачињеног од чланова Великог тамбурашког оркестра Радио Новог Сада. 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 књиге може бити линија тамбураштва и аранжирања од краја XIX 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.¹²⁴ С њима у сарадњи Богдан је остварио и запажену дискографију (видети у: Dogandžić 2014: 367–376).

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

¹²⁴ Изузев београдских кафанских, остали музичари с којима је Богдан у већој мери сарађивао су поменути клавириста Ладислав Балог (од којег 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 Нета Кинг Кола (Nat King Cole), наступ Френка Синатре (Frank Sinatra) и третман народне песме Властимира Павловића Царевца.

један од две хиљаде људи, он ће проносити причу, остали ће бити само учесници програма” (Богдан 2015).

Фестивале на којима учествује – међу њима и „Бир фест” – доживљава као место где одржава концерте, а инсистира на транспонувању 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. В.), углавном сам то вешто избегавао. Јер то је нешто у чему се ја не сналазим. Па чак и данас кад дођемо на велики стејџ, 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” (Богдан 2015).

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” (реставративна 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. На данашњим концертима, ова приповедања заступљена су као састојак важан колико и сплетови.

Студије перформанса овде имају оправданост и због честог истицања театарности (више у: Думнић 2017б). Из тог аспекта, конситуација концерта у Сава центру, тј. перформанс у ужем смислу,¹²⁵ изгледа

¹²⁵ 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 период прото-перформанса, јер није био доступан, премда је сасвим сигурно важан у реализацији појединачних догађаја.

овако: пред око три хиљаде гледалаца наступио је велики тамбурашки оркестар (двадесет један члан) с Богданом, чији је наступ кинетички сведен,¹²⁶ на сцени уређеној с асоцијацијама на кафану (сто, карирани столњак с боцом белог вина) и (војвођанско) село (запрежна кола). Загревање је отпочело дугим 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 песама у лаганом темпу: *Ако си ти љубољак од руже* – a-moll, 2/4 – најављујући да ју је написао Шандор Петефи – e-moll, 6/8 (Dogandžić 2014: 290);¹²⁷ 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 њом Сомбору* – e-moll, 4/4.

Уследио је убрзавајући сплет песама које су његови препеви с румунског и мађарског, током ког је узвикивао и комуницирао с музичарима подстичући њихово виртуозније свирање: *Каг се месец сирема на сјавање* – e-moll, 2/4 (Dogandžić 2014: 330); *Та твоја сукња љава* – e-moll, 2/4 (Dogandžić 2014: 283); *У њвом оку* – e-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szemedben* (Dogandžić 2014: 284); *Моја мала нема мане* – брзо, e-moll, 2/4, с наизменичним певањем на мађарском језику: *Szép a rózsám* (Dogandžić 2014: 278).

Након овога, представио је своје композиције. Вратио се најпре на умерени темпо. Песму *Не вреди љакаши* – e-moll, 3/4 – најавио је информацијом да је био инспирисан строфом коју је чуо од челисте Милоша Великог седамдесетих година XX века. Потом је најавио песму коју је певао у кафанама у Суботици – *Еј, салаши на северу Бачке* – A-dur, смена 2/4 и 3/4 – а за коју је касније испричао да је била

¹²⁶ Сведени покрети и гардероба нису без значаја у укупној слици, будући да су део укупног имица староградске музике као господствене.

¹²⁷ 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, као и подаци о пореклу, налазе се у референци наведеној уз сваку песму.

његово прво ауторско дело (из 1971; Dogandžić 2014: 162–163). Након тога је певао песму коју је прву написао и посветио Властимиру Павловићу Царевцу – *Сваке ноћи њеби њевам* – C-dur, *rubato*. Најавио је и песму за коју је написао мелодију – *Кад имаш друџа* – E-dur, 2/4 (Dogandžić 2014: 256–257).¹²⁸

Настављајући целину својих песама, без посебне најаве је отпочео следећи сплет нешто живљих песама (2/4): *Крај језера једна кућа мала* – A-dur (Dogandžić 2014: 245); *Фијакер сџари* – D-dur (Dogandžić 2014: 248–249); *Говори се да ме вараш* – D-dur (Dogandžić 2014: 165–167).

Након тога је најавио „циганску песму коју је извукао из заборава” – *Те сан лачо њрџовио* – G-dur, последње строфе A-dur, 2/4. У брзом темпу, надовезао је *Чеџир’ коња дебела* – A-dur.

Следећи контраст у темпу и тематици направио је песмом коју је написао 1978, *Већ одавно сџремам свој мркова* – d-moll, 2/4 (Dogandžić 2014: 170–172). Овим је отворио део концерта у ком је представио своје песме инспирисане коњима, па је уследила песма *Сунце јарко, јуџром 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 осџа на ње очи* – e-moll, *rubato*. Затим је најавио македонску песму (*Сношџи минав*) *Сџриџи, 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 њоље иџу, 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 њадне њрви снеј* – c-moll (Dogandžić 2014: 276–277).

Осврћући се на, како је рекао – „чудну”, ситуацију у Југославији 1990-их, написао је две песме које је извео у лаганом темпу: *Живоџ њече у лаџаном риџму* – h-moll, 4/4 (Dogandžić 326); и после аплауза *attaca*: *Прошле су мноџе љубави* – D-dur, 4/4 (Dogandžić 2014: 324–325).

Како је испричао, песмом *Не моџу се џачно сеџиџ’ леџа* – F-dur, 2/4 – опевао је музичаре с којима је наступао 1980-их у кафани „Спар-

¹²⁸ Као и многе у популарној музици, песма се у збирци именује по рефрену (*Неко сасвим џреџи*), а овде је наведена по првом стиху песме, како је уобичајено у локалној етномузикологији.

так” у Суботици (Dogandžić 2014: 218–221). 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 приказао своје умеће у прављење градације у темпу (заједнички је двочетвртински метар): *Дошао сам с цветних поља* – F-dur (Dogandžić 2014: 312–313); *Осам тамбураша с Пејроварадина* – G-dur (публика почиње да пева) (Dogandžić 2014: 280–281); *атаса: Ево банке, Циане мој* – g-moll (публика почиње да тапше у ритму) (Dogandžić 2014: 270–271); *Нема леише девојке* – брзо, A-dur, с наизменичним певањем на мађарском језику: *A cigányok sátora* (свирачи узвикују током извођења) (Dogandžić 2014: 282).

Следећи контраст је направио песмом у лаганом темпу коју је написао Влада Канић: *Данас није моја недеља* – A-dur, 2/4 (Dogandžić 2014: 344–345). Даље, најавио је тренутно изузетно популарну песму из телевизијске серије (написали „такође мајстори”): *А ти се нећеш враћати* – fis-moll, 4/4 (публика поздравља аплаузом у инструменталним интерлудијумима) (Dogandžić 2014: 336–337). 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 ритму¹²⁹) (Dogandžić 2014: 327).

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 *Свирици моји* – C-dur, 4/4. Тамбураши су се надовезали *Субојичким 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 (нпр. N. M. 2013).

Дескриптивном анализом перформанса може се закључити да Звонко Богдан успешно конципира градацију извођења кроз нара-

¹²⁹ На његовим концертима на отвореном простору публика увек игра.

тиве и повезивања 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” (Богдан 2015).

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” (Богдан 2015).

Структуралне карактеристике репертоара староградске музике

Савремени репертоар староградске музике

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 разговарала сам 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, по-

ред 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 данас јесте акустично извођење.¹³⁰ 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 књиге 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,¹³¹ 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.

Репертоар староградске музике у савременом тренутку у типичном – кафанском контексту извођења, јесте онај који се изводи на почетку наступа, као 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 око пола часа. Реч је о песмама које могу бити окарактерисане у извођачком жарго-

¹³⁰ Тако, рецимо, иако настоји да пласира репертоар градских песама, група „Легенде” није схваћена у светлу овог статуса.

¹³¹ 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. Рајић 2009; Јовановић, Јовановић 2013; Ђурић 2015а; Ђурић 2015б; Ђурић 2016а; Ђурић 2016б /са ЦД-има/), као ни хорски аранжмани који нису повезани с контекстима извођења који су овде у фокусу (нпр. Димић 1997; Кењаловић 2000”).

ну 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 резултовала је стварањем нових градских песама које асоцирају поетским и мелодијским решењима на старе градске, 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 њесме* (између осталих) и такође је објавио прескриптивне записе староградских песама, исто за Ноту (Karaklajić 1973a; Karaklajić 1973б; Karaklajić 1973в; Karaklajić 1973г; Karaklajić 1973д; Karaklajić 1973ђ; Karaklajić 1991; Karaklajić 1992). Запослени на Радио Београду, а ангажовани и као приређивачи издања народне – па и градске музике, били су и музичари у Царевчевом оркестру, флаутиста Иво Ценерић (Cenerić 1987; Cenerić 1990;¹³² Cenerić 1996в), и касније виолиниста Бранко Белобрк (Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010а; Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010б; Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010в; Белобрк, Панић, Јаћимо-

¹³² Иако садржи само поетске текстове, ова збирка је референтна јер је подсетник многих кафанских музичара.

вић 2012; Белобрк, Панић, Јаћимовић 2013). 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 (Павковић 2008а; Павковић 2008б; Павковић 2008в; Павковић 2010а; Павковић 2010б; Павковић 2011а; Павковић 2011б; Павковић 2011в; Павковић 2011г). 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 (по редним бројевима: Kinel *s.a.*; Dukić *s.a.*; Jeličić *s.a.*; Filipčić, Jusić, Horvat, Parabućski *s.a.*; Filipčić, Pec Galer *s.a.*; Filipčić, Parabućski *s.a.*; Filipčić *s.a.*; Filipčić, Palošek *s.a.* а; Filipčić, Palošek *s.a.* б; Filipčić, Ivić *s.a.*; Filipčić, Šaban *s.a.*). 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 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 грамофонских плоча (и касета) по питању наслова и извођача (као и најрепрезентативнијих ЕП, имајући у виду подударност наслова с феноменом који се овде изучава) и доступних ЦД-а (издавачи су преваходно загребачки Југотон и београдска Продукција грамофонских плоча Радио-телевизије Београд /ППП РТБ/ из периода Југославије, те београдски ППП РТС и Hi-Fi centar у данашњој Србији; у мањој мери београдски Југодиск и Београд диск, александровачки Дискос, сарајевски Дискотон), и библиографију нотних збирки (преваходно 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 студијама издвојен из укупности доступних извора као важан пресек жанра и придодат је књизи (видети: „Прилог: Дискографија староградске музике”; Илустрација 22).



Илустрација 22: Предња страна прве плоче *Староградски бисери* (прир. Жарко Петровић), Загреб: Југотон (данас Croatia Records), 1971

На основу тога, утврђен је репрезентативан репертоар староградских песама, чији се део данас губи из редовне извођачке (кафанске) праксе.¹³³ Пошто су нотни записи ових песама већ публиковани и познати, они у овој књизи нису поновљени (превасходно због обима таквог прилога). Репертоар из жанра староградских песама може да се подели уз уважавање емских исказа 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,¹³⁴ 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

¹³³ Многе „нове градске песме” нису ни заживеле. О проблему „дуготрајности” „нових тамбурашких песама” видети: Јовановић 2016.

¹³⁴ Детаљи о ауторствима и пореклу појединачних песама јесу занимљиве и комплексне истраживачке теме које ће бити представљене у другим приликама.

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/жанрова – новокомпоноване народне и забавне музике. Језгро староградских песама, с унутрашњом разноликошћу, 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 термилошки 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.¹³⁵ Постоји и неколико карактеристичних инструменталних мелодија, али оне нису тема овог текста.¹³⁶ Следи листа староградских песама, као окосница репертоара из звучних и нотних публикација и актуелне кафанске праксе.

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, Кајџо, 'ајде, злајџо; Агио, Маре; Ал' је леј овај свеј; Ах, мој доро; Балада о мајарицу; Без њебе, драја љубезна; Београдски мали њијаи; Биљана њлајџо белеше; Бледи месеци; Болујем ја; Весело срце кудељу њреде; Вина, Мило; Врањанка; Гине, вене, срце у меника; Гледам бајну зору; Голубице бела; (Девојка је момку њрсџен њовраћала;) Диван је кићени Срем; Дијни, Кајо, крај од шлинџераја; Добро јујџро, мој бекријо; Док њалме њишу џране; Донеси, вина, крчмарице; Ђувејџе, џде сџе, да сџе; Еј, кад сам синоћ њошла из дућана; Еј, мајџи, мајџи; Елено, керко; Жабалка; Жалим ње, момче; Зорице, Зоро моја; Зорице, Зоруле; Зрачак вири; Зујџе, сџруне; И дођи, лоло; И мама и њајџа даће мени дукајџа; Ијрале се делије; Из Вршца сџиже џлас; Ја љубим Милу; Ја ње љубим, дево мила;*

¹³⁵ Међу новијим песмама издвајају се и оне с темом Београда и Скадарлије.

¹³⁶ Нпр. Свилен конац, Марш на Дрину, Бојарка, Пашона.

Једна цура мала; Једно момче црна ока; Јело, Јело, Јелена; Јесење лишиће; Јовано, Јованке; Још лиштар један; Још ову ноћ; Кад сам био млађан ловац ја; Кад сам синоћ овде била; Кад сам синоћ пошла из дућана; Кад су враица шкрипнула; Кад те видим на сокаку; Кад чујем шамбуре; Кажу зашто ме остави; Ко је, срце, у те дирн'о; Код овако дивне ноћи; Која цура винотраг; Кроз оноћ нему; Кућила сам шише ракије; Леле, дуње ранке; Лејла Јања; Лејло ти је рано уранили; Лејлирићи мали шаренијех крила; Лејли еројлан; Љубила сам црно око; Љубичице, и ја бих те брала; Македонско девојче; Мало ја, мало ти; Марош, Марош; Миле давне усјомене; Милица је вечерала; Милкина кућа на крају; Мој дилбере, рођо моја; Мој докшоре; Моја мајини ћилим ика; На крај села чађава механа; На те мислим; Не вреди плакати; Не лудуј, лело; Небо је тако ведро; Неко сасвим шрећи; Нешто ми се намећу омерава; Ова наша ливада; Овим шором, јајодо; Ој, девојко, шил дил дај; Ој, Јело, Јелена; Ој, јесенске дује ноћи; По традини месечина сија мека; Погледај ме, невернице; Пред Сенкином кућом; Промиче момче кроз село; Реших да се женим; Ружа процвала; Све док је твој блајо ока; Седам сајини куца; Сеоска сам лола; Сећаш ли се оној сајини; Синоћ кад је био мрак; Славуј илеле, не пој рано; Сунце јарко, не сијаш једнако; Тера Ленка; Ти, момо, ти, девојко; Тихо, ноћи; Тишина нема влада свуд; У бајиници старој кайелана; У ливади, пој јасеном; У рану зору; У шом Сомбору; Уморно ми лежи злато моје; Хај, свиће зора; Хај, Ђиро; Хајд' на ројал, момче; Хеј, жалим, жалим; Хоћемо ли у Шабаци на вашар; Цијанка ми јатала на шрави; Цојле, Манојле; Цура бере цвеће; Чей, чей у славину; Чешир' коња дебела; Чича те че ракију; Чујеш, секо; Шешир мој; Шкрилић 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, Шано, мори; Што си, Лено, на јолемо (Врање); Што ју нема Цвета (Косово и Метохија). Очигледно је 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; Кайетан Коча јујује; Креће се лађа француска; Млади кайетане; Радо иде Србин у војнике; Слава Србину; Срикиња; Тамо далеко; У ранама на бојини; Шумадинац јали шой.

Романсе казивачи разликују од староградских песама по музичким карактеристикама, али их сматрају симбиотском целином. Као романсе се могу издвојити: *А живојѝ ѝече даље; А шѝо ѝи је, мила кћери; Била једном ружа једна; Вију вејѝри; Где си, душо, ѝе си, рано (Укор); Да су мени очи ѝвоје; Две кржаве руже; Живојѝ је лей; За један часак радосѝи; Зар ѝи не каже ѝесма сѝара; Зашиѝо смо се срели; Звонни звонце; Идем кући, а већ зора; Има дана; Јесен сѝиже, дуњо моја; Кад би моја била; Кад би ове руже мале; Кад сам био на ѝвом ѝробу; Кад се сеѝим, мила душо; Колико ѝе волим; Ко ѝокида с ѝрла ѝердане; Крадем ѝи се у вечери; Крвава ружа; Куйѝиѝе моје ѝаѝирне руже; Маро, Маро, од бисера ѝрано; Милово сам ѝараве и ѝлаве; На дан ѝвој венчања; Некад цвале беле руже; Некада сам и ја волео ѝлаво цвеће; Немој да ме кунеш за ѝољуйѝе ѝрве; Од када ми фрула не звони; Певај, иѝрај, ѝрли, љуби; Плави јорѝован; Расло ми је бадем дрво; Саѝрадићу шајку; Тешко ми је заборавиѝ ѝебе; Ти би хѝео ѝесмом да ѝи кажем; Ти ѝлавиш, зоро злаѝина; У мом селу најбеднији, ѝо сам ја; Ублажи немир мој; Узми ми срце моје; Хладан вејѝар ѝољем ѝири; Цветѝала ми ружа на ѝенѝеру; Циѝанка сам мала; Широка Дунав, равана Срем.*

Међу романсама и песама које се изводе као староградске посебно се истичу оне које су мађарског порекла (препеви): *Ај, ај, ај, ај, ај; Ако си ѝи ѝуйѝољак од руже; Беле руже, нежне руже; Волим ѝе дивне мајске ноћи; Даћу све; Заклећу се ја ѝред свима; Женио се сѝари Циѝан; Ја некоѝа волим; Јесен сѝиже, дуњо моја; Кад ми ѝишеш, мила маѝи; Колико ѝе волим; Куйѝићу ѝи циѝелице; Лакше, лакше, мој коњѝићу; Маро, не ѝлачи; Моја мала нема мане; Моја мала носи чизмице; Нема лейѝе девојке; Ноћас нису сјале; Рузмарине мој зелени; Саг знанци смо само; Седела сам за машином; Сѝари Циѝанин; Сѝо румених ружа; Та ѝвоја сукња ѝлава; Тужна недеља; Хѝео бих ѝе видеѝ још једаред, мила; Цура биће жена; Шушѝи, шушѝи баѝрем бели. Ништа мање нису важне руске песме и романсе које се не само у оригиналу, већ и препеву такође изводе као староградске: *Бели баѝрем; Вечерњи звон; Вишњево боје шал; Да смо се раније срели; Две ѝиѝаре; Довићења, друже, довићења; За ким сад ваѝај ѝај; Злаѝан ѝрсѝен; Ја се оѝрашиѝам, Циѝани, са вама; Јихал козак; Каљинка; Каћуша; Не јуриѝе, коњи, у кас; Рјабинушка; Те очи ѝвоје 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. Издавају 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 сиремам свој мркова; Говори се да ме вараш; Госпођица Виолеџа; Данас није моја недеља; До два коња, а обадва врана; Еј, салаши на северу Бачке; Живој тече у лааном ритму; Изађи из моје чаше; Има један кућерак у Срему; Када њадне њрви снеј; Кафански свирачу; Ко ње има, њај ње нема; Крај језера једна кућа мала; Не моју се њачно сејџиј леџа; Не њлаци, душо; Ова њисма рефрен нема; Осам њамбураџа с Пејроварадина; Песме смо њевали сџаре; Прошле су мноје љубави; Салаш у Малом Ритиу; Сви њлеваљски њамбураџи; Свирај, свирај, Пишџа бађи; Свирици моји; Серенада Београду; Скадарлијске вечери; Сџомен на Скадарлију; Ти се неђеш врајџиџи; Траје Скадарлија; У лијејом сџаром џраду Вишеџраду; У Новом Саду; Фијакер сџари; Фијакерисџи; Хајде да њевамо целу нођ; Хеј, салаши на северу Бачке; Црвене руже; Шџа ли ради моја љубав. Неке се везују за контекст акустичног кафанског извођења и тиме се кандидују за етикету староградске музике (*Зајди, зајди; Крчма у њланини; Миџо, бекријо; Несаница; Пукни, зоро; Хаљиницу боје лила*).*

Конечно, 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. Издавају се шлагери, као нумере поратне забавне (ауторске популарне) музике које се често свирају у програмском делу кафанског наступа: *Девојко мала; Звиждук у осам; Мала њема из Срема; Чамац на Тиси* (до нпр. подражавања предратних шлагера – *Само мало*). Севдалинке су структурално сличне староградским песамама (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 шџо ћемо љубав криџи; Ај, колика је Јахорина њланина; Волело се двоје младих; Грана од бора; Да зна зора; Ђаурко мила; Ево срцу мом радосџи; Емина; Зайевала сојка њџиџа; Имам једну жељу; Кад ја њођох на Бембашу; Лијеји ли су мосџарски дуђани; Синођ ја и моја кона; У Сџамболу на Босфору*.

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. 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 проиходе 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.¹³⁷ 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. Биће опи-

¹³⁷ 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.

сно представљен музички и поетски језик самих песама,¹³⁸ а потом и изглед специфичних аранжмана – кључних у препознавању овог жанра.

Као што је речено у претходном сегменту текста, постоје разлике између староградских песама у ужем смислу (а чије карактеристике опонашају новије градске песме – логично), севдалинки, шлагера и романи; 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 опште карактеристике.

Мелодика градске народне песме/староградске песме је ширег опсега од сеоске – од квинте до дециме (и више). 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 смењују у спором хармонском ритму, уз евентуалне дијатонске модулације у блиске тоналитете (најчешће из дура у доминантни дур или из мола у паралелни дур) – хроматика у мелодији има фигуративну, тј. улогу скретнице или пролазнице. Тоналители 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 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

¹³⁸ Део песама је анализиран у стандардном етномузиколошком обрасцу Факултета музичке уметности, али нажалост нису из тога произашли тежи закључци: Nikolić 1988. Видети и „Dodatak” у: Sedmakov 1990.

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.

♩ = 90
Dm G7 C C#dim Dm G7 C

Am6 H7 Em D D7 G G7

Кроз по - ноћ не - му и гу - сто гра - ње ви - ди се зве - зда
Dm G C F C Dm G C

ти - хо трепи - та - ње, ви - ди се зве - зда ти - хо трепи - та - ње.

Кроз поноћ нему и густо грање
види се звезда тихо трептање,
види се звезда тихо трептање.

Ту близу поток давињу шара,
ту се на цвећу цвеће одмара.

Чује се срца силно куцање -
о, лакше, лакше кроз густо грање!

Ту мене чека ашиковање -
о, лакше, лакше кроз густо грање!

Илустрација 23: *Кроз јоноћ нему*. Музика: Станислав Бинички, текст: Ђура Јакшић (преузето из: Павковић 2011г: 38)

Ово би, дакле, биле генералне музичке карактеристике и различитости унутар језгра староградске музике које се илуструју одабраним примерима из укупности жанра староградских песама. Анализа отпочиње сасвим типским примером песме *Кроз јоноћ нему* (видети: Илустрација 23; стихове Ђуре Јакшића је омузикалио Станислав Бинички).¹³⁹ 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

¹³⁹ Записани тоналитети се не узимају у обзир, јер се мелодије у пракси често транспонују.

стиха), стих симетричне десетерачке структуре, а тематика љубавна чежња. Амбитус водећег гласа обухвата малу сексту, завршетак је на тоничној терци (као и почетак) – уједно и најнижем тону водеће деонице).

Љубавна песма *Сећаш ли се оној саћи*, на стихове Спиридона Јовића, илуструје сличну тоналну основу – дурску, са завршетком на трећем лествичном ступњу (видети: Илустрација 24). Међутим, њен амбитус је мало ужи (чиста квинта), а метроритмичка основа је парна, док је темпо умерен. Краћи је и версификациони образац (симетричне осмерачке структуре са VII /4, 3/ на крају), 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 интересно је да се јавља веза петог и четвртог ступња, остварена мелодијским скоком у оквиру граница тонског опсега, који се истиче у односу на иначе поступну мелодику.

Moderato

Се - ћаш ли се о - ног са - та кад си ме - ни о - ко вра - та,
 кад си ме - ни о - ко вра - та бе - ле ру - ке са - ни - ла.

Сећаш ли се оног сата
 кад си мени око прата,
 кад си мени око врата
 беле руке савила?

И кријући споје лице
 мени скоро нехотице
 тајну љубав открила?

Од кад тебе се опростих
 одрекох се све радости,
 празан ми је цео свет.

Јер без тебе нема мене
 као што бел росе вене
 у ливади млади цвет.

Илустрација 24: *Сећаш ли се оној саћи*. Текст: Спиридон Јовић (преузето из: Karaklajić 1992: 60)

♩ = 108

Па крај се - ла ча - ђа - ва ме - ха - на,
из пе стр - чи, ко - са не - чеш - ља - на.
Не - чеш - ља - на од сил - но - га пи - ћа,
то је ку - ћа се - о - ских мла - ди - ћа.

Па крај села чађана механа,
из ње стручи глава нечешљана.
Нечешљана од силнога пића,
то је кућа сеоских младића.
Нечешљана од силнога пића,
то је кућа сеоских младића.

Из кафане пијан ја излазим,
чудновате улице налазим.
Лево-десно – ни где мога стана,
ој, улице, ала си пијана!

Где месеца, ал' се накришио,
на једно је око зажмурио,
а друго је сасвим затворио,
срам га било – и он се напио.

Верзија:

Па крај села чађана механа,
трска стручи, глава нечешљана.
Посрнула од силнога пића,
то је кућа сеоских глумаца.

А у крчми „Код златног бокала“
разлежу се гласи од цимбала.
Момчадија, шалај, тера кера,
Крчмарина добра, не замера.

Помрчина, цело село спава,
са торања поноћ откуцава.
А што куца? Мари л' ко за сате?
Сати бију тек да пропанате!

„Амо вигна, крчмарице плава,
из бурета на ком мачак спава,
нек је старо к'о мој чукундеда,
а ваљено као твоја ћерка!“

Илустрација 25: *На крај села чађава механа*. Текст: Јован Јовановић Змај (преузето из: Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010в: 205)

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 као F-dur. Такав пример је и данас популарна песма *На крај села чађава механа* (видети: Илустрација 25), чије је стихове написао Јован Јовановић Змај 1872. према оригиналу Шандора Петефија. 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 терцим помаком као највећим). После достигнутог најнижег тона (тонике), други одсек отпочиње секстним скоком навише, за којим следи досезање горње границе тонског амбитуса (који запрема малу септиму). Након тога се мелодија спушта до финалиса, што је хармонски праћено кратким 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.

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 дела – *За један часак радосији* (видети: Илустрација 26). Строфа је периодичне структуре, поетски конструисана као поновљени дистих (с мелодијском и поетском подударношћу првог и трећег певаног стиха), асиметричног осмерачког стиха (5, 3) с понављањем само првог дела другог стиха при првом појављивању (отуд појава симетричног десетерца), троделног метра, амбитуса мале дециме, с хармонском основом базираном на основним функцијама (T, S, D) уз украсна хроматска обогаћења карактера

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.
 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.

За један часак радости
 хиљаду дана, хиљаду дана,
 за један часак радости
 хиљаду дана жалости.
Ти си, Милка, моја, моја,
ти си, Милка, моја, моја,
ти си, Милка, моја, моја,
ја сам твој!

Без тебе, драга љубљена,
 не могу живети, морам мрети.
 Ти си цвеће мирисно,
 зато те берем радосно.

пролазнице (истиче се појава прекомерне доминанте у пратећем гласу). Рефрен (*Ти си, Милка, моја, моја*) јесте у истом тоналитету, али је у дводелном метру, у симетричном осмерцу који се понавља и закључује тросложним четвртим стихом, бржи је и изразитије силабичног карактера, амбитуса мале септимае, поступне мелодике с квартним скоковима у служби наглашавања хармонске промене. Основни мотив се варирано понавља, а хармоније прогресирају по врло једноставном обрасцу: T-S-DD-D-S-D7-T. Живљи контрастни рефрен је типски употребљив као тематски материјал у инструменталним уводима, интерлудијумима и кодама приликом извођења староградске музике.

♩ = 56

На те ми - слим ка - да зо - ра сви - ће, на те ми - слим
 кад се свр - ши дан, на те ми - слим кад се сва - ко
 би - ће спре - ма ти - хи да пре - спа - ва сан.

На те мислим када зора свиће,
 на те мислим кад се шири дан,
 на те мислим кад се свако биће
 спрема тихи да преслава сан.
 На те мислим кад се свако биће
 спрема тихи да преспана сан.

На те мислим сунце кад се губи,
 увек мислим само на те ја,
 Тебе једну срце моје љуби,
 на том свету срећна си ми сва.

И до смрти мислићу на тебе,
 без тебе ми пуст је живог тај,
 док у телу душа не озебе,
 мом животу док не дође крај.

Илустрација 27: *На те мислим* (преузето из: Павковић 2011: 43)

Променљивост такта може се илустровати љубавном песмом *На те мислим* (текст је написао Владимир Николић и објавио 1852. године; Томић 2014б: 76) (видети: Илустрација 27). Она је такође у дуру са завршетком на трећем ступњу и умереног је темпа, тонски низ

је обима велике ноне. 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),¹⁴⁰ те слободних продужавања појединачних нотних вредности приликом интерпретирања.

Градске песме јужног порекла (или асоцијације на њега) баштинички другачију музичку естетику која може бити предмет посебног проучавања. Оне могу бити у аксак-ритму. Пример љубавне песме *Шано, душо, Шано, мори* (Драгутина Илића и Јосифа Маринковића) како се данас изводи је у 7/8 метру (3+2+2) и има строфу (стиха XIV /4, 4, 6/) која се састоји из два дела, при чему је први у молу (уколико се пример озвучи западњачком хармонизацијом, у мелодији се јавља вођица за доминанту, као и повишен шести ступањ – уједно и горња граница тонског опсега који обухвата велику сексту, а што је све хармонизовано сменом тоничне и доминантне функције), док је други у доминантном дуру (хармонизован S–T–D–T, обима октаве између две тоничне висине) и припевни рефрен као трећу целину (доминантни дур, са сменом T–D–S–D–T, обима велике сексте) (видети: Илустрација 28).

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 као g-moll), може се илустровати општепознатом патриотском песмом из Првог светског рата *Тамо далеко*, коју је први записао Никола Балон на текст Михаила Заставниковића (видети: Илустрација 29). Будући да опева ратна страдања и жал за домовином, песма је у тужном расположењу, што је осликано молским тоналитетом, а још је у бржем умереном

¹⁴⁰ Етномузиколог 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: Радиновић 2010: 9).

♩ = 224
(3:1:2:2)

Ша - но, ду - шо, Ша - но, мо - ри, о - тво-ри ми вра - та,
Ша - но, ду - шо, Ша - но, мо - ри, о - тво-ри ми пра - та.
Ја ти по - сим, ца - нум, Ша - но, Ђер - дан од ду - ки - та!
Ој, ле - ле, ле - ле, по - ги-бох за те - бе,
из - го-ре ми ср - це мо - је, Ша - но, за те - бе!

Шано, душо, Шано, мори,
отвори ми врата!
Шано, душо, Шано, мори,
отвори ми врата!
Ја ти посим, цанум, Шано,
Ђердан од дуката.
Ја ти посим, цанум, Шано,
Ђердан од дуката.
Ој, леле, леле,
погибох за тебе,
нагоре ми срце моје,
Шано, за тебе!

Твоје лице бело, Шано,
снег је са планина,
твоје чело, гиди, Шано,
како месечина!

Ова уста твоја, Шано,
како рујна зора,
оно око, душо моја,
мене ме нагоре!

Ноћ ли ходи тамна, Шано,
ја си тута вијем,
убавица твоја, Шано,
не да ми да спијем!

Шано, душо, Шано, мори,
отвори ми врата!
Те ти давам, Шано, мори,
Ђердан од дуката!

$\text{♩} = 108$
Dm

Та - мо да - ле - ко, да - ле - ко од мо - ра,
Dm A Dm
та-мо је се - ло мо - је, та-мо је Ср - би - ја,
Dm Gm A Dm
та-мо је се - ло мо - је, та-мо је Ср - би - ја!

Dm A
„О зар је мо-ра-ла доћ' та туж-на, не-срећ-на ноћ,
A7 Gm A Dm
ка-да си дра-га-нс мој, о-ти-ш'о у кр-вав бој!"

C C7 F C C7 F A
Без о-тац-би-не, да - ле - ко на Кр-фу жи - вим ја,
Dm Gm Dm rit. A Dm
ал' у-век по-но-сно кли - чем: „Жи-ве-ла Ср - би - ја!"

$\frac{3}{4}$

Тамо далеко, далеко од мора,
тамо је село моје, тамо је Србија!
О, зар је морала доћ'
та тужна, несрећна ноћ
када си, драгано мој,
отиш'о у крван бој
Без отацбине, далеко
на Крфу живим ја,
ал' увек поносно кличем:
„Живела Србија!"

Тамо далеко, где цвета лимун жуто,
тамо је српској војсци једини био пут.

Тамо далеко, где цвета бели крин,
тамо су животе дали и отац и његов син.

темпу и трочетвртинском такту. Строфа је реченичне структуре (с понављањем другог од два мелостиха), а прати је рефрен реченичне и поетски катренске структуре и доследне седмерачке (3, 4) метрике. Мелодија је широког опсега (ундецима), унутар ког су маркантни скокови наниже и акордска разлагања навише, што укупном мелодијском покрету даје свечани карактер. На хармонском плану је богатија песма него што су биле претходне: у строфи се из почетног мола дијатонски на кратко 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 онакорда). 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.

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 (видети: Илустрација 30). Напомиње се да се ова љубавна песма на терену тумачи и као севдалинка због турцизама у тексту, рефрена „аман” и присуства прекомерне секунде у мелодији (позициониране у горњем тетрахорду 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 градијацијама постигнутим мелодијским скоковима и мелизмима. На тоналном плану, реализује се у оквиру основних функција мола, с одласком у паралелни дур, након кога следи повратак у полазни тоналитет и каденцијална хармонизација секунде доминантним квинтакордом.

Rubato

Кра - дем ти се у ве - че - ри, у ве - че - ри
 под пен - ве - ри, да ти ба - щим струк зум - бу - ла,
 да ти цви - јет про - збо - ри
 ко - ли - ко те сил - но лу - бим, а - ман,
 мри - јем, ду - шо, за то - бом!

Крадем ти се у вечери,
 у вечери, под пенџери,
 да ти баџим струк зумбула,
 да ти цвијет прозбори
 колико те силно љубим.
 Аман, мријем, душо, за тобом!

Ти не хајеш за болове,
 нај, љузенко, за болове!
 Цвијет вене, млади се сунни,
 сведах оде у неврат...
 Алах нек' ти другот даде,
 аман, мријем, душо, за тобом!

Илустрација 30: *Крадем ти се у вечери* (преузето из: Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010б: 443)

Пре него што се приступи представљању романси, биће приказана 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* Звонка Богдана је нешто бржег темпа и дводелног метра (видети: Илустрација 31). 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 молдом 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

Andante (♩ = 106)

Го - во - ри се да ме ва - раш и да беш ме
о - ста - ви - ти, а знаш до - бро да сам бо -
лан и да не - бу сз - дра - ни - ти.
са - че - кај да са - мо ста - не...

3 x D. C. al $\text{\textcircled{C}}$
con ripetizione
e poi Coda

Coda

Говори се да ме varaш
и да беш ме оставити,
а знаш добро да сам болан
и да нећу одравити,
а знаш добро да сам болан
и да нећу одравити.

Знам да више права немам
на те твоје очи црне.
Слажи макар да ме полиш,
не дај да ми душа трне.

Ти беш опет ил' у коло,
долгаиће поливачи,
пивајете писме старе,
артиће нас тамбураши.

А недиљом кад се шеташ
шушкаће на теби свила,
сигурно беш заборавил'
да си кадгод моја била.
Не ломи ми срцу гране,
сачекај да само стане!

Илустрација 31: *Говори се да ме varaш*. Музика и текст: Звонко Богдан, 1974. (преузето из: Doganđić 2014: 165)

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.

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 скрещеницама, пролазницама и задржицама) и украсима (мелизмима, али и коронама и паузама), као и хармонски (нарочито оне које су мађарског порекла). Испевају 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).

Andante rubato

И - ма да - на
ка - да не знам шта да ра - дим, јер та љу - бав
ме - ни ства - ра бол, ја те во - лим,
та - ко сви - по да у - ми - рем, ја те во - лим
а ти не знаш то, жи - вот мој.

Има дана када не знам шта да радим,
јер та љубав мени ствара бол.
Ја те волим тако слично да умирем,
ја те волим, а ти не знаш то.

Има ноћи када не знам куда лутам,
све због песме што ми ствара бол.
Ја те волим тако слично да умирем,
ја те волим, а ти не знаш то.

Ако грех је у животу љубит' страшно
и клечећи молити за опроштај,
прати мени писма, слике што ти дадох,
врати мени живот мој.

У запису примера *Има дана* упадљива је борба записивача, Ђорђа Караклајића, с мензурисањем примера и тежња за свођењем на основну мелодијску линију (видети: Илустрација 32). У катренским строфама је променљива дужина стиха (у основи је реч о смењени XII /4, 4, 4/ и IX /4, 5/), 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.

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. Тимофејев (текст) 1896. године (*Дремлют плакучие ивы*) (видети: Илустрација 33). Ова љубавна песма је у умереном/бржем троделном метру. Певана строфа, облика реченице, састављена је 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 у мелодији обима мале дециме, 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, потом 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).

Међу (руским) романсама посебно је омиљен репертоар циганских песама, које се чак некад и певају на ромском језику. Као белодан пример издваја се *Циџанка сам мала* (видети: Илустрација 34). 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. То-

нални 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.

♩ = 100
Cm

Cm (H) Cm D D7 G7 Cm Cm C7

Да смо се ра-ни-је сре -

Fm (F E њ) B7 Ђ G7 C

ли, би-ло би друк-чи-је све, про-лећ-ну

C7 Fm G7 Cm C7

љу-бав смо хте-ли кад је већ па-да-о снег,

Fm Cm (H C) D7 G7 Cm

ка-да је па-да-о, па-да-о снег.

Да смо се раније срели
било би друкчије све,
пролећну љубав смо хтели
кад већ је падао снег,
када је падао, падао снег.

Љубљаш те тајно и страшно
и срећу мог'о бих паћ',
тешко је рећи прекасно,
болат је осмех кроз плач.

Другу сам стварност ја хтео,
ал' немам радости те,
да смо се раније срели
било би друкчије све.

Илустрација 33: *Да смо се раније срели*. Музика: Б. Б. Барон (преузето из: Павковић 2011г: 20)

♩ = 170

Ци-ган-ка сам ма-ла, о-чи мо-је го-ре, и-грам, пе-вам, пле-шем

це-лу ноћ до зо-ре. Ја сам ма-ла га-ра-ва, цр-на тво-ја Ци-ган-ка!

Ја сам ма-ла га-ра-ва, цр-на тво-ја Ци-ган-ка! Ја сам ма-ла га-ра-ва,

цр-на тво-ја Ци-ган-ка! Ја сам ма-ла га-ра-ва, цр-на тво-ја Ци-ган-ка!

Циганка сам мала,
очи моје горе,
играм, певам, плешем
целу ноћ до зоре.
Ја сам мала, гаравна,
црна твоја Циганка!
Ја сам мала, гаравна,
црна твоја Циганка!
Ја сам мала, гаравна,
црна твоја Циганка!
Ја сам мала, гаравна,
црна твоја Циганка!

Кад ти очи гледам
забораним тугу.
Срце хоће једно,
разум тражи друго.

Илустрација 34: *Циганка сам мала* (преузето из: Павковић 2011г: 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 интернационално позната *Беле*

Rubato

Беле руже, нежне руже цве-та-ле су на про-зо-ру.
 Слу-чај-но сам ту-да про-ш'о, раз-бо-лех 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.

Беле руже, нежне руже
 цветале су на прозору.
 Случајно сам туда прош'о,
 разболех се кад их спазих.
 Не пролазим више туда,
 цветају ли ја не питам,
 само сањам ја о њима,
 боље да их вид'о нисам.

Тужно данас звоне звона,
 удаје се драга моја.
 Да ли ће из ока њена
 насти прела суза која?
 Само једном ружа цвета,
 само једном срце воли,
 решите јој, док не умрем,
 нека буде само моја!

Илустрација 35: *Беле руже, нежне руже*. Музика: Kurcz János (преузето из: Павковић 2011г: 9)

руже, нежне руже (*Piros rózsa, fész rózsa*, музика и текст: Kurcz János) (видети: Илустрација 35). Оквирно организована унутар 4/8 такта, а *rubato* извођена с одмориштима на крају једнотактних фраза, ова песма обухвата простор мале терцдециме 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 паралел-

не дурске сфере, након чега следи стабилизовање и потврђивање основног тоналитета. Текст је тужне љубавне тематике, строфе су састављене од осам певаних неримованих симетричних осмерачких стихова подељених на две целине.

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 издавањем 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,¹⁴¹ 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.¹⁴² 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, уситњавањем нотних вредности и сл.), 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 узорично налазе у плесним инструменталним жанровима. Овом приликом ће бити представљен шлагер, песма за-

¹⁴¹ Више о тамбурашким саставима и техничким аспектима свираштва у: Vukosavljev 1990.

¹⁴² Могу се некад јавити и даире у саставу, с колоритном улогом.

бавне 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 и катренима у којима су стихови различите дужине (VII–X) (видети: Илустрација 36). 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 – *A b A*, при чему су *A* делови стабилне периодичне структуре, док *b* део контрастира кратким хармонским искорак у субдоминантну сферу, након ког следи тензични кулминациони повратак у доминанту основног тоналитета.

Илустрација 36: *Серенада Београду*. Музика, текст и аранжман за клавир: Жарко Петровић (преузето из: Žarko Petrović 1985: 54–55):

Jazz waltz
♩ - 152

Am Am7 E7

Be - o - grad vo - lim kad svi - - - he,

Am Am7 E7

Am Am7 E7

Jazz waltz
♩ = 132

Am Am7 E7 Am G7 C E7
Бе - о - град во - лим кад сви - ће, Бе - о - град во - лим кад сви,

Am A7 Dm Dm6 G7 C E7
ја во - лим кад све - том о - бе - ли сав, во - лим га кад до - ће мај.

Am Am7 E7 Am G7 C E7
У ње - му у - по - знах те - бе, крај Са - ве ше - та - смо ми

Am A7 Dm Dm6 E7 Am Dm Am
и та - мо у сен - ци за - по - лек те, лу - ба - ни по - че - ше сви.

F Gm6 A7 Dm
Из гра - да мог, кад о - дем ја, ко - ли - ко чез - нем то ср - це ми зна,

E7 Dm9 E7 H7 Am E7
на те - бе ми - слим, о, гра - де мој, на цвет - не баш - те, бу - ле - вар твој.

Am Am7 E7 Am G7 C E7
Бе - о - град во - лим кад сви - ће, Бе - о - град во - лим кад сви,

Am A7 Dm Dm6 E7 Am Dm Am
ја во - лим кад све - том о - бе - ли сав, во - лим га кад до - ће мај. D.S. al Coda

⊕ Coda
Dm6 E7 Am Dm Am Dm6 E7 Am Dm Am
во - лим га кад до - ће мај. во - лим га кад до - ће мај.

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 којем је придодато кретање другог тенора у доњој паралелној терци (видети: Илустрација 37). Пошто се доњи гласови 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 37: *Серенада Београду*. Музика и текст: Жарко Петровић, аранжирао за мушки хор – ансамбл „Наракорд“: Светислав Живковић (Живковић s.a.):

Vals

Тен. 1
Тен. 2
Бар.
Бас

Ем Ем7 Ем6 Н7 Ем Д7 G Н7

Београд волим кад сви Београд волим кад сви
У њему у познах те бе, крај Саве шета-смо ми

Ем Е7 Ам 1. Ам6 Д7

ја волим кад све-гом о-бе-ли сав, волим га кад до-бе
и та-мо у сен-ци за-во-лех те,

Пратећи вокали ако Т. 1
баритон други пут ниси соно Т. 2

G Н7 2. Ам6 Н7 Ем Ем7 Ам Ем

мај... љубав-ни по-че-ше снџ.

Само пратећи вокал Бар.
Бас

C Dm6 E7 Am

Из гра-да мог кад о-дем ја, ко-ли-ко чез-нем то ср-це ми зна,

Am6 H7 Am6 H7 F#7 Am7 H7

на те-бе ми-слим, о, гра-де мој, на цвег-не бап-те, бу-ле-нар твој...

Em Em7 Eam6 H7 Em D7 G H7

Бе - о-град во-лим кад сви - ће, Бе - о-град во-лим кад сви.

C E7 Am Am6 H7 Em Am Em

Ја во-лим кад сис-том о - бс-ли сав, во-лим га кад до-ђе мај...

Coda 0 rit. Am6 H7 Em

D.C. senza ripetizione e poi Coda

во-лим га кад до - ће мај.

Коначно, староградска музика се остварује 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 чије је стихове написао Јован Јовановић Змај – *Тихо, ноћи* – види се добро вођење гласова и идеално одређене деонице према групама инструмената (видети: Илустрација 38). 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 (у оквиру класичне смене основних хармонских функција: T–S–T–D) уз контрапунктску допуну чела. У првом делу примови својом светлом бојом украшавају високи регистар кратким мотивима на ненаглашеним деловима четвртине, док у другом и они изводе мелодију с терцном пратњом. Катренска певана строфа асиметричне десетерачке структуре стиха омузикаљена је мирном мелодијом која је динамизована октавним скоком (уједно и међама опсега) који је попуњен кратким захватањем сфера субдоминанте и паралелног мола, и завршава се на терци тоничног трозвука.

Такође, мешовити народни оркестар поседује велике изражајне могућности, будући да у већини случајева укључује хармонику која је и популарна због свог широког сонорног распона, тембровске разноврсности и могућности истовременог продуковања мелодијске и акордске деонице. У аранжману песме Исидора Бајића на стихове Милорада Петровића Сељанчице – *Све док је њивоја блајој ока* – оркестар је састављен од дрвених дувача с фрулом, гудача, али и ритам-секције чији су део хармоника, гитара и бубањ (видети: Илустрација 39). Пригодата ритам-секција изводи ритмичко-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 у једноставној хармонизацији (углавном је реч о смени основних акорада, с присуством модулације у доминантни дур), па тако наизменично прате вокал (удвојеном деоницом и њеном доњом терцом).

Илустрација 38: *Тихо, ноћи* (за глас и тамбурашки оркестар). Текст: Јован Јовановић Змај, аранжман: Сава Вукосављевић (Вукосављевић 1967):

Andante leggiero

Глас

Ти - хо - но - ћи мо - је сун - це
Жи - це пре - лу из сви - ле - пог

Бас. 1, 2

1
2
3
Тамбур.

Чело

Буг.

Бас.

спа - ва, за гла - вом јој од би - се - ра
гла - са, од - тка - ли јој ду - вак до по -

A7 D G D A D

гра - на. А на гра - ни ко да нешто бру - ја,
ја - са. Пре - кри - ли јој и ли - це и гру - да.

A7 D D7 G Им C#dim D

то су па - ни си - ња ни сла - ву - ју, ву - ју,
да се мо - је ала - то не про - бу - ди. бу - ди.

G D A D A7 D A7 D

Илустрација 39: *Све док је твоја блаја ока* (за народни оркестар). Музика: Исидор Бајић, текст: Милорад Петровић Сељанчица, аранжман: Зоран Бахуцки (Бахуцки 2003):

УВОД

The image shows a musical score for the introduction of the song "Sve dok je tvoja blaja oka". The score is for a folk orchestra and includes the following parts: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Fiddle (Frula), Clarinet in B-flat (Cl. in Bb), Accordion (Acc.), Guitar (Git.), Bass, Drums, Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (V-la), Violoncello (Vc.), and Vocals (Voc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains the Flute I and II parts, the Fiddle part with the instruction "Као Фрула", the Clarinet in B-flat part, the Accordion part with the instruction "Као Гит. (Гиток)", the Guitar part with chord markings (C, F7, F, C, Dm, G7, C), the Bass part, and the Drums part with the instruction "Као Гит. (Гиток)". The second system contains the Violin I and II parts, the Viola part, the Violoncello part, and the Vocals part. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for most parts and a bass clef for the Bass and Violoncello parts.

ВЕРС

The musical score is arranged in a standard Western format with the following parts from top to bottom:

- FL. I** and **FL. II**: Flute parts in treble clef, playing a melodic line with eighth and quarter notes.
- Fruła**: A woodwind instrument part in treble clef, indicated by a wavy line, suggesting a tremolo or sustained effect.
- 1. in B_♭**: Clarinet in B-flat part in treble clef, indicated by a wavy line.
- Acc.**: Accordion part in treble clef, indicated by a wavy line.
- Git.**: Guitar part in treble clef, showing a chord progression: C, C7, F, C, G7, F, C. The notes are represented by slashes.
- Bass**: Bass line in bass clef, providing a steady accompaniment.
- Drums**: Drum part in bass clef, indicated by a wavy line.
- Vn. I** and **Vn. II**: Violin parts in treble clef, mostly silent with some activity in the final measure.
- V-la**: Viola part in alto clef, playing a melodic line.
- Vc.**: Violoncello part in bass clef, playing a melodic line.
- Voc.**: Vocal line in treble clef, featuring a melodic phrase.

The image displays a musical score for a band performance, consisting of ten staves. The instruments and parts are as follows:

- Fl. I & II:** Flute parts in treble clef, featuring melodic lines with some grace notes and slurs.
- Fruka:** A staff with a continuous, rhythmic wavy line, likely representing a folk instrument like a frula.
- Cl. in Bb:** Clarinet part in treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Acc.:** Acoustic guitar part in treble clef, showing chordal accompaniment.
- Git.:** Standard guitar part in treble clef, with chord diagrams for C7, F, C, D, and D7.
- Bass:** Bass line in bass clef, providing a steady rhythmic foundation.
- Drums:** A staff with a continuous, rhythmic wavy line, representing the drum kit.
- Vn. I & II:** Violin parts in treble clef, playing sustained chords and melodic fragments.
- V-la:** Viola part in alto clef, playing sustained chords and melodic fragments.
- Vc.:** Violoncello part in bass clef, playing sustained chords and melodic fragments.
- Voc.:** Vocal line in treble clef, featuring a melodic line with grace notes.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment, typical of traditional Balkan folk music.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony orchestra and a vocal soloist. The score is arranged in a standard format with multiple staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the page:

- Fl. I (Flute I)
- Fl. II (Flute II)
- Frula (Fruela)
- Cl. in B \flat (Clarinet in B-flat)
- Acc. (Accordion)
- Git. (Guitar)
- Bass
- Drums
- Vn. I (Violin I)
- Vn. II (Violin II)
- V-la (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Voc. (Vocalist)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The guitar part includes chord markings: G, G7, C, F, C, and G7. The vocal part includes a "div." (divisi) marking. The Frula and Drums parts feature a wavy line, indicating a specific rhythmic or timbral effect. The Violin I and II parts have a "div." marking above them, suggesting a divided part. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

The image displays a musical score for a band performance, consisting of ten staves. The instruments and parts are as follows:

- Fl. I**: Flute I, playing a melodic line with some rests.
- Fl. II**: Flute II, playing a similar melodic line to Fl. I.
- Fruka**: A stringed instrument (likely a Fruka) playing a continuous, rhythmic tremolo pattern.
- Cl. in Bb**: Clarinet in B-flat, playing a melodic line with some rests.
- Acc.**: Accordion, playing a rhythmic accompaniment with chords.
- Git.**: Guitar, with a chord progression: C, F, C, Am, E7, F, C. The notation shows slash marks indicating rhythmic patterns.
- Bass**: Bass line, playing a rhythmic accompaniment.
- Drums**: Drums, playing a continuous, rhythmic pattern.
- Vn. I**: Violin I, playing a melodic line with some rests.
- Vn. II**: Violin II, playing a similar melodic line to Vn. I.
- V. II**: Viola II, playing a melodic line with some rests.
- Vc.**: Violoncello, playing a melodic line with some rests.
- Voc.**: Vocal line, playing a melodic line with some rests.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is arranged in a standard band format, with the vocal line at the bottom and the instrumental parts above.

Musical score for Marija Dumnić Viloshićević, featuring multiple instruments and a vocal line. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for Flutes I and II, Clarinet in Bb, Accordion, Guitar, Bass, Drums, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Voice.

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line is in the soprano range. The guitar part includes chords G7, F, C, Am, and E7. The drums part features a steady, rhythmic pattern. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello) provide harmonic support and texture. The woodwinds (Flutes I and II, Clarinet in Bb) play melodic lines. The accordion and bass provide a strong rhythmic foundation.

The score is divided into two systems. The first system includes Fl. I, Fl. II, Frula, Cl. in Bb, Acc., Git., Bass, and Drums. The second system includes Vn. I, Vn. II, V-la, Vc., and Voc.

The image displays a musical score for a band performance, featuring various instruments and a vocal line. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Fl. I (Flute I)
- Fl. II (Flute II)
- Frula (Frula)
- Cl. in B \flat (Clarinet in B-flat)
- Acc. (Accordion)
- Git. (Guitar) with chord markings: F, C, Dm, G7, C
- Bass
- Drums
- Vn. I (Violin I)
- Vn. II (Violin II)
- V-la (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Voc. (Vocal)

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line is in the treble clef, and the guitar part includes chord markings: F, C, Dm, G7, and C. The Frula part is written in a high register with a wavy line indicating a tremolo effect. The guitar part includes a slash through the staff, indicating a muted or percussive sound.

Илустрација 40: *Кад сам био млађан ловац ја* (Алоис Лесјак – Звонко Богдан); *Мађарска игра бр. 5* (Johannes Brahms) (аранжман за оркестар „Тамбурица 5”) (Бахуцки 1983; Бахуцки 1984):

КАД САМ БИО МЛАЂАН ЛОВАЦ ЈА

Увод

Брао

Гm G7 Cm D7

Гm

Г7 Cm D Gm D7 Gm

Песма

Лагано

Сm C° D7

System 1: Treble clef, bass clef, and bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line starts with a Gm chord. The melody in the treble clef consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some chords indicated by accidentals.

System 2: Treble clef, bass clef, and bass line. The key signature has two flats. The bass line starts with a Cm6 chord, followed by D, Gm, and D7. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes.

System 3: Treble clef, bass clef, and bass line. The key signature has two flats. The bass line starts with a Cm6 chord, followed by F, I7, B, D7, and Gm. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes.

System 4: Treble clef, bass clef, and bass line. The key signature has two flats. The bass line starts with a G7 chord, followed by Cm6, D, D7, and Gm. The melody in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Tempo di Vals

Musical score for 'Tempo di Vals' in 3/4 time, G minor. The score consists of three systems. The first system has two staves (treble and bass clef). The second system has two staves. The third system has two staves. Chords are indicated below the bass staff: Gm, D7, Gm, Cm, D7, Gm, Gm, D7.

Брзо

Musical score for 'Брзо' in 2/4 time, G minor. The score consists of three systems. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. Chords are indicated below the bass staff: Gm, D7, Cm, D7, Gm, D7, Gm.

МАЂАРСКА ИГРА бр. 5

Allegro

Musical score for 'МАЂАРСКА ИГРА бр. 5' in 2/4 time, G minor. The score consists of two systems. The first system has two staves. The second system has two staves. Chords are indicated below the bass staff: Gm, Cm, Gm, Cm, Gm.

Musical score for 'МАЂАРСКА ИГРА бр. 5' in 2/4 time, G minor. The score consists of two systems. The first system has two staves. The second system has two staves. Chords are indicated below the bass staff: 117, Gm, Cm, C°, Gm.

System 1: Musical score in G minor, 4/4 time. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a bass line, and a bass staff with a bass line. Chords are indicated below the bass staff: B♭, Dm, Cm, Gm, D7, Gm.

System 2: Musical score in G minor, 4/4 time. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a bass line, and a bass staff with a bass line. Chords are indicated below the bass staff: Gm, Cm, Gm, Cm, Gm, D7, Gm.

System 3: Musical score in G minor, 4/4 time. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a bass line, and a bass staff with a bass line. Chords are indicated below the bass staff: Cm, C°, Gm, B♭, Dm, Cm, Gm.

System 4: Musical score in G minor, 4/4 time. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with a bass line, and a bass staff with a bass line. Chords are indicated below the bass staff: D7, Gm, G7, Cm.

musical score system 1, featuring piano accompaniment with a bass line and a treble line. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is *poco rit.* (slightly slower). The bass line includes chords F7, Bb, D7, and Eb. The treble line includes the instruction *espress.* (expressive).

musical score system 2, continuing the piano accompaniment. The bass line includes chords D, Gm, Cm, and Gm. The system concludes with the word *Fine*.

musical score system 3, featuring a *Vivace* tempo marking. The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp). The bass line includes a G chord. The treble line features a series of chords and melodic fragments.

musical score system 4, featuring piano accompaniment with a bass line and a treble line. The key signature is two sharps (F-sharp and C-sharp). The tempo markings are *poco rit.*, *a tempo*, *poco rit.*, and *a tempo*. The bass line includes chords G, C, G, D, G, C, D7, G, D, and G.

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 микро-односи у појединачним оркестрима и одређеним нумерама, које се изводе у датим ситуацијама, могу бити предмет засебног аналитичког рада. Тренутно је пажња посвећена 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 итру бр. 5* Јоханеса Брамса, и то тако што их прожима – у интерлудијуме песме ефектно убацује ову инструменталну нумеру (видети: Илустрација 40). 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 метроритмичких образаца). Хармонски ритам је у овим примерима густ и акордски фонд се креће унутар основних функција почетног молског и њему блиских тоналитета. У току извођења ове песме посебно је убедљив лагани 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.

Може се закључити на основу свега реченог да се музичке карактеристике староградске музике састоје од у бити вешто компонованих једноставних компонената, а да њихово усложњавање може проистећи из свирачко/певачко-технички и аранжмански вештог решења. Песме полетног, сетног, одмереног или романтичног карак-

тера, које може пратити и виртуозна свирка на различитим инструментима, па и плес, асоцирају суштински на „стара времена”, кафане, некадашњи грађански живот. Непретенциозна формална, хармонска, мелоритмичка и поетска компонента понаособ чине овај жанр пријемчивим, а поједначани детаљи (често и надахнуто импровизовани) у изведби свирача и/или певача доприносе афектационом потенцијалу који староградску музику одређују као специфичну и интересантну публици.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Почетак овог истраживања био је обележен жељом да се у етномузикологији констатује значај популарне музике: у основи је било 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 струка (композитора, извођача, колекционара артефаката, уредника, а и мом, етномузиколошком) стоји о бићу староградске музике, јесте потрага за обрисима данашњег жанра у прошлости. Као и у многим бављењима народном музиком, проблем лежи у претензијама уписа аутентичности, а парадокс који то опструише је суштинска отвореност космополитских култура. Реч је о етикети која је углавном дискурзивна творевина, па сам зато успоставила појмове градске народне музике и староградске музике, који могу (а ипак не морају) бити у корелацији. Градска народна музика у ширем смислу део је регионалне народне музике, а под њом се подразумева музика која синтетише различите локалне музичке жанрове, која је широко прихваћена, практикована и преношена унутар регионалних ширих друштвених слојева, а специфична је у односу на глобалну популарну музичку културу англо-америчког порекла. Градска народна музика у ширем смислу обухвата популарне народне праксе које су биле иманентне градским срединама у ширем дијахронијском континууму, али у ужем смислу, под градском народном музиком овде се подразумева 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 – она је локална адаптација западноевропских (највише у погледу мелодике, облика, хармонизације и оркестрације) и османских (највише у погледу лествичних низова који садрже интервал прекомерне секунде, орнаментације, вокабулара) утицаја у ширем смислу. На њу реферише староградска музика, савремена регионална популарна пракса заснована на стилу поменуте градске народне музике и концептуалном контрастирању другом жанру – новокомпонованој народној музици.

У појмовно-теоријском делу увода представила сам 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. Анализа разнородних материјала у вези с овом темом (нотних, звучних /дискографских и документарних/, административних, новинских) и широке литературе представљала је огроман истраживачки изазов, али је у комбинацији теорије и емпирије историографске и етнографске провенијенције сачињена мрежа за проучавање музичког жанра. Како бих понудила кључ за разумевање креације жанра староградске музике, представљен је концепт носталгије, који је махом преузет из студије слаviste Светлане Бојм. Наиме, дискурс староградске музике напада(о) се сећањима о идеализованим прошлим временима и далеком завичају, односно сећањима попут оних на стари Београд, Скадарлију, кафане, ретке плоче, истакнуте музичаре, репертоар градске народне музике.

У поглављу *Насијанак градске народне музике* дала сам преглед развоја глобалне ране популарне музике, чији су краци (шлагер, канцона, романса и слично) деловали на градску народну музику и у Србији. Томе следи осврт на градску народну музику дедуктивним излагањем етномузиколошких приступа градској народној музици и староградској музици – од земаља Балкана и Централне Европе (Албанија, Аустрија, Бугарска, Грчка, Мађарска, Румунија, Турска, Чешка), преко сличних пракси у Хрватској, Босни и Херцеговини и Црној Гори (посебно издвојених због дубоких преплитања с наслеђем у Србији), као и у Македонији и Словенији, до градске народне музике Србији и њеним областима – тачније, њених појавности на Косову и Метохији, у Санџаку, Врању, Мачви, Војводини, Београду. Интере-

сантно је да градска народна музика у своје време у Србији није била од интереса нити за локалне проучаваоце уметничке музике нити за сакупљаче народних мелодија, као што је уосталом до скоро била ситуација и са староградском музиком.

Поглавље *Градска народна музика од 1900. до 1941. године* посвећено је историјским аспектима извођења. С бројним детаљима који сведоче о градској народној музици тог времена, реконструисала сам главне извођачке контексте – кафанско (и салонско) и радијско извођење градске народне музике (на примерима из Београда), уз проблеме као што су професионализација кафанских музичара, институционализација народних оркестара (гудачког и тамбурашког), идентификовање вокалних солиста (као најрепрезентативнији могу се издвојити Мијат Мијатовић и Софка Николић) и регулација репертоара на Радио Београду. Реконструкција самог репрезентативног репертоара градске народне музике је потекла од претпоставке 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 (како оних који су стварали у домену националне уметничке музике – нпр. Даворин Јенко, Станислав Бинички, Исидор Бајић; тако и аранжера и кантаутора – нпр. Васа Јовановић, Марко Нешић, Мита Орешковић) и грађанско песништво (поменимо као најзначајније песнике за ову тему Јована Јовановића Змаја, Милорада Петровића Сељанчицу, Бранка Радичевића, Алексу Шантића). Размотрена је и објављена популарна музика (у штампаним музикалијама Јована Фрајта, *Народној ђеванци* 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 следи поглавље *Староградска музика као жанр популарне народне музике*. Староградска музика се званично у југословенској дискографији под тим називом појавила објављивањем прве ЛП плоче *Староградски бисери* 1971. године, коју је за Југотон идејно припремио уз учешће у њеној реализацији композитор забавне музике

Жарко Петровић, с мотивом да се на тржишту, пре свега младима, понуди за то време модерно аранжирана народна музика која је другачија од веома тиражне новокомпоноване народне музике. С обзиром на укореееност староградске музике у градској народној музици пре Другог светског рата, односно у поезији националног буђења и коначно култури предратног монархистичког друштва, њен пробој на тржиште био је обележен облицима цензуре у Радио Београду, али прихватањем од стране комерцијално оријентисаних издавача као што су били загребачки Југотон и књажевачка Нота.

Представила сам развој овог жанра, као и окоснице његовог сценског и медијског живота (у Прилогу је обезбеђена и дискографија). Како би се разумела његова рецепција, објашњена су два различита контекста извођења (на примерима из Београда) 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 на ширем простору, специфичног и плодног ауторског приступа староградској музици и динамизацији извођења грађеној приликом музицирања у кафанама.

Друго потпоглавље је посвећено најпре 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, ППП РТБ) и нотним (Нота) публикацијама из 1970-их година, а у које су у значајној мери били укључени Жарко Петровић и Ђорђе Караклајић у сарадњи са музичарима који су свој опус записивали на тим песмама. Коначно, на основу анализа типичних прескриптивних нотација и репрезентативних аранжмана, дате су карактеристике феномена староградске песме у погледу мелодије,

метроритма, тоналитета, форме, текста, пратње. 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), на концертима (нарочито Звонка Богдана), па и „новим градским песмама”. Различите врсте извођења староградске музике у Београду јесу посебно структурирани 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.

Може се закључити да су опште музичке карактеристике овог репертоара једноставне: шири мелодијски амбитус у односу на сеоску народну музику; сазвучни језик заснован на терци као градивном интервалу (прекомерна секунда у мелодији служи као асоцијација на османски културни утицај); специфично каденцирање; реализација у оквиру дура (у односу на финалис g^1 : Es-dur, F-dur, G-dur) или мола (g-moll, f-moll) с могућим дијатонским модулацијама у блиске тоналитете; базичан хармонски фонд (састављен махом од трозвучних акорда); дводелни, троделни, хемиолни или слободни метар; строфична организованост (најчешће дистих или катрен, уз могућу појаву рефрена); реченична и квадратна унутрашња музичка структура; љубавна или патриотска тематика; акустична инструментална пратња (од мањих мешовитих народних састава до тамбурашких састава у кафанском и концертном извођењу) која је у живом наступу и интеракцији с публиком чини виталном праксом.

Након оваквог пионирског 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. Али на самом крају ове књиге треба се запитати: 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 заборавља репертоар и стилистику жанра староградске музике едукацијом музичара и чешћом промоцијом извођаштва у Србији, 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. 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 без 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 у Србији, а претпоставља се да ће савремени друштвени токови и праћење моде глобалне популарне музике и даље поспешивати потребу за сценом носталгичне народне музике.

SOUNDS OF NOSTALGIA: HISTORY OF OLD URBAN MUSIC IN SERBIA

Summary

The beginning of this research was marked by the desire to establish the importance of popular music in ethnomusicology, since the question of what is actually old urban music had lingered in it for too long, due to the fact that many songs were silently acquiring and losing this status in professional music circles. The term “old urban” in principle implies music different from the new and the rural; it could even be said that it nostalgically connotes the urban folk music that had existed before the rural music became omnipresent in urban folklore. What is evident in the narratives of the experts from different domains (composers, performers, collectors of artifacts, editors, and admittedly – the author of these lines, an ethnomusicologist) on the existence of old urban music is the search for the reference of the present-day genre in the past. As with many accounts on popular music, the problem lies in the pretensions of the inscription of authenticity, and the paradox that obstructs this goal is the essential openness of cosmopolitan cultures. I am dealing here with a label that is mostly a discursive creation, which has led to the establishment of the notions of urban folk music and old urban music which can (but do not have to) be in correlation. Urban folk music in a wider sense is part of regional folk music, and it includes music that synthesizes various local music genres, which is widely accepted, practiced and transmitted within broader regional social strata, and it is different from the global popular musical culture of the Anglo-American origin. Urban folk music in broader terms encompasses popular national practices that were immanent to urban environments in a wider diachronic continuum, but what is here understood as urban folk music in a narrower sense is a popular (non-folklore) folk music of different geographical and individual origins, which was vocally and/or

instrumentally performed before World War II in the context of tavern music, transmitted orally and by means of mass media; and, with respect to its musical-poetic contents – it is a local adaptation of West European (mostly in terms of melodies, forms, harmonisation and orchestration) and Ottoman (mostly in terms of scales that contain the interval of augmented second, as well as ornamentation and vocabulary) influences in a wider sense. It is referred to by the *old urban music*, a contemporary regional popular practice based on the style of the aforementioned urban folk music and conceptually contrasting another genre – the *newly-composed folk music*.

In the terminological-theoretical part of the *Introduction*, the coordinates of the notion of folk music in ethnomusicology and studies of popular music are presented in relation to the historical and contemporary urban music folklore. A special attention is given to the problem of qualitative connotations within the notion of folk music, which conceptually divide it into folklore and popular music. The analysis of various materials related to this topic – including scores, sound recordings (discography) and documents (administrative, newspaper articles) – as well as extensive secondary literature presented an enormous research challenge; the combination of theory and empiricism of historiographical and ethnographic provenance provided a network for the study of this music genre. In order to offer the key to understanding the creation of the genre of old urban music, the concept of nostalgia was presented, mostly based on the study of the Slavic studies scholar Svetlana Boym. Namely, the discourse of old urban music feeds on the memories of idealised past times and distant homeland, or memories such as those of old Belgrade, Skadarlija, taverns, rare records, prominent musicians, and the repertoire of urban folk music.

In the chapter *The Formation of Urban Folk Music*, an overview of the development of global early popular music is given, whose subgenres (Schlager, canzona, romance and the like) influenced the urban folk music in Serbia. After that, a review of the urban folk music is provided, using a deductive exposition of ethnomusicological approaches to urban folk music and old urban music – from the countries of the Balkans and Central Europe (Albania, Austria, Bulgaria, Greece, Hungary, Romania, Turkey, Czech Republic), via similar practices in Croatia, Bosnia-Herzegovina and Montenegro (separated here due to their profound interweaving with the legacy in Serbia), as well as Macedonia and Slovenia, up to urban folk music in Serbia – to be precise, its incidences in Kosovo and Metohija, Sandžak, Vranje, Mačva, Vojvodina, Belgrade. It is interesting that urban folk music

in Serbia in its time was not of interest either for local music researchers or for collectors of folk melodies, as was the case until recently with old urban music as well.

The chapter *Urban Folk Music from 1900 to 1941* is dedicated to the historical aspects of performance. With numerous details that testify to the urban folk music of that time, the main performative contexts – the tavern (and salon) and radio performances of urban folk music (on the examples from Belgrade) – have been reconstructed, with problems such as the professionalisation of tavern musicians, the institutionalisation of folk orchestras (string and *tamburitza* orchestras), identification of vocal soloists (Mijat Mijatović and Sofka Nikolić can be singled out as the most prominent ones) and the regulation of the repertoire on Radio Belgrade. The reconstruction of the representative repertoire of urban folk music itself originated from the assumption that it was domestic, lyric and, to a lesser degree, patriotic poetry (in any case, secular), which is musicalised in a manner similar to the widely popular romantic Lied. With the awareness of the permeability of the boundaries between major categories of artistic, popular and folk music, “light” music of Serbian composers of that time is presented (including both those who created within the domain of national art music – e.g. Davorin Jenko, Stanislav Binički, Isidor Bajić – and the arrangers and singer-songwriters such as Vasa Jovanović, Marko Nešić, Mita Orešković); the urban poetry is also discussed (the most important poets for this topic that should be mentioned here are Jovan Jovanović Zmaj, Milorad Petrović Seljančica, Branko Radičević, Aleksa Šantić). Popular music that was published (e.g. in the printed sheet music editions of Jovan Frajt, *The Folk Songbook* by Vladimir Đorđević, on the old gramophone records, on the programmes of Radio Belgrade) is also discussed, alongside the music performed in taverns at that time. The repertoires of the performed songs are distinguished, with an emphasis on those songs whose names are still known today.

After this examination of the historical basis of old urban music, the ensuing chapter is entitled *Old Urban Music as a Genre of Popular Folk Music*. Old urban music officially appeared in the Yugoslav discography under that name 1971, when the first LP record *Old Urban Pearls* was released by Jugoton; it was conceptually prepared by a composer of popular music Žarko Petrović (1932–2018), who also participated in its realisation; his goal was to enrich the market offer for young people with modernly

arranged folk music, different from the heavily circulated newly-composed folk music. Considering the rootedness of old urban music in the urban folk music from the period before World War II, that is, in the poetry of national awakening and finally the culture of the pre-war monarchist society, its breakthrough into the market was marked by forms of censorship in Radio Belgrade, but accepted by commercially-oriented publishers such as Jugoton from Zagreb and Nota from Knjaževac.

The development of this genre, as well as the backbone of its stage and media life is also presented (and the discography is provided in the Appendix). In order to understand his reception, two different contexts of performance are explained (on the examples from Belgrade), with the application of performance studies. The first paradigmatic case is the performance in taverns in Skadarlija, in which the most important are aspects of the representative urban “bohemian neighbourhood” and the design of its sound space, and then the institutions of the tavern, which affect the communication, commodification and affective dimensions of the musical performance. After that, the tradition of music playing in Skadarlija is presented, the formation of the scene of old urban music in that locality, as well as the typical present day performing situation in the case of the performance of the ensemble “Tamburica 5”. Then the second case study is presented – a concert performance by Zvonko Bogdan, an extremely popular vocal interpreter of this genre, with a specific and fruitful creative approach to old urban music and the dynamism of performance established while performing in taverns.

The second subchapter is dedicated primarily to the repertoire of old urban music (old urban songs in the narrow sense – love songs and patriotic songs, then, romances /especially Hungarian and Russian/, *sevdalinkas* and *Schlagers*, and finally – new urban songs), which is actually strongly suggested by specialised discographic (Jugoton, PGP RTB) and sheet music (Nota) publications from the 1970s, in which Žarko Petrović and Đorđe Karaklajić were involved in a significant way, in cooperation with the musicians who based their outputs on these songs. Finally, the characteristics of the old urban song phenomenon in terms of melody, metre and rhythm, tonality, form, text and accompaniment are given, based on the analysis of typical prescriptive notations and representative arrangements. The influence of the earlier performances of urban folk music in Belgrade on the contemporary performances of old urban music in Belgrade exists, despite the fact that it is

not based on mere reproduction and imitation – old urban music is ideally and often materially based on urban folk music, although the development of the genre has resulted in the expansion the repertoire that earned that label by activating the discourse of nostalgia in performances in taverns (especially in Skadarlija), at concerts (especially by Zvonko Bogdan), and “new urban songs”. Different types of performing old urban music in Belgrade constitute specially structured processes, and their success is often based on mutual musical references – the tavern performance implies the listeners participation which has helped preserve this genre; this participation is lacking in concerts with the division between the stage and the audience. On the other hand, the concert performance is exemplary for tavern musicians, who today often create their repertoire in the manner of Zvonko Bogdan’s garlands, which he had actually developed in the taverns, thus beginning a circle. Finally, there is a traditional repertoire of old urban music performed in Belgrade (which is listed), although it is quite elastic – it now encompasses traditional urban folk music (the genre of old urban songs, romances, *sevdalinkas*, *Schlagers*), the newly-composed “old urban” music, and finally the newly-composed folk music that has passed through the process of patinisation of tavern performances.

It can be concluded that the general musical characteristics of this repertoire are simple: a wider melodic range in comparison to rural folk music; a harmonious language based on the third as a building interval (an augmented second in a melody serves as a relic of Ottoman cultural influences); specific cadences; the employment of major keys (in relation to the finalis g^1 : E flat major, F major, G major) or minor keys (G minor, F minor) with possible diatonic modulations into nearby keys; basic harmonic fund (composed mainly of three-note chords); two-part, three-part, hemiola or free metre; strophic organisation (mostly two- or four-verse strophes, with the possible occurrence of chorus); the internal music structure based on sentences and square forms; lyric or patriotic themes; acoustic instrumental accompaniment (from small mixed folk ensembles to *tamburitza* orchestras in tavern and concert performances); what makes it a vital practice is live performance and interaction with the audiences.

After this pioneering research of urban folk music before World War II and old urban music, today new problematisations both of music material and other aspects of performances are possible, which will certainly result in analytical, critical and applied publications. But at the end, what

kind of prognosis about the genre of old urban music song has made it possible to explore history, different contexts, and the musical repertoire itself? When the research of old urban music began, this music was, in a narrow view, present in live tavern performances in Belgrade; however, it is now losing out to the newly-composed folk music that the audience has become accustomed to. Therefore, it is necessary to protect from oblivion the repertoire and style of the genre of old urban music by educating musicians and frequently promoting its performances in Serbia, with the awareness of how successful was a massive promotion of this genre by means of sheet music and sounds recordings. Old urban music will remain a vital musical genre for as long as there are acoustic performances in taverns that do not allow its petrification and stimulate the transfer to new generations; and the repertoire will be regenerated by patinising folk music from several decades ago and by creating “new old urban” songs. Additionally, although this repertoire is not closed enough to become “ethno” music, nor exotic enough to be covered within world music experiments, it is possible that a stronger fascination with historical sources will emerge that will result in imitations and jazz covers of *sevdalinkas*, *Schlagers* and romances, as relatively distinguishable forms from the tide of pre-war urban folk songs. From the perspective of ethnomusicologist, an unwanted scenario would be the focus of performances only on the ageing concert audience, freezing the repertoire for tourist-representative purposes, as well as the loss of traditional musical style and features that enable acoustic performances of traditional urban folk vocal-instrumental compositions due to the pressures of commercialisation. What will always distinguish it as a nostalgic practice is its average artistic value, which is the result of the non-attainment of the status of classical music and regression in relation to avant-garde tendencies, and the simultaneous enrichment of the older urban (and rural) folk music selected from the urge to distance it from contemporary popular folk music which is considered an (even worse) dreck. Yet, probably it was precisely such unpretentiousness that enabled the popularity and longevity of old urban music in Serbia, and it is presumed that contemporary social trends and following the fads of global popular music will continue to foster the need for a scene of nostalgic folk music.

ЛИТЕРАТУРА (избор):

Аноним s.a.

[Аноним]. *5 народних њесама (Моја мајићилим њика, Зрачак вири, Ог када си њућа жена, Седам сањи бије, Жалим ње момче)*, Београд: Јован Фрајт, s.a.

Аноним 1913

[Аноним]. *Илустровани ценовник грамофона (говорећих машина) и сѡисак најновијих српских ѡлоча Миѡе Ђ. Палића у Панчеву*, Панчево: Штампарија Гаврила Милошева, 1913.

Аноним 1936a

[Аноним]. „Иза кулиса студија: Посета краткоталасној станици”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/12), 1936, 6–7.

Аноним 1936б

[Аноним]. „Наша балалајка”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/17), 1936, 8.

Аноним 1936в

[Аноним]. „Радио и штампа на заједничкој конференцији”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (8/45), 1936, 1–3.

Аноним 1939a

[Аноним]. „1929–1939”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (11/13), 1939, 1–2.

Аноним 1939б

[Аноним]. „Десет година наше радиофоније: Београдска радио станица прославља данас десетогодишњицу свога оснивања”, *Полиѡика* (36/11070), 1939, 9.

Аноним 1939в

[Аноним]. „Шта бива са народном песмом пре него што се чује са радија”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (11/44), 1939, 3.

Аноним 1940

[Аноним]. „Израђена је музичка радио репортажа о југословенској песми и ноћном Београду за мађарски радио”, *Радио Београд: Недељни илустровани часопис* (12/1), 1940, 2.

Аноним 2016

[Аноним]. „Skadarlija: Svečano otvaranje letnje sezone 2016.”, 2016. (www.danubeogradu.rs/2016/05/skadarlija-svecano-otvaranje-letnje-setone-2016/; приступ: 26. 2. 2019).

Група аутора 1982

[Група аутора]. *24. festival popularne muzike „Beogradsko proleće”: Veće zabavne muzike*, Београд: PGP RTB, 1982.

Група аутора 2000

[Група аутора]. *Тихо, ноћи: Музичка биографија Миодрага Бојдановића – Quiet Night: Musical Biography of Miodrag Bogdanović*, Београд: издање аутора – Савез естрадно-музичких удружења, 2000.

Група аутора 2008

[Група аутора: Горан Милорадовић, Дубравка Стојановић, Милан Ристовић, Мирослав Перишић, Мирослав Јовановић]. *Живети у Београду* (6), Београд: Историјски архив Београда, 2008.

Група аутора 2012

Време илајера: Анџолоџија српске популарне њесме (1), Београд: Удружење композитора Србије, 2012.

Adamović 2015

Vesna Adamović. „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: 29. 2. 2019).

Аксић 2017

Нина Аксић. „Музичка слика Кнез Михаилове улице као сегмент београдског идентитета: Музичка разноликост као београдски бренд”, *Етнолошко-анџролошке свеске* (28/17), 2017, 89–108.

Анастасијевић 1985

Б. Анастасијевић (прир.). *Руске циџанске њесме*, Књажевац: Нота, 1985.

Andrić s.a.

Stojan Andrić. *Pogreših sam jedno... (romanse)*, Niš – Knjaževac: Gradina – Nota, s.a.

Ansambl „Narakord” s.a.

Ansambl „Narakord”. *Istorijat*, s.a. (<http://www.narakord.com/istorijat/>, приступ: 29. 2. 2019).

Ansambl „Tamburica 5” s.a.

Ansambl „Tamburica 5”. *Biografija, s.a.* (<http://www.tamburica5.rs>, приступ: 18. 5. 2016).

Арсид 2013

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

Атанасовски 2014

Срђан Атанасовски. „Од напева до руковети: Мокрањац као композитор”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* (51), 2014, 135–152.

Atanasovski 2014

Srđan Atanasovski. “Floating Images of Yugoslavism on the Pages of Family Music Albums”, *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014, 165–186.

Barz, Cooley 2008

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

Bartók 1997

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, 174–240.

Беговић 1938

Сима Беговић (прир.). *Народне ђесме које се ђевају на београдској Крајкошталасној радио-сјаници*, Београд: Штампарија Соко, 1938.

Беговић 1941

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: 29. 2. 2019).

Bezić 1977a

Jerko Bezić. „Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja”, *Narodna umjetnost* (14), 1977, 23–54.

Bezić 1977b

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

Белингар, Мијатовић 2015

Борис Белингар, Бошко Мијатовић. *Илустрирована историја београдских кафана: Од Турској хана до Аеро клуба*, Београд: Архипелаг, 2015.

Белобрк 2011

Бранко Белобрк. „Прва и друга виолина”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од златна јудало: Монографија Власимира Павловића Царевица*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 34–47.

Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010а

Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић (прир.). *Свилен конач: Збирка народних њесама – А–Д (1)*, Београд: Савез аматера Србије, 2010.

Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010б

Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић (прир.). *Свилен конач: Збирка народних њесама – Ђ–К (2)*, Београд: Савез аматера Србије, 2010.

Белобрк, Панић, Јаћимовић 2010в

Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић (прир.). *Свилен конач: Збирка народних њесама – Л–О (3)*, Београд: Савез аматера Србије, 2010.

Белобрк, Панић, Јаћимовић 2012

Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић (прир.). *Свилен конач: Збирка народних њесама – П–С (4)*, Београд: Савез аматера Србије, 2012.

Белобрк, Панић, Јаћимовић 2013

Бранко Белобрк, Димитрије Панић, Михајло Јаћимовић (прир.). *Свилен конач: Збирка народних њесама – Т–Ш (5)*, Београд: Савез аматера Србије, 2013.

Beoinfo 2015

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: 28. 2. 2019).

Bingulac 1968

Petar Bingulac. „Uticaj radiodifuzije i gramofona na muzički folklor”, у: Кирил Пенушилски (ур.), *Раг 13. конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дојрану 1966. године*, Скопје: Савез удружења фолклориста Југославије, 1968, 529–539.

Бинички s.a.

Станислав Бинички. *Српске народне њесме: Седам њесама из збирке „Мијашовке” (за један њлас уз њрајњу њласовира)*, Београд: Геца Кон, s.a.

Blažeković 1994

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.

Bo, Veber 2005

Stefan Bo, Florans Veber. *Vodič kroz terensku anketu*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

Богдановић 2004

Миле Богдановић (прир.). *Завичају, мили крају: Одабране српске народне њесме и народна кола из XIX и XX века*, Београд: издање аутора, 2004.

Богдановић 2005

Миодраг Богдановић (прир.). *Ноћи и зоре Београда: Романсе, шансоне, шлагери, вечитије мелодије*, Београд: FIN&EK, 2005.

Богдановић, Ђорђевић 2016

Недељко Богдановић, Драгољуб Ђорђевић. „Кафански именованослов”, *Култура: Часопис за социологију и теорију културе и културну ђологију* (151), 2016, 136–157.

Bogunović 1983

Nebojša Bogunović (yp.). *Skadarlija*, Beograd: Jugoslavijapublik – SIZ „Skadarlija”, 1983.

Bojm 2005

Svetlana Bojm. *Budućnost nostalgije*, Beograd: Geopoetika, 2005.

Born 2013

Georgina Born. "Introduction", y: Georgina Born (yp.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, 1–69.

Bortvik, Moj 2010

Stjuart Bortvik, Ron Moj. *Popularni muzički žanrovi*, Beograd: Clio, 2010.

Bohlman 1988

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

Brajović 1995

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

Bracket 2002

David Bracket. "(In Search of) Musical Meaning: Genres, Categories and Crossover", y: David Hesmondhalgh, Keith Negus (yp.), *Popular Music Studies*, London: Arnold, 2002, 65–83.

Brennan 2004

Teresa Brennan. *The Transmission of Affect*, Ithaca – London: Cornell University Press, 2004.

Брзић 2012

Бошко Брзић. *Васа Јовановић: Тамбураш, композиитор, мелограф и музички његајої* (2. изд.), Нови Сад: Тиски цвет, 2012.

Burckhardt Qureshi 1997

Regula Burckhardt Qureshi. “The Indian *Sarangi*: Sound of Affect, Site of Contest”, *Yearbook for Traditional Music* (29), 1997, 1–38.

Burns 1987

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

Buchanan 1995

Donna Buchanan. “Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras”, *Ethnomusicology* (39/3), 1995, 381–416.

Buchanan 2007

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.

Vallee 2011

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.

Васиљевић 1973

Зорислава Васиљевић. „Живот и рад Миодрага А. Васиљевића”, *Народно стваралаштво: Фолклор* (12/47–48), 1973, 1–19.

Васиљевић 1950

Миодраг Васиљевић. *Југословенски музички фолклор 1: Народне мелодије које се њевају на Космету*, Београд: Просвета, 1950.

Васиљевић 1953

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

Васиљевић 1960

Миодраг Васиљевић. *Народне мелодије лесковачкої краја*, Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт – Научно дело, 1960.

Васиљевић 2003

Миодраг Васиљевић. *Народне мелодије с Косова и Мейхохије* (прир. Зорислава Васиљевић), Београд – Књажевац: Београдска књига – Нота, 2003.

Васић 1935

Павле Васић. „Анкета о емисионом програму”, *Radio Beograd: Nedeljni ilustrovani časopis za radiofoniju* (7/9), 1935, 1–2.

Velikonja 2009

Mitja Velikonja. “Lost in Transition: Nostalgia and Socialism in Post-Socialist Countries”, *East European Politics and Societies* (23/4), 2009, 535–551.

Veselin Marković s.a.

Veselin Marković. „Mijat Mijatovic – Drugar mi se zeni (1933)”, *Youtube, s.a.* (<https://www.youtube.com/watch?v=r99Zm1ITctM>, приступ: 29. 2. 2019).

Веселиновић 2008

Јанко Веселиновић. *Севдалинке: Народне бисер-песме за њевање* (прир. Миодраг Матицки), Београд: Службени гласник, 2008.

Весић 2014

Ивана Весић. „Музичко издаваштво између два светска рата као извор за проучавање експанзије популарне музике у Југославији: Примери издавачких кућа Јована Фрајта и Сергија Страхова”, *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику* (51), 2014, 65–81.

Vidić Rasmussen 1995

Ljerka Vidić Rasmussen. “From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia”, *Popular Music* (14/2), 1995, 241–256.

Vidić Rasmussen 2002

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

Влада Републике Србије 2006

Влада Републике Србије. „Стратегија развоја туризма Републике Србије”, *Службени гласник РС* (91), 2006.

Vujičić 1978

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

Вујовић 2012

Сретен Вујовић. „Феномен кафане и модернизација”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 55–78.

Вукановић 2008

Маша Вукановић. „Конструкт на 44°49'14" & 20°27'44"', *Етноантрополошки проблеми* (2/3), 2008, 139–160.

Вукановић 1987

Татомир Вукановић. *Музичка култура у сџаром Врању*, Врање: Штампарија „Нова Југославија”, 1987.

Вукдраговић 1983

Михаило Вукдраговић. „Музички живот у Београду тих година”, у: Андреј Митровић (ур.), *Београд у сећањима 1930–1941*, Београд: Српска књижевна задруга, 1983, 53–79.

Vukosavljev 1990

Sava Vukosavljev. *Vojvođanska tambura*, Novi Sad: Matica srpska, 1990.

Вълчинова Чендова 2000

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

Gligorijević 1990

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.

Гојковић 2001

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

Golemović 1997

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

Golemović, Rakočević 2008

Dimitrije Golemović, Selena Rakočević. “Mapping the Past and the Future of Serbian Ethnomusicology and Ethnocoreology”, у: Lozanka Peucheva, 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.

Голубовић 2007

Видоје Голубовић. *Механе и кафане сџарої Београда*, Београд: ЈП Службени лист СРЈ, 2007.

Горейшек *s.a.*

В[ацлав] Горейшек. *Тийо ноћи*, „Гусле: Сбирка српских песама за четири мушка гласа (Тенор I)”, Златни Праг, Ем. Стари и друж., *s.a.*

Gössel, Šír 2016

Gabriel Gössel, Filip Šír. *Recorded Sound in Czech Lands 1900–1946*, Brno: Moravian Library, 2016.

Graić 1979

Radoslav Graić. *Otvori srce: Zabavne, dečje, gradske i narodne pesme*, Knjaževac: Nota, 1979.

Graić 1991

Radoslav Graić. „Predgovor”, у: Ђорђе Караклајић (прир.), *Razgranala grana jorgovana: Zapisi i aranžmani narodnih pesama za solo i horsko pevanje*, Knjaževac: Nota, 1991, 1.

Дакић *s.a.*

Драгољуб Дакић (прир.). *Најновије шлајер њесме и севдалинке: Песмарица за мариј*, Београд: Меркур, *s.a.*

Dva jelena *s.a.*

Dva jelena. *O nama, s.a.* (<http://www.dvajelena.rs/rs/o-nama>, приступ: 28. 2. 2019).

Девећ 1963

Драгослав Девећ. „Нове 'народне' песме”, у: *Раг 19. конгреса Савеза удружења фолклористија Југославије одржан у Мосћару и Требињу 16–23. 9. 1962*, Сарајево: СУФЈ, 1963, 545–551.

Девећ 1964

Драгослав Девећ. „Наша народна музика на грамофонским плочама”, у: *Раг 10. конгреса СУФЈ одржан на Цетињу 25–29. 9. 1963*, Цетиње: СУФЈ, 1964, 275–279.

Девећ 1966

Драгослав Девећ. „Предговор”, у: Драгослав Девећ (прир.), *Зайиси народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт, 1966, VII–XII.

Девећ 1968

Драгослав Девећ. „Нове 'народне' песме: Композиције 'златне плоче'”, у: *Раг 13. конгреса СУФЈ одржан у Дојрану 1966*, Скопје: СУФЈ, 1968, 191–214.

Девећ 1992

Драгослав Девећ (прир.). *Сћаре градске и родољубиве њесме*, Београд: Савез друштава музичких и балетских педагога Србије, 1992.

Девећ 2001

Драгослав Девећ (прир.). *Анијолођија српских и црнојорских народних њесама*, Београд: Карић фондација, 2001.

Девих 2004а

Драгослав Девих. „Милоје Милојевић: Мелограф и етномузиколог”, у: Милоје Милојевић, *Народне њесме и иџре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девих), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004, 9–24.

Девих 2004б

Драгослав Девих. „Народне песме и игре Косова и Метохије”, у: Милоје Милојевић, *Народне њесме и иџре Косова и Метохије* (прир. Драгослав Девих), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004, 25–43.

Димитријевић 2011

Димитрије Димитријевић. *Музичко стваралаштво Власимира Павловића Царевица* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2011.

Dimitrijević 1983

Kosta Dimitrijević. „Skadarlija – povratak ljudskoj meri”, у: Nebojša Bogunović (ур.), *Skadarlija*, Београд: Jugoslavijapublik – SIZ „Skadarlija”, 1983, 16–116.

Димић 1997

Богољуб Димић (прир.). *Ко је, срце, у ње дир’о: Збирка љрадских њесма за мешовити хор* (1), Књажевац: Нота, 1997.

Dimov 2012

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, 313–324.

Dogandžić 2014

Aco Dogandžić. *Zvonko Bogdan: Pesme i konji* (2. изд.), Subotica: Vinarija „Zvonko Bogdan”, 2014.

Dragaš 2014

Aleksandar Dragaš. „Uvod”, у: Sanja Bachrach Krištofić, Mario Krištofić (ур.), *Jugoton: Istočno od raja*, Zagreb: Kultura umjetnosti, 2014, 11–13.

Дробац 2011

Мирјана Дробац. „Царевац у Радио Београду од 1929. до 1965. године”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Ог златна љу-*

дало: *Монографија Власимира Павловића Царевца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 48–52.

Dukić s.a.

Dragiša Dukić (прир.). *100 najpopularnijih starogradskih pjesama, romansi i slagera* (2), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Думнић 2009

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.

Думнић 2012

Марија Думнић. „Едиција ’Популарна музика’ издавачке куће Нота из Књажевца: Извор за учење старих популарних песама”, *Задужбина* (94), 2012, 15.

Dumnić 2012

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, 345–356.

Думнић 2013а

Марија Думнић. „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током двадесетог века”, *Гласник Етнанографској институцији* (61/2), 2013, 83–99.

Думнић 2013б

Марија Думнић. „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* (49), 2013, 77–90.

Dumnić 2013

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.

Думнић 2014

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

Думнић, Весић 2014

Марија Думнић, Ивана Весић. *Српско музичко издаваштво међурајне епохе – Јован Фрајџ*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.

Думнић, Лајић Михајловић, Васић 2014

Марија Думнић, Данка Лајић Михајловић, Александар Васић. *База њо-дашњака Музиколошкој институцији САНУ: Традиција српске етнокорелологије – Заоставштина Љубице С. Јанковић*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2014.

Думнић, Јаковљевић 2014

Марија Думнић, Растко Јаковљевић. „Дигитализација грађе фоноархива Музиколошког института САНУ”, у: Растко Јаковљевић (ур.), *Фоноархив Музиколошкој институцији 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.

Dumnić 2016a

Marija Dumnić. “Defining Nostalgic Musicscape: Starogradska Muzika in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment”, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* (52/2), 2016, 55–70.

Dumnić 2016b

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.

Думнић 2017a

Марија Думнић. „Носталгија у интерпретацији тамбурашких оркестра у Темишвару 2016. године: Староградска музика и тамбураштво”, *Исходштина* (3), 2017, 119–127.

Думнић 2017б

Марија Думнић. „Теоријски спој етномузикологије и студија перформанса на примеру концерта: Извођење као обликотворни процес староградске музике”, *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику* (56), 2017, 139–154.

Dumnić 2017

Marija Dumnić. “How Music Affects Soundscape: Research of Musical Preferences in Skadarlija”, *Музикологија – Musicology* (22), 2017, 75–88.

Думнић 2018

Марија Думнић. „Михаило Петровић Алас и музика”, у: Жарко Мијајловић (ур.), *Михаило Петровић Алас: Родоначелник српске ма-*

- тематичке школе, Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 113–118.
- Dumnić Vilotijević 2018
Marija Dumnić Vilotijević. “Urban Folk Music in the Balkans’ Soundscape”, *Музикологија — Musicology* (25), 2018, 91–102.
- Ђачић 2011
Наташа Ђачић. *Соло њесме Исидора Бајића* (дипломски рад, у рукопису), Нови Сад: Академија уметности, 2011.
- Ђоковић 1994
Милан Ђоковић. *Онај стари Београд: Сећања*, Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Ђорђевић 1926
Влад[имир] Ђорђевић. *Народна њеванка*, Београд: Народна самоуправа, 1926.
- Ђорђевић 1928а
Владимир Ђорђевић. *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928.
- Ђорђевић 1928б
Владимир Ђорђевић. „Предговор”, у: Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије: Јужна Србија*, Скопље: Скопско научно друштво, 1928, XIII–XVIII.
- Ђорђевић 1931
Владимир Ђорђевић. *Српске народне мелодије: Предрајина Србија*, Београд: Српска краљевска академија, 1931.
- Ђорђевић s.a.
D. Đorđević. „Branimir Stošić Kace: Čuvar vranjskog sevdaha”, *Vesti online, s.a.* (<http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/365351/Branimir-Stosic-Kace-Cuvar-vranjskog-sevdaha>, приступ: 28. 2. 2019).
- Ђорђевић 1939
Дим[итрије] Ђорђевић. „Старе наше механе и ханови: Документ о првој уметничкој школи у Београду”, *Радио Београд: Недељни илустрирани часопис за радиофонију* (11/47), 1939, 1–4.
- Ђорђевић 2011а
Драгољуб Ђорђевић. *Казуј крчмо Церимо: Периферијска кафана и окол ње*, Београд: Службени гласник, 2011.
- Ђорђевић 2011б
Димитрије Ђорђевић. *Кроз стари Београд*, Београд: Службени гласник, 2011.

Đorđević 2008

Jelena Đorđević (ур.). *Studije kulture: Zbornik*, Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Đorđević 2009

Jelena Đorđević. *Postkultura: Uvod u studije kulture*, Beograd: Clio, 2009.

Ђорђевић 1910

Тихомир Ђорђевић. *Џијани и музика у Србији*, Сарајево: Исламска дионичка штампарија, 1910.

Đurić 2015a

Vladimir Đurić. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme (1)*, Beograd: Hi-Fi Music d.o.o. 2015.

Đurić 2015b

Vladimir Đurić. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme (2)*, Beograd: Hi-Fi Music d.o.o. 2015.

Đurić 2016a

Vladimir Đurić. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme (3)*, Beograd: Hi-Fi Music d.o.o. 2016.

Đurić 2016b

Vladimir Đurić. *Starogradski biseri: Kako su nastale čuvene pesme (4)*, Beograd: Hi-Fi Music d.o.o. 2016.

Đurić Klajn 1957

Stana Đurić Klajn. „Petar Krstić: 18. 11. 1877–21. 1. 1957”, *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija* (9–10), 1957, 397–399.

Ђурић Клајн 1966

Стана Ђурић Клајн. „Коментари и маргиналије Стевана Мокрањца”, у: Драгослав Девећ (прир.), *Зайиси народних мелодија*, Београд: Музиколошки институт, 1966, XIII–XV.

Ђурковић 2009

Миша Ђурковић. *Слика, звук и моћ: Ојледи из њој-њолићике*, Београд: МСТ Гајић, 2009.

Everybody's Song s.a.

Everybody's Song. *Everybody's Song, s.a.* (<http://everybodys-song.net/index.php>, приступ: 28. 12. 2015).

Eken 2005

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

Elliot 2010

Richard Elliot. "Introduction", *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, London – New York: Routledge, 2010, 1–11.

Закић 2008

Мирјана Закић. „Контекст – конситуација – текст”, у: Димитрије Големовић (ур.), *Дани Владе С. Милошевића (зборник радова са међународној научној скупи, 10–11. април 2008)*, Бања Лука: Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске, 2008, 215–227.

Ivačković 2014

Ivan Ivačković. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna, 2014.

Imamović 2016

Damir Imamović. *Sevdah*, Zenica: Vrijeme, 2016.

International Council for Traditional Music 1981

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

Jankélévitch 1974

Vladimir Jankélévitch. *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris: Flammarion, 1974.

Јанковић, Јанковић 1937

Љубица Јанковић, Даница Јанковић. *Народне ијре* (2), Београд: Просвета, 1937.

Јанковић, Јанковић 1951

Љубица Јанковић, Даница Јанковић. *Народне ијре* (6), Београд: Просвета, 1951.

Јанковић, Јанковић 1952

Љубица Јанковић, Даница Јанковић. *Народне ијре* (7), Београд: Просвета, 1952.

Janković, Janković 1962

Ljubica Janković, Danica Janković. "Serbian Folk Dance Tradition in Prizren", *Ethnomusicology* (6/2), 1962, 115–125.

Janoš 2008

Saša Janoš. *Istorija radio-pevanja narodne muzike od 1935. do 1975. godine*, Панчево: издање аутора, 2008.

Jeličić s.a.

Mladen Jeličić (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (3), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Јовановић 1984

Жарко Јовановић. *Радничка уметничка група „Абрашевић” Београд: 1905–1945*, Београд: Народна књига, 1984.

Јовановић 2012

Живорад Јовановић. *Из сџарои Београда*, Београд: ЗД+, 2012.

Јовановић, Јовановић 2013

Крстивоје Јовановић, Јагода Јовановић (прир.). *Мала народна лира: Неке од њесама које сам душом њевао и свирао*, Београд: Пое-та, 2013.

Јовановић 2015

Јелена Јовановић. *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији: Сведочанства на истаку двадесетог века*, Београд – Темишвар: Музиколошки институт САНУ – Савез Срба у Румунији, 2015.

Јовановић 2016

Julijana Jovanović. „’Tamburica fest’ i nove tamburaške pesme”, у: *2. kongres Svetske tamburaške asocijacije: Zbornik stručnih radova*, Novi Sad: Svetska tamburaška asocijacija, 2016, 53–57.

Jović 2001

Slobodan Jović (прир.). *Koliko te volim – Ahogy én szeretlek: Sto najpopularnijih mađarskih pesama i čardaša*, Beograd: Bodex, 2001.

Jones, Rahn 1977

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

Jurková 2012

Zuzana Jurková. “Listening to the Music of a City”, *Lidé města* (14/2), 2012, 293–321.

Karaklajić 1973a

Đorđe Karaklajić (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (1), Knjaževac: Nota, 1973.

Karaklajić 1973b

Đorđe Karaklajić (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (2), Knjaževac: Nota, 1973.

Karaklajić 1973в

Đorđe Karaklajić (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (3), Knjaževac: Nota, 1973.

Karaklajić 1973г

Đorđe Karaklajić (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (4), Knjaževac: Nota, 1973.

Karaklajić 1973д

Đorđe Karaklajić (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (5), Knjaževac: Nota, 1973.

Karaklajić 1973ђ

Đorđe Karaklajić (прир.). *Stare gradske pesme i romanse* (6), Knjaževac: Nota, 1973.

Karaklajić 1991

Đorđe Karaklajić (прир.). *Razgranala grana jorgovana: Zapisi i aranžmani narodnih pesama za solo i horsko pevanje*, Knjaževac: Nota, 1991.

Karaklajić 1992

Đorđe Karaklajić (прир.). *Na te mislim: Zbirka starih gradskih pesama, romansi, pesama iz pozorišnih komada i novih gradskih pesama* (5. изд.), Knjaževac: Nota, 1992.

Карановић 2014

Зоја Карановић. „Мита Орешковић и грађанско песништво”, у: Дејан Томић (ур.), *Миша Орешковић: Први српски канџауџор*, Шид – Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић” – Прометеј, 2014, 35–50.

Karača Beljak 2005

Tamara Karača Beljak. “Bosnian Urban Traditional Song in Transformation: From Ludvik Kuba to Electronic Media”, *Traditiones* (34/1), 2005, 165–176.

Каталози грамофонских плоча s.a.

„Каталози грамофонских плоча”. *Дигитална Народна библиотека Србије, s.a.* (http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/Zvucni_zapisi/Katalozi_gramofonskih_ploca, приступ: 15. 4. 2019).

Кауфман 1968

Николај Кауфман. *Бљларски градски њесни*, Софија: Бљларската академија на науките, 1968.

Кауфман 2002

Николај Кауфман. *Хиљада и њејстџојин бљларски градски њесни* (2): *Лирични и љубовни – 1918–2002, шлаџерије на „Злајџен кесџен”*, Варна: Славена, 2002.

Kaufman Shelemay 2001

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

Кацарова 1973

Райна Кацарова. „Балкански варианти на две турски песни”, *Извџстџија на Инџтџијџија за музикознаниџ БАН* (16), 1973, 116–133.

Keњаловић 2000

Милорад Кењаловић. *Бисери градске музике*, Бања Лука: Бесједа – РТРС, 2000.

Kinel s.a.

Марио Kinel (прир.). *100 најpopularнијих староградских пјесана и романи* (1), Загреб: Savez организација музичко-естрадних радника Хрватске, s.a.

Клајн, Шипка 2010

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

Клеут 1990

Марија Клеут. „Српско ’грађанско песништво”, *Зборник Маѝице српске за књижевност и језик* (38/3), 1990, 405–449.

Кнежев 1987

Димитрије Кнежев. *Београд наше младосѝи: Записи о Београду 1918–1941*, Чикаго: George Radonic, 1987.

Кокановић 2010

Маријана Кокановић (прир.). *Из новосадских салона: Албум салонских иѝара за клавир*, Нови Сад: Матица српска, 2010.

Кокановић Марковић 2014

Маријана Кокановић Марковић. *Друшѝивена улоја салонске музике у живоју и сисѝему вредностѝи српској ’грађансѝтва у деветнаесѝтом веку*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.

Коковић 2012

Драган Коковић. „Кафански обрасци боѝмије: Између рационалног дискурса и епидемије ирационалног”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанолоѝија*, Београд: Службени гласник, 2012, 267–274.

Коњовић 1954

Петар Коњовић. „Фолклориста”, у: Петар Коњовић (ур.), *Милоје Милојевић: Композитор и музички писац*, Београд: Српска академија наука, 1954, 208–226.

Коњовић 1984

Петар Коњовић. „Мокрањац и фолклор”, у: Петар Коњовић (ур.), *Стеван Сѝ. Мокрањац*, Нови Сад: Матица српска, 1984, 33–47.

Коцић, Миљковић 1979

Љубомир Коцић, Љубинко Миљковић. „Траговима сазвучја музике”, у: Душан Чкребић (ур.), *Овде Радио Београд: Зборник ѝоводом ѝедесетѝо-ѝодинашѝице*, Београд: Радио Београд, 1979, 103–128.

Коѓо 2004

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

Коѓо 2006

Ено Коѓо. “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, 238–259.

Крстић 2016

Дејан Крстић. „Културни корени српске кафане”, *Култура: Часопис за теорију и социологију културе* (151), 2016, 88–118.

Krims 2007

Adam Krims. *Music and Urban Geography*, London – New York: Routledge, 2007.

Kuljić 2004

Todor Kuljić. „Kultura sećanja: Istorijat”, *Tokovi istorije* (1–2), 2004, 123–155.

Kuljić 2006

Todor Kuljić. *Kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Beograd: Ćigoja štampa, 2006.

Kunej 2014

Drago Kunej. “Intertwinement of Croatian and Slovenian Musical Heritage on the Oldest Gramophone Records”, *Narodna umjetnost* (51/1), 2014, 131–153.

Kunej, Kunej 2017

Drago Kunej, Rebeka Kunej. *Music from Both Sides: Gramophone Records Made by Matija Arko and the Hoyer Trio*, Ljubljana: ZRC SAZU – Založba ZRC, 2017.

Kuhać 1878

Franjo Kuhać. *Južno-slovenske narodne popievke* (1), Zagreb: C. Albrecht, 1878.

Kuhać 1879

Franjo Kuhać. *Južno-slovenske narodne popievke* (2), Zagreb: C. Albrecht, 1879.

Kuhać 1880

Franjo Kuhać. *Južno-slovenske narodne popievke* (3), Zagreb: C. Albrecht, 1880.

Kuhać 1881

Franjo Kuhać. *Južno-slovenske narodne popievke* (4), Zagreb: C. Albrecht, 1881.

Kuhać 1892

Franjo Kuhać. „Zadaća melografa”, *Vienac* (24/5–9), 1892, 1–29.

Kuhač, Širola, Dukat 1941

Franjo Kuhač, Božidar Širola, Vlado Dukat. *Južno-slovenske narodne popevke* (5), Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1941.

Labelle, Martinho 2011

Brandon Labelle, Claudia Martinho (ур.). *Site of Sound: Of Architecture and the Ear* (2), Berlin: Erant Bodies Press, 2011.

Laing 2010

David Laing. "Gigographies: Where Popular Musicians Play", *Popular Music History* (4/2), 2010, 196–219.

Lajić Mihajlović 2013

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.

Лажих Михајловић, Јовановић 2018

Данка Лажих Михајловић, Јелена Јовановић. *Косово и Меџохија: Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.

Lashua, Spracklen, Long 2014

Brett Lashua, Karl Spracklen, Phil Long. "Introduction to the Special Issue: Music and Tourism", *Tourist Studies* (14/1), 2014, 3–9.

Lees, Slater, Wylly 2008

Loretta Lees, Tom Slater, Elvin Wylly. *Gentrification*, London – New York: Routledge, 2008.

Lortat-Jacob 1981

Bernard Lortat-Jacob. "Community Music and the Rise of Professionalism: A Sardinian Example", *Ethnomusicology* (25/2), 1981, 185–197.

Лукић Крстановић 2010

Мирослава Лукић Крстановић. *Сјекџакли двадесетог века: Музика и моћ*, Београд: Етнографски институт САНУ, 2010.

М. 1939

М. „Наши народни певачи: Лела Ђорђевић и Сима Беговић“, *Радио Београд: Недељни илустировани часопис за радиофонију* (11/48), 1939, 1.

Манојловић 1925

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

Манојловић 1933

Коста Манојловић. „Свадбени обичаји у Пећи“, *Гласник Етнографског музеја* (8), 1933, 39–51.

Manuel 1988

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

Маринковић 2012

Душан Маринковић. „Идеологија, јавност и рођење „трећих места”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанолатија*, Београд: Службени гласник, 2012, 27–41.

Маринковић 2007

Соња Маринковић. „Бинички и фолклор”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* (37), 2007, 7–15.

Марјановић 2015

Zlata Marjanović. „Bokeljske muzičke slike Ludvika Kube: Umetnost prikazivanja transkripcijom”, у: Jakša Primorac, Zlata Marjanović, *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*, Perast: Међународни festival klara Perast, 2015, 185–223.

Марјановић 2013

Наташа Марјановић. „Приповедање о музици и уметности у *Мемоари-ма* Јакова Игњатовића”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* (48), 2013, 39–53.

Marković 2015

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.

Marković 2011

Dragan Marković. *Knjiga o Silvani*, Beograd: VBZ, 2011.

Марковић 1989

Милан Марковић. *Нема више старої Ниша: Збирка нових ірагских ђе-сама и романси*, Књажевац: Нота, 1989.

Марковић, Видојковић 1996

Милан Марковић, Драган Видојковић (прир.). „*Пеј Нишких јесени*”: *Наірађене комјозиције са музичкої фестивала нових ірагских ђе-сама и романси „Нишка јесен”*, Књажевац: Нота, 1996.

Марковић 2003

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

Марковић 2010

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

Марковић 2016

Младен Марковић. „Цртице о српској градској музици западне провинијенције”, у: Сања Радиновић, Димитрије Големовић (ур.), *Музичка и иџрачка иџрадиција мулџицијичке и мулџикулџуралне Србије*, Београд: Факултет музичке уметности, 2016, 195–219.

Марковић 1979

Радивоје Марковић. „Прве године”, у: Душан Чкребић (ур.), *Овде Радио Беоџраг: Зборник иџводом иџедесеиџодишњице*, Београд: Радио Београд, 1979, 11–27.

Марковић 2011

Саша Марковић. „Свилен конач: Животни пут барда српског народног мелоса Властимира Павловића Царевца”, у: Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.), *Од златиа иџудало: Моноиџрафија Властимира Павловића Царевца*, Београд: Завод за уџбенике, 2011, 11–28.

Marković 1986

Slobodan Marković. „Memoari”, у: Dragiša Živković и остали (ур.), *Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit, 1986, 419.

Марковић 1996

Татјана Марковић. „Стваралачки опус Даворина Јенка”, у: Гордана Ђурђевић, Зоран Радовановић (ур.), *Даворин Јенко*, Београд: ОМШ „Даворин Јенко”, 1996, 29–30.

Marković 2005

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

Матавуљ 1940

Бранко Матавуљ. „Васпитна вредност наших народних песама”, *Радио Беоџраг: Недељни илусџировани часоџис за радиофонију* (12/7), 1940, 1–3.

Medić 2016

Ivana Medić. “Reculturalization Projects in Savamala”, *Muzikološki zbornik – Musicological Annual* (52/2), 2016, 39–53.

Медић 2014

Христина Медић (прир.). *Музика кафана, салона и клубова: Модерне иџре из збирки Јована Фрајџиа* (2), Београд: Clío, 2014.

Медић 2015

Христина Медић. „Вечерњи звон”, у: Христина Медић (прир.), *Вечерњи звон: Руске иџоуларне иџесме и иџре из збирки Јована Фрајџиа и Серјеја Сџрахова*, Београд: Clío, 2015, VII–X.

Middleton 1990

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

Mikić 2012

Vesna Mikić (ур.). *Between Nostalgia, Utopia and Realities*, Belgrade: Faculty of Music, 2012.

Милановић 2014

Биљана Милановић (ур.). *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Иностране концертне турнеје са Београдским џевачким друшћивом*, Београд: Музиколошки институт САНУ – Музиколошко друшћтво Србије, 2014.

Milanović 2018

Nina Milanović. „Novi život kafane: Disolucija 'sjajnog trećeg mesta'”, *Etnoantropološki problemi* (13/4), 2018, 971–985.

Милојевић 1925

Милоје Милојевић. „Исидор Бајић: Поводом десетогодишњице смрти”, *Летопис Машице српске* (49/2–3), 1925, 123–129.

Milojević 1928

Miloje Milojević. „Iz Južne Srbije: Muzičke večeri Narodnog univerziteta Ilije M. Kolarca (Izveštaj sa puta)”, *Muzika* (1/3), 1928, 76–78.

Милојевић 1928

Милоје Милојевић. „Народна музика Јужне Србије”, у: Владимир Ђоровић (ур.), *Јужна Србија у нашој култури*, Београд: Библиотека Народног универзитета, 1928, 21–39.

Милојевић 2004

Милоје Милојевић. *Народне џесме и ире Косова и Мешохије* (прир. Драгослав Девић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Карић фондација, 2004.

Milošević 1964

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

Миљковић 1985

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

Miljuš 1990

Aleksandar Miljuš. „Prilog proučavanju gradske pesme”, у: *Rad 37. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Plitvička jezera 1990*, Zagreb: SUFJ, 1990, 237–242.

Михајловић s.a.

М. Михајловић. *Хајмо у Тојчигер*, Београд: Јован Фрајт, s.a.

Moore s.a.

Allan Moore. *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock, s.a.* (<http://www.allanfmoore.org.uk/questionstyle.pdf>, приступ: 28. 2. 2019).

Moore 2002

Allan Moore. "Authenticity as Authentication", *Popular Music* (21/2), 2002, 209–223.

Muszkalska 2012

Bozana Muszkalska. "Studies on Soundscapes of Polish Cities: The Case of Wrocław", *Lidé města* (14/2), 2012, 255–266.

N. M. 2013

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. 5. 2016).

„Narakord” s.a.

„Narakord”, *Discogs, s.a.* (<https://www.discogs.com/artist/930931-Narakord>; приступ: 19. 5. 2016).

Negus 1996

Keith Negus. *Popular Music in Theory: An Introduction*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

Nettl 1972

Bruno Nettel. "Persian Popular Music in 1969", *Ethnomusicology* (16/2), 1972, 218–239.

Nikolić 2006

Mirjana Nikolić. *Radio u Srbiji (1924–1941)*, Beograd: Zadužbina Andrejević, 2006.

Николић 2010

Мирјана Николић. *Sender Belgrad – Окупирацијски Радио Београд (Зенгер Белград): Радиофонија у Србији током Другој светској рати*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2010.

Nikolić 1988

Slobodan Nikolić. *Starogradska pesma u Srbiji* (магистарски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1988.

Нушић 2008

Бранислав Нушић. „Београдске кафане”, *Стиари Београд: Путописи из деведнаестог века* (2. изд.), Београд: ЗД+, 2008, 173–186.

Обрадовић 1997

Димитрије Обрадовић. *Зайисано у времену: Народни оркестар Власимира Павловића Царевица (1954–1964)*, Београд: ПП РТС, 1997.

Павковић 2008а

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме из Војводине* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2008.

Павковић 2008б

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме из јужне Србије* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2008.

Павковић 2008в

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме са Косова и Мейхохије*, Књажевац: Нота, 2008.

Павковић 2010а

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Најлепше севдалинке*, Књажевац: Нота, 2010.

Павковић 2010б

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме из Црне Горе и Санџака*, Књажевац: Нота, 2010.

Павковић 2011а

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме из Македоније* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.

Павковић 2011б

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме из централне Србије* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.

Павковић 2011в

Љубиша Павковић (прир.). *Анџолоџија српске народне музике: Песме компоноване у народном духу* (2. изд.), Књажевац: Нота, 2011.

Пејовић 1996

Роксанда Пејовић. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918)”, *Нови звук* (8), 1996, 51–58.

Пејовић 1997

Роксанда Пејовић. „Чешки музичари у српском музичком животу (1844–1918)”, *Нови звук* (9), 1997, 65–74.

Пејовић 2004

Роксанда Пејовић. *Концертни животи у Београду (1919–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности, 2004.

Pekka Pennanen 1997

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.

Pekka Pennanen 2008

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

Перић 2006

Ђорђе Перић. „Песме српских песника у мелографским записима Миодрага Васиљевића”, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васиљевић (ур.), *Миодраг Васиљевић: Живој и дело (Зборник радова са окупације одржане октобра 2003. године)*, Београд: Институт за књижевност и уметност – УГ „Миодраг А. Васиљевић”, 2006, 79–104.

Перић 2013

Ђорђе Перић. „Два столећа српске постојања и певања популарне староградске поезије српских песника (1793–1993)”, *Музички талас* (19/42), 2013, 2–8.

Petan 2010

Svanibor Petan. „Balkanske granice i kako ih прећи. Postludijum”, у: Svanibor Pettar, *Lambada na Kosovu: Etnomuzikološki ogledi*, Београд: Библиотека XX век, 2010, 105–132.

Petrov 2011

Ana Petrov. „Koncert kao грађанска институција”, *Sociologija* (53/2), 2011, 177–194.

Петровић, Ђаковић, Марковић 2004

Даница Петровић, Богдан Ђаковић, Татјана Марковић. *Прво београдско певачко друштво: 150 година*, Београд: Српска академија наука и уметности: Галерија – Музиколошки институт, 2004.

Petrović 1971

Žarko Petrović (прир.). *Pesme koje већно живе* (2), Књажевац: Nota, 1971.

Petrović 1984

Žarko Petrović (прир.). *Najlepši starogradski biseri* (ЛП), Загреб: Jugoton, 1984.

Petrović 1985

Žarko Petrović. *Ritmovi – Rhythms – Ритми: 125 ritmova koji vladaju svetom! – 125 rhythms which reign the world! – 125 ритмова, владејућих миром!* (1–3), Београд: Prosveta, 1985.

Petrović 1996

Žarko Petrović (прир.). *Pesme koje већно живе 1: 300 Evergreen Songs – Вечно живуће песни*, Књажевац: Nota, 1996.

Петровић 2003

Жарко Петровић. *Носијалија*, Београд: СОКОЈ – МИЦ, 2003.

Петровић 2007

Жарко Петровић. „Ноте за пехар”, *Вечерње новости Online*, Београд, 2007. (http://www.novosti.rs/додатни_садржај.524.html:278755-Note-za-pehar, приступ: 2. 3. 2019).

Петровић 1989

Радмила Петровић. *Српска народна музика: Песма као израз народној музичкој мишљења*, Београд: Српска академија наука и уметности: Одељење друштвених наука – Музиколошки институт, 1989.

Пейчева 1999

Лозанка Пейчева. *Душама њлаче – њесен излиза: Ромскиџе музиканти и в Бљлџриџа и џџахнаџџа музика*, Софиџа: ТерАРТ, 1999.

Pistrick 2015

Eckehard Pistrick. *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*, Surrey: Ashgate, 2015.

Plastino 2007

Goffredo Plastino. “Lazzari felici’: Neapolitan Song and/as Nostalgia”, *Popular Music* (26/3), 2007, 429–440.

Попов 2003

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

Primorac 2015

Jakša Primorac. „О традицијском пјевању у Boki Kotorskoj: Počevši od Ludvika Kube”, у: Jakša Primorac, Zlata Marjanović, *Pjesme dalmatske iz Boke Ludvika Kube (1907. g.)*, Perast: Међународни фестивал клапа Perast, 2015, 33–184.

Prostorni Aktivista s.a.

Prostorni Aktivista. „Sofka Nikolić”, *Youtube, s.a.* (https://www.youtube.com/watch?v=_a2f58jfEtk, приступ: 25. 4. 2016).

Пушић 2012

Љубинко Пушић. „Градске кафане као кодови урбане географије”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанологија*, Београд: Службени гласник, 2012, 131–146.

Радиновић 2010

Сања Радиновић. „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – ’аутентичан’ феномен или резултат акултурације?”, *Зборник Маџџице српске за сценске уметности и музику* (43), 2010, 7–22.

Радиновић 2016

Сања Радиновић. „Прича о 'рајској ружи' и њеној победи над смрћу (фолклорни поетско-музички животопис прве српске уметничке севдалинке)”, у: Сања Радиновић, Димитрије Големовић (ур.), *Музичка и иџрачка ѿтрадиција мулѿиетничке и мулѿикулѿуралне Србије*, Београд: Факултет музичке уметности, 2016, 127–193.

Радио А.Д. 1937

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.

Radović 2015

Ognjen Radović. „Jugonostalgija u savremenom TV programu: Narativi u emisiji 'Šou svih vremena'”, *Communication and Media Journal* (33), 2015, 5–26.

Радославова Дойчева 2010

Антоанета Радославова Дойчева. *Музикаѿиа в Бѿларскоѿо радио 1930–1944*, Софија: „Петко и Пенчо Славейкови”, 2010.

Радужевић Суса 2006

Татјана Радужевић Суса. „Миодраг А. Васиљевић у Радио Београду у првој половини двадесетог века”, у: Ненад Љубинковић, Зорислава Васиљевић (ур.), *Миодраг Васиљевић: Живоѿ и дело (Зборник радова са округлоѿ сѿола одржаноѿ окѿобра 2003. ѿодине)*, Београд: Институт за књижевност и уметност – УГ „Миодраг А. Васиљевић”, 2006, 105–132.

Радукић 2003

Маргерита Радукић. *Варошке ѿесме у Беоѿраду између два светска раѿиа* (семинарски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 2003.

Rădulescu: рукопис

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

Rajić 2009

Dragoljub Rajić (прир.). *Srpske starogradske pesme: Tekstovi i akordi pesama za glas, gitaru i klavijature*, Beograd: Beoknjiga, 2009.

Ракочевић 2002

Селена Ракочевић. *Вокална ѿтрадиција Срба у Доњем Банатѿу*, Београд – Панчево: Завод за уѿбенике и наставна средства – Скупштина општине Панчево, 2002.

Ramnarine 2009

Tina Ramnarine. "Musical Performance", у: J. P. E. Harper Scott, Jim Samson (ур.), *An Introduction to Music Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 221–235.

Ранисављевић 2011

Здравко Ранисављевић. „Тамбурашка пракса у Војводини: Хронологија, аспекти, перспективе развоја”, *Етнологишко-антирролошке свеске* (17), 2011, 109–126.

Rancier 2009

Megan Rancier. "Resurrecting the Nomads: Historical Nostalgia and Modern Nationalism in Contemporary Kazakh Popular Music Videos", *Popular Music and Society* (32/3), 2009, 387–405.

Рацков, Белобрк, Ценерић 2011

Никола Рацков, Бранко Белобрк, Иво Ценерић (ур.). *Од златна југало: Монографија Властимира Павловића Царевица*, Београд: Завод за уџбенике, 2011.

Reynolds 2011

Simon Reynolds. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York: Faber and Faber, 2011.

Riznica srpska s.a.

Riznica srpska. *Žarko Petrović: Kad je muzika ratovala, s.a.* (<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=191.0;wap2>, приступ: 3. 3. 2019).

Ристовић 2011

Милан Ристовић. „Од традиције ка модерности: 1878–1900”, у: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја њивајној живоји у Срба од средњеј века до савременој доба*, Београд: Clio, 2011, 391–616.

Rice 2007

Timothy Rice. "Reflections on Music and Identity in *Ethnomusicology*", *Музикологија — Musicology* (7), 2007, 17–38.

Said 2008

Edvard Said. *Orijentalizam* (2. изд.), Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.

Samson 2001

Jim Samson. "Genre", у: *Grove Music Online*, 2001. (<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40599>, приступ: 22. 1. 2016).

Samson 2013

Jim Samson. *Music in the Balkans*, Leiden – Boston: Brill, 2013.

Sárosi 1977

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

Sedmakov 1990

Biljana Sedmakov. *Miodrag Mile Bogdanović: Monografija jednog pevača* (дипломски рад, у рукопису), Београд: Факултет музичке уметности, 1990.

Silverman 2012

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

Simić 2009

Dragoslav Simić. „Porodični tonski arhivi: Dika Đorđević”, 2009. (<http://www.audioifotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/dikadjordjevic5.html>, приступ: 20. 4. 2013).

Симовић 2008

Живомир Симовић. *Време радија: Хроника Радио Београда 1924–1929–1945–1989*, Београд: Радио Београд, 2008.

Skovran, Peričić 1991

Dušan Skovran, Vlastimir Peričić. *Nauka o muzičkim oblicima* (7. изд.), Београд: Универзитет уметности, 1991.

Станковић 2006

Борисав Станковић. *Кошћана: Комад из врањанској живоји с њесмама*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

Станојевић 2010

Милена Станојевић. „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане”, *Теме: Часопис за друштвене науке* (34/3), 2010, 821–837.

Стевановић 2006

Ксенија Стевановић. „Текстуално-музичка драматургија руковети”, у: Ивана Перковић Радак, Тијана Поповић Млађеновић (ур.), *Мокрањцу на дар: Прошетиа – чудних чуда кажу – 150 година*, Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – ДК „Стеван Мокрањац”, 2006, 101–113.

Стијовић 2016

Миља Стијовић. „Знак питања за београдске кафане”, *Култура: Часопис за теорију и социологију културе и културну историју* (151), 2016, 204–226.

Стојановић 2008

Дубравка Стојановић. *Калдрма и асфалт: Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*, Београд: Удружење за друштвену историју, 2008.

Стојановић Мокрањац 1966

Стеван Стојановић Мокрањац. *Зайиси народних мелодија* (прир. Драгослав Девић), Београд: Музиколошки институт, 1966.

Стојановић Мокрањац 1992

Стеван Стојановић Мокрањац. *Свейовна музика I: Руковейи* (прир. Војсилав Илић), Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1992.

Стојановић Мокрањац 1996

Стеван Стојановић Мокрањац. *Еџномузиколошки зайиси* (прир. Драгослав Девић), Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.

Стојановић Новичић 2008

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 скуи, Бања Лука, 10–11. айрил 2008. (Зборник радова)*, Бања Лука: Академија умјетности, 2008, 337–351.

Стојковић 2012

Бранимир Стојковић. „Кафана као медиј”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанолоџија*, Београд: Службени гласник, 2012, 107–116.

Stokes 1994

Martin Stokes (ур.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, 1994.

Stokes 2010

Martin Stokes. *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago – London: Chicago University Press, 2010.

Strinati 2004

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

Shuker 2002

Roy Shuker. *Popular Music: The Key Concepts* (2. изд.), London – New York: Routledge, 2002.

Scott 2008

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.

Schechner 2002

Richard Schechner. *Performance Studies: An Introduction*, London – New York: Routledge, 2002.

„Tamburica 5” s.a.

„Tamburica 5”, *Discogs, s.a.* (<https://www.discogs.com/artist/2968103-Tamburica-5>, приступ: 3. 3. 2019).

Tamburitza and more s.a.

Tamburitza and more, s.a. (<http://tamburitza78s.blogspot.rs>; приступ: 3. 3. 2019).

Тимотијевић 2011

Мирослав Тимотијевић. „У освит новог доба”, у: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић, Милан Ристовић, *Историја приватној живојиа у Срба од средњег века до савременог доба*, Београд: Clio, 2011, 173–388.

Тодоровић 2013

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

Томандл 1938

Миховил Томандл. *Сјоменица Панчевачкој српској црквеној њевачкој друштва (1838–1938)*, Панчево: Напредак, 1938.

Томашевић 1990

Katarina Tomašević. *Muzički i pozorišni život Srba u XVIII veku* (магистарски рад, у рукопису), Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1990.

Томић 2009

Дејан Томић (ур.). *Марко Нешић: Са њесмом у народу (алманах)*, Нови Сад: Тиски цвет, 2009.

Томић 2014а

Дејан Томић. *Миша Орешковић: Први српски канџауџор*, Шид – Нови Сад: НБ „Симеон Пишчевић” – Прометеј, 2014.

Томић 2014б

Дејан Томић (прир.). *Певане њесме српских њесника*, Београд: Радио-телевизија Србије, 2014.

Томић 2017

Дејан Томић (прир.). *Српске њјеване њјесме у Босни и Херцеџовини*, Београд: Радио-телевизија Србије – Установа Републике Српске у Србији, 2017.

Томић 2003

Zorica Tomić. *Komunikologija* (2. изд.), Beograd: Ćigoja štampa, 2003.

Тончева 2005

Веселка Тончева. *Фолклорисџџи Николай Кауфман*, Софија: Академично издателство „Марин Дринов”, 2005.

Turino 2008

Thomas Turino. *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago – London: University of Chicago Press, 2008.

Turistička organizacija Beograda 2010

Turistička organizacija Beograda. *Skadarlija za sva vremena: Turistički vodič*, Beograd: Turistička organizacija Beograda, 2010.

Thořová, Traxler, Vejvoda 2011

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.

Thořová, Traxler, Vejvoda 2013

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.

Ćetković 1998

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

UNESCO 2003

UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, 2003. (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, приступ: 3. 3. 2019).

UNESCO 2011

UNESCO. *Fado, Urban Popular Song of Portugal* (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>, приступ: 3. 3. 2019).

Fabbri s.a.

Franco Fabbri. *A Theory of Musical Genres: Two Applications, s.a.* (<http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>, 1981, 1; приступ: 3. 3. 2019).

Feldman 2002

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, 84–124.

Filipčić, Jusić, Horvat, Parabućski s.a.

Krešimir Filipčić, Đelo Jusić, Laszlo Horvat, Milenko Parabućski (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (4), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Filipčić, Pec Galer 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.

Filipčić, Parabućski s.a.

Krešimir Filipčić, Milenko Parabućski (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (6), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Filipčić s.a.

Krešimir Filipčić (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (7), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Filipčić, Palošek s.a. 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.

Filipčić, Palošek s.a. б

Krešimir Filipčić, Zvonko Palošek (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (9), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Filipčić, Ivić s.a.

Krešimir Filipčić, Ivan Ivić (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (10), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Filipčić, Šaban s.a.

Krešimir Filipčić, Josip Šaban (прир.). *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera* (11), Zagreb: Savez organizacija muzičko-estradnih radnika Hrvatske, s.a.

Flaker 2011

Aleksandar Flaker. *Period, stil, žanr: Književnoteorijski pojmovnik*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Forry 2000a

Mark Forry. "Croatia", у: Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen (ур.), *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (8), New York – London: Routledge, 2000, 925–939.

Forry 200006

Mark Forry. "Serbia", у: Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen (ур.), *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe* (8), New York – London: Routledge, 2000, 940–956.

Forry 2011

Mark Forry. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*, Novi Sad: Prometej, 2011.

Фотић 2005

Александар Фотић. „(Не)спорно уживање: Појава кафе и дувана”, у: Александар Фотић (ур.), *Приватни животи у српским земљама у освијет модерној доба*, Београд: Clio, 2005, 261–301.

Фрајт s.a. a

Јован Фрајт. *Souvenir de Belgrade: Fantasie de Serbie (pour la violon seul et piano)*, Београд: Јован Фрајт, s.a.

Fracile 1987

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

Фрациле 2013

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

Hadžihusejnović Valašek 2003

Mirjana Hadžihusejnović Valašek. „Starogradska pjesma u Slavoniji”, у: Jelena Hekman (ур.), *Hrvatska glazba u dvadesetom stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 2003, 311–361.

Hobsbom 2002

Erik Hobsbom. „Uvod: Kako se tradicije izmišljaju”, у: Erik Hobsbom, Terens Rejndžer (ур.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2002, 5–25.

Holst 1975

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

Hofman 2010

Ana Hofman. “Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia”, *Narodna umjetnost* (47/1), 2010, 141–160.

Hofman 2011

Ana Hofman. *Staging Socialist Femininity: Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*, Leiden – Boston: Brill, 2011.

Хофман 2012

Ана Хофман. „Кафанске певачице: Музика, род и субјективност у социјалистичкој Југославији”, у: Драгољуб Ђорђевић (ур.), *Кафанолоџија*, Београд: Службени гласник, 2012, 419–440.

Hofman 2015

Ana Hofman. "The Affective Turn in Ethnomusicology", *Музиколоџија – Musicology* (18), 2015, 35–55.

Цветко 1952

Драготин Цветко. *Даворин Јенко и његово доба*, Београд: Музиколошки институт САН, 1952.

Cenerić 1996a

Ivan Cenerić (прир.). *Narodna kola iz repertoara Vlastimira Pavlovića Carevca* (4. изд.), Књажевац: Nota, 1996.

Cenerić 1987

Ivo Cenerić (прир.). *Iz starog albuma* (2. изд.), Књажевац: Nota, 1987.

Cenerić 1990

Ivo Cenerić (прир.). *Velika narodna lira* (4. изд.), Књажевац: Nota, 1990.

Cenerić 1996b

Ivo Cenerić (прир.). *Narodne pesme iz južne i istočne Srbije*, Књажевац: Nota, 1996.

Cenerić 1996в

Ivo Cenerić (прир.). *Pesme za Koštani: vranjske pesme i igre* (4. изд.), Књажевац: Nota, 1996.

Центар за нематеријално културно наслеђе Србије 2012

Центар за нематеријално културно наслеђе Србије. *Листића елемената нематеријалној културној наслеђа Републике Србије*, 2012. (<http://nkns.rs/cyr/elementi-nkns>, приступ: 3. 3. 2019).

Ceribašić 2012

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.

Connell, Gibson 2003

John Connell, Chris Gibson. *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, London – New York: Routledge, 2003.

Cooper, Dawe 2005

David Cooper, Kevin Dawe (ур.). *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Lanham: The Scarecrow Press, 2005.

Cohen 1993

Sara Cohen. "Ethnography and Popular Music Studies", *Popular Music* (12/2), 1993, 123–138.

Chatterton, Hollands 2003

Paul Chatterton, Robert Hollands. "Introduction: Making Urban Nightscapes", *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*, London – New York: Routledge, 2003, 1–16.

Chianis, Brandl 2007

Sotirios Chianis, Rudolph Brandl. "Greece: Urban Musics", *Grove Music Online*, 2007. (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11694pg4>, приступ: 23. 6. 2012).

Чолаковић 2011

Ратко Чолаковић (прир.). *Анџолоија боемске поезије* (2. изд.), Београд: Интерпрес, 2011.

Čolović 2006

Ivan Čolović. *Etno: Priče o muzici sveta na Internetu*, Beograd: Biblioteka XX vek, 2006.

Џимревски 1985

Боривоје Џимревски. *Чалџискаја ѿрадиција во Македонија*, Скопје: Македонска книга, 1985.

Švarc 1932

Rikard Švarc. „Muzika na radiju”, *Zvuk* (2), 1932, 45–50.

Šivic 2014

Urša Šivic. "Gramofonske plošče z 78 obrati na minuto: Izraz ponarodelnosti ali vzrok zanjo?", *Traditiones* (43/2), 2014, 155–173.

Šuvaković 2005

Miško Šuvaković. „Performans (performance art)”, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb — Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 451–453.

Weber 2001a

Ernst Weber. „Schrammelmusik”, *Oesterreichisches Musiklexikon*, 2001. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schrammel-Musik.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Schrammelmusik, приступ: 4. 3. 2019).

Weber 2001b

Ernst Weber. „Wienerlied”, *Oesterreichisches Musiklexikon*, 2001. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wienerlied.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=wiennerlied, приступ: 4. 3. 2019).

Westerkamp, Woog, Kallmann 2006

Hildegard Westerkamp, Adam Woog, Helmut Kallmann. "World Soundscape Project", *The Canadian Encyclopedia*, 2006. (<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/world-soundscape-project/>, приступ: 4. 3. 2019).

Цијирана необјављена грађа (без фотографија):

Аноним 1937

[Аноним]. *Музика у кафани* (сигн. УГБ-1937-2788-ф24-280), Београд: Историјски архив Београда, 1937.

Аноним 1939г

[Аноним]. *Казна збој рада „на црно“* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2799-18-35), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

Аноним 1939д

[Аноним]. *Пресуда њевачици збој алкохолној њића* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18- 143, 144, 150, 175, 177-179, 184), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

Аноним 1939ђ

[Аноним]. *Пресуда збој њласне музике* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-185), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

Аноним 1939е

[Аноним]. *Пријава збој свирке њосле њоноћу/дозвољеној времена* (сигн. ИАБ-УГБ-1939-2800-18-192, 205), Београд: Историјски архив Београда, 1939.

Група аутора 1936

[Група аутора (Милета Гајчин, Тихомир /Геза/ Балаг, Илија Васић, Никола Гребер)]. *Молба Министарству њросвете* (АЈ ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1936.

Група аутора 1937

[Група аутора (Мустафа Хајдаровић, Миладин Сремчевић, Јован Повирац, Шефик Спужић, Миле Афаровић, Симо Екенцић, Саво Јосимовић)]. *Молба за издање дозволе за свирање и њевање у циљу њропотајанде народне музике и њесме* (АЈ ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1937.

Аnsambl „Тamburica 5” 1987

Аnsambl „Тamburica 5”. *Удруженју естрадних уметника и извођача: Захтев за званје самосталног уметника*, Београд (приватна архива Миодрага Обрадовића), 1987.

Арацки 2013

Владимир Арацки. Персонална комуникација, Београд: 15. и 29. 7. 2013.

Бахуцки 1983

Зоран Бахуцки. *Кад сам био млађан ловац ја*, инструментални аранжман Зорана Бахуцког за оркестар „Тамбурица 5”, 1983. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).

Бахуцки 1984

Зоран Бахуцки. *Мађарска иџра бр. 5* (музика: Јоханес Брамс, инструментални аранжман Зорана Бахуцког за оркестар „Тамбурица 5”, 1984. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).

Бахуцки 2003

Зоран Бахуцки. *Све док је њвоја блајоја ока* (музика: Исидор Бајић, текст: Милорад Петровић Сељанчица, инструментални аранжман Зорана Бахуцког за оркестар, 2003. (рукопис, приватна архива Зорана Бахуцког).

Богдан 2013

Звонко Богдан и оркестар. *Концерт њ „Сваке ноћи њеби њевам”*, Београд: 23. 11. 2013.

Богдан 2015

Звонко Богдан. Персонална комуникација, Суботица: 1. 6. 2015.

Вукосављеѡ 1967

Саѡа Вукосављеѡ. *Тихо, ноћи*. Аранжман Саѡе Вукосављеѡе за глас и тамбурашки оркестар (текст: Јован Јовановић Змај), 1967. (рукопис). Чуѡа се у: Нови Сад: Музичка архива Радио Нови Сад (сигн. 1320/V).

Граић 2016

Радослав Граић. Персонална комуникација, Београд: 2. 2. 2016.

Грујић 1931

Анте Грујић. *Министарстѡу Просѡетѡе* (АЈ ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југослаѡије, 1931.

Живковић *s.a.*

Светислав Живковић. *Серенада Беоѡраду*. Музика и текст: Жарко Петровић, аранжирао за мушки хор – ансамбл „Наракорд”: Светислав Живковић (рукопис, приватна архива Мирослаѡа Марковића), *s.a.*

Илијин 1954

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

Јовановић 2016

Никола Јовановић. Персонална комуникација, Београд: 21. 6. 2016.

Jonsson Garlinghouse око 1940

Esther Jonsson Garlinghouse. *Yugoslavia, Serbia, and Macedonia* (54-070-F), Bloomington: Indiana University Archives of Traditional Music, око 1940.

Ковачевић 1929

Ж[иворад] Ковачевић. *Правилник о ѡлојању исѡиѡа музикаѡаѡа, ѡођа музичких каѡела, циѡанских, ѡамбурашких и ѡако дађе* (АЈ ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југослаѡије, 1929.

Крстић *s.a.*

Петар Крстић. *Народне њесме 1–304* (МИСАНУ сигн. Е/ПК-10), Београд: Архив Музиколошког института САНУ, *s.a.*

Крстић 1926

Петар Крстић. *Савез музичара Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца Београдском Подсавезу* (АЈ ф. 66, фасц. 620, јед. оп. 1030), Београд: Архив Југославије, 1926.

Крстић 1931

Петар Крстић. *Начелнику Ойшијеи одељења: Извештај Министарства њросвете* (АЈ ф. 66, фасц. 374, јед. оп. 611), Београд: Архив Југославије, 1931.

Крстић 1938

Петар Крстић. *Министарство њросвете Министарству унуњрашњих њослова* (АЈ ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 613), Београд: Архив Југославије, 1938.

Манојловић 1924

Коста Манојловић. *Болна лежи дилбер Туња* (рукописни запис, МИСАНУ сигн. 7066), Београд: Архив Музиколошког института САНУ, 1924.

Марковић 2015

Мирослав Марковић. Персонална комуникација, Београд: 5. 8. 2015.

Обрадовић 2015

Миодраг Обрадовић. Персонална комуникација, Београд: 9. 8. 2015.

Петровић 2016

Жарко Петровић. Персонална комуникација, Београд: 24. 1. 2016.

Savez muzičara u Kraljevini Jugoslaviji

Savez muzičara u Kraljevini Jugoslaviji. *Revers za vođenje salonskog orkestra* (АЈ ф. 66, фасц. 375, јед. оп. 612), Београд: Архив Југославије.

Стојановић Мокрањац 1896

Стеван Стојановић Мокрањац. *Са Косова I* (АСАНУ сигн. 14455-III/1), Београд: Архив Српске академије наука и уметности, 1896.

„Тамбурица 5” 2015

„Тамбурица 5”. Наступ у „Два јелена”, Београд: 19. 6. 2015.

„Тамбурица 5” 2016

„Тамбурица 5”. Персонална комуникација, Београд: 25. 6. 2016.

Фрајт *s.a.* б

Јован Фрајт. *Албум* (МИСАНУ сигн. 4277, МI XXIII An 948), Београд: Архив Музиколошког института САНУ, *s.a.*

ПРИЛОГ: Дискографија староградске музике

а) Компилације староградских песама (избор, 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 sextet „Skadarlija”, Zagreb: Jugoton, 1969. (ЕП)
Zar ti ne kaže pesma stara: Stare gradske pesme, Beograd: PGP, 1970. (ЛП)
Starogradski biseri (1), Zagreb: Jugoton, 1971. (ЛП)
Starogradski biseri (2), Zagreb: Jugoton, 1972. (ЛП)
Starogradski biseri (3), Zagreb: Jugoton, 1973. (ЛП)
Starogradski biseri (4), Zagreb: Jugoton, 1974. (ЛП)
Starogradski biseri (5), Zagreb: Jugoton, 1975. (ЛП)
Starogradski biseri (6), Zagreb: Jugoton, 1975. (ЛП)
Starogradski biseri (7), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
Starogradski biseri (8), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
Starogradski biseri (9), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
Starogradski biseri (10), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
Mile Janjić, Starogradske i bosanske pjesme, Zagreb: Jugoton, 1971. (ЛП)
Vera Svoboda, Vera Svoboda pjeva varoške i slavonske narodne pjesme uz tamburaški orkestar Julija Njikoša, Zagreb: Jugoton, 1971. (ЛП)
Bila jednom ruža jedna: stare gradske pesme, Beograd: PGP, 1973. (ЛП)
Živan Milić, Stare gradske pesme, Beograd: PGP, 1973. (ЛП)
Đelem, đelem: Narodne i gradske pesme iz repertoara ženskog vokalnog ansambla „Šumadija”, dirigent Đorđe Kraklajić, Beograd: PGP, 1974. (касета)
Ansambl „Tamburica 5”, Stare gradske pesme, Beograd: PGP, 1975. (ЛП)

- Makedonske starogradske pjesme*, Zagreb: Jugoton, 1975. (ЛП)
- Mirjana Peić, *Stare gradske pesme i romanse*, Ljubljana: RTV, 1975. (ЛП)
- Veče u Skadarliji: Skadarlija at Night (Souvenir)*, Beograd: PGP, 1976. (ЛП)
- Ansambel „Riviera”, *Najlepše stare gradske pjesme*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
- Orkestar Alfi Kabilja, *Na te mislim: Najlepše gradske pejsme* (1), Zagreb: Jugoton, 1973. (ЛП)
- Orkestar Alfi Kabilja, *Kad bi ove ruže male: Najlepše gradske pejsme*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
- Kaži, Jano, kaži, dušo: Makedonske starogradske pjesme*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
- Ansambel „Beli mugri” Kočani, *Starogradski pesni*, Zagreb: Jugoton, 1977. (ЛП)
- Nikola Vučetin Bata, *Stare gradske pesme*, Aleksandrovac: Diskos, 1977. (ЛП)
- Radmila Smiljanić, *4 starogradska bisera*, Sarajevo: Diskoton, 1977. (ЕП)
- Zlatne uspomene: Izbor starogradskih pesama — lirske i ljubavne pesme* (1), Beograd: PGP RTB, 1977. (касета)
- Boemi Skadarlije, *Stare gradske pesme*, Beograd: PGP, 1978. (ЛП)
- Zabavni orkestar RTB, *Kroz ponoć nemu: Stare gradske pesme u novom izdanju*, Beograd: PGP, 1978. (ЛП)
- Edin Pandur, *Starogradske pjesme*, Sarajevo: Diskoton, 1979. (касета)
- Зоран Георгиев, *Македонски сџароџрагски њесни*, Beograd: ПГП, 1979. (ЛП)
- 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)
- Miki Jevremović, *Stare gradske pesme i romanse*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЛП)
- Starogradski biseri: O, zašto smo se sreli?*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЛП)
- UKUD „Slobodan Princip Seljo”, ansambel „Mostovi” i Miroslav Vuletić, *Starogradske pjesme*, Sarajevo: Diskoton, 1980. (ЛП)
- Žarko Dančuo, *Romanse i starogradske pjesme*, Sarajevo: Sarajevo disk, 1980. (ЛП)
- Žarko Dančuo, *Romanse i gradske pesme* (2), Beograd: PGP, 1982. (ЛП)
- Žarko Dančuo, *Romanse i gradske pesme* (3), Beograd: PGP, 198?. (ЛП)
- Čeda Momčilović i ansambel „Žirado”, *Večne melodije*, Beograd: PGP, 1981. (ЛП)
- Македонски сџароџрагски њесни со ансамблови чалџии на РТС и вокална ѓру-џа „Филиѓрани”*, Скопје: РТС, 1982. (ЛП)
- Najlepši starogradski biseri*, Zagreb: Jugoton, 1984. (ЛП)
- Starogradski zvuci*, Beograd: Jugodisk, 1986. (касета)
- Starogradski biseri*, Ljubljana: ZKP RTV Ljubljana, 1986. (касета)
- Božo Žabjek (yp), Duo Maja, *Starogradski biseri*, Ljubljana, 1987. (касета)
- Predrag Gojković Cune, *Nezaboravne melodije* (1), Beograd: PGP, 1987. (ЛП)

- Ansambl „Smeh i suza”, *Starogradske pesme i romanse*, Aleksandrovac: Diskos, 1988. (ЛП)
- Starogradske pesme — Veliki narodni orkestar RTB, diriguje Mirko Šouc*, Beograd: PGP RTB, 1988. (касета)
- Struški biseri, *Starogradske makedonske pjesme*, Zagreb: Jugoton, 1988. (касета)
- Dušica Bilkić, *Starogradske i izvorne pesme*, Beograd: PGP RTS, 1997. (BXC)
- Jasna Kočijašević, *Starogradske i izvorne pesme*, Beograd: PGP RTS, 1997. (BXC)
- Milan Babić, *Starogradske i izvorne pesme*, Beograd: PGP RTS, 1997. (BXC)
- Staniša Stošić, *Starogradske i izvorne pesme*, Beograd: PGP RTS, 1997. (BXC)
- Slobodanka Stojiljković, *Starogradske i izvorne pesme*, Beograd: PGP RTS, 1997. (BXC)
- Snežana Berić, *Starogradske i izvorne pesme*, Beograd: PGP RTS, 1998. (BXC)
- Ansambl „Narakord”, *Starogradske pesme*, Ljubljana: Biveco, 1998. (ЦД)
- Kraljevi ulice, *Starogradske*, Panika Records, 1999. (касета)
- „Колибри”, *Тамо далеко: Грађанске њесме за тлас и клавир*, Beograd: ППП, 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)
- Bora Višnjički, *33 starogradske pesme — instrumental*, Novi Sad: Vojvodina ton, 2002. (ЦД)
- Starogradske pesme: Tiho noći*, Beograd: Huper — PGP RTS, 2005. (ЦД)
- Starogradske pesme: Kad bi ove ruže male*, Beograd: Huper — PGP RTS, 2005. (ЦД)
- Ансамбл „Наракорд”, *Сценографске њесме Србије*, Beograd: M Music, 2006. (ЦД)
- Vino točim, a vino ne pijem*, Beograd: PGP, 2007. (ЦД)
- Najljepše sevdalinke i starogradske pjesme (1)*, Živinice: Extra Music, 2008. (ЦД)
- Ansambl „Narakord”, *Starogradske pesme: Najbolje od Narakorda*, Ljubljana: Biveco, 2009. (ЦД)
- Najljepše sevdalinke i starogradske pjesme (2)*, Živinice: Extra Music, 2012. (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)
- Mirjana Karanikolić i kvartet „Žirado”, *Starogradske pesme, s.a.* (касета)

- 24 *starogradska bisera*, Zurich: JVP Vertrieb, s.a. (ЦД)
 Pero Dimitrijević, *Starogradske pesme* (1, 2), Bivenco, s.a. (ЦД)
 Branka Sovrlić uz Tamburaški orkestar BHRT, *Starogradske pjesme*, Sarajevo: Muzička produkcija javnog servisa BiH, 2011. (ЦД)
Starogradske pesme, Novi Sad – Beograd: Jugoton – Gold, 2013. (ЦД)

**б) Рејрезенџајивне комјилације сџаројрадских џесам
 џајриојске џемајџке (хронолошки редослед):**

- Солунске џесме (1), Zagreb: Jugoton, 1979. (ЛП)
 Солунске џесме (2), Zagreb: Jugoton, 1982. (ЛП)

**в) Комјилације нових јрадских џесам, с џесмама
 џосвећеним Беојраду (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. Беојрадско јролеће: Вече јрадских џесам и романси, Београд: ПП ПТС, 1997. (ЦД)
 Трећи музички фесџивал јрадских џесам и романси: Ниш '94, Ниш: Дом културе, 1994. (касета)

**г) Рејрезенџајивне комјилације 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. (ЛП)
Romanse (1), Zagreb: Jugoton, 1972. (ЛП)
Romanse (2), Zagreb: Jugoton, 1972. (ЛП)
Romanse (3), Zagreb: Jugoton, 1973. (ЛП)
Romanse (4), Zagreb: Jugoton, 1974. (ЛП)
Romanse (5), Zagreb: Jugoton, 1975. (ЛП)

- Romanse (6), Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
Olga Jančevеcka, *Olga Jančevеcka i Ansambl Dušana Radetića*, Beograd: PGP, 1973. (ЛП)
Zvonko Bogdan, *Zvonko Bogdan i orkestar Šandora Lakatoša*, Beograd: PGP, 1973. (ЛП)
Dubravka Nešović, *Dubravka Nešović*, Beograd: PGP, 1976. (ЛП)
Sekstet „Skadarlija”, *Русская земля*, Zagreb: Jugoton, 1979. (ЛП)
Najlepše romanse, Zagreb: Jugoton, 1984. (ЛП)

**д) Рејрезенџајивна издања најјознајијих извођача
сјаороградске музике у Београду (азбучни редослед
извођача, хронолошки редослед њихових албума):**

- Vera Svoboda, *Ponoćni svirači*, Zagreb: Jugoton, 1976. (ЛП)
Vera Svoboda, *Ponoćni svirači*, Zagreb: Jugoton, 1982. (ЛП)
Dubravka Nešović, *25 godina umetničkog rada*, Beograd: PGP RTB, 1986. (касета)
Dušan Dančuo, *Bijele ruže, nježne ruže*, Zagreb: Jugoton, 1977. (ЛП)
Dušan Dančuo, *Ja bih htio pjesmom da ti kažem*, Zagreb: Jugoton, 1981. (ЛП)
Dušan Dančuo, *Teško je ljubiti' tajno*, Zagreb: Jugoton, 1983. (ЛП)
Dušan Dančuo, *Teško mi je zaboravit' tebe*, Zagreb: Jugoton, 1971. (ЛП)
Dušan Dančuo, *Ulicama kružim*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЛП)
Dušan Jakšić, *Dušan Jakšić*, Beograd: PGP, 1978. (касета)
Živan Milić, *Kad mi pišeš, mila mati*, Zagreb: Jugoton, 1973. (ЛП)
Živan Milić, *Da smo se ranije sreli*, Beograd: PGP, 1976. (ЛП)
Živan Milić, *Kad bi moja bila*, Beograd: PGP, 1983. (ЛП)
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. (ЛП)
Zvonko Bogdan, *Zvonko Bogdan*, Beograd: PGP, 1972. (ЛП)
Zvonko Bogdan, *Zvonko Bogdan peva za vas*, Beograd: PGP, 1974. (ЛП)
Zvonko Bogdan, *Što se bore misli moje*, Beograd: PGP, 1976. (ЛП)
Zvonko Bogdan uz Tamburaški orkestar RTV Novi Sad pod urpravom Janike Balaža, Beograd: PGP, 1980. (ЛП)
Zvonko Bogdan i Tamburaški orkestar Janike Balaža, Zagreb: Jugoton, 1981. (ЛП)
Zvonko Bogdan, *Pesme i pesnici*, Beograd: PGP, 1984. (ЛП)
Zvonko Bogdan, *Svaku ženu volim ja*, Beograd: PGP, 1988. (ЛП)
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. (ЛП)
- „Lole”, *Još jednu noć*, Beograd: PGP, 1983. (ЛП)
- Mila Matić, *Valcer ljubavi: Skadarlijo, od srca ti hvala*, Beograd: PGP, 1991. (ЛП)
- Miodrag Bogdanović, *Davno je bilo to*, Zagreb: Jugoton, 1972. (ЛП)
- Mile Bogdanović, *Bledi mesec — Tužna je nedelja*, Beograd: PGP, 1974. (ЛП)
- Mile Bogdanović, *Beograd stari, Beograd novi: Gradske pesme*, Beograd: PGP, 1986. (ЛП)
- Mile Bogdanović, *45 godina umetničkog rada Miodraga Bogdanovića: Na kraju grada*, Beograd: PGP, 1990. (ЛП)
- „Narakord”, *Kaži mi, kaži*, Beograd: PGP, 1977. (ЛП)
- „Narakord”, *Leti eroplan*, Zagreb: Jugoton, 1978. (ЛП)
- „Narakord”, *Hej, žalim, žalim*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЛП)
- „Narakord”, *Igrale se delije*, Zagreb: Jugoton, 1983. (ЛП)
- „Narakord”, *Pesme smo pevali stare*, Beograd: Juvekomerc, 1990. (ЦД)
- „Наракорд”, *...А живиої тече гаље*, Београд: ППП, 2006. (ЦД)
- „Пријатељи”, *Vokalni ansambl „Priatelji”*, Sarajevo: Diskoton, 1985. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Kod Tri šesira*, Zagreb: Jugoton, 1979. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Poklon mladencima: Najlepše svadbene pesme*, Zagreb: Jugoton, 1980. (ЛП)
- „Svilen konac”, *Dobro veče, gospođice*, Beograd: PGP, 1990. (ЛП)
- „Свилен конач”, *Неком нишійа, неком све*, Београд: ППП, 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 trak*, 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)

РЕГИСТАР ИМЕНА

А

„Академија” (угоститељски објекат) 112
Албанија 37, 40
Александровић, Нада 159
„Америка” (угоститељски објекат) 112
„Американац” (угоститељски објекат)
138, 139
Аранички, Александар 154, 157–159,
176, 177
Арменулић, Силвана 242, 251
Арсеновић, Теодора 159, 176, 195
Аустрија 40, 240, 245, 326

Б

„Бајлонијева пивница” (угоститељски
објекат) 112
Балаж, Јаника 260, 261, 269, 270
„Балалајка” (угоститељски објекат) 112
Балкан 15, 28, 29, 35, 36, 38, 39, 44, 60, 89,
95, 105, 108, 137, 139, 326
Балог, Ладислав 260, 263, 265, 270
Балон, Никола 184, 292
Бан, Матија 182
Банат 92–94, 259
„Бандист” (угоститељски објекат) 112
Барток, Бела (Béla Bartók) 43
Бахуцки, Зоран 10, 244, 275, 311, 318,
323
Беговић, Сима 142, 147, 150, 151, 154–
157, 159, 161
Безић, Јерко 48–51, 53
„Бела мачка” (угоститељски објекат) 112
Белингар, Борис 111, 116
Белобрк, Бранко 262, 273

Београд 9, 10, 17, 18, 20, 21, 27–29, 32–36,
62, 65, 67–71, 79, 85, 97–100, 103, 105,
106, 108, 109, 111, 119–123, 127, 133,
138–140, 142, 145, 162, 167, 184, 191,
195, 200, 208, 211, 216, 218, 223, 224,
226, 227, 229, 230, 234–238, 241, 244,
245, 247, 254–258, 260, 262, 263, 269,
276, 280, 283, 303, 304, 326–330
„Београдско пролеће” (фестивал) 211,
218, 219, 243, 246, 256, 306
Бешлагвић, Решад 129, 159
Бинички, Станислав 96, 115, 164, 165,
174, 175, 286, 327
Бјукенон, Дона (Donna Buchanan) 36, 37
Богдан, Звонко 10, 223, 253, 255–267,
270–272, 274, 283, 296, 297, 301, 318,
328, 329
Богдановић, Миодраг 216, 221
„Боем” (угоститељски објекат) 112
Бојковић, Коста 118, 184
Бојм, Светлана (Svetlana Boym) 22–28,
233, 326
Бока Которска 65
Болман, Филип (Philip Bohlman) 12
„Боров парк” (угоститељски објекат)
113, 167
„Борче” (угоститељски објекат) 113
„Босна” (угоститељски објекат) 113
Босна и Херцеговина 35, 37, 45, 47, 48,
57, 63, 64, 70, 81, 83, 131, 207, 260, 326
„Босфор” (угоститељски објекат) 113
Бошњаковић, Милица 21, 159
„Бристол” (угоститељски објекат) 113
Бугариновић, Меланија 159
Бугарска 37, 41, 42, 47, 119, 153, 326
„Булевар” (угоститељски објекат) 113

„Бумс келер” (угоститељски објекат) 114
Буташ, Богдан 21, 159

В

Валчинова Чендова, Елисавета 42
„Вардар” (угоститељски објекат) 114
Васиљевић, Миодраг 58–60, 69, 72, 75,
77–84, 86, 88, 89, 217
„Велика Британија” (угоститељски обје-
кат) 114
Велики тамбурашки оркестар Радио-те-
левизије Нови Сад 223, 270, 308
Великоња, Митја 21, 22
„Венеција” (угоститељски објекат) 114
Веселиновић, Јанко 128, 164, 182
Victor 176
„Вишњичка касина” (угоститељски обје-
кат) 114
Војводина 25, 43, 45, 48, 66, 69, 70, 82, 83,
90, 91, 93–97, 157, 158, 207, 208, 243,
247, 250, 258–260, 281, 326
Војновић, Богдана 159
Враће 69, 70, 72, 85, 86, 218, 250, 281, 326
„Врачарско поље” (угоститељски обје-
кат) 114
Вујановић, Јелена 159
Вујичић, Тихомир 95, 96
Вукдраговић, Михаило 131, 132, 142,
147, 148–150, 152, 154, 155, 158
Вуковић (Џокић) Љубица 159
Вукосављев, Сава 270, 308, 309
Вуцемиловић, Фулгенције 160

Г

Герасименко, Димитрије 147
Гојковић, Предраг Цуне 216, 221, 251
Голубовић, Видоје 111, 114–121, 126, 127,
130
Горват, Јелена 160
„Грађанска касина” (угоститељски обје-
кат) 114
„Грађевинска касина” (угоститељски
објекат) 115
Граић, Радослав 10, 212, 213, 219, 220, 275

„Гранд хотел Београд” (угоститељски
објекат) 115

„Грил рум” (угоститељски објекат) 115
Гроздановић, Добрица 21, 160
„Гружанин” (угоститељски објекат) 115
Грујић, Анте 136–138, 154
Грујић, Никанор 182
Грчка 37, 42, 44, 86, 240, 326
„Гурман” (угоститељски објекат) 115

Д

„Дај-дам” (угоститељски објекат) 115
Далмација 47, 50, 51, 65, 82, 83, 131
„Данилушка” (ансамбл) 221
Данчуо, Душан 215, 216
Данчуо, Жарко 216, 221
„Дарданел” (угоститељски објекат) 116
„Дарданели” (угоститељски објекат)
116, 123, 128, 140, 234
„Два бела голуба” (угоститељски објекат)
116, 235
„Два јелена” (угоститељски објекат) 28,
139, 154, 161, 223, 230, 235, 239, 240,
242, 251, 254, 270
„Два побратима” (угоститељски објекат)
116
„Два тесача” (угоститељски објекат) 116
Девећ, Драгослав 71, 73, 76, 144, 208, 209
„Дедиње” (угоститељски објекат) 116, 117
Дејановић, Драга 182
„Дема миро” (ансамбл) 255
Денић, Ружа 114, 130, 160
Димитријевић, Димитрије 99, 100
„Друга београдска пивница” (угоститељ-
ски објекат) 117

Ђ

Ђикић, Осман 182, 259, 273
Ђорђевић, Владимир 62, 71, 74–78, 131,
150, 163, 174, 191, 194, 215, 327
Ђорђевић (Беговић), Лела 150, 155, 159
Ђорђевић, Мара 210
Ђорђевић, Тихомир 149

Е

- Edison Bell Penkala 56, 147, 176, 195, 196
 „Ексцелзиор” (угоститељски објекат) 117, 136
 „Еснафска кафана” (угоститељски објекат) 117

Ж

- „Жабарац” (угоститељски објекат) 117
 Живковић, Василије 182
 Живковић, Милица 160
 Живковић, Предраг Тозовац 246, 251
 „Жирадо” (ансамбл) 243
 „Жировни венац” (угоститељски објекат) 117
 „Жицкова кафана” (угоститељски објекат) 117

З

- „Задруга” (угоститељски објекат) 117
 Заставниковић, Михаило 292
 Здравковић, Тома 216, 251
 „Златан крст” (угоститељски објекат) 118
 „Златан шаран” (угоститељски објекат) 118
 „Златар планина” (угоститељски објекат) 137
 „Златни бокал” (угоститељски објекат) 118
 „Златно буренце” (угоститељски објекат) 118
 „Зора” (угоститељски објекат) 118
 Зубовић, Аница 215, 216

И

- Илијин, Милица 72, 74, 79
 Илић, Војислав 118, 160, 212, 215
 Илић, Драгутин 118, 292
 Илић, Јован 182, 215, 222
 Илић, Мирослав 251
 „Империјал” (угоститељски објекат) 127, 167

ИЦТМ (International Council for Traditional Music) 12, 15

Ј

- Јагодинац, Мија 117, 119, 124, 129, 139
 Јакшић, Душан 215, 216, 221
 Јакшић, Бура 96, 117, 118, 128, 182, 212, 215, 217, 234, 235, 272, 286
 Јакшић, Љиљана 230
 Јанковић, Даница 72, 76, 77, 79, 86, 150
 Јанковић, Љубица 72, 76, 77, 79, 86, 150
 Јанковић, Станоје 160
 Јанчевецка, Олга 34, 112, 160, 215, 260
 Јањић, Миле 160
 Јевреји 36, 38, 39
 „Јелен” (угоститељски објекат) 118
 Јенко, Даворин 160, 164, 174, 175, 181, 184, 185, 217, 327
 Јовановић, Васа 167, 169, 173–175, 195, 327
 Јовановић, Јелена 87, 92
 Јовановић, Јован Змај 78, 96, 180, 182, 217, 288, 289, 308, 327
 Јовановић, Тома 184
 Јованчић, Властимир Лале 21, 160
 Јовић, Спиридон 182, 287
 Јоксимовић, Божидар 165, 217
 Јоцић, Добривоје 160
 Југославија 21, 25, 33, 39, 45, 48, 71, 72, 80, 83, 101, 105, 109, 111, 133, 134, 136, 138, 151, 153, 210, 213, 219, 240, 243, 246, 276, 278
 Југотон 56, 211, 213, 215, 277–279, 327, 328

К

- „Казбек” (угоститељски објекат) 118
 „Калемегданска тераса” (угоститељски објекат) 262, 273
 Караклајић, Ђорђе 212, 216–218, 240–242, 277, 299, 328
 „Касина” (угоститељски објекат) 118
 Катински, Зора 160

- Кауфман, Николај 41, 42
 Каушић, Ружица 160
 Кацарова, Рајна 36
 Кнежев, Димитрије 20, 116
 „Књажева пивара” (угоститељски објекат) 119
 „Код герловице” (угоститељски објекат) 119
 „Код енглеске краљице” (угоститељски објекат) 119
 „Код јелена” (угоститељски објекат) 119
 „Код круне” (угоститељски објекат) 120
 „Код Надине” (угоститељски објекат) 120
 „Код Рајића јунака сербског” (угоститељски објекат) 120
 „Код Халејеве комете” (угоститељски објекат) 120
 „Код царева ћуприје” (угоститељски објекат) 120
 „Код Шопићевог купатила” (угоститељски објекат) 120
 Кокановић Марковић, Маријана 140, 141, 163, 183
 „Коларац” (угоститељски објекат) 120
 Коњовић, Петар 165, 295
 Косово и Метохија 25, 71, 72, 250, 281
 Кочо, Ено 40
 „Крагујевац” (угоститељски објекат) 120
 „Краљевић Марко” (угоститељски објекат) 120
 Краљић, Дарко 221, 277
 Крстић, Живка 160
 Крстић, Петар 131, 138, 142, 147, 149, 150, 153, 154, 165, 191, 196, 199
 Крстоношић, Петар 182
 Куба, Лудвик 50, 63–66
 Кухач, Фрањо 45, 46, 48, 49
 Кучера, Карло 113, 139, 154
- Л**
- Лакатош, Шандор (Sándor Lakatos) 260, 270
- „Лепа Катарина” (угоститељски објекат) 120
 „Лион” (угоститељски објекат) 121
 „Лири” (угоститељски објекат) 121
 „Лоле” (ансамбл) 221, 245
- Љ**
- „Љубић” (угоститељски објекат) 121, 126
 Љубић, Едо 160
- М**
- „Мадера” (угоститељски објекат) 121
 Мађарска 60, 95, 119, 177, 259, 261, 326
 Македонија 37, 48, 67, 71, 76, 83, 86, 207, 250, 326
 „Мала Флорами” (угоститељски објекат) 140
 Малетић, Ђорђе 182
 „Мали Париз” (угоститељски објекат) 121
 „Манаква кафана” (угоститељски објекат) 121
 Манојловић, Коста 71, 73, 75, 76, 79, 142, 150
 Мануел, Питер 14, 15
 „Мањез” (угоститељски објекат) 121
 Марковић, Мирослав 10, 245
 Марковић, Младен 99, 138, 168
 Марковић, Оливера 215, 220, 252
 Матијевић, Војислав 160
 Мачва 69, 88–90, 326
 Мијатовић, Бошко 111, 116
 Мијатовић, Мијат 110, 114, 130, 160, 161, 165, 195, 327
 Милић, Анђелија 217, 221
 Милић, Живан 216, 221
 Милићевић, Јован Мостарац 160, 185
 Милићевић Љубић, Александра 160
 Милојевић, Милоје 71, 74–77, 79, 150, 165, 166
 „Милош Обилић” (угоститељски објекат) 121
 Милошевић, Владо 57–63

Милутиновић, Миле 160
 Миљковић, Љубинко 88–90
 Миљуш, Александар 91
 Митровић, Милорад 182, 215
 „Михаиловац” (угоститељски објекат) 121
 „Модерни биоскоп” (угоститељски објекат) 121
 Монмартр (Montmartre) 32, 235, 243
 „Москва” (угоститељски објекат) 122, 139, 154, 184, 191

Н

„Наракорд” (ансамбл) 216, 245, 306
 Народни оркестар Радио Београда 20, 105, 156, 240, 250
 Нетл, Бруно (Bruno Nettle) 14
 Нешић, Марко 96, 167, 174–177, 179, 195, 215, 327
 Нешовић, Дубравка 221
 Николић, Бошко 160
 Николић, Владимир 182, 291
 Николић, Јелена (Јелица?) 160
 Николић, Паја 137
 Николић, Софка 62, 64, 110, 115, 119, 132, 160, 161, 327
 „Нишка јесен” (фестивал) 219, 243, 256
 Новаковић, Лола 216, 221
 „Нови Београд” (угоститељски објекат) 122
 Нота 216, 217, 240, 251, 277, 278, 328
 Нушић, Бранислав 19, 72, 127, 128, 215, 237

Њ

Његомир, Мерица 221
 Њикош, Јулије 55
 „Њујорк” (угоститељски објекат) 122

О

Обрадовић, Димитрије 157, 244
 Обрадовић, Миодраг 10, 242, 243
 Odeon 147, 176, 196

Округић, Илија Сремац 182
 Оливера Катарина 216, 221
 „Опера” (угоститељски објекат) 113, 167
 „Орач” (угоститељски објекат) 123
 Орешковић, Мита 93, 167, 177, 179, 327
 „Оријент” (угоститељски објекат) 123
 „Официрски дом” (угоститељски објекат) 123

П

Павковић, Љубиша 241, 251, 264, 270, 278
 Павловић, Властимир Царевац 20, 82, 99, 105, 115, 124, 142, 154–158, 270, 273
 Павловић, Наталија 127, 129, 160
 „Палас” (угоститељски објекат) 123
 Палић, Мита 195
 „Париз” (угоститељски објекат) 123
 Pathé 147
 Патрногић, Нада 79, 80
 ПГП РТБ 213, 278, 328
 Пека Пенанен, Ристо (Risto Pekka Pennanen) 44
 Перић, Ђорђе 53, 221, 222
 Петефи, Шандор (Sándor Petőfi) 211, 272, 289
 Петровић, Вељко 182
 Петровић, Драги 160
 Петровић, Жарко 10, 151, 211–217, 246, 275, 277, 279, 304, 306, 328
 Петровић, Милица 160
 Петровић, Милорад Сељанчица 83, 96, 125, 165, 182, 215, 217, 308, 311
 Петровић, Михаило Алас 113, 138
 Петровић, Тодор 160
 Петрушевић, Војислав 160
 Пивнички, Бранислав 160
 Пик, Владимир 160
 „Подриње” (угоститељски објекат) 123, 167
 „Позоришна кафана” (угоститељски објекат) 123, 167, 184
 Polidor 176

- Попаз, Душан 137, 139, 154, 155
 Попов, Макса 159, 270
 Поповић, Владимир 160, 242
 Поповић, Мита 182
 „Потрошачка задруга” (угоститељски објекат) 138
 „Праг” (угоститељски објекат) 124
 Прерадовић, Петар 96, 182, 215, 217
 „Путник” (угоститељски објекат) 124
 Путник, Емилија 160
- Р**
- Раденковић, Раша 124, 160
 Радио Београд 23, 34, 79, 80, 82, 105, 111, 115, 124, 130–132, 138, 139, 142, 144–148, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 161, 176, 196, 199, 208, 216, 220, 221, 234, 242, 277, 327, 328
 Радичевић, Бранко 96, 119, 182, 217, 222, 327
 „Радничка кооператива” (угоститељски објекат) 124
 Радојевић, Наташа 160
 Радукић, Маргерита 98
 Радулеску, Сперанца (Speranța Rădulescu) 43
 Рајић, Велимир 182
 Ракочевић, Селена 9, 93, 94
 Рејнолдс, Сајмон (Simon Reynolds) 21
 Роми 36, 38, 39, 42, 67, 73, 85, 98, 107, 125, 137
 „Рудничанин” (угоститељски објекат) 124
 Румунија 43, 60, 97, 259, 261, 326
 „Румунски краљ” (угоститељски објекат) 124
 Руси 38, 257
 „Руски цар” (угоститељски објекат) 124, 139
- С**
- „Савиначка касина” (угоститељски објекат) 20, 124, 156
 Санџак 69, 70, 81, 83, 89, 207, 326
 „Сарајево” (угоститељски објекат) 124
 Сарамандић, Живан 216, 220
 „Свилен конац” (ансамбл) 221
 Слобода, Вера 55, 216, 221
 „Секстет Скадарлија” (ансамбл) 216, 242, 246
 „Сељанчица” (угоститељски објекат) 125
 Семсон, Џим (Jim Samson) 39
 Сеферовић, Урош 160
 Силверман, Керол (Carol Silverman) 39
 „Сити” (угоститељски објекат) 125
 Скадарлија 10, 16–18, 25–27, 32, 107, 111, 112, 114, 116, 118, 119, 121, 128, 207, 217, 218, 223, 226, 227, 229–231, 233–238, 240–245, 247, 248, 252–255, 263, 269, 275, 280, 326, 328
 „Скадарлијске делије” (ансамбл) 240
 „Славија” (угоститељски објекат) 125, 167
 Славонија 45, 47, 52–54, 66, 214, 259
 Словенија 67, 82, 240, 326
 „Слога” (угоститељски објекат) 126
 „Смедерево” (угоститељски објекат) 126
 „Смиљево” (угоститељски објекат) 126
 „Соко Бања” (угоститељски објекат) 126
 „Солун” (угоститељски објекат) 126, 137
 „Споменари” (ансамбл) 221
 Србија 12, 15, 25, 27–29, 33, 37–39, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 52, 56, 59, 64, 65, 68–74, 76, 77, 80, 81, 83, 85–88, 95, 97, 98, 101, 105, 143, 145, 151, 163, 180, 216, 218, 224, 239, 243, 245, 251, 256, 257, 259, 276, 278, 326, 327, 330, 331
 „Србија” (угоститељски објекат) 126
 „Српска круна” (угоститељски објекат) 127
 „Српски краљ” (угоститељски објекат) 127, 167
 „Стамбол капија” (угоститељски објекат) 127

Станојевић, Чича Илија 118, 128, 234
 „Стари Београд” (ансамбл) 243
 „Стиг” (угоститељски објекат) 127
 Стојановић Мокрањац, Стеван 37, 71–74, 76, 78, 79, 110, 117, 120, 165, 175, 207, 247
 Страхув, Сергеј 34, 184, 185
 „Струга” (угоститељски објекат) 127

Т

„Таково” (угоститељски објекат) 128, 167
 Тамбурашки оркестар Радио Београда 138, 140, 154, 157–159
 „Тамбурица 5” (ансамбл) 10, 223, 230, 242–244, 249, 254, 318, 323
 Татовић, Даринка 161
 Тимотић, Милан 161
 Томић, Дејан 10, 174–177
 Томић, Жика 161
 „Топлица” (угоститељски објекат) 128
 „Топола” (угоститељски објекат) 128
 „Тополица” (угоститељски објекат) 128
 Трандафиловић, Аца 216, 221
 „Три сељака” (угоститељски објекат) 128
 „Три шешира” (угоститељски објекат) 128, 230, 235, 239, 255, 270
 „Триглав” (угоститељски објекат) 139
 „Трпеза” (угоститељски објекат) 128
 Турино, Томас (Thomas Turino) 225
 Турска 44, 86, 240, 326

Ђ

Ђетковић, Гордана 64, 65
 Ђирић, Оливера 161

У

„Уједињење” (угоститељски објекат) 129
 „Украјина” (угоститељски објекат) 129
 „Унион” (угоститељски објекат) 257, 262–264, 269, 270

Ф

Фабри, Франко (Franco Fabbri) 204, 205
 Фелдман, Валтер Зев 39
 „Филипова пивница” (угоститељски објекат) 129
 Фори, Марк (Mark Forry) 96, 97, 254
 Фрајт, Јован 34, 122, 147, 184, 185, 190, 191, 327
 Фрациле, Нице 44, 91

Х

Хаџимановић, Василије 161
 Хаџихусејновић Валашек, Мирјана 49, 52–55, 214
 „Херцеговац” (угоститељски објекат) 129
 His Master’s Voice 62, 147
 Хорејшек, Вацлав (Václav Horejšek) 167, 180, 181
 Хрватска 35, 45, 47–50, 52–56, 65, 82, 83, 97, 218, 326

Ц

„Царица Милица” (угоститељски објекат) 129
 „Цветкова механа” (угоститељски објекат) 129
 „Цветковић” (угоститељски објекат) 129
 Ценерић, Иво 241, 277
 Цигани 70, 117, 125, 126–129, 154, 207, 211
 Цицварићи 70, 90, 124, 125, 138, 157, 195, 270
 Columbia 147, 176
 „Црвени петао” (угоститељски објекат) 130
 Црна Гора 35, 45, 64, 65, 81, 83, 250, 281
 „Црна ружа” (угоститељски објекат) 130
 Црњанска, Јованка 161

Ч

Чешка 44, 126, 326
 „Чешка круна” (угоститељски објекат)
 130
 Чкоњовић, Драги 161
 Чобанић, Бранко 152
 „Чубура” (угоститељски објекат) 130

Ц

Џимревски, Боривоје 67
 Џиновић, Харис 251
 „Џокеј клуб” (угоститељски објекат) 130
 Џонсон Гарлингхаус, Естер (Esther Jons-
 son Garlinghouse) 111, 139
 Џувалековић, Илија 161

Ш

Шантић, Алекса 182, 215, 259, 327
 Шароши, Балинт (Bálint Sárosi) 42, 43
 Шаулић, Шабан 246, 251
 Шварц, Рикард 147
 Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 224,
 247, 256, 276
 Шехеровић, Вука 115, 129, 161
 „Шешир мој” (угоститељски објекат)
 230, 235, 255
 „Шишкова кафана” (угоститељски обје-
 кат) 130
 Шобота, Радомир 230
 „Шофер” (угоститељски објекат) 137
 „Штиблер” (угоститељски објекат) 130
 Шумадија 25, 245, 250, 281

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

784.4(497.1)(091)
784.4(497.11)(091)

ДУМНИЋ Вилотијевић, Марија, 1985-
Звуци носталгије : историја староградске музике у
Србији / Марија Думнић Вилотијевић ; [нотографија
Слободан Варсаковић]. - Београд : Чигоја штампа :
Музиколошки институт САНУ, 2019 (Београд :
Чигоја штампа). - 391 стр. : илустр., ноте ; 24 cm

«Књига 'Звуци носталгије: историја староградске
музике у Србији' заснована је на измењеном тексту
докт. дисерт. 'Историјски аспекти и савремене праксе
извођења староградске музике у Београду', одбрањене
на Фак. музичке уметности Универзитета уметности у
Београду децембра 2016. године.» --> стр. 9. - Тираж 500.
- Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија: стр. 339-378. - Summary.
- Дискографија староградске музике: стр. 379-384.
- Регистар.

ISBN 978-86-531-0502-0 (ЧШ)

а) Народна музика -- Југославија -- Историја
б) Народна музика -- Србија -- Историја

COBISS.SR-ID 277293836



Др Марија Думнић Вилотијевић дипломирала је и докторирала у области етномузикологије на Факултету музичке уметности у Београду. Запослена је на Музиколошком институту Српске академије наука и уметности. Посебно је интересују методологије етномузикологије и студија

популарне музике, звучна архивистика, градска народна музика, музика Балкана, музичке праксе у Београду, културна политика. Ауторка је бројних студија објављених у националним и међународним научним часописима и зборницима и чланица више професионалних удружења.



Књига представља прву научну студију која обухватно, концизно, аналитички промишљено и систематично разматра и разјашњава питања у вези с концептима народне и популарне музике, фокусирајући се на проблематику процеса стварања и тумачења *градске народне* и *староградске* музике.

из рецензије ванр. проф. др Мирјане Закић
(етномузиколог, Факултет музичке уметности)

Рукопис о истраживаним појавама је сачињен с теоријском дубином и аналитичношћу, уз адекватне и актуелне методе и приступе. Упечатљива је широка обавештеност ауторке: истраживачки ток је константно праћен импозантном литературом на неколико језика. Осим научно-теоријске вредности, књига поседује завидну применљивост: садржане информације и идеје могу да обогате различите праксе, повезане с културним памћењем, наслеђем, медијима и образовањем.

из рецензије ванр. проф. др Селене Ракочевић
(етномузиколог и етнокореолог, Факултет музичке уметности)

Монографија је написана јасним и приступачним језиком, тако да је њен потенцијални круг читалаца веома широк... Читаоцима је по први пут представљен целовито сагледан, педантно истражен и богато документован историјат развоја староградске музике у Србији, од њених зачетака након ослобођења Србије од турске власти и успостављања грађанског културног живота, преко њене афирмације као жанра популарне музике, чему је допринео успон дискографске индустрије у СФР Југославији, као и реконструкција београдске четврти Скадарлија као центра туристичке понуде тадашње југословенске престонице, до њеног данашњег статуса као жанра популарне музике који, међутим, за разлику од других жанрова популарне музике, нуди уметничку вредност и одупире се вулгарној комерцијализацији.

из рецензије вишег научног сарадника др Иване Медић
(музиколог, Музиколошки институт САНУ)

2. На те
Урек
Теба
На

ISBN 978-86-531-0502-0



9 788653 105020