

DOI: 10.2298/MUZ1417167J

UDK: 78.071.1 Борота Н.

78.011.26(497.1)

Појава концепт албума у популарној музици Југославије: ЛП плоче Камен на камен*

Јелена Јовановић¹

Музиколошки институт САНУ (Београд)

Апстракт

Албуми групе Камен на камен, *LP-60993* (1973) и *ООУР / АВНОЈ* (1975), аутора Николе Бороте Радована, поседују карактеристике по којима би се могли сматрати концепт албумима: тематско и идејно усмерење у чијој је служби редослед нумера, организација музичких средстава на макро- и микроплану, елементи наратива и музички и звучни симболи. Према тим критеријумима *LP-60993* може се сматрати првим албумом са елементима концепта на простору Југославије. Аспекти настанка поменутих издања обухватају: Боротин стваралачки однос према фолклору, утицаје угледних светских концепт албума и друштвено-политички контекст Боротиног ауторског рада.

Кључне речи

Југословенска популарна музика, концепт албум, *The Beatles*, Никола Борота Радован, Камен на камен, ритам корака, *Ћламочко Ћлухо коло*, команде, стројевни корак, песме Титу, *World Music*, *musique concrète*.

Уобичајено је да се концепт албум схвата као студијски албум у коме „све музичке или лирске идеје доприносе једној обухватној теми или целовитој причи” (Shuker 2002: 5). Међутим, шире су прихватане и другачије дефиниције: одређује га јединствена тема или наратив;² тема која обједињује албум заснована је инструментално, композиционо, наративно или лирски.³ Овај рад се ослања на гледиште по којем се термин *концепт албум* односи на албуме чији је садржај обједињен ванмузичком тематиком и не примењује се на једноставне збирке композиција само жанровски или тематски одређене (Shute 2013: 13). Као услов за сврставање албума у категорију концепт албума предвиђа се јединство остварено заједничким садржајем (тематиком) нумера и музичким средствима.

* Овај текст је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. У непосредној је садржајној вези са студијом исте ауторке (2014) „Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована”, *Музикологија* 16: 173–191.

¹ jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs

² <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>; приступљено 31. 3. 2014.

³ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum>; приступљено 31. 3. 2014.

Иако се зачеци оваквог стваралачког усмерења у популарној музици и цезу могу пратити од 1940. године, најутицајнија таква издања, узорни каснијим ствараоцима на светској сцени објављена су тек шездесетих и седамдесетих година 20. века. Једним од најзначајнијих таквих остварења сматра се *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) најуспешније и најутицајније групе у историји популарне музике, The Beatles (у даљем тексту Битлси).

О утицају овакве концепције на југословенску популарну музику⁴ у стручној литератури до сада није писано; спорадичне помене концепт албума, без ближих одређења критеријума сврставања у ту категорију, налазимо само у једном извору.⁵ Будући да, дакле, изостају подаци који би омогућили прецизно позиционирање Боротиних радова у том контексту,⁶ циљ ове студије је да се анализом елемената њихове концепције јединства целине укаже на чврсту везу са устројством концепт албума, као и на њихову усклађеност са актуелним токовима светске популарне музике. Студија је настала на уверењу да ЛП плоче Камен на камен из раних седамдесетих година, иако нису у потпуности остварене као концепти, имају све елементе таквог приступа. Реч је о издањима *LP-60993* (Југотон, 1973)⁷ и двоструком албуму *ООУР / АВНОЈ* (РТВ Љубљана, 1975).⁸

Токови формирања албума Камен на камен из 1973. и 1975. године овде су сагледани најпре преко Боротиног општег односа према фолклору као трајном извору инспирације, затим преко угледања на светска достигнућа у популарној музици, у првом реду музици Битлса, и, најзад, у зависности од текућег друштвеног, економског и политичког контекста.

У другој студији (Јовановић 2014) сагледан је Боротин стваралачки однос према фолклору у ширем смислу и третман фолклорних предлогака различитог порекла у његовим ком-

⁴ По речима Н. Бороте, важан утицај на развој концепт албума у свету имао је развој технологије снимања; будући да је у СФРЈ управо овај аспект рада изискивао највећа материјална средства, услови у којима би се *код нас* могло приступити раду на концепт албумима не могу се поредити са иностраним.

⁵ <http://balkanrock.com/yubilej-yu-100-najbolji-albumi-jugoslovenske-rok-i-pop-muzike-15-godina-kasnije/>, приступљено 1. 12. 2014.

⁶ Према необјављеном мишљењу одличног познаваоца ове проблематике, првим концепт албумом у пуном значењу тог појма, чији је аутор са простора СФРЈ, може се сматрати плоча *Not An Ordinary Life* Корни групе / Kornelyans, аутора Корнелија Ковача, из 1974. (Ricordi SMRL 6130, Италија).

⁷ Реч је о једном од сто најбољих албума издатих у СФРЈ (<http://balkanrock.com/yubilej-yu-100-najbolji-albumi-jugoslovenske-rok-i-pop-muzike-15-godina-kasnije/>). Потребно је, међутим, нагласити да на њему нису све композиције у потпуности Боротине ауторске: нумера *Рајтар* компонована је на стихове Ђуре Јакшића, а за нумеру *У суну једне пролећне ноћи* музику и текст је писао Химзо Половина.

⁸ Пуне податке о овим издањима видети Јовановић 2014: 183, фуснота 29.

позицијама. Такође је указано на чињеницу да је Борота (са колегама) један од зачетника тренда коришћења фолклорних мотива међу сарајевским музичарима седамдесетих и осамдесетих година 20. века (Pavlović 2013), утичући на стваралаштво ширег круга југословенских аутора. Управо у његовом интересовању за фолклорну традицију, и у јакој и по карактеру за то време специфичној, могло би се рећи и авангардној мотивацији да и на домаћем и на међународном нивоу промовише јужнословенски музички фолклор – па чак, по својим речима, и „нови музички жанр”, и то „фолклор у урбаној амбалажи” (Борота) – јесте један од важних предуслова за конципирање два прва албума. Такво мишљење потврђује чињеница да је на веб сајту Discogs музика на оба издања класификована као „Pop, Folk, World and Country”.⁹ Реч је о фузији (сједињавању) елемената фолклора, интернационалне популарне музике, али и масовних свечаних песама и корачница. На тај начин су музичким средствима постигнути веома различити нивои жељених значења.¹⁰ Посебно је значајно питање организације музичког материјала на овим издањима с обзиром на њихову тематику. Реч је такође о специфичним композиционим и продукционим средствима од којих су многа атипична за простор тадашње СФРЈ.

Други изузетно важан аспект Боротиног рада јесте утицај највећих достигнућа светске популарне музике тог доба; пре свега, реч је о утицајима допрлих посредством музике Битлса.¹¹ Према речима Николе Бороте, *Биџлси* су деловали попут својеврсног „филтера” за различите музичке стилове, а посебно за продукцијска решења.¹² Боротин *биџлсовски* приступ (какав су у то време примењивали ствараоци и на светској музичкој сцени)¹³ обухвата широк спектар композиционих, аранжерских и продукцијских решења. Будући да они заслужују засебна разматрања на ширем простору, на њих ће у оквирима овог рада бити указано само у оним аспектима у којима се огледају елементи концепта на првим Боротиним ауторским албумима.

⁹ Видети <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-Kamen-Na-Kamen/release/5393295>; <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-OOOR-AVNOJ/release/1994014>; приступљено 1. 12. 2014.

¹⁰ Упореди <http://www.wikihow.com/Write-a-Concept-Album>; приступљено 1. 12. 2014.

¹¹ О ширим утицајима *Биџлса* на југословенску популарну музику, колико је познато, до сада се у домаћој литератури није писало.

¹² „*Биџлси* (сарајевска прононцијација имена The Beatles) и све оно што је утицало на њихов укупан опус, укључујући и радове настале након распада – захваљујући тиму експерата којима су били окружени, били су и остали најбољи филтер свих могућих утицаја на популарну музику уопште” (Н. Борота).

¹³ Употреба термина према <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque>; приступљено 1. 12. 2014.

Музички и звучни ефекти које је Борота примењивао, са највећим ослонцем у стваралаштву Битлса, били су нови и необични за ондашњу југословенску музичку сцену. Реч је о начину коришћења оркестра, гудачког квартета, лимених дувача, о полифоном вођењу и наснимавању гласова, комбиновању различитих звукова у продукцијском поступку (нпр. „аплауз или друга бука атмосфере”; „мешавина снимака”), као и „наративи из предграђа, обичне приче” и елементи конкретне музике (*musique concrète*),¹⁴ од изузетног значаја за концепцију. Могло би се рећи да таква концепција подразумева да се у композицији може унети било који звучни материјал који доприноси изразу и значењским нивоима, а такође и стварању „звучних слика”.¹⁵ Кад је реч о елементима конкретне музике, Борота је користио снимке звукова различитог порекла: блејања оваца, клепетуша, жамора веће групе људи, хркања, звука писаће машине, паљбе из ватреног оружја, детонације, звукова са градилишта или из фабрике итд., и примењивао их у прецизно омеђеним семантичким равнима.¹⁶ Утицај Битлса огледа се и у одређеним композиционим поступцима који су допринели томе да ове плоче имају значајне елементе концепт албума, о чему ће бити речи у наставку овог текста.

Извођачки аспект ових албума такође заслужује посебну пажњу. Поред избора инструмената и њиховог третмана, као и избора инструменталних ансамбала, значајна је и улога вокалних солиста у изградњи целокупног слушног утиска. Дует Ненада-Неде Ђурића (баритон) и Николе Бороте (тенор) био је складан како у унисоном певању тако и у вишегласним аранжманима. У тембру, интонацији и дикцији може се мерити са највећим светским вокалним дуетима, а идеји концепта на албумима посебно су допринели психолошка убедљивост, искреност,

¹⁴ Наводе о свим овим средствима, коришћеним на албуму *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, дајем на основу филмованих материјала о снимању ове плоче, који су у време писања рада били доступни на Интернету. За бројне податке о Битлсима и о другим значајним ствараоцима из области популарне музике наведене у овом раду, као и за помоћ у теоријском упознавању са њиховом музиком, срдечно захваљујем Николи Бороти.

¹⁵ Кад је реч о паралели са њиховом музиком у овом погледу, потребно је рећи да је у случају Битлса свесредна подршка допринела комерцијалном успеху њихових издања; с друге стране, Боротини радови су се у домаћој средини у своје време пре могли сматрати својеврсном ауторском авангардом и сувише смелим и вишезначним да би могли бити препознати, па и медијски и на друге начине подржани са циљем пуне комерцијализације.

¹⁶ Током рада на албуму *ООУП / АВНОЈ* коришћени су звуци из Архива РТВ Љубљана.

јасноћа и емоционална изнијансираност у саопштавању (врло различитих) садржаја.¹⁷

Трећи аспект који доприноси разумевању елемената концепта на првим албумима Камен на камен јесте званична, државна идеолошка матрица у којој су ови радови настајали.

Потребно је нагласити да су се околности под којима су два албума снимана веома разликовале. Албум *LP 61993* рађен је скромним средствима и у скромним условима, док је *ООУР / АВНОЈ* имао финансијску, логистичку и медијску подршку, а технички услови за његово остварење били су неупоредиво захвалнији. У његову реализацију био је укључен Симфонијски оркестар РТВ Љубљана са солистима.¹⁸ Борота је имао пуну слободу да овај албум конципира тако да он и садржајно и музичким средствима обухвати различита идејна и идеолошка полазишта.

Друштвено-идеолошки контекст

Музичке фузије које налазимо код Бороте могу да упуте на размишљање у правцу који сугеришу Мајкл Тензер и Филип Тег: да спојени различитих музичких матрица у оквиру *WM* могу да одражавају широке друштвене промене и буду њихови катализатори (Tenzer 2006: 17). Такође, инспиративно је мишљење да музичке јединице у композицијама, укључујући и дела популарне музике, могу указивати на важне аспекте музичке семиотике у култури, а такође и покренути тему идеологије у корелацији са „social patterning of subjectivity” под променљивим политичким и економским околностима (Tagg 2004: 18). Историјски, економски и политички контекст у Југославији раних седамдесетих година пружа много разлога за овакве приступе знањима о домаћој популарној музици са елементима фолклора.

Боротино стваралаштво се такође може посматрати у оквирима концепата Мишка Шуваковића (2004: 33, 35). Постоји могућност примене концепта музике као „конструкта друштва”, при чему се „музика и друштво налазе у сложеном међуконститутивном односу”, као један од „апаратуса микро- или макродруштва којима се изводи (perform) друштвена реалност” (2004: 35). Ипак, с обзиром на специфичности Боротиног ауторског приступа, применљивији је концепт музике као „од-слика друштва”, где стваралац „трансцендира [...] конкретне друштвене услове и околности стварајући [...] слику универзалног као

¹⁷ Тај и такав резултат, по мишљењу Николе Бороте, такође је важним делом охрабрен утицајем вокалног дуета Ленон–Мак Картни (Lennon–McCartney).

¹⁸ Процесу рада на овој плочи погодовала је чињеница да је у исто време РТВ Љубљана понудила Бороти да ради албум са Недом Украден с циљем комерцијалног успеха (који је и уследио); рад на овим плочама текао је паралелно.

транскултуралног, мада европски центрираног, естетског објекта” (2004: 35).

Боротин стваралачки одговор на друштвено-политичке околности тог доба огледа се у два нивоа, тј. у њему се преламају два лична и ауторска виђења политичке и друштвене стварности. У једном од њих се очитује афирмативан однос према симболима друштвено-политичког и идеолошког устројства земље, а у другом – иронија и сарказам (који никада не прелазе у негативно мотивисан цинизам) у односу на њих. У том погледу добродошла је паралела са идеолошким усмерењима стваралаца из сфере англоамеричког Folk Revival-а. С једне стране, овај правац је изворно био и израз пролевичарских политичких тежњи, што је нашло свој музички одраз и у контексту југословенске идеологије седамдесетих. За разумевање Боротиног ауторског израза изузетно је важна друга страна идеолошког предзнака композиција овог правца (па и једног дела репертоара Битлса). Реч је о израженом саркастичном односу према владајућој идеологији, друштвеној стварности, појавама из свакодневног живота. То опредељење Борота назива „леноновским” односом према тематици, и објашњава: „Кроз умерену сатиру биле су изречене праве поруке”. Чињеница је и да је као аутор у једном таквом задатом контексту успео да сачува аутентичан лични израз и стваралачку слободу, која му је обезбедила углед међу тадашњим независним интелектуалцима и ствараоцима.

Током седамдесетих година многи аутори из света домаће популарне музике по поруџбинама су писали музику на теме садржајно повезане са симболима владајуће идеологије: култом партизанства, личношћу Јосипа Броза Тита, идејом Југославије, са афирмативним односом према њима. Такав репертоар у музичком идиому савремених светских трендова сматран је идеолошки пожељним, јер је омогућавао популарисање садржаја те тематике међу младима. Борота је својим талентом и свежим идејама успео да привуче пажњу и да захваљујући томе добије одређене ангажмане, уводећи и елементе домаћег музичког фолклора у оваква музичка остварења, што је било нетипично и ново за тај тип композиција. На његове композиције у овом маниру може се применити констатација да је реч о музици „која има свечани [...] карактер церемонијалног типа”, „препознатљив у политичком дискурсу” (Лукић-Крстановић 2010: 121). У питању су једноставна и јака музичка средства: изражен ритам у парном такту, преминација дура и елементарне хармонске везе, а уз то акустичарски дух који истиче харизму појединца – изражајна средства масовних и свечаних песама и корачница интернационалног карактера. Значајан ефекат имају сеоски и

лирски мотиви у тексту, у којем се помињу „цвеће, птице, поље, реке, срце” (Лукић-Крстановић 2010: 122). Писао је музику која је наручивана за телевизијске серијале, неколико документарних и један играни филм (видети Pavlović 2013). То су углавном композиције „илустративног карактера, у складу са захтевима сценарија” (Н. Борота).

Концепцијски организовани њосиуици

На два аудио издања који су предмет ове расправе препознатљиви су различити елементи који упућују на концепцијски доследан ауторски начин мишљења. По сопственим речима, Борота је рад на прве две плоче само делимично усмеравао ка стратегији концепт албума; у домаћој популарној музици тог времена није имао узора који би такав покушај охрабрио и омогућио његово пуно остварење већ на издању из 1973. године. Доследнија тежња ка организацији целине приметна је тек на другој по реду, двострукој ЛП плочи.¹⁹

У сваком од ових издања уочљива је тематска усмереност. Теме наговештавају већ наслови албума; у њиховој служби су распоред нумера и специфична организација музичких средстава која се идентификују на макроплану – са циљем сливености, јединства форме, и на микроплану²⁰ – реминисценцијама на раније изложене музичке мотиве. Делимично су присутни елементи наратива. Обједињујућим темама које се односе на ванмузички садржај приступљено је музичким средствима, али и коришћењем одређених симбола, утолико интересантнијих што су у стваралачком погледу вишезначни.

Посебну пажњу у том смислу привлачи избор скраћеница за називе целина, преузиманих из регистра назива друштвених организација, социјалистички типизираних државних производа, установа и предузећа – *LP 60993* и *ООУР / АВНОЈ*. Иста врста скраћеница је употребљена за наслове појединих нумера са албума из 1975. – *РТВ, ПТТ, ООУР, АВНОЈ*. Такав поступак представља широку разраду идеје коју је Борота стекао под утицајем композиције Битлса – *Back in the USSR* (1968). Ауторски приступ скраћеницама подразумева два принципа: „спољашњи” – по којем се оне читају дословно, са аспекта датог друштвеног, економског и политичког устројства и по којем оне збирно носе

¹⁹ Први његов ауторски рад који има све елементе концепт албума јесте *Ко ме њо од некуд дозива*, реализован 1976, али, нажалост, не у облику у којем је био замишљен. О томе ће бити речи другом приликом.

²⁰ Реч је о мноштву „малих лирских и музичких унакрсних референци” карактеристичних за концепт албуме; видети <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum>, приступљено 11. 4. 2014.

улогу симбола који безлично, попут жига, означавају категорије различитих појава; и „унутрашњи”, са становишта улоге и удела ових појава у људском животу и у пребрзим, често нелогичним, а коренитим променама у њему. Овим скраћеницама се на албумима придружују и друге, са специфичним учитаним значењима (нпр. *ЗОО* или *PRESS*) – у стваралачким реакцијама на односе међу људима, људску природу, појаве у друштвеној свакодневици, или кроз асоцијације на одређени историјски период (1941–1946).

Албум *LP 61993* је од стране владајућих државних кругова био посматран као вид „субверзивне делатности”. Упркос успеху појединих нумера код публике,²¹ његов комерцијални успех је, на жалост, изостао.²² С друге стране, плоча *ООУР / АВНОЈ*³ успела је својим тематским усмерењима да помири идеолошки усмерене потребе наручилаца са стваралачким потребама и личним идејним полазиштем самог Бороте.

Албум LP 61993

На овој плочи нумере су садржајно различите – од најбројнијих, о појединим аспектима социјалистичке идеологије, преко љубавних (са или без ироничног односа према друштвеном контексту), романтичарски родољубивих (*Рајшар*), до оних са темама везаним за проблеме животне средине²⁴ и радова сасвим специфичног садржаја (каква је претежно инструментална, програмска композиција *Град (наш њавак)*).²⁵

Концепција је у битним појединостима сигнал ауторове „намере да крене у концепт” (Н. Борота). Ту су, пре свега, уводни и завршни наратив – ауторске стихове говори један од најзна-

²¹ Композиција *Овце – Овце* освојила је награду публике на фестивалу *Омладина '73* у Суботици.

²² Продај је у свега 530 примерака. Међутим, био је прихваћен и високо цењен у *културном андерграунду* тог времена; касније је (како је већ речено) стекао статус једног од сто најбољих албума у СФРЈ.

²³ Овај албум је издат у два вида: као двоструки албум и као две одвојене ЛП плоче (у складу са концепцијом сваке од њих).

²⁴ У том погледу, може се успоставити идејна и генерацијска паралела између тог аспекта Боротиног рада и генералног односа према фолклору и животной средини какав у својим новијим јавним иступањима исказује Роџер Мек Гуин (Roger McGuinn), један од оснивача и „душа” групе *The Byrds* (поф. 1942); видети: Roger McGuinn at UC Berkeley, <https://www.youtube.com/watch?v=IzwP5b7wIcY&list=RD8s6TSNwnYDw&index=10>; <https://www.youtube.com/watch?v=IzwP5b7wIcY>; линковима је приступљено 1. 12. 2014.

²⁵ Борота је назива „композицијом-програмом”. Она се по квалитетима у споју сведених музичких средстава, продукцијског решења, спонтаности и храбрости у изразу не може, чини се, мерити ни са једном појавом у домаћој популарној музици све до данас.

чајнијих представника алтернативне сарајевске песничке сцене Ахмед Мухамед Имамовић²⁶ – у првој и у завршној нумери. Почетна нумера *Град* (пример 4)²⁷ започиње наративом у којем, у форми трећег лица, наратор успоставља директну комуникацију са слушаоцима, казујући својеврсни „проглас“ / *statement* концепта и истовремено *пројекта* Камен на камен. Кључни је мотив камена, као истовременог симбола трајања (тј. временске димензије) и места на којем се налази (просторне димензије), указујући тако на ванвременски аспект, где се (тренутне) политичке и друштвене идеолошке сфере смењују не нарушавајући непрекидно трајање, универзалне законе и ток природних појава.²⁸ На ову тематику надовезује се одјавни наратив у завршној нумери *Нек’ се зна* (пример 8), којим је саопштен однос аутора и његове генерације према земљи у / на којој живе. Иако свечани тон најпре асоцира на званичне, идеолошки усмерене масовне скупове и приредбе, садржај упућује на однос према појмовима *нашеџ* и *своџ*, и саопштава о достојанству у наслеђивању предачког завештања, што као доживљај и став превазилази идеолошке оквири датог времена, и што ће у истој композицији бити показано и музичким средствима. Оба наратива се могу окарактерисати као *мејанаратив* (према Beard и Gloag 2005: 114) намењен већем кругу слушалаца, односно, друштву које стваралац перципира као традиционални концепт заједнице.

Тежња ка монолитности макроформе изражена је одсуством пауза између нумера (по узору на раније наведене албуме *Биџлса*). Између појединих нумера постоје прелази са одређеним садржајним или смисаоним асоцијацијама (реч „ратар“, са јаком реверберацијом између композиција *Град* и *Рајџар*, и прелаз са прве на другу страну плоче у узвику „О–брни!“ у маниру војничке команде, или команде коловође у *џлухом колу*). Заокруженост макроформе налазимо још и на плану аранжмана, карактера (почетна и завршна нумера садрже гудачке партије и вокалне деонице, које дају свечани, химнични карактер; примери 4 и 8).

Важан елемент концепције је тематска веза између нумера, садржана мање у њиховом распореду, а више у динамици смењивања појединих тема. Њихов распоред и међусобни садржајни

²⁶ Имамовић никада није говорио туђе стихове; за ову прилику је направио изузетак (подаци добијени од Н. Бороте).

²⁷ Примери у Прилогу овој студији представљају анализирани композиције о којима је реч и у другој студији исте ауторке (Јовановић 2014).

²⁸ Ово је у најтежњој вези са уметничким усмерењем низа песника алтернативне песничке сцене у тадашњој Југославији, а у том контексту своје место заузима и *пројекат* Камен на камен. Отуда позиционирање овог албума у тадашњој културној клими Југославије и његова ангажованост у идејном погледу постају много јаснији.

однос непрекидно сугеришу динамику између друштвено-политички задатих оквира и непосредног многоструког личног и колективног животног искуства.

Двос̀труки албум ООУР / АВНОЈ

Као што је већ речено, овај албум је спој различитих идејних концепција, које су најчешће обједињене, а понекад и диференциране музичким средствима. Нумере су и овде повезане у јединствен след.

Прва плоча, ООУР, тематски се надовезује на албум *LP 61993*, са преовлађујућим ироничним односом према друштвено-политичком окружењу и друштвеној стварности (примери 13, 14, 16), али и са упечатљивим уметничким, песничким освртима на њу (*Interlude*, текст: Р. П. Ного), као и са лирским темама из породичног живота (*Мајка је умјесила црнога хљеба*).

Тематско и садржајно јединство је појачано органском, *биџилсовском* везом у виду поступка *Fade Out – Fade In* између завршетка стране А и почетка стране В, унутар композиције *Interlude* која се налази на обе стране. Повезаности на нивоу музичког материјала доприноси завршна нумера на страни В, *Глас народа* (пример 9), састављена од реминисценција на укупно пет композиција са плоче, односно, рекапитулације претходно изложеног садржаја албума.

Друга плоча, АВНОЈ, већим делом је тематски усмерена на симболе социјализма / комунизма као савршеног, утопијског друштвеног уређења. Ово издање је у замисли наручилаца посвећено двострукој државној прослави: годишњици конституисања друге Југославије (Другог заседања АВНОЈ-а 1943) и доношењу Устава СФРЈ (1974). Акустичарски, *ривајелистички* музички концепт у служби је симбола државне идеологије. Концепцијски, албум се састоји од две главне целине – два низа идејно и тематски обједињених композиција, који делимично следе логику наратива. На страни С је тематика везана за улогу и идеологију партизанства, са укљученим домаћим фолклорним музичким мотивима. На страни D је апотеоза циљева и идеја АВНОЈ-а, НОБ и комунистичке идеологије; овде су фолклорни мотиви ређи, а тежиште је на предлошцима из англоамеричке популарне музике.

Првих шест нумера на страни С посвећено је теми партизана. Низ који следи логику наратива насловљен је као *1941–1946*, а свака од нумера једном од година у низу од 1941. до 1946. и слободна је тематско-музичка асоцијација на конкретно историјско време. Последња нумера на истој страни, под насловом *Смрти фашизму – слобода народу!* надовезује се на претходни

след и партизанском паролом закључује вишеделну, тематски јединствену форму.

Страна D доноси композицију *Finale* (пример 10),²⁹ а затим низ нумера у две тематске целине. Прву целину, *Одборници*, чини дводелна композиција посвећена двома личностима из редова народних одборника (примери 11, 11а и 11б). Овакво позиционирање нумера на плочи могло би се тумачити као почасно, посвећено личностима од поштовања; чињеница да су оне препуне хумора и ироније даје целој концепцији отклон од таквог тумачења и истиче дубоко саркастичан ауторов однос према тој тематици. Другу целину под насловом *АВНОЈ* (пример 18а–ђ) чини низ од шест композиција / реминисценција на тековине АВНОЈ-а и на поједине догађаје у НОБ. Она је делимично решена на начин програмске композиције, чији је облик заокружен химнично конципираним уводним и завршним деловима, дајући печат целом издању. Слављенички карактер овде преовладава; иронија и сарказам су присутни, али уочљиви само на нивоу детаља. Пред сам крај последње композиције у низу, *Антифашистичко вијеће народног ослобођења*, укључен је цитат одломка из *Оде радоси* (Бетовен / Beethoven), што је такође замисао која следи тематско концепцијско усмерење из неколико разлога (пример 18). С овим цитатом композиција добија више нивоа значења; између осталог, аутор у њему види „симболичку везу идеје југословенског и европског јединства различитости”, а и припадност Југославије културном контексту Европе. Тиме се, после нумере *РТВ*, пример 15, на албуму успоставља друга по реду реминисценција на ову тему.

Поред акустичарске концепције по угледу на светске трендове – примарног музичког средства који највише доприноси утиску слушног и формалног јединства издања, бројне су реминисценције истоветним или сродним музичким материјалом на бази фолклорних предлогака (пре свега ритмичких: формацијама и пулсацијом *џлухоџ кола*, у доследном темпу и карактеру). Јединство музичког материјала на плочи ојачано је коришћењем теме *За слободу, за мир* из композиције *1944* на страни С: иста тема је дата и у композицији *Finale* у аугментацији, као носилац нове поруке (пример 10).

Дизајн омота сваког од албума потврђује постојање општег идејног и тематског усмерења. Ликовно решење на *LP – 60993* хуморног је, ироничног карактера: цртеж краве *en face*, закићене зеленом маслиновом гранчицом, са отвореним погледом светлих очију ка посматрачу; задња страна омота приказује исту краву

²⁹ Оригиналну ауторову замисао да она, сходно свом наслову и тематици, треба да буде завршна на албуму, није било могуће остварити из техничких разлога.

отпозади (цртеж: Маја Ђурић, према замисли Н. Бороте). Дизајн омота албума *ООУР / АВНОЈ* у стилу је руског футуризма (дизајнер: Драган Стефановић, према Боротиној идеји). Ово решење је спој југословенских државних симбола (звезда петокрака и боје заставе, у различитим варијантама на предњој, задњој и преклопним странама), савремене урбане културне матрице и сеоског фолклора (ликови двојице водећих музичара у групи, са обележјима споја фолклорног и урбаног културног миљеа и естетике: стилизована црногорска / крајишка капа, брада, наочаре).³⁰ Елементарна графичка форма, скраћеница на омоту, у великој мери даје печат дизајну целине својим карактером жига – (агресивно) наглашава ироничан тон текстуалног садржаја посвећеног јавно прокламованим програмима друштвених и економских промена, актуелним званичним тумачењима историјских догађаја, као и судбини појединца у таквом контексту.

Закључак

Основни стваралачки допринос Николе Бороте Радована југословенској популарној музици из прве половине седамдесетих година XX века огледа се у томе што је постигао фузију (обједињење) елемената фолклора и идиома савремених трендова. За њега је традиционална музика је значајан извор инспирације и јако изражајно средство; о томе сам каже: „Традиција (свих врста и облика) ме је одувек изузетно интересовала”. Циљ му је да покаже вредности локалног фолклора и да кроз специфичан ауторски израз саопшти одређене поруке.

У томе је значајну улогу имало коришћење предлогака по узору на свечане, химничне композиције са порукама владајуће идеологије, у најтешњој вези са конкретним временом, местом и историјским контекстом у којем је Борота започео свој рад. Фолклорном музиком са простора бивше Југославије могла се саопштити и (утопистичка) идеолошка порука о „братству и јединству народа и народности”. Отуда кроз фолклорне предлошке предност није дата ниједном од етницитета као њихових носилаца, већ су они узети као заједничка баштина, обједињени општим, неутралним термином *народни мошиви*. То потврђују и Боротине речи: „Ја сам у то вријеме био фокусиран на утопистички пројекат стварања *југословенске* нације – тако сам се осјећао, размишљао и изражавао”. (Један од елемената те заједничке баштине јесте и *народно коло*, као музички материјал и

³⁰ Узор за свеобухватни креативан приступ у стварању концепт албума био је такође у албуму *Sgt. Pepper's...* Битлса; видети http://www.youtube.com/watch?v=7N5W6E_snNg; приступљено 12. 4. 2014.

као симбол примењен у више Боротиних текстова различите тематике).³¹ Борота прилази фолклорним предлошцима са пуном свешћу о њима као изразу концентрисаног искуства прошлих генерација и интуитивно прониче у њихове аутентичне значењске нивое, дајући им ново отелотворење. Штавише, будући у току са највишим достигнућима светске популарне музике, чинио је кораке у правцу остварења идеје коју су у то време у Југославији следили и други музичари: настојао је да допринесе формирању новог жанра, или, по својим речима, радио је у циљу „трасирања пута развоја ‘фолклорног’ правца [данашњом терминологијом речено, жанра *ИМ*] у Југославији”.

У композиционим поступцима руководио се најпризнајим светским узорима тог времена. Концепт албум се показао најзахвалнијом формом за обједињење његових стваралачких принципа. Анализе показују да је први албум Камен на камен, *LP 61993* (1973), остварење са јасно израженим тенденцијама у том концепцијском правцу, можда и прво такво издање у Југославији, што му даје посебно место у историји југословенске популарне музике. На наредној плочи, *ООУР / АВНОЈ*, елементи концепта су још јасније и чвршће постављени.

Иронија и сарказам, значајне карактеристике Боротиног стваралачког израза, дају специфичан карактер његовим композицијама. Нарочито долазе до изражаја на семантичком нивоу коришћења одређених изражајних средстава.

Уочена су два елемента који су у најтешњој вези са фолклорним идиомом: то су звучни мотив људског ритмичког корака и мотив узвика команди упућених групи људи. Сваки од њих се среће у двојакој улози: као мотив корака / команде при игри (у *злухом / нијемом колу*) и, ређе, као војнички (стројеви) корак / војничка команда. „Читање” феномена и семантике ових мотива може бити двојако: из традицијског модела – у колу – пројектују се у нову идеолошку матрицу, подразумевајући перформативност другог, наметнутог вида колективитета, сасвим другачије природе. Прелазак из једне у другу сферу праћен је иронијом. (Слично семантичко презначење налазимо и у примеру 7, лирског карактера). Однос двеју група изражајних средстава Борота тумачи као „контраст између *прошлости* (доба бајки и епова) и *садашњости*”. Другим речима, реч је о поетском постављању (најмање) два плана поимања стварности једног уз други.

Фузијом (обједињавањем) различитих музичких елемена-

³¹ Упућивање општих позива „у коло” има позитивни, оптимистички предзнак, који се можда може тумачити као израз доживљаја ове архаичне плесне форме (обредног кружног кретања) као могућег пута ка колективном избављењу од стихије друштвених и политичких прилика, кроз потврду снаге заједнице.

та остварен је јединствен израз у којем саопштене поруке имају своје пуно дејство. Вештина аутора састоји се у томе што је елементе домаћег фолклорног, англоамеричког акустичарског и идиома химничних, идеолошки усмерених композиција удружио у компактне целине, у којима они појединачно задржавају своју аутономију. Семантика је грађена кроз комбиновање музичких симбола сељачке заједнице и њене биолошке снаге са музичким симболима идеја водила социјализма, у интересу остварења заједнице новог типа. Заједница је потврђена и кроз фолклорни музички идиом и кроз естетику масовних песама и корачница, а на актуелности добија захваљујући музичким мотивима и средствима по моделима најуспешнијих остварења светске популарне музике. У таквом јединству, елементи музичких матрица, рекло би се, не мењају нити поништавају своје значење, нити се тај спој одвија противно унутарњим правилима сваке од њих, већ се оно на једном новом нивоу поново потврђује. Такав спој остаје на трагу основног значења сваког од три поменута идиома, до-носећи поруку идеолошки подобне и отуда, како је сугерисано, *љобедоносне* матрице са ауром југословенске утопије – идеалног, праведног друштва и идеалног животног окружења.³² Нарочито су се ефектним показали спојеви традиционалних предлогака и оних карактеристичних за свечане композиције; то је могло бити и предвидљиво, јер је реч о музичким обрасцима који су широкој публици (били) добро познати (према Middleton 1990: 45). Можда се у овом случају чак може говорити о фолклорној матрици као изразу „екстернализованог, нижег другог” (Тоунбеџ 2002: 154) – у овом случају, личног и крајишког горштака у њиховој постојбини – утканој у „вишу” музичку форму, која кореспондира новом начину живота и веровања у утопијској држави.

Успостављање ових паралела важно је и за разумевање поетике *љројекџа* Камен на камен у целини. Анализе касније насталих Боротиних радова у погледу тематике, мотивике и изражајних средстава потврдиће садашњу претпоставку о постојању одређених константи у целокупном његовом стваралаштву.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Beard, D. and Gloag, K. (2005) *Musicology: The Key Concepts*, London – New York: Routledge.
- Golemović, D. (1997) „Srpsko narodno pevanje u razvojnem procesu: od obredne do

³² О југословенској утопији Александар Петровић каже: „Ма како да се то одвијало у оквирима политичке диктатуре, ипак је чињеница да су се ту ослободиле утопијске енергије у мери која се нигде у XX веку није могла наћи” (Петровић 2012: 24).

- Љубавне lirike”, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: XX vek, 23–55.
- Големовић, Д. (2000) *Рефрен у народном њевању – од обреда до забаве*, Бијељина – Бања Лука: Реноме, Академија умјетности.
- Докмановић, Ј. (1981) „Анализа рефрена дужих од певаног стиха у народним песмама Србије”, *Zvuk* 4: 69.
- Јовановић, Ј. (2014) „Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована”, *Музиколоџија* 16: 169–197.
- Лукић-Крстановић, М. (2010) *Сјекџакли XX века – Музика и моћ*, Посебна издања, књ 72, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Middleton, R. (1990) *Studying popular music*, Philadelphia: Open University Press.
- Petrović, A. (2012) „Osим себе, dostojnog protivnika nemamo”, *Ekstra* 7 (5): 21–24.
- Roeder, J. (2011) “Introduction”, у J. Roeder и M. Tenzer (ур.) *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford University Press, 3–16.
- Toynbee, J. (2002) “Mainstreaming, to hegemonic centre to global networks”, у D. Hesmondhalgh и K. Negus (ур.) *Popular Music Studies*, London: Arnold, 149–163.
- Chevalier, J. и Gheerbrant, A. (1983) *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Шуваковић, М. (2004) „Вишак вредности – музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о *World Music*”, *Нови звук* 24: 32–39.

Електронски извори

- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html> (31. 3. 2014).
- <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum> (31. 3. 2014).
- <http://balkanrock.com/yubilej-yu-100-najbolji-albumi-jugoslovenske-rok-i-pop-muzike-15-godina-kasnije/> (1. 12. 2014).
- <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-Kamen-Na-Kamen/release/5393295> (1. 12. 2014).
- <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-OOOR-AVNOJ/release/1994014> (1. 12. 2014).
- <http://www.wikihow.com/Write-a-Concept-Album> (1. 12. 2014.)
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque> (1. 12. 2014).
- http://www.youtube.com/watch?v=7N5W6E_snNg (1. 12. 2014).
- <http://youtu.be/NRr37NxL5qc> (1. 12. 2014).
- <http://youtu.be/3askZErSNRw> (1. 12. 2014).
- <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum> (1. 12. 2014).
- <https://www.youtube.com/watch?v=IzWp5b7wIcY&list=RD8s6TSNwnYDw&index=10>
- <https://www.youtube.com/watch?v=IzWp5b7wIcY> (1. 12. 2014).

ПРИЛОГ Анализе композиција

1. *Чикаџо / Chicago 1886 (1973)*³³

Текст: Д. Трифуновић; водећи вокали: З. и Ј. Видовић;

– Садржај: о догађају у Чикагу 1. маја 1886;

– облик:

увод: ритам *џухоџ кола* на бубњевима; А В С А1
[aabbaab] [cccc] [dd] [aabb]:

А: соло деоница кроз традиционални мелодијски модел приповедне или епске песме, на сугестиван начин „повишеног говора“ саопштава о догађају; канонски дијалог високих и ниских мушких гласова асоцира на деонице песама *на бас* западних динарских крајева;

В: акустичарски конципиран одсек: ренесансни аранжман лирског карактера; постигнут је идејни контраст између лирског, субјективног доживљаја месеца маја као „месеца љубави“ и епског карактера револуционарног догађаја у њему;

С: речитатив: узвици истовремено асоцирају на бодрене при заједничком раду, на команде у *џухом колу* и на својеврсну бајалицу изговорену у стању благог транса, можда као имитацију архаичног обредног зазивања догађаја од користи за колектив / заједницу.

А1: контрапунктски вођене линије главне мелодије и двеју пратећих деоница асоцирају на деоницу *баса* и *цикобаса* у песми *на бас*.

2. *Три дјевојке (1973)* (водећи вокал: Н. Украден)

– Садржај: традиционалним стиховима придодат је смисао којим се на ироничан начин говори о идеализованом схватању девојачке чедности;

– мелодика строфе и рефрена и њихов однос подражавају модел присутан у кругу традиционалних песама са истим или сличним почетним стихом;

– облик: традиционални модел: четворостих (два двостиха) и контрастирајући, силабични рефрен: ААВ(Р):

А: мелодија заснована на традиционалном мелодијском моделу сродном тзв. „обредном гласу“ (Golemović 1997: 25);

В(Р): четворостих, с укрштеном римом; низ фрагментарних репетитивних двотакта асоцира на традиционалне силабичне рефрене дуже од певаног стиха (Dokmanović 1981), карактеристике круга песама с овим почетним стихом, чији рефрен може „причати читаву причу“ (Golemović 2000: 38);

– композиција је прожета ритмом и командама *џухоџ кола*, нарочито инструментални интерлудијум у средишњем делу, мотивски и аранжерски разрађен, с асоцијацијама на мелодику рефрена;

– хармонски след, поред основних функција, захвата и миксолидијску област;

³³ Композиција је наручена од Радио Телевизије Сарајево за пригодни првوماјски програм серијала „На ти“.

– аранжманским поступцима и наснимавањем гласова постигнута је густа вокална фактура и имитација *цикобаса*; инструментација као у поп жанру; гитара симулира саз.

3. Пјесма *Маршалу Титиу* / *Дружарице њосадимо цвијеће* (1975)³⁴

Текст: традиционални (водећи вокал: Н. Украден)

– Садржај: стихови двеју традиционалних песама посвећених лику и делу Маршала Тита;

– стих: епски десетерац, двостих, с римом;

– облик: дводелан, мелостих и рефрен, засновани на двема засебним мело-поетским целинама. Делови облика контрастирају музички и садржајно, представљају својеврстан „потпури“ који дозвољава изразе различитих нивоа жељених значења: стихове у ритму корачнице, у изражено парном ритму, изводе мушки гласови унисоно, а рефренске одсеке с контрастном, лирском мелодијом и лирским текстом изводи соло женски глас:³⁵

А: традиционални фрагментарни мелодијски модел; каденца на хипотоници одаје његову „вестернизацију“.

В: Мелодија у маниру песме *на бас*, с традиционалном каденцом; облик: мали отворени период; секундни мелодијски покрет у лаганом темпу ствара асоцијацију на мелодију химне.

Однос каденцијалних формула на макроплану следи традиционални образац: полукаденце на хипотоници (условно: *f1*) и завршна каденца на тоници (*g1*); „вестернизовани“ завршеци доприносе утиску модерности израза.

Инструментација: према моделу акустичарских композиција из шездесетих година.

4. *Град* (1973)

(Наратор: А. М. Имамовић)

– Садржај: град као тековина човечанства; жртве „које су у Сарајеву и око Сарајева гинуле у цјелокупном току његове историје (па чак и у новија времена)” (Н. Б.); доживљај града Сарајева као јединствене заједнице различитих култура;

– уводни наратив је у форми говора, објаве (потенцијалног) концепта, тј. зачетка *џројекџа*; централни је мотив камена (асоцијација на име групе; симбол вечности, боравиште душе, станиште божанства; видети Chevalier и Gheerbrant 1983: 243–245);

– текст свечано-ироничног израза је у стиховима, у епском десетерцу; у свечаном тону ихговора песник А. М. Имамовић уз химничан инструментал (гудачи);

³⁴ Композиција је објављена три пута: 1973. (водећи вокал: Д. Фијала), 1975. и 1980. (водећи вокал: С. Бајић Лекић, пратећи: Ј. Гај Терзић, Б. Керић Влаховић, Е. Чичић). У свим верзијама устаљени су гласови Љ. Видовића и Н. Бороте.

³⁵ Захтев наручиоца песме (Радио Телевизија Сарајево, за програм *Друже Титио*, *ми тџи се кунемо*, режисер Д. Ораховац), био је да нова песма буде заснована на фолклорном предлошку и задржава асоцијацију на њега, али да у себи има и елементе модерне композиције популарне музике (подаци добијени од Н. Бороте).

– елемент конкретне музике: звук писаће машине, чији је циљ „да дочара атмосферу канцеларије полицијског иследника којем је свако ‘врлудање’ кроз историју одмах било ‘сумљиво’” (Н. Б.).³⁶

– облик колажни: А Ав В С; музичка фузија; „директна инспирација – ренесансна мелодика (Дубровачки трубадури) с тврдим херцеговачким завршецима” (Н. Б.):

А, Ав: акустичарски конципиране строфе и рефрен: доминација гитаре, уз контрастирајућу солистички певану строфу и вишегласни став у рефрену; стилски елементи италијанске ренесансе;

В: веза с *џлухим колом* у ритмичким фигурама и командама;

С: сазвучни и каденцијални обрти као у сеоској традицији Херцеговине (каденца у великој секунди, у складу са сазвуком на гитари која симулира тамбуру);

– хармонски план: дур, смена Т и S, преовлађује фон на Т;

– на самом крају наратор изговара реч „Ратар” с јаком реверберацијом, што је прелаз ка истоименој наредној композицији.

5. *Зов са њланина* (1973) (водећи вокал: Н. Ђурић)

– Садржај: однос према некадашњем завичају у планинама; бојазан од губитка додира с планином као извором животне снаге;³⁷

– облик: АВ(R); мелодија строфе и рефрена су у потпуности у стилу средњоевропске музичке културе; ритам лендлера, ритмичка пратња хармонике.

6. *ООУР* (1975)

– Садржај: иронично виђење економске организације предузећа у СФРЈ;³⁸

– облик: АВ(R);

А: поједностављена мелодија, сведена на низање тонова дурске скале навише; значење: наглашавање слогова речи унутар скраћенице, на по једном тону лествице, у једноличном ритму, сугерише срицање или подругљиво скандирање у циљу учења или преслишавања, чиме је исказана иронија у односу и на скраћеницу и на појам;

В(R): контрастирајући у погледу мелодијског распона и тонског састава (трихорд); значењски, упућује на делање, на („пожељни”) активни однос радника према сопственом доприносу у задатим оквирима;

– звук оргуља као пратећег инструмента асоцира на сакралну атмосферу; можда наговештава („пожељни”) религијски карактер односа према тековинама социјализма;

³⁶ Један од примера хронолошки раније примене звука писаће машине у делима светске популарне музике, јесте протестна песма Боба Дилана *Percy's Song* (Baез 1965, електронски извор). Ова композиција Бороти није била узор, што значи да је реч о двама независним коришћењима истог изражајног средства.

³⁷ „Директна инспирација – словенско-алпска мелодика с еколошком поруком” (Н. Б.).

³⁸ „И ово је [...] тешка иронија и сарказам... поигравање са официјелним политичко-економским трендовима оног времена” (Н. Б.).

– химнични инструментали између делова облика строфа доприносе свечаном карактеру.

7. Мила мајко (1973)³⁹ (водећи вокал: Д. Фијала)

– Тематика: љубав девојке према митском јунаку. Садржајно, концепцијски и продукцијски у исту раван су постављена два типска идеала: „принц на белом коњу” из матрице традицијског друштва, и замишљени идеални лик младог човека социјалистичког доба;

– акустичарски концепт: певање и рецитовање уз ритмичку пратњу на гитари;

– облик: А А В В:

А: доминација певања – водећи женски и пратећи мушки вокал у паралелним секстама;

В: рецитовање прозног текста и римованих стихова; хармонски план с три основне функције проширен је трозвуком на другом ступњу пред каденцирањем, што производи емоционални ефекат;

– рецитовање је снимљено преко мегафона, што отвара могућност вишеслојног тумачења:

1) према ауторској замисли, овај технички поступак „подцртава алијенацију два потпуно различита историјска контекста” и на широком плану остварује „контраст између прошлости (доба бајки и епова) и садашњости (доба сурове стварности и електронских помагала)” (Н. Б.);

2) снимак говора преко мегафона може се тумачити и као симулација емитовања лирске рецитације с разгласа (хипотетички: у одмаралишту или на стадиону), што демистификује интимни лирски карактер певане љубавне песме јер уводи димензију јавног исказивања љубави у оквирима конкретне идеолошке матрице;

3) Успостављање паралеле између представе јунака из митова / бајки и идеалне слике младог мушкарца као носиоца највећих врлина према идеолошком учењу социјалистичког доба.

8. Нек’ се зна (1973) (Наратор: А. М. Имамовић)

– Садржај: асоцијација на идеале наслеђене из прошлости; о међугенерациском континуитету схватања и веровања, иако су непосредна животна искуства другачија. Приврженост наслеђу предака („у костима”), љубав према својој земљи („наше”, „драго”, „лијепо”) и спремност да се она чува и брани.

– Дур, основне хармонске функције (у делу с појава трозвука на VI ступњу), парни ритам.

– Облик:

Увод а(г) В с а(г)а(г) В1 с интерл . ||: а :|| епилог / Coda

Увод: нарација / говорни текст (неримовани стихови у симетричном ос-

³⁹ Композиција је у нешто другачијој верзији поново снимљена 1975. године (водећи вокал: Н. Украден).

мерцу); реверберација асоцира на саопштавање идеолошки обојених порука уз употребу разгласног уређаја на масовном скупу (као у примеру 7). Реверб се према крају наратива смањује, а његов потпуни изостанак на последњој речи, *земље*, даје лични, индивидуални израз и топлину и снагу директног исказа. Овако конципиран увод у завршну композицију на албуму заокружује његову форму: казивања о камену и (материјалној) вечности из прве нумере (пример 5). Овде добија своје засвођење нагласком на (духовном) наслеђу свих који битишу на животном простору предака (земљи), и на свакој врсти привржености том наслеђу.

а (г): Химнична мелодија (силазна, већим делом по тоновима дурске скале); хармонски план: S-T-D-T. Учесће гудачког оркестра и бубњева, женског и мушких вокала (октаве, каденца у трогласу). При многоструком понављању дела а до пред завршетак композиције, варијације у бубњевима асоцирају на богато вариране мотиве *џлухоџ кола*.

В: Контрастирајући део: мушки гласови (унисоно) уз гитару, акустичарска концепција; при понављању мелодије градација је постигнута укључењем гудачког оркестра.

с: Химнична мелодија, контраст у мелодијском току и хармонској подлози (увођење акорда на VI ступњу). Концепцијски / аранжмански подударно с делом а (г).

В1: уместо каденцирања као у В (на тоници), каденца је одложена: до пред завршни тон уметнут је соло на електричној гитари (два такта), а затим завршни слог (реч *ми*), јединствени узвик више мушких гласова (с ревербом), што асоцира на оглашавање војне формације или масе / веће групе људи.

Инструментални интерлудијум: лагани мелодијски покрет навише по тоновима дурске скале у ниском регистру соло контрабаса; придружује се бас бубањ најпре у дужим, а затим у краћим ритмичким вредностима, у градацији, и подржава асоцијативну везу овог ритмичког пулса с *џлухим колом*.

Епилог / *Coda*: Продуцентске интервенције на много пута поновљеном снимку кратког ритмичког мотива (бас гитара и бубњеви) стварају асоцијацију на кретање (котрљање?) неког предмета и на поступно успоравање до потпуног заустављања (можда и на постепено заустављање рада неке машине или на њен квар).

9. Глас народа (1975)

– Садржај: компилација мотива из песама с истог албума (ООУР): *Мајка је умјесила црнога хљеба, Дружарице & другови, Град – село, Ниџде љеише земље нема*.

– Дур, хармонске функције Т и D, парни ритам.

– Облик: А В

А: канонске реминисценције на већ презентоване исечке: по једне реченице или четворотактне фрагменте из стихова или рефрена, с истоветном хармонском подлогом, сменом D и Т; фразе се поступно укључују у јединствену фактуру; једна од њих је дата и у високом и у ниском регистру. Одсек се значењски и у погледу музичке концепције заокружује

повнављањем двотонске формуле у ритму говора (*Ниџде љешице земље нема*).

В: снимак жагора веће групе људи (говоре текстове претходно певаних фрагмената, и друге) испрва је тиши, а затим се појачава, док певање и инструменти прелазе у други план и нестају; завршетак нумере је директна реминисценција на композицију *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.⁴⁰

10. Финале (1975)⁴¹

– Садржај: Идеја борбе за слободу и мир у циљу очувања најдрагоценијих личних и колективних идеала;

– дур, основне хармонске функције, парни ритам;

– облик: ||:А:|| В ||:С:|| D:

а: мушки гласови у басовом регистру, унисону, спор темпо, динамика обичног говора, текст о борби за слободу и мир; тематски материјал: мелодија дела *b* из композиције *Гором језде њарџизани / 1944*. у аугментацији; при понављању најпре се укључује женски глас, а затим пратећи акорди на гитари. Тиме певани текст о сопственој борби за слободу и мир спочетка асоцира на својеврсну „конспирацију”, певање групе људи на (тајном?) састанку. Прва појава основне мелодије може да асоцира на својеврсну групну заклетву, придруживање женског гласа на прихватање поруке у широј заједници, а укључење гитаре на њено омасовљење и шири, општи значај.⁴²

б: Лирска, химнична мелодија; узлазни покрети дурског квинтакорда, неутрални слог (*a*), сопран и баритон у октави. Варијације на бубњевима дају јак замајак мелодијском току и повремено асоцирају на уситњени ритам *џлухоџ кола*. Учествује симфонијски оркестар.

||:с:|| Нова тема, лирска химнична мелодија у узлазном смеру по тоновима дурске лествице, на неутрални слог. Контраст: тембр женске деонице у првом плану у основном, грленом регистру даје оштрији израз (прате мушки гласови у октави). Укључени су симфонијски оркестар и соло флаута. Овај део облика се понавља много пута; изражајној снази доприноси комплементарност једноставне мелодије и врло богате ритмичке деонице; бубњеви су коришћени на исти начин као у делу *b*, што поред живости и покрета, производи утисак константног бата људских корака. У каденци вокалних деоница у унисону примењен је поступак *Fade Out – Fade In*, после чега следи, у техници *reverse*, понављање претходног материјала, што иницира и неочекивану хармонску промену (оба поступка су уведена по угледу на *Биџлсе*).

д: Лирска, химнична мелодија у високом регистру (сопран, уз пратњу ба-

⁴⁰ Мотив имена / псеудонима Billy Shears у каденци је мелодијски и ритмички идентичан оном код Битлса, али се хармонска основа разликује: код Битлса је примењена модулација из G-дура у E-дур са завршетком у терцином положају, а код Бороте тонални скок из C-дура у A-дур, крај је у квинтном положају.

⁴¹ Композиција је рађена за завршне сцене играног филма *Co* („Босна филм”, Сарајево, режија: Г. Шиповац).

⁴² Ово тумачење је дато на основу слушањем утиска о нумери с албума. Анализа нумере са аспекта музике за филм захтева другачији приступ, који овом приликом није могао бити примењен.

ритона у октави). Овај одсек прати симулација оштећења снимка (можда с циљем асоцијације на његову старост?), појавом ритмички распоређених шумова.

Хармонски план је такође од значаја: делови *a* и *c* су у В-дуру, делови *b* и *d* у А-дуру; део *d* каденцира на доминанти А-дура, што доприноси тоналном јединству (заокружењу) композиције. Доминантна функција завршног акорда има двојаки значај: 1) асоцира на праксу хармонизације каденци традиционалних песама на доминанти, и 2) у контексту целокупног хармонског плана може се тумачити и као тоника, што би указивало на присуство принципа модалности у хармонском мишљењу и слушању.

11. Одборници (1975)⁴³

– Тематика: ликови (и дела) појединих одборника на власти; имена Џемила и Радивоје односе се на конкретне личности, а одабрана су ради осликавања равномерне заступљености представника различитих *народности* (националних припадности) у народним одборима. Посреди су две композиције које чине једну целину.

11а. Џемила

(водећи вокал, свирала, тарабука: Н. Борота)

- Акустичарски приступ; гитара, свирала (блок флаута);
- у фактури и третману инструмената, стилски елементи италијанске ренесансе;
- облик: дводелан, А В(Р), заснована на понављању два тематска материјала; контраст међу деловима облика није велик, задржана је њихова органска веза у мотивском погледу, што је у тесној вези с композиционим начелом својеврсног *моноџемајнизма* у фолклорној музици источне Европе и Балкана:
- А: специфична метричка организација – смена различитих тактова: 6/4, 5/4, 4/4;
- В: смена тактова 5/4 и 2/4;
- метрика текста је у потпуном складу с музичким метром;
- овим средствима постигнут је ефекат музичке „егзотике”, мелодије ваневропског порекла; ово је у Боротином опусу једини пример који производи такав утисак.

11б. Радивоје

(водећи вокали: Н. Борота, Љ. Видовић)

- Облик: дводелан, А В(Р), заснована на понављању два тематска материјала;
- А започиње инструменталном асоцијацијом на монодијски, „оријентални” утицај и звук саза или ситара (гитара);
- мелодија строфе представља парафразу (или мелодију „у духу”) тра-

⁴³ Композиција је писана наменски за телевизијску серију „Одборници”, у режији Уроша Ковачевића (ТВ Сарајево).

диционалне сеоске песме *на бас* из динарских крајева; унутарњу везу с мотивиком песме *Цемила* чини такт 5/4;

– **V(R)** асоцира на традиционалну мелодију, у такту 2/4. и у карактеру *народног кола*;

– уметнут је фрагмент текста фолклорне ругалице (*јос јрдног најјева*, Н. Б.) из околине Сарајева, која се односи на житеље Пала „залутале” на сарајевске улице: *Слоните се, Паљани, / јуишем иду јрајвани; / ’дин’ца, двица, трица, ч’в’рица [јединица, двица, трица, четвртица]*... (податак добијен од Н. Б.).

12. *300* (1975)⁴⁴

Текст: Р. П. Ного. (Водећи вокали: Љ. Видовић, Н. Ђурић, Н. Борота)

– Тематика: „Р. П. Ного се према мом разумијевању овдје послужио метафором, односно методологијом басне како би аргументовао звјерињак који влада међу људима – обзиром на праисконске коријене једних и других” (Н. Б.);

– „дечји” ритам; изражена, прегнантна ритмичка компонента (бубњеви); утисак појачан асоцијацијом на звук корака и (делом) стања транса у *злухом колу*;

– унисоно групно мушко певање, уз изражено коришћење гласа *ш* као асоцијације на дивљину;⁴⁵

– мелодија заснована на специфичном музичком идиому Кордуна, Баније, Истре и северозападне Босне, релативно ретко коришћеном у популарној музици Балкана;

– коришћење електричне гитаре са дисторзијом по високим жицама, у маниру жанра *heavy metal*, у циљу колористичког дочаравања гласова дивљих животиња; у овом контексту, ел. гитара асоцира на звук дипала по тембру, артикулацији, фактури, тонском низу и присуству бордуна, и доприноси доживљају дивљине и суровости;

– по фактури (бубњеви, гласови, асоцијација на дувачки инструмент), репетитивној, минималистичкој структури и карактеру, композиција се можда може сматрати домаћом претечом раних радова групе Дисциплина кичме (осамдесетих година).

13. *Стамбена комисија* (1975)⁴⁶

(водећи вокали: Н. Борота, Н. Ђурић)

– Тематика: додела станова и проблеми у вези с тим; ироничан однос према појави;

– облик: АВ:

А: акустичарски узор, у комбинацији с мелодиком масовних песама или корачница; мелодија следи интонацију јавне званичне објаве / одлуке, у складу са садржајем;

⁴⁴ Текст је инспирисан песмом *Међу звјерима* (збирка *Звјерињак*, 1972).

⁴⁵ О овом аспекту биће више речи другом приликом.

⁴⁶ Наменски компонована музика за краткометражни документарни филм (режија: Петар Љубојев, „Сутјеска филм”).

В: стилизовани, „вестернизовани” модел традиционалне шаљиве *набрајалице*, с убрзавањем темпа као стилским елементом, усклађен са садржајем текста о реализацији званичне објаве / одлуке у пракси;

– бубњевци у појединим моментима асоцирају на звук корака *џлухоџ кола*;
 – инструментални интерлудијум са соло виолином подражава звук средњоевропских и медитеранских плесова који су део традиције Далмације, Истре и Словеније; асоцијација на веселу игранку.

14. *Друџ арице и друџ ови* (1975)

(водећи вокали: Н. Борота, Н. Ђурић)

– Тематика: иронично виђење нагле урбанизације и *јединствена различитости* у срећној и праведној држави; ироничан однос према масовној миграцији из села у град (Н. Борота: „ироничан коментар проблема са прилагођавањем ‘грађана’ који су донедавно били ‘брђани’”);

– облик: колажни, неколико краћих тематских материјала: А А В В С D [прелаз] D; типичан пример музичке фузије; контрасти између акустичарски компонованих одсека у западном / средњоевропском идиому, симулације традиционалног певања уз тамбуру и мушког вишегласног хорског става:

А: у стилу англоамеричке популарне музике; висок вокални регистар; фактура према узору на уводну композицију Битлса за албум *Sgt. Pepper's...*;
 В: асоцијација на традиционалну личку или крајишку песму уз тамбуру (гитара); коришћен је типичан мелодијски модел песме *на бас*, низак вокални регистар;

С: мотивски неутралан део, мотивика европских шлагера;

Д: мелодијски и мотивски врхунац према обрасцу музичке културе средње Европе;

прелаз: вишегласни вокални став урађен према моделу Битлса (утицај албума *Sgt. Pepper's* и *The Beatles*);

– јака ритмичка компонента, преминација дура, три основне хармонске функције.

15. *РТВ* (1975)

(водећи вокали: Н. Борота, Н. Ђурић)

– тематика: увођење телевизијског апарата у домове („телевизија је нужно зло”; Н. Б.)

– акустичарска концепција; аранжман: гудачки квартет, по угледу на композиције *Биџлса*

– мелодија заснована на парафрази теме *Прелудијума* за *Te Deum* Марка-Антоана Шарпантјеа (Charpentier, Н 146), званичног заштитног знака за Европску радиодифузну унију (European Broadcasting Union) и истовремено за тему Такмичења за песму Евровизије. Овим парафразама, а на крају композиције и цитатом мелодије у виолончелу, сугерисана је свеприсутност медија у животима људи у чије је домове ступио телевизијски апарат. Овај цитат асоцира и на припадност Југославије контексту европске културе.

16. *Пролетери свих земаља ујединиће се* (вокали: Н. Ђурић, Н. Борота, Љ. Видовић)

- тематика: пролетерска идеологија, истрајност у изградњи земље уз жртве; присутност идеологије у сваком сегменту људског живота; о пролетерским песмама које ојачавају веру у њу и проносе њене поруке широм света; о јединству света у њој;
- у оркестрацији има елемената химничних песама, што доприноси свечаном карактеру;
- бубњеви парафразирају ритмичке мотиве *џлухоџ кола*;
- облик: строфичан

А	А	b	А	c
a al	a al		a al	
- изохронсилабизам у дечјем ритму, стих: петнаестерац;
- мелодика строфа заснована је два мелоритмичка мотива у структурно чврстој међусобној вези: тритонском (a), односно трихордалном (al), који је његова инверзија; сведен тонски састав мелодију приближава интонацији говора, рецитовања или скандирања задатог текста, што је у складу са задатом идеолошком матрицом;
- А: стихови у петнаестерцу варирају; некад је његова структура VIII+VII и одговара изохроном дечјем ритму; међутим, понекад је структура IX+VI и тада се метар не поклапа с датом матрицом. Такође, присутне су варијације на нивоу унутрашње метричке структуре: осмерац је најчешћи као 4,4 (у складу с дечјим ритмом), али може бити и 3,2,3 или 5,3; седмерац је најчешћи у облику 4,3 (у складу с дечјим ритмом), али се јавља и као и 3,4 или 5,2. Због тога се акценти у тексту повремено не подударују с природним, парним акцентима (дечјег) ритма, што производи ефекат погрешног акцентовања текста, односно невештог рецитовања. Резултат је карикатурално преношење (идеолошке) поруке, из чега се ишчитава саркастичан однос аутора према њеном садржају и значењу.
- део b: фрагмент основне мелодије у аугментацији;
- део c: парола из наслова песме и њена завршница; у мелодијском погледу је парафраза традиционалног напева, са завршетком као у песми *на бас*, на акорду доминанте;
- ефекат „померених акцената” у делу А нарочито долази до изражаја у садејству с другим деловима облика, где је склад у распореду акцената у поретку дечјег ритма потпун, и где су мелодија и оркестрација успешно конципиране као исечак из химне или свечане песме. Оштри контраст о којем је реч појачава дејство појединих делова облика: с једне стране – ефекат сарказма, и с друге стране – ефекат позитивног односа према идеји општељудске добробити.

17. *О вајро о земљо о сунце (1975)* (вокали: Н. Ђурић, Н. Борота, Љ. Видовић)

- Тематика: позив на изградњу земље у слободи;
- елементи конкретне музике: звуци фабричких машина и звуци с градилишта
- акустичарски конципирано;
- силабизам;

– облик: А А В В1 А А В В1 А А:

А: традиционални мелодијски модел је „вестернизован” – полукаденца следи традиционални узор, а завршна је на функцији тонике у дуру;

В: мелодија у медитеранском музичком идиому;

– облик почива на следу мелодијских одсека и његов динамизам је заснован на редуковању тонског састава појединих одсека и постепеном свођењу мелодије на понављање тона доминанте као носиоца интонације и семантичке поруке; кулминација у другом делу одсека В1 постигнута је подвлачењем тог тона и завршном каденцом с мелодијом у силазном смеру, у идиому медитеранске мелодике.

18. АВНОЈ (1975)⁴⁷

(Учествују: Н. Украден и Оркестар РТВ Љубљана. Снимак концерта уживо, Љубљана, 29. новембра 1974.)

– Реч је о низу од шест композиција тематски посвећених различитим аспектима култа НОБ-а и социјалистичке, југословенске идеологије, АВНОЈ-а и доношења новог Устава СФРЈ;

– акустичарска концепција: гитаре, бубњеви и гласови, строфичност; без изразитих контраста између делова облика.

18а. *Од Авноја до наших дана*

19б. *Људи из колоне*

18в. *Шайаћ под земљом (Црвена Трнова)*

18г. *Има једна вјечна њјесма*

18д. *Бијела леџ енда (Ој Иџ мане)*

18ђ. *Анџифацистичко вијеће народноџ ослобођења*

– Редослед композиција следи начело контраста, што је делом праћено и тоналним планом; прва и последња композиција химничног су карактера, у њима суделује симфонијски оркестар; оне на тај начин заокружују форму. Третман лимених дувачких инструмената има узор у композицији *Sgt. Pepper 's...* Пред крај последње нумере дат је цитат последње мале реченице из *Оде радосџи* Л. ван Бетовена (Beethoven), што носи неколико нивоа значења; реч је, наиме, о: 1) (романтичарској) идеји о општељудској једнакости, 2) незваничном дискурсу о наводном предлогу Едварда Кардеља да *Ода радосџи* буде химна будуће државе, и о 3) чињеници да је ова мелодија у време рада на албуму већ била званична химна Савета Европе (касније Европске Уније).

– градација се у сваком делу постиже усложњавањем фактуре;

– на стилско јединство и утисак припадности жанру *folk revival* утичу: употреба интернационалних мелодијских мотива инфрапентатонске структуре, по угледу на западну популарну музику, акустичарска концепција, наглашени ритам, парни такт, преминација дура, основне хармон-

⁴⁷ Почетна и завршна композиција наручене су од Телевизије Сарајево за дечји квиз *Пећ илус*.

ске функције, понегде миксолидијска област (18а, 18ђ); коришћење *Fade Out*-а;

– елементи домаћег фолклора само су каденцирајућа формула на доминанти (18а) и кратак мотив из песме *Крајински смо млади њарџизани* (18е); уз то, дата је парафраза текста партизанске песме *На Кордуну ѓроб до ѓроба* (18е).

Jelena Jovanović

THE APPEARANCE OF CONCEPT ALBUMS
IN YUGOSLAV POPULAR MUSIC:
KAMEN NA KAMEN - LONG PLAY RECORDS

(Summary)

It is commonly understood that a *concept album* is “a studio album where all musical or lyrical ideas contribute to a single overall theme or unified story” (Shuker 2002: 5). In this paper this term will be used to denote an album containing extra-musical themes and not simply collections of compositions defined only by genre or theme. In order for an album to belong to this category, it must have taken a thematic unity realized by the common content (thematically) of its compositions and common musical means.

Although the beginnings of such creative trends can be traced from 1940, the 1960s and 1970s brought the most influential releases of this kind, especially The Beatles’ album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), which has had a great impact on many authors.

As far as is known, the topic of concept albums in Yugoslavia has not yet been elaborated, so this article seems to be the first dedicated to this subject. It seems that in Yugoslavia there had been albums with elements of concept released before the appearance of the *Kamen na kamen* group album in 1973, entitled *LP-60993* (Zagreb: Jugoton). The author of the album was Nikola Borota Radovan. After that, a double LP by the same ensemble and songwriter appeared in 1975 entitled *OOOR/AVNOJ* (RTV Ljubljana), with even more clearly expressed characteristics of concept.

The aim of this article is to show that the thematic and conceptual elements of these editions are firmly connected to those of the concept album.

These LPs were formed within the following thematic and contextual frames: 1) Borota’s general inclination towards folklore tradition(s) as a permanent source of inspiration, 2) models among the greatest popular music works that influenced his writing projects, primarily The Beatles’ concept albums, and 3) social, economic and political circumstances in Yugoslavia at the time when these albums appeared. Even if it is not strictly a concept album in the full sense, the album *LP-60993* might be regarded as the first album with elements of concept published by a Yugoslav author, according to all the criteria and analyzed results.

The elements that show a clear connection to the concept are as follows: leading subject(s)/idea(s) that demand(s) the order of compositions, organization of

musical elements and motives on macro- and micro-levels (to produce formal and thematic unity), elements of narrative and musical/sound symbols, including elements of *musique concrète*.

Примљено 12. 6. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад