

DOI: 10.2298/MUZ1416173J

UDK: 78.071.1 Борота Н.

## Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована\*

Јелена Јовановић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Стваралаштво Николе Бороте Радована заузима посебно место у развоју југословенске гране (поли)жанра *world music* у првој половини седамдесетих година XX века. Оно је карактеристично по фузији фолклорних мотива јужнословенске, средњоевропске и медитеранске музичке баштине, прилагођених захтевима најзначајнијих савремених светских трендова у популарној музици. Елаборација Боротиног ауторског рада из периода од 1970. до 1975. заснована је, пре свега, на анализи његовог односа према музичко-фолклорним предлошцима, чему је посвећена ова студија.

### Кључне речи

Југословенска популарна музика, *folk revival*, Никола Борота Радован, Камен на камен, фолклорни мотиви, музички идиоми Балкана, Медитерана и Средње Европе, *џламочко џлухо коло*, *world music*.

Теми о којој је реч<sup>2</sup> посвећено је до сада врло мало пажње у радовима о популарној култури у Југославији. Кад се говори

\*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. Потребно је напоменути да проблематика обухваћена овим радом превазилази оквире појма „српска музика”, као и да се музички материјал о којем је реч ни у ком случају не може окарактерисати као искључиво српски већ као ауторски и јужнословенски, по свом усмерењу и садржају, као специфичност времена у којем је настао. Међутим, оправданост рада на оваквом тексту у оквиру научног пројекта под наведеним називом у потпуности објашњавају две чињенице: 1) рецепција композиција Николе Бороте оставила је значајног трага широм СФРЈ и изван ње, па и у самој Србији, као значајан сегмент југословенске популарне културе; 2) кад је реч о домаћим фолклорним идиомима коришћеним у овим композицијама, новија етномузиколошка литература потврђује да су то идиоми чији су носиоци (били) и Срби (уз представнике других етничитета на простору бивше Југославије) и данас и у време настанка ових композиција.

<sup>1</sup> jelena.jovanovic@music.inst.sanu.ac.rs

<sup>2</sup> Материјал на којем је заснован овај текст претходно је био јавно изложен у склопу два рада: Ј. Јовановић, „*Folk revival* и југословенска утопија у раним песмама Неде Украден”, *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композиитор и предавач, Традиција као инспирација, Међународни научни скуп (ајсџрактџи)*, Бања Лука, 12. и 13. април 2013, Академија умјетности Универзитета умјетности у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 25–26; Ј. Јовановић, „Група Камен на камен и Неда Украден: *folk revival* и југословенска утопија прве половине седамдесетих година”, предавање одржано на Тринбини Института за европско студије 6. јуна 2013.

о музичким фузијама које су у СФРЈ довеле до конституисања жанра / трансжанра / полижанра<sup>3</sup> *world music* (у даљем тексту *wm*), у литератури се као време њиховог зачетка помињу касне шездесете и ране седамдесете године (Vitas 2012),<sup>4</sup> али без детаљнијих образложења; поготово је упадљив недостатак аналитичког (етно)музиколошког приступа, који би допринео новим сазнањима, а као време почетка усмерења стваралаштва кроз фолклорне мотиве сматра се средина седамдесетих година. Стога овај рад, између осталог, има за циљ да резултатима анализе укаже на хронолошки раније утицаје те врсте на музичаре у Југославији, као и на пуну оправданост потребе да се поменута временска граница помери за још неколико година уназад. Наиме, старији утицаји о којима је реч потекли су од музичког правца који сеже у педесете и ране шездесете године – од стваралаштва главних представника *folk revival-a*, конституисаног у Америци (Pavlović 2013) и у Великој Британији (Du Noyer 2005: 222–242). По угледу на ствараоце из света англоамеричког *folk revival-a*, који су основу за своју музику тражили и налазили у англосаксонском и келтском фолклору, домаћи представници акустичарског правца касних шездесетих и раних седамдесетих направили су специфичну фузију. Она је укључивала елементе западне музичке матрице и елементе домаћег, јужнословенског и медитеранског музичког фолклора, у оригиналном споју који би се данас у литератури, без терминолошких забуна, могао сматрати препознатим, али недовољно обрађеним сегментом ране домаће *wm* сцене (Vitas 2012). Такође, у овој студији биће речи и о доминантном утицају једног од најистакнутијих светских феномена популарне музике, *The Beatles* (у даљем тексту *Биџлси*), на Боротин рад; њиховим посредством су домаћи музичари долазили у додир са многим изражајним средствима и продукцијским решењима примењујући их у својој музици.

Специфичну позицију у конституисању почетка развоја *wm* у Југославији у наведеном периоду заузима стваралаштво Николе Бороте Радована – композитора, текстописца,<sup>5</sup> аранжера, продуцента и инжењера звука (р. 1948. у Мостару). Његов први ауторски период обухвата оквирно једну деценију, од 1970.<sup>6</sup> до

<sup>3</sup> Термини коришћени према Шуваковић 2004: 38; Zakić и Nenić 2012: 169.

<sup>4</sup> Утицај југословенског рока са упливом фолклорних мотива (фолк-рока или *џастирског рока*) у овом домену био је тема етномузиколошких радова (Витас 2006; Лаловић 2012: 76), док о другим жанровима у том светлу није писано.

<sup>5</sup> Мало је познато да је Борота аутор текста за песму *Пружам руке* раних Индекса (1968; видети Škarica 2005: 141), уједно првог ауторског текста у домаћој популарној музици; пре тога су у Југославији извођени само препеви страних хитова.

<sup>6</sup> Те године је објављена једна од првих Боротиних композиција, *Преко седам мора* (*Вацц шлагер сезоне 1970*, изводи Златко Голубовић), којом је постигао вели-

1980. године, а у овом тексту пажња се усмерава на низ композиција које су настале у распону од 1970. до 1975.<sup>7</sup> Тема рада су стваралачки принципи које је у то време следио, као и место тог опуса у друштвеном, културном и политичком контексту у којем су настали и у којем се, по много чему специфичан, Боротин опус развијао.<sup>8</sup> Композиције о којима је реч обележене су припадносту јединственим музичким узорима и музичкој естетици *folk revival*-а,<sup>9</sup> али и другим, првенствено стваралаштву *Биџлса*. Разлог за избор управо Боротиних композиција као предмета проучавања, иако је читав низ других аутора у СФРЈ у то време радио у сличним стваралачким оквирима, па и користио фолклорне мотиве, садржан је у чињеници да се у историји популарне музике у Југославији оне издвајају као њен по много чему специфичан сегмент. Реч је о ауторском приступу који се оригиналним изразом и свежим решењима, посебно кад је реч о односу према музичком фолклору, издваја од стваралаштва других југословенских композитора популарне музике тог времена; његови радови поседују значајан музички, извођачки и продуцентски квалитет, који је са данашње позиције потребно сагледати и препознати. Најзад, одјек *folk revival*-а и композиција *Биџлса* у Југославији, Србији, а и шире (колико је познато) до сада није (етно)музиколошки обрађиван, тако да овај рад представља први прилог проучавању у оквирима те теме.

Индикативна је чињеница да се име Николе Бороте и његов ауторски допринос југословенској популарној музици не помиње ни у једној аналитичкој, научној или стручној студији посвећеној тој теми, издатим у Србији (Лукић-Крстановић 2010; Vitas 2012; Perica и Velikonja 2012), чак ни у радовима који својим насловима сугеришу да би неизоставно морали садржати макар основне информације о томе (Ђорђевић 2012; Иваčković 2013), а ни у обухватном издању Питера Менјуела (Manuel 1988: 136–140). У овим радовима име му је поменуто искључиво као продуцен-

ки успех код публике и критике.

<sup>7</sup> Према времену публикавања, оне су датиране у 1971, 1973. и 1975. После 1976. уследио је прекид, до 1980. када је објавио своје последње композиције намењене публикавању на простору Југославије (Pavlović 2013), затварајући круг сопственог идејног и композиторског рада и симболично обележавајући завршетак једне историјске епохе (смрћу Ј. Б. Тита исте године). Овим аспектима биће посвећена пажња другом приликом.

<sup>8</sup> Његов рад у овом раздобљу обухвата и продуцентске захвате на сопственим композицијама, што је укључивало специфичне и у то време у Југославији мало примењиване поступке на пољу просторне организације звука. О овом делу Боротиног стваралаштва биће речи другом приликом.

<sup>9</sup> Рекло би се да је овај уплив у Боротиним раним композицијама био пре на спонтаном, него на свесном нивоу; у том погледу важан утицај имао је Ненад-Недо Ђурић, дипл. економиста и професионални музичар, Боротин близак сарадник.

та током осамдесетих година (Janjatović 2007: 45, 106, 190, 224, 234, 248; Ђурковић 2013; тиме је, међутим, обухваћен тек мањи део његовог продуцентског рада; упореди Pavlović 2013).<sup>10</sup>

Борота је дуго година био ангажован као композитор, текстописац, аранжер и продуцент у Сарајеву и другим градовима СФРЈ.<sup>11</sup> Компонувањем је почео да се бави 1969. године (видети фусноте 6 и 7); од друге половине седамдесетих посветио се и музичкој продукцији, у студијима издавачких кућа и у свом сопственом, првом приватном студију у овом делу Европе, са музичким и продуцентским донетима високог стандарда (Pavlović 2013). Био је професионално ангажован у стварању и реализацији продукције културног програма за потребе 14. Зимских олимпијских игара у Сарајеву 1984. Године 1993. са породицом се из опкољеног Сарајева преселио на Нови Зеланд. Уз допунску едукацију, предавао је на St. Peter's College, Окланд, на предмету Performing Arts and Music Technology, затим је радио као менаџер и асистент у настави на School of Performing and Screen Arts при Unitec–Institute of Technology. Први степен постдипломских студија завршио је на Универзитету Окланд, у области Creative and Performing Arts – Spatial Sonic Arts, и тренутно је на завршетку постдипломских студија на Универзитету Отаго у Данидену. Био је продуцент првог ЦД-а у целини произведеног у Новом Зеланду за потребе извоза у САД.<sup>12</sup> Дела која је компоновао у периоду живота на Новом Зеланду потписује именом *Nikola Alexander Borota*, као и псеудонимима *Te 'Nika* и *Archimedes*.

У контексту историјских и музичких збивања на тлу бивше СФРЈ, у доба њеног трајања и после њега, значајно је његово сопствено идентитетско позиционирање. Према свом самоодређењу, Борота је у јавности окарактерисан као „posljednji jugoslovenski kompozitor / skladatelj” (Pavlović 2013). Самог себе именује истовремено и као *Post-YU* (уз објашњење да ова одредница означава „new cultural, creative and commercial trends developed after the dissolution of former Yugoslavia”) и као новозеландског аутора.

Ауторски рад Николе Бороте из седамдесетих година XX века обухвата бројне композиције различитих стилских и садржајних карактеристика, што захтева више аспеката анализе

<sup>10</sup> Управо у току завршних припрема ове студије за објављивање изашла је из штампе књига Душана Весића у којој се налазе подаци о Боротином учешћу у настајању првих снимака Бијелог дугмета (Vesić 2014).

<sup>11</sup> Мало је познато да је Борота недавно оформио Фејсбук страницу *Sarajevo Rock'n'Pop Hall of Fame*, са циљем да различити подаци, нарочито они мање познати, о музици и музичарима који су учествовали у развоју сарајевске музичке сцене, постану шире доступни јавности.

<sup>12</sup> Реч је о компакт диску *Spirits of the Sands – Live Down Under PSHS Symphonic Band*, St. Peter's Records 1998.

и отвара више тема и подтема које заслужују пажњу. Реч је о: општим струјањима у англоамеричкој популарној музици, која су имала (непосредног или посредног) утицаја на Боротино стваралаштво; *џројекџу* Камен на камен; аудио издањима; традиционалним музичким идиомима и аспектима, те односа према њима у Боротиним радовима; месту његових композиција у контексту популарне музике у Југославији раних седамдесетих година; везама са жанром *wt*; спрези односа популарне музике и друштвено-политичких околности у времену у којем је она стварана и ауторовом стваралачком односу према тим околностима и, најзад, елементима по којима се његови први ауторски албуми могу сматрати првим концепт албумима издатим на простору СФРЈ. Ова студија је посвећена третману фолклорних предлогака у Боротиним раним композицијама; закључци до којих се дошло засновани су на резултатима (етно)музиколошке анализе.<sup>13</sup>

Коришћени су следећи извори: доступни писани документи, сама музичка грађа, подаци о контексту у којима је она настајала, литература из области популарне музике и *wt*, и преписка и разговори аутора текста са Николом Боротом.<sup>14</sup> У комплетирању дискографије неизмерну помоћ је пружио Марко Васић, ветеринар.<sup>15</sup> Део података потиче из разговора са песником и академиком Рајком Петровим Ногом, као и са доктором медицине и музичким аутором Владом Милошем.<sup>16</sup>

Уочене структурне, аранжманске, естетске, па и идејне сличности између Боротиних раних радова, с једне стране, и композиција које припадају покрету *folk revival*, с друге стране,<sup>17</sup> захтевају краћи осврт на главне карактеристике овог правца. Англоамерички музички ствараоци и извођачи – његови главни токови одвијали су се у култури САД и Велике Британије, са

<sup>13</sup> Резултати анализе збирно су изложени у низу примера, као прилог другој студији исте ауторке (2014).

<sup>14</sup> Ексклузивни подаци, коментари и сугестије добијени од Николе Бороте, а у вези са многим аспектима ових композиција и временом у којем су настајале, драгоцени су. Посебно захваљујем композитору на обимној *Хронологији* његових композиција (1970–1980), без које овај текст не би могао бити уобличен на задовољавајући начин. Непроцењива је и сарадња са господином Боротом у процесу анализа самих композиција.

<sup>15</sup> Марку Васићу, истраживачу-сараднику Института за клиничку фармакологију Медицинског факултета у Београду, срдачно захваљујем.

<sup>16</sup> Реч је о аутору неколико популарних акустичарских композиција које су 70-тих година изводиле Н. Украден (у сарадњи са Камен на камен) и Јадранка Стојаковић. В. Милош је данас специјалиста радиолошке и ултразвучне дијагностике и живи у Сарајеву.

<sup>17</sup> Сам Борота пориче директан утицај *folk revival*-а на његов ауторски рад. Према његовом мишљењу, личност која је имала кључну улогу у преношењу ових узора, као и узора у музици Битлса, на његово стваралаштво и на рад ансамбла Камен на камен јесте Ненад Ђурић.

одређеним специфичностима у обе земље – настојали су да кроз своје наступе, мимо утицаја академског *есџаблицментиа*, одбијајући да се уклопе у режимски наметнуте вредносне оквире, актуелизују, уз истраживање традиционалне музике, друштвене идеале који су кроз њу исказивани (Du Noyer 2005: 233). Традиционалне песме су извођене у акустичарским аранжманима, првенствено уз гитару, са „једноставним мелодијама и оштрим текстовима”. У то време актуелизован је и неформалан облик *hootenanny* концерта, као својеврсна музичка „журка”, на којој је певала и публика. На тој музичкој матрици, чији су носиоци били Дилан, Баез, Гатри (Dylan, Baez, Guthrie) итд., стасавали су (мањим или већим делом) и други велики светски акустичарски ансамбли и ствараоци шездесетих година – The Beatles, The Byrds, Bee Gees, The Marbles и други који су, посредством програма Радио Сарајева, Радио Београда и Радио Луксембурга, такође имали утицаја на Боротино рано музичко стваралаштво.

Посебно значајан извор надахнућа за Бороту као музичара, ствараоца и продуцента, за бројна техничка и идејна решења која је на оригиналан начин примењивао у својим композицијама, било је стваралаштво Битлса, нарочито остварења на албумима *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) и *The Beatles (White Album)*, (1968). О Боротином *биџлсовском*<sup>18</sup> приступу биће речи у поменутој студији (Јовановић 2014).

Музички фолклор, у најширим оквирима значења тог појма, има кључни значај не само за ране Боротине композиције већ и за његово стваралаштво у целини: „За мене је *све* фолклор; (...) то је суштина моје музичке инспирације”. Значајну улогу је одиграло Боротино познанство са иностраном *фолк* и *канџири* музиком. Одатле је потекло интересовање за музичку традицију у широком смислу и инспирација да се домаћи музички мотиви транспонују у облике који ће истовремено задржати изворну свежину и стећи широку популарност. Од ране младости је у живом контакту са аутохтоном фолклорном традицијом различитих региона СФРЈ у њеним аутентичним облицима. Одрастајући у градским срединама и без додира са сеоском музиком у детињству, фолклору је пришао „из знатичеље” и тежње ка „формирању свог аутохтоног идентитета”. После првих *живих* утисака, које је стекао стицајем околности и који су оставили трага на читаво његово стваралаштво, следило је у каснијем периоду упознавање са теренском грађом коју су музички сарадници Радио Сарајева и етномузиколо-

<sup>18</sup> Реч је о српском преводу израза *Beatlesque* који се користи у литератури о популарној музици; видети <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque>, приступљено 1. 12. 2014.

лози снимали на терену.<sup>19</sup> То је употпунило првобитни доживљај и подстакло потребу да се ови идиоми „оживе” у оквиру композиција намењених широкој публици.

*Пројекат / ансамбл Камен на камен: репертоар и аудио издања*

Састав Камен на камен Борота је окупио 1970. године. Под овим именом подразумева се пре свега својеврсни ауторски *пројекат*, чије усмерење има свој ток до данашњих дана, а затим и група музичара, са већим бројем сарадника, променљивог састава (Pavlović 2013). Термин *пројекат* подразумева ауторску замисао и естетско усмерење који се спроводе током дужег низа година. Реч је о идеји промовисања аутохтоних фолклорно-музичких мотива са балканског поднебља у иностранству, са циљем комерцијалног успеха. Идеја следи јединствене принципе: саркастичан и ироничан однос – некад прожет хумором, некад горчином – према друштвеној стварности или темама из људског живота. Изражајна средства су различити елементи музичког фолклора који су део балканске или светске музичке баштине, у фузији са савременим, популарним музичким језиком. Приступ музичком фолклору је стваралачки: уз спољашњи облик близак савременом слушаоцу, тежи се очувању пуног, аутентичног израза и универзалне вредности фолклорних мотива. На плану структуре, тежи се томе да макроформа, вођена принципима тада највиших достигнутих узора у светској популарној музици, да простора пуној експресивности фолклорних елемената.

Значајно је да се ови стваралачки принципи везују и за ауторов рад све до данашњег времена – дакле, током периода много дужег него што обухвата доба номиналног постојања истоимене групе. Бороти је циљ да кроз свој ауторски, интерпретаторски и продукцијски приступ примењује и следи принципе универзалног и музички лепог у фолклору;<sup>20</sup> они су у Боротиним раним радовима досегнути пре свега кроз третман фолклорних мотива поднебља на којем је поникао.

Група Камен на камен није типична вокално-инструментална група са устаљеним инструментаријумом и члановима; од почетка је била конципирана као студијски *бенд* (новина за то време у Југославији). Интензивно је радила од 1971. до 1975. и током 1980. године, када је била проширена женским вокалним триом Јаранице.<sup>21</sup> Бороти група дугује идентитет, афирмацију и

<sup>19</sup> У то време је на терену још постојало богатство фолклорних облика у аутентичним контекстима.

<sup>20</sup> Аутор за себе каже да следи „једну једину константу – (универзални) етнос, односно, *етнос универзума*”.

<sup>21</sup> О репертоару, аудио издању и наступима овог састава биће више речи у једном

репутацију у свету популарне музике СФРЈ. Музичари који су учествовали у њеном раду окупљали су се углавном за потребе снимања и јавних наступа. Реч је, пре свега, о Ненаду Ђурићу, свестраном музичару,<sup>22</sup> који је, уз Бороту, групи највише допринео у првом периоду. Остали учесници су били реализатори ауторских идеја, у зависности од креативних потреба у самим композицијама; по том критеријуму су учешће узимали бубњари Нијаз Салихоџић и Љубомир Павловић.<sup>23</sup> У прво време, уз Ђурића и Бороту, вокални солисти су били Дубравка Фијала (алт)<sup>24</sup> и Љубомир Видовић (бас), који је са групом сарађивао и током 1980. године; од 1975. траје сарадња са аутором музике Владом Милошем. Замисао о сценском визуелном идентитету (*frontline idea*) групе читаво време је подразумевала трио променљивог састава. „Душа” *iprojekta* Камен на камен и најзначајнија личност од које је потекло све што се за њега данас везује (а такође, у истом временском периоду, и за успон и први зенит каријере Н. Украден), био је Борота, аутор и вођа, као свестрани уметник (између осталог, и у домену визуелне / ликовне презентације).<sup>25</sup> Необично инвентиван, имао је способност, како кажу његови савременици, да за врло кратко време осмисли музику и текстове на различите, па и наручене теме. У његовим остварењима очитују се и музички и песнички дар. Псеудоним *Радован* одабрао је као најпогоднији из два разлога: да ослика бит свог интересовања, а то је фолклор „народа и народности” Југославије (име Радован заступљено је широм јужнословенског простора), као и да истовремено сугерише разлог такве опредељености – жељу да допринесе популаризацији *наше* музике у свету, то јест, да је пренесе *радо ван*.<sup>26</sup>

од наредних радова.

<sup>22</sup> Ђурић је уживао углед у Сарајеву као певач, гитариста и добар познавалац рада у то време најистакнутијих светских солиста и група; био је члан једног од првих сарајевских вокално-инструменталних састава Вокинс („Вок[ално] ин[струментални]с[астав]”).

<sup>23</sup> У каснијим радовима учествовали су студијски бубњари; нпр. Владимир Боровчанин Шенто.

<sup>24</sup> Од 1973. (до 1977) примат вокалне солисткиње, не у својству члана групе, имала је Н. Украден.

<sup>25</sup> Музички аутор већине композиција, писац већине текстова и аранжмана, истовремено и тон мајстор и продуцент, мултиинструменталиста и певач. У овим аспектима сарађивао је са другим ауторима са којима је постигао идејну сагласност. Отуда ће у овом раду помени његових композиција и помени репертоара „Камен на камен” бити третирани као синоними.

<sup>26</sup> Додатни разлог за избор овог псеудонима јесте његово отеловљење у личности чувеног трогирског неимара, Мајстора Радована (XIII век). Случајна подударност уметничког имена Радован са два велика имена из света популарне музике шездесетих година, Донована (Donovan, В. Британија) и Антоана (Antoine, Француска), имала је значење усклађености Боротиног избора са владајућим трендовима.



Уколико се у сагледавању појава у југословенској и постјугословенској култури примени концепт генерацијске припадности (према Perica 2012: 223), за Бороту се може рећи да је представник *постјугословенске* генерације (термин В. Перице), рођене после завршетка Другог светског рата. Њу је, генерално, инспирисала „велика југословенска револуција и модерна, суверена и сретна земља у којој су рођени”, и карактерише је специфичан „транзицијски или алтернативни хероизам” (2012: 245). То се на одређени начин може „читати” и из композиција коју је Борота радио, самостално и/или у сарадњи са другим музичарима.

Кад је реч о друштвено-политичком контексту у Југославији тог времена, он је био у потпуности дефинисан (према Gavrilović 2012: 46, фн. 12). Реч је о „златном добу” југословенског социјализма, времену крупних промена у политичком и уставном уређењу Југославије.<sup>27</sup> У циљу идеолошке пропаганде, многи угледни ствараоци *забавне* и поп музике, међу њима и Борота,<sup>28</sup> били су ангажовани као аутори и извођачи композиција које су на афирмативан начин говориле о Југославији, Јосипу Броз Титу, НОБ-у и партизанству. Борота је писао музику која је примењена у телевизијским серијалима, у неколико документарних и једном играном филму (видети Pavlović 2013).

Заједничко исходиште медијске промоције Бороте и његове групе (и других касније популарних сарајевских певача и инструменталиста) јесте емисија „На ти” Омладинског програма Телевизије Сарајево,<sup>29</sup> приказивана широм земље, путем југословенске телевизије (тадашње ЈРТ). Тема серијала је био савремени живот Сарајева и шире околине, са свим појавама које су собом носиле нагла урбанизација и модернизација, и идеолошким печатом који је све те процесе пратио. Истовремено, према Боротиним речима, емисија је била „платформа за лансирање нове музике, нешто као југословенски MTV оног времена”.

Читав репертоар Камен на камен из периода 1971–1975. могао би се поделити на основу два основна критеријума: према коришћеним музичким предлошцима и према садржини. На оба нивоа препознатљиви су одређени стваралачки принципи, што даје легитимитет ставу да је реч о вишегодишњем ауторском *пројекту* у домену југословенске популарне музике.

<sup>27</sup> Криза у земљи раних седамдесетих била је у јавности прикривена враћањем моделу класичног социјализма, у којем је неупитни ауторитет врховног вође био најважнији гарант стабилности и јединства. То је нарочито добило на значају од 1974. године, када су уведене уставне промене (за ове податке захваљујем Милану Суботићу, сараднику Института за европске студије у Београду).

<sup>28</sup> Напомињем да Борота никада није био члан КПП (Pavlović 2013).

<sup>29</sup> Аутор емисије је био Велимир Стојановић, а режисер Милан Билбија.

За потребе ове студије, као основни критеријум за класификацију узети су музички предлошци. На основу тога, може се говорити о композицијама у којима:

1) преовлађују или имају значајно место фолклорни мотиви, и

2) доминирају други музички узор.

У Боротиним радовима се ова два мотивска одређења најчешће преклапају, што произлази из специфичних концепцијских усмерења.

У овој студији пажња је посвећена фолклорним мотивима, а у наредној одређеним композиционим поступцима у служби концепције (Јовановић 2014).

Генералне карактеристике ових композиција могу се сажети у следећем: изразита преминација дура; парни ритам; форме су колажне, строфичне или прокомпоноване, њихова основа су двотактне или четвортактне структуре; музички мотиви су једноставни и певљиви, потичу из различитих традиција и пракси; инструментални увод и интерлудијуми имају значајно место у композицијама; музичко-поетски модели, у којима постоји пуно сагласје мелодије са метриком и семантиком текста, формирано су према садржају и конкретним сликама из живота (али и у сусрету са живом речју песника, Р. П. Нога, који је Бороти казивао своје стихове). Хармонски план се најчешће састоји од три основне функције; нагласак је на смени тонике и доминанте и на истицању басове линије, што је комплементарно физиономији пратећег гласа у традиционалном певању *на бас*.

Класификацијом репертоара према садржају, добијају се три главне целине (у којима су примењени различити музички концепти):

1) највећу целину чине композиције које одражавају стваралачки однос према друштвеној (и, тек посредно, политичкој) стварности датог времена, са израженим хумором, иронијом и сарказмом. Такви радови су заступљени на сингл плочама, на првом албуму и на првој плочи са другог, двоструког албума (*ООУР*). У њима је приступљено следећим темама: нагла урбанизација и промена места живљења дотадашњих сељака; социјални и стамбени проблеми; однос нових градских становника према природи; економска организација предузећа; модернизација и механизација; тема љубави. Све је то прожето текстуалним формулама и паролама које сугеришу симболе владајуће социјалистичке и комунистичке идеологије и инструмената њихове пропаганде, као и скраћеницама које чине свакодневицу савременог живота. Утисак је да ови радови, као друштвено ангажовани и обележени својеврсним бунтовништвом, и нису били намењени широкој публици, већ

слушању у ужим круговима. Иако нису били много експонирани у медијима, били су високо цењени у круговима интелектуалног *андерграунда*. Сигурно је да је то један од разлога што су српски музички критичари, новинари и други посленици у култури албум *LP 60993 – Камен на камен* (1973) уврстили међу сто најбољих албума објављених у СФРЈ (видети Antonić и Štrbac 1998).

2) Другу целину сачињавају радови посвећени различитим темама прокламованим од стране званичне, државне идеологије у СФРЈ тог доба, али обрађеним такође са значајном дозом сарказма. Борота и његове колеге су, кад је о овом делу репертоара реч, били „*ništa drugo nego puki hroničari, odnosno kroničari onoga vremena sa dubinsko sarkastičnim opservacijama, onoliko koliko se to moglo provući kroz prilično oštru partijsku programsku cenzuru*” (Pavlović 2013).

3) У трећу целину убрајамо релативно малобројне композиције сасвим специфичних одлика, које се могу сматрати „програмима“.

Композиције о којима је реч публиковане су на четири сингл плоче, *Марсовац / Млада њарџизанка* (1971), *Је л’ио њај / Три дјевојке, Пјесма маршалу Титиу / По шумама и горама* и *Ко ради не боји се гледи / Chicago 1886* (1973) и на два албума: првом, *LP 60993* (1973), и другом, двоструком, под двоструким насловом, *ООУР* и *АВНОЈ* (1975).<sup>30</sup> Дупли албум, први који је издат у СФРЈ, специфичан је spoj различитих идејних концепција и замишљен је као целина која обједињује две тематске групе: прва је посвећена различитим темама из свакодневице житеља Југославије, прожете симболиком и реториком владајуће идеологије, а друга је читава посвећена тематици НОБ и социјализма и у знаку је прославе 30. годишњице Другог заседања АВНОЈ-а.

### *Трејшман фолклорних моштва*

Индикативно је да потпунију слику о Боротином доприносу, кад је реч о стваралачкој примени фолклорних музичких мотива у југословенској популарној музици, доносе извори чији аутори потичу из западних делова некадашње заједничке државе. Синиша Шкарица у својој монографији износи да је Борота

<sup>30</sup> Реч је о сингл издањима: PGP RTB S 51532, Jugoton SY 22293, 22343 и 22344, и албумима: Jugoton LP 60993 и ZKPRTLJ LP 1066 и 1067. Албуми су снимани у битно различитим условима и контекстима. У време припреме дуплог албума, паралелно је настајала и ЛП плоча *Неда Украден & Камен на камен* (1975), што је значајно за организацију рада на овим издањима; о томе је више речено у Јовановић 2014.

„sarajevski rock-pop ideolog [koji je] vizionarski transplantirao čitave folk motive ili narodne umotvorine u tkivo popa utemeljivši [...] Kamen na kamen, u kojem je započela i Neda Ukraden. Između ostalog, rano će uočiti i Bregovićev talent i predvidjeti uspjeh Bijelog dugmeta” (Škarica 2005: 141).

Публициста Павле Павловић такође указује да је Борота „prije Brege i ekipe ukazivao na svu vrijednost folklor Jugoslavije”, као „pravi pionir folk zvuka” у Југославији (Pavlović 2013).<sup>31</sup>

Разлози за генерални драстичан недостатак података о томе у јавности могу бити садржани у чињеницама да је ауторски аспект Боротиног рада био сувише специфичан и за своје време и за касније периоде, као да и у себи садржи одређене противречности. Отуда су, у целини, аналитичари могли имати разлога да његов рад доживљавају као појаву према којој је тешко заузети прецизан професионалан став. Показује се, најзад, и да је сразмерно мали број савременика и у оно време био спреман да схвати и прихвати чињеницу о свим аспектима доприноса Николе Бороте развоју домаће популарне музике.

У време када је Борота, међу првима у Југославији, посегао за фолклорним мотивима и примењивао их у читавом низу композиција, у нашој средини није био конституисан музички правац који би могао у концептуалном погледу обухватити композиције овог профила.<sup>32</sup> Његови вокално-инструментални и инструментални радови засновани су на музичкој фузији: на матрицама популарне акустичарске (и, у мањој мери, рок музике) и народне музике. Реч је о следећим музичко-фолклорним идиомима:

1) сеоска традиција Лике, Крајине и региона Баније, Кордуна, северозападне Босне и Истре (узани тонски опсег мелодија, дијатонске, и лествице специфичног састава, одређени мелодијски или интонациони модели, секундна сазвучја, фактура песама на бас, ритмичке формације *џлухоџ кола* итд.; примери 1,

<sup>31</sup> Борота је 1974. овој групи био инаугурални продуцент, за њихову прву сингл плочу *Тој / Ове ћу ноћи наћи блуз* (Pavlović 2013); плоча је ове године поново издата као део едиције *Bijelo dugme 1974–1988 – Vox Set Deluxe Limited Edition, Abbey Road 2014* (Croatia Records 2014); такође, он сматра да је имао одлучујући утицај на Бреговића у погледу коришћења фолклорних мотива (Г. Бреговић и В. Правдић су 1973. учествовали у снимању сингла Камен на камен *Је л' њо њај / Три дјевојке*); видети и Vesić 2014: 37, 44–45, 47–48).

<sup>32</sup> Композиције са фолклорним мотивима у оквирима различитих популарних жанрова (изузев *новокомјоноване* народне музике) у СФРЈ биле су презентоване у оквирима забавних програма државних медија. Међутим, термин који су музички уредници тог времена радије користили није био забавна, већ „pop muzika / glazba inspirisana folklorним мотивима ‘naroda i narodnosti’” (Pavlović 2013). Питању неуједначености у вези са употребом ових термина у домаћој литератури до сада није посвећивана посебна пажња.

2, 4, 11б, 12–14, 16, 18а); обраде партизанских песама, са дословним цитатима, али и одређеним интервенцијама (*Млада њарџишанка*; *По шумама и зорама*); ретко се наилази на реминисценције на мелодијске моделе из партизанског фолклора (*Има једна вјечна њјесма*, пример 18г; видети. Недељковић 1966); затим:

2) градска и варошка традиција Балкана и шире – медитеранског басена (поступно мелодијско кретање, опсег око октаве, терци завршетак у дуру, паралелне терце; примери 2, 4, 13, 17), и

3) традиција средње Европе (широк опсег, трозвучна мелодика, тонално устројство; примери 5, 13, 15; Девић 1997: 218–219; Вежић 1981: 36;),

4) елементи фолклора ваневропских народа (пример 11а),

5) стилски елементи италијанске ренесансе (акордска, периодична мелодика, специфична инструментација и фактура; примери 4, 11а, 14, 15), и, најзад,

б) интернационални (англосаксонски и ирски) музички узор, на трагу *Фолк Ривајвла* (инфрапентатонски мотиви; снажан ритмички пулс у умереном темпу; три основне хармонске функције уз захватање миксолидијске области; акустичарски аранжман; доминација гитаре; изостанак завршне каденцијалне форме и коришћење *фејд ауџи*-а, можда као симулација облика *hootenanny* концерта; примери 2, 7, 14, 18).<sup>33</sup>

Видимо, дакле, да се овде сусрећу елементи ужих, локалних, али и ширих, све до глобалних (географских и) културних региона. У неким композицијама присутан је само по један од ових идиома, а у другим – два или више њих. У овим, већином хибридним творевинама, прелажење граница међу разнородним елементима се подразумева, а домаћи народни мотиви често су „вестернизовани” (примери 16–18; према Лаловић 2012: 59–61).

Посебно је значајна Боротина вештина у третирању балканског музичко-фолкорног материјала у сврху компоновања. Најмање је дословних цитата традиционалних мелодија, чешће је коришћење типичних мелодијских и интонационих модела, што се може окарактерисати као стварање у одређеном фолклорном идиому, тзв. компоновање „у духу” фолклора. Интересантно је да се у том погледу аутор, како сам каже, мање свесно ослања на конкретне музичке узоре, а више посеже за моделима који су збирно похрањени у његовом сећању. Поред слободног односа

<sup>33</sup> Уз најизразитији пример, *If I Were a Carpenter* (*Дрвосјеча да сам ја*, препев Црвених корала, 1968), тако су хармонизоване и *Пружам руке* (Индекси), *Чудно дрво* (С времена на време, 1973), итд.

према музичким ћелијама које имају фолклорно порекло,<sup>34</sup> Борота каткада примењује композициони поступак који следи логику монотематске грађе народних мелодија ових крајева, користећи једно мотивско језгро као „ујединитељ строфе”, што је својствено фолклору Балкана и источне Европе (Елшек 1998: 46). Ефекат таквог поступка је у контрастима између делова облика, који иако препознатљиви, пре потврђују заједничку мотивску основу него што стварају утисак разнородности; нису оштри, већ танани (пример 11а). Ипак, делови облика су у већини случајева у односу већег међусобног контраста; некад тај контраст у потпуности следи традиционални узор (пример 2).

Борота на посебан начин користи инструменте у циљу постизања одређених ефеката. Реч је, најпре, о систематском коришћењу звукова који асоцирају на традиционалне инструменте, што ове композиције недвосмислено сврстава у ред *folk revival*-а и међу прва остварења у жанру *wt* на простору Југославије. Најчешће су у питању успешне симулације тамбуре, саза и свирале (пример 11а). Користио је акустичну гитару са 12 жица, „искључиво танке Е жице”, наштимовану „по угледу на *саз* са благом асоцијацијом на амерички *фолк* (Е-Н-Е-Н-А-Е)”, то јест, „на *open chord* штимовање из жанра *country* музике” (подаци добијени од Н. Б.). Свиралу опонаша блок флаута. Понекад је електрична гитара са дисторзијом коришћена ради постизања колористичког ефекта животињских крикова (пример 12); овакав поступак, међутим, ствара и секундарни ефекат звучне симулације дипала, што се изванредно уклапа у музички идиом композиције.

Посебно истакнуто место у композицијама Николе Бороте има ритмичка компонента, као „пулс интонирања”, изузетно важан параметар музичке структуре (Zemtsovsky 1990: 210), без обзира на то који је музички идиом у питању. Најупечатљивије су ритмичке формације *џлухоџ кола* (примери 1, 2, 4, 12), чија је симулација коришћена некад у форми цитата, уз звекет дуката или прапораца, а чешће као ритмички поредак бубњева (пример 13). Темпо игре увек је доследно пренет, а са њим и њен карактер. Неретко њен мотив прате симулације команди коловође (пример 4); у ранијој ауторској фази су ређе коришћене). Ритмички образац који доминира и који се у низу композиција јавља као обавезни елемент аранжмана, јесте мотив две осмине и једне четвртине. Други ритмички поредак који је изузетно чест у Боротиним радовима, некад и паралелно са претходно оп-

<sup>34</sup> У том погледу, пример изузетно успешног споја средњоевропског (са реминисценцијом на мелодију хрватске традиционалне песме *У џори расије зелен бор*) и медитеранског музичког идиома, представља поменути композиција *Преко седам мора*.

исаним, јесте тзв. „дечји ритмички систем” (термин користимо према Vrailoiu 1967: 121–126).<sup>35</sup> Некад је коришћен у контексту који креира карактер близак ономе у дечјем фолклору (пример 15); но, далеко су упечатљивији радови у којима до пуног изражаја долази његов карактер рудиментарне ритмичке формације, са обредном семантиком у извођењу одраслих (пример 12; тумачење према Земцовский 2006: 120, 122).

Уобичајено је да, кад су у питању народни мотиви балканског простора, Борота употребљава традиционални облик каденце или полукаденце „на другом ступњу”, у интервалу чисте квинте (или дурског трозвука на доминанти; пример 4), такође у случајевима када би генерални музички контекст подразумевао другачије решење (пример 17). Такође, понекад је задржан фон једног јединог (дурског, тоничног) акорда (пример 11а), што је у складу са естетиком традиционалног музичког идиома Балкана и, шире, музичког *Исџока*.

Кад је реч о текстовима песама, у ретким примерима су коришћени традиционални стихови, њихови фрагменти (нпр. сарајевске ругалице *‘Дин ‘ца, двица...*, пример 11б, севдалинке *Доњу Тузлу ојасала љуја*; в. Gunić 1989)<sup>36</sup> или парафразе (нпр. партизанске песме *На Кордуну ѓроб до ѓроба*). Текстови углавном нису народни, већ је у њима препознатљив дух новијег српскохрватског лирског песништва. Коришћени су традиционална версификација, формулације и стални епитети, али и изрази из савременог језика и свакодневног живота. Борота је такође писао музику на уметничке текстове других песника (Ђуре Јакшића, Р. П. Нога). Пример успешне фузије (највероватније) традиционалних стихова и компоноване мелодије, која је достигла популарност народне песме, јесте *Пјесма Маршалу Титиу / Друѓарице, ѿосадимо цвијеће* (1973).

За потребе ове студије спроведена је анализа чији се метод делимично ослања на постулате предложене у раду Филипа Тага (Tagg 2004: 6, 8–9); следећи такво усмерење, овог пута су у обзир узети само они параметри музичке структуре који су кључни за разумевање везе ових композиција са елементима различитих музичких традиција и са трендовима у популарној музици тог времена. Други примењени аналитички метод јесте „финска метода”, а резултати те анализе, дати у Прилогу друге студије (Јовановић 2014: 182–193), помоћи ће да се у истим композицијама, паралелно, уоче различити музички предлошци.

<sup>35</sup> Примарна, универзална ритмичка формација; „ритам искона, рудиментаран, елементаран” (Н. Борота).

<sup>36</sup> За ове податке и референцу захваљујем Николи Бороти.

### Закључна размајрања

Данас се са сигурношћу може рећи да су композиције Николе Бороте из периода 1971–1975, са стваралачки примењеним фолклорним мотивима, временски претходиле остварењима неколико југословенских аутора сличног усмерења, а који се у литератури више помињу. За Боротин приступ се може рећи да је „пан-фолклорни”, што је пут који су у то време следили и други југословенски музичари (Vitas 2012: 86, fn.; видети списак одабраних аутора и издања на стр. 91). Ипак, чини се да код њега импонује доследност у коришћењу појединих елемената балканског фолклора, у споју са елементима географски и културно шире распрострањених музичких идиома, као и предложака који су најближи западним узорима из популарне музике. У Боротином ауторском приступу ови различити музички обрасци су означитељи различитих феномена и културних и друштвених појава, одабрани прецизно, маштовито и са много креативности и хумора.

Многе од тих композиција нуде инспиративан материјал за сагледавање ширег друштвеног и политичког контекста у којем су настале, као и односа аутора према том окружењу. Према класификацији композиција тог времена коју предлаже Марија Витас, радови Николе Бороте Радована би били сврстани у категорију оних који су настали тежњом музичара

„ка новом, другачијем, ка превазилажењу жанровских оквира и граница, ка егзотичном, чудном, ка *crossover*-у. У таквим примерима *beat/pop/rock* и друге музике, фолклор није циљ него средство. (...) Оно што музичар жели јесте да буде оригиналан, необичан и свеж, да његова музика надјача ортодоксу, типску форму, структуру и садржај, те да оствари већу уметничку вредност. Овде, можемо слободно рећи, фолклор није фолклор и традиција није традиција већ њена супротност – авангарда!” (Vitas 2012: 87).

Управо је тежња ка новом уметничком изразу који подразумева коришћење елемената локалне и стране традиционалне музике у новим, специфичним хибридним формама, истовремено и одлика Боротиног ауторског става – његов кључни циљ је био „промоција новог жанра”, као и „фолклор у урбаној амбалажи”, и једна од кључних општих одлика стваралаштва у жанру *mt*, као својеврстан „културни космополитанизам” (Regev 2007). То потврђује и чињеница да поступци које је Борота примењивао – комбиновањем различитих музичких идиома – показују тежњу ка транснационалном, транскултурном, па и трансрелигијском, у складу с интернационалном и *крос-културном* природом стваралаштва у оквиру *mt*. Комбиновање елемената локалног фолкло-



ра са карактеристикама светских музичких жанрова недвосмислено сврстава Боротине радове у подврсту (subset) *wt*, и то у време пре осамдесетих година, које се узимају као доба њеног формирања (Guilbault 2006: 139).

Наредни корак у сагледавању Боротиног раног композиторског рада – анализа композиционих поступака и садржајног аспекта репертоара (Јовановић 2014) – указаће на још елемената његовог ауторског музичког језика у композицијама различитих идејних усмерења, од којих ће многи бити у тесној вези са принципима описаним у овом раду. На основу тога, биће могуће довести шире, опште смернице о композиторовом стваралаштву из прве половине седамдесетих година XX века, али и у каснијим периодима. Наглашена ритмичка компонента, „дечји ритам”, силабизам, склад тока мелодије и метрике текста, монотематизам, инфрапентатонске музичке ћелије, једноставан хармонски језик, дијатоника, равнотежа међу деловима музичког облика, јесу параметри који су, чини се, најзаслужнији за позитивну рецепцију ове музике. Они су истовремено елементи музички универзалног, у већини, а у споју са елементима фолклора – балканског, регионалног и интернационалног – смештеног у семантички прецизно одређене целине, добијају на изражајној снази и освајају у естетском смислу специфичан квалитет, којем ће бити вредно посветити пажњу у даљим истраживањима.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Antonić, D., Štrbac, D. (1998) *YU 100: najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike* 60720652
- Bezić, J. (1981) „Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji”, *Zvuk* 3: 33–50.
- Brailoiu, C. (1967) „La rythmique enfantine”, *Opere I*, București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 121–171.
- Vesić, D. (2014) *Bijelo dugme. Šta bi dao da si na tom mjestu*, Beograd: Laguna.
- Vitas, M. (2012) „Folklorni elementi u zabavnoj muzici Srbije 60-ih i 70-ih godina XX veka”, *Etnoumlje* 19–22: 86–91.
- Витас, М. (2006) „Улога фолклора и специфичности његове употребе у стваралаштву рок групе *Бјело дуџме*”, необјављен дипломски рад, Београд: ФМУ, Катедра за музикологију и етномузикологију.
- Девећ, Д. (1997) „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама”, у М. Шуваковић (ур.) *Изузећност и сајосајојање, V међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*, Београд: Факултет музичке уметности, 216–244.
- Gavrilović, Lj. (2012) „Nepostojeće naslede zemlje koje nema”, у I. Kovačević (ур.) *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu – Okviri konstruisanja jugoslovenskog kulturnog nasleđa*, Etnološka biblioteka, knj. 61, Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 39–55.
- Guilbault, J. (2006) “On Redefining the ‘Local’ Through World Music”, у J. Post (ур.)

- Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, New York: Routledge, 137–146.
- Gunić, V. (1989) *Bilješke univerzalnog neznanice*, Gornji Milanovac: Budućnost.
- Du Noyer, P. (yp.) [2003] (2005) *Ilustrirana enciklopedija glazbe [The Illustrated Encyclopedia of Music]*, Zagreb: Veble commerce.
- Đorđević, O. (2012) „Begnograd ili priča o rođecima world music u SFRJ”, *Etnomlje* 19–22: 92–97.
- Ђурковић, М. (2013) „Рокенрол и народна музика у Југославији и Србији”, предавање одржано на Форуму Музиколошког института САНУ 13. маја 2013.
- Елшек, О. (1998) „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа”, *Музички ѿглас* 2–4: 43–50.
- Zakić, M. и Nenić, I. (2012), „World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali”, *Etnomlje* 19–22: 166–171.
- Земцовский, И. И. (2006) „Детский фольклор и календарная песня”, *Из мира усѿйных ѿрадиций, замеѿки вѿрок*, Санкт-Петербург: Федеральное агенство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств.
- Zemtsovsky, I. (1990) “Music of Oral Tradition as a History Source”, *Зборник Маѿице срѿске за сценске умеѿности и музику* 6/7: 205–211.
- Ivačković, I. (2013) *Kako smo propevali – Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna.
- Janjatović, P. (2007) *Ex YU rock enciklopedija: 1960–2006*, drugo dopunjeno izdanje, Beograd: izdanje autora.
- Јовановић, Ј. (2014) „Појава концепт албума у популарној музици Југославије: ЛП плоче Камен на камен”, *Музикологија* 17: 167–193.
- Јаловић, Ј. (2012) *Фолклор и његова YU-рок ѿрансѿозиција*, необјављен мастер рад, Београд: Катедра за етномузикологију.
- Лукић-Крстановић, М. (2010) *Сѿекѿакли XX века – Музика и моћ*, Посебна издања, књ 72, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Manuel, P. (1988) *Popular Musics of the Non-Western World*, New York – Oxford: Oxford University Press.
- Марковић, П. (1996) *Београд између Исѿока и Заѿада*, Београд.
- Middleton, R. (1990) *Studying popular music*, Philadelphia: Open University Press.
- Недельковић, Д. (1966) „Још један од извора и путева настанка Партизанске песме ‘Крајински смо млади партизани’”, *Народно сѿваралацѿиво-фолклор* 20: 1444–1455.
- Pavlović, P. (2013) „Nikola Borota Radovan, posljednji jugoslovenski kompozitor: Ekrem Jevrić kao Bob Dylan”, <http://www.regionalexpress.hr/site/more/posljednji-jugoslovenski-skladatelj>, ауторизована верзија објављена је 27. 8. 2013 (текст је прештампан у магазину @-NOVINE 11. 9. 2013, <http://www.e-novine.com/intervju/intervju-entertainment/90529-Sarkastini-hroniar-prolog-vremena.html>, као и на сајту Мирзе Хасанефендића 17. 9. 2013, <http://mirzahasanevendic.com/?p=995> приступљено 1. 12. 2014).
- Perica, V. и Velikonja, M. (2012) *Nebeska Jugoslavija. Interakcije političkih ideologija i pop-kulture*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Regev, M. (2007) “Pop/rock music, Cultural Uniqueness and Cultural Cosmopolitanism”, у А. Gyde и G. Stahl (yp.) *Practicing Popular Music, 12<sup>th</sup> Biennial IASPM – International Conference Montreal 2003 Proceedings*, Cultural Sociology, 742–747.
- Roeder, J. (2011) “Introduction”, у J. Roeder и M. Tenzer (yp.), *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford University Press, 3–16.
- Tagg, Ph. (1982) “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular music* 2: 37–65, <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>, приступљено 1. 12. 2014.

- Tagg, Ph. (2004) "Musical meanings, classical and popular. The case of anguish", <http://www.ccs.ufsc.br/~geny/musics/musemeuse.pdf>, приступљено у септембру 2013.
- Tenzer, M. (2006) "Analysis, Categorization, and Theory of Musics of the World", у М. Tenzer (уп.) *Analytical Studies in World Music*, Oxford University Press, 3–38.
- Škarica, S. (2005) *Kad je rock bio mlad – priča sa istočne strane*, Zagreb: V. B. Z.
- Шуваковић, М. (2004) „Вишак вредности – музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о World Music”, *Нови звук* 24: 32–39.

#### Електронски извори

- „Yu 100: najbolji albumi jugoslavenske rok i pop glazbe”, [http://hr.wikipedia.org/wiki/YU\\_100:\\_najbolji\\_albumi\\_jugoslavenske\\_rock\\_i\\_pop\\_glazbe](http://hr.wikipedia.org/wiki/YU_100:_najbolji_albumi_jugoslavenske_rock_i_pop_glazbe) (1. 12. 2014)
- видети <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque> (1. 12. 2014)

*Jelena Jovanović*

## FOLKLORE MOTIVES IN THE EARLY COMPOSITIONS OF NIKOLA BOROTA – RADOVAN

(Summary)

The creative work of Nikola Borota – Radovan (musician, composer, lyricist, arranger and record producer, based in New Zealand – formerly from Yugoslavia) held a specific place in development of *world music* (poly)genre in his native homeland in the early 1970s. This study focuses on his creative principles, applied to works published between the years 1970 and 1975 (while the role of these works in social, cultural and political context of the time and place will be elaborated in another study, see Јовановић 2014). The platform established to present this unique musical approach authentically was called *Kamen Na Kamen* (a studio and stage outfit that has included number of collaborations over many years). Based on the musical models and aesthetics of the *folk revival* and created under influence of *The Beatles*’, in addition to many other popular music production directions of the era, Borota’s works reveal significant musical, performance and production qualities, innovative expression and musical solutions, that need to be perceived from the contemporary (ethno)musicological point of view. Despite the fact that many prominent creative Yugoslav musicians of the time also worked within a similar framework I would argue that Mr. Borota’s creative outcome was significantly different from other Yugoslav popular music creative efforts. This is particularly noticeable in the author’s unique treatment of South-European and other folklore motives, which is the main topic of this study.

Folk (ethnic) idioms exploited by Mr. Borota in his compositions originate from the rural traditions of western Dinaric regions. This is especially true for the rhythmic formations of *deaf* or *silent dance*; for the semi-urban and urban tradition of the Balkans and the Mediterranean; Middle European traditions; traditions from non-European peoples; elements of Italian Renaissance; and international (mostly

Anglo-American) musical models. Compositions are analysed partly in accordance with the principles presented by Philip Tagg (1982), and following the principles of the “Finnish method” in ethnomusicology.

According to my best knowledge, there was no previous comparable (ethno) musicological elaboration of *folk revival*, *Beatlesque* influences and early forays into *world music* within Yugoslav popular music culture. I therefore consider this study to be the first contribution to the research in this subject.

Примљено 16. 5. 2014.

Прихваћено за штампу 20. 6. 2014.

Оригинални научни рад