

**Jasmina Milojević**



**World Music - Muzika Sveta**

Jasmina Milojević

**“World Music”  
MUZIKA SVETA**

Objavljeno 2004. u izdanju »World Music Asocijacije«, Jagodina

[www.worldmusic.autentik.net](http://www.worldmusic.autentik.net)

*Sledeća scena predstavlja mladu afro – brazilsku igračicu u autobusu, koja ide na probu plesne trupe u kojoj igra, i koja se bavi igrama njenih kultura. U trupi vlada posebno uzbuđenje jer njihov direktor pregovara oko nastupa na međunarodnom plesnom festivalu u Francuskoj, koji privlači pažnju kritike i medija. Između ostalih stvari u njenoj torbi se nalazi i knjiga o formalnim, apstraktnim eksperimentima u postmodernoj koreografiji, posebno onih koje je sproveo Amerikanac Mers Kanningam (Merce Cunningham). S posebnim zanimanjem razmišlja o savetu svog prijatelja koji se bavi kompjuterima, da napravi lični veb-sajt koji bi sadržao informacije o njenom profesionalnom radu i prikazao njen harizmatski ples.*

**Catherine R. Simpson, Homi Bhabha, *Global creativity and arts, World culture / report culture, creativity and markets***

# Sadržaj

<b>NAPOMENA.....</b>	<b>5</b>
<b>UVOD.....</b>	<b>6</b>
<b>POJAM “WORLD MUSIC”.....</b>	<b>8</b>
<b>TEORIJSKI OKVIR “WORLD MUSIC”.....</b>	<b>12</b>
<b>ISTORIJSKI RAZVOJ.....</b>	<b>16</b>
UTICAJ MASOVNIH MEDIJA NA POJAVU “WORLD MUSIC”.....	17
URBANIZACIJA.....	21
SAVREMENA KLASNA STRUKTURA DRUŠTVA.....	23
MODERNITET.....	24
LOKALNI I NACIONALNI KONTEKST.....	25
INTERNACIONALNI KONTEKST.....	26
<b>“WORLD MUSIC” U EVROPI.....</b>	<b>32</b>
BRITANSKA OSTRVA.....	33
<i>Engleska.....</i>	33
<i>Irska / Škotska.....</i>	36
<i>Riverdance.....</i>	38
<i>Vels.....</i>	39
SKANDINAVSKE ZEMLJE.....	40
<i>Holandija.....</i>	40
<i>Danska.....</i>	41
BELGIJA.....	42
NEMAČKA.....	43
FRANCUSKA.....	45
ŠPANJA.....	51
PORTUGALIJA.....	54
ITALIJA.....	55
MADJARSKA.....	56
KLECMER MUZIKA.....	57
<b>BALKAN.....</b>	<b>59</b>
<i>Grčka.....</i>	59
<i>Rumunija.....</i>	62
<i>Bugarska.....</i>	63
<i>Srbija.....</i>	65
<i>Hazari/ Boris Kovač.....</i>	72
<b>ZAKLJUČAK.....</b>	<b>77</b>
<b>LITERATURA.....</b>	<b>79</b>
<b>SAŽETAK.....</b>	<b>83</b>
BIOGRAFIJA AUTORKE.....	84
NOTE ON THE AUTHOR.....	84
Edukacija društva World Music kulturom je osnovni cilj W. M. A. S.....	87
WORLD MUSIC ASSOCIATION OF SERBIA.....	88



## Napomena

Kada su polovinom devedesetih godina do mene došli piratski diskovi grupa Dip Forest (Deep Forest) i Ded Ken Densa (Dead Can Dance), kolege muzički urednici, što sam i sama bila u to vreme, predstavili su mi ih kao žanr ambijentalne muzike. Mada mi nije bilo najjasnije šta to zapravo podrazumeva, budući da su tu poptali i Majk Oldfild (Mike Oldfild) i Vangelis (Vangelis), čije stvaralaštvo je po muzičkim svojstvima bilo radikalno drugačije, prihvatila sam je kao takvu. U vreme "zlatne ere" tzv. turbo – folka, ta muzika, koja na drugačiji način tretira folklorno nasleđe, za mene je bila otkrovenje. Nakon velikog uspeha filma "Pre kiše", od kolega sam dobila muziku iz filma makedonske grupe "Anastasia" koja me zadivljuje i danas. Radeći tada intervju sa njima za beogradski Studio B, prvi put sam čula za "world music" (world music). Počeli su zatim da dolaze i drugi diskovi sa folklornom muzikom, osobito latino usmerenja, koja je zvučala suviše "lako" za moj ukus, pa sam zaključila da "world music" nije žanr koji zavredjuje moju pažnju. Tada mi je rečeno da ne razumem baš najbolje tu pojavu, i da bi trebalo da obratim pažnju na klasičnu "world music", kao na primer, *Balanesku kvartet*. Onda sam potpuno odustala, jer nisam nikako mogla da razlučim šta je to klasična, pop ili narodna "world music". Mnogo kasnije, shvatila sam da je samo reč o različitim estetskim rezultatima i nivoima u muzici koja tretira muzički folklor.

Zakasnelo oživljavanje "world music" scene u Srbiji, poslednjih nekoliko godina, ponovo me je navelo da razmišljam o mestu i ulozi folklorne muzike u savremenom svetu. Rezultat tog razmišljanja je monografija koja je pred vama. Literature o ovom problemu kod nas nema, tako da mi je to otežalo rad, i rezultovalo neujednačenim kvalitetom pojedinih oblasti. Osobit problem mi je činio nedostatak *Garland Encyclopedia of World Music and Musicians*. Do nekih podataka i zaključaka došla sam i praćenjem satelitskih i kratkotalsnih medija, RTV sadržaja susednih zemalja, i naravno preslušavanjem veoma velikog broja nosača zvuka. Mada etnomuzikolog po obrazovanju, ovde nisam zalazila dublje u probleme organizacije samih muzičkih obrazaca iz dva razloga: jedan je što je ovo po mom saznanju prva publikacija koja se bavi "world music"om kod nas, te je prevashodno važno predstaviti fenomene koji ga konstituišu, a drugi je što bi zalaženje u problematiku same muzike daleko prevazišlo obime ovog rada. Ipak, mislim da će biti od koristi kolegama, ako ne više, ono kao početni impuls za dalje proučavanje ovog fenomena. Takodje, nadam se da će biti od koristi muzičkim urednicima, ali i široj slušalačkoj publici.

Za pojavljivanje ove monografije zahvljujem se pre svega Oliveru Đorđeviću i World Music Asocijaciji Srbije koji su me naveli da se dublje pozabavim ovim fenomenom, i koji i objavljuju ovu knjigu. Za pomoć u radu dužna sam zahvalnost svojim prijateljima i kolegama, bez kojih ovo sve ne bi bilo moguće: Ivani Kronji kulturologu i Miši Djurkoviću filozofu, koji su me uveli u proučavanje popularne muzike, muzikolozima Milanu Todoroviću i Brani Mijatović, koji su me iz Londona i Los Andjelesa snabdeli literaturom, Stanislavu Milovanoviću muzičkom uredniku studija B, kao i Dragomiru Milenkoviću, pioniru “world music” u Srbiji.

Autorka

## Uvod

Ako je popularna muzika uopšte dugo bila zanemarivana od akademskih krugova, naučno istraživanje muzičkih tradicija i njenih reinterpretacija izvan evropsko – američkog mejnstrima (mainstream – glavni tok, matica) počelo je čak kasnije. Prvi značajniji radovi pojavili su se tek sedamdesetih, kao na primer *Osam urbanih muzičkih kultura* Bruna Netla (Bruno Nettl, 1978.). Tokom narednih godina pojavili su se brojniji žurnalistički radovi, poput onih Džona Storma Roberta (John Storm Roberts, 1979). Broj naučnih radova iz ove oblasti veoma mnogo je narastao sa zakasnelim prepoznavanjem popularne muzike kao važnog sociološkog fenomena u nastupajućim godinama. Razvoju nauke o popularnoj muzici takođe je doprinelo širenje multikulturalizma kao akademske paradigme i činjenica da je upravo tada stasala generacija naučnika, i sama bila uključena u popularnu muziku još od perioda sopstvene adolescencije. Časopis *Popularna muzika (Popular Music)*, osnovan 1981. i druge slične publikacije posvećene studijama kulture, sada objavljuju značajne radove iz oblasti svetske popularne muzike.

Mada je broj naučnih radova iz oblasti svetske popularne muzike značajno narastao tokom poslednjih decenija, među njima je tek nekoliko onih koji tretiraju muzičko-formalne karakteristike ovih žanrova, bili oni Zapadni ili ne-Zapadni. Problemi koji se odnose na analiziranje popularne muzike su mešavina specifikovane i ezoterične, ili preciznije nejasne prirode analitičkih studija udaljenih od društava iz kojih muzika potiče. Možda najvažnija smetnja formalnoj analizi je činjenica da mnogo muzičkih stilova pokazuje izražajne karakteristike koje se protive standardnoj notaciji, ili u nekim slučajevima bilo kojoj postojećoj vrsti, ili čak zamišljenoj notaciji. Taj problem je doduše još uvek nerešen i u samoj transkripciji tradicionalnih melodija, jer mikro – ritmičke nijanse, specijalna izobličenja glasa (“kvocajući” tonovi u našem narodnom pevanju, na primer), “guturalno” sviranje (poseban bordunski grleni glas koji je pratnja glavnoj melodiji na duduku), “dramatična” interpretacija (kao u naricanju),

mikro usporavanja i ubrzavanja itd. još uvek ne mogu precizno da se zabeleže.

Sa druge strane, jedno od važnih pitanja koje još uvek nema odgovor je: kako ne-Zapadne kulture percipiraju zapadnjačka akordska sazvučja? Kada etnomuzikolozi budu uspeli da uspostave "konekstualizovanu formalnu analizu" tj. kada njeni rezultati budu komplementrani sa sociološkim istraživanjima, onda će tek biti otvoren spektar socio-muzičkih pitanja, koji će davati meritorne odgovore o popularnoj muzici.

Treći problem u proučavanju svetske popularne muzike, osobito žanrova koji su nastali nakon osamdesetih godina prošlog veka je pitanje "autentičnosti". To je pitanje i odrednica koju etnomuzikolozi izbegavaju sa pravom, budući da je svaka narodna kultura dinamična kategorija koja se vekovima razvijala pod raznim uticajima. Ovde međutim, nije reč o toj "zamci", već o tome da etnomuzikolog koji proučava neki fenomen mora biti upoznat koje karakteristike je neka muzika imala pre nego što je postala predmet reinterpretacije, ili fuzije sa nekim drugim žanrovima ili tradicijama. To je gotovo nemoguće, jer nepregledno mnoštvo folklornih muzika širom sveta, još uvek je nezabeleženo u svom tradicionalnom obliku, a nosači zvuka koji su danas u opticaju, sadrže muziku koja je već pretrpela neku vrstu transformacije. Iz navedenih razloga, autor ovog rada može se usuditi da govori jedino o muzičko – formalnim svojstvima onih dela čije izvorište je na Balkanu.

Koncept "world music" je važan za tumačenje mnogobrojnih muzičkih fenomena XX veka, ali njegova primena na svaku pojavu koja sadrži i elemente neke folklorne muzike izaziva još veću pometnju. Osamdesetih, "world music" je bio termin upotrebljavan da označi popularnu, u fuziji sa folklornom muzikom. Ova činjenica, navela je mnoge da termin vežu za uspostavljanje novog žanra. Upravo zbog toga, što ni do danas nisu jasno omeđene njegove granice, u ovoj knjizi biće hronološkim redom prikazani različiti vidovi upotrebe muzičkog folklora koji su vodili ka stvaranju novog žanra, teorijsko-ideološke pretpostavke, i estetski okvir "world music".



*prvo poglavlje*

## **Pojam “world music”**

Predmet “world music”, kao i drugi žanrovi popularne muzike može biti posmatran sa više aspekata. Budući da je svaki oblik muziciranja izvan sfere visokoumetničke ili tradicionalne muzike bio smeštan u sferu subkulture, to je i “world music” prvo bila predmet socioloških istraživanja. U tom smislu, ona je bila tumačena kao proizvod kulturne industrije, kao politički konstrukt, ili iz etnocentričnog diskursa, i to na dva načina: kao rezultat pre svega američke kulturne hegemonije, i kao mogućnost odbrane sopstvenog nacionalnog identiteta od te hegemonije. Na kraju, među većim brojem samih stvaralaca i izvođača ove vrste muzike prevladava pozitivan odnos prema ideji globalizma, koja se ne tumači kao hegemonija, već kao mogućnost izgradnje novog, humanijeg sveta, bez velikih socijalnih razlika, bez granica koje su vekovima bile uzrok nesreća, granica koje muzika lako prelazi i uspostavlja harmonične odnose među ljudima. Iz ovih nekoliko navedenih odnosa prema “world music”, proizašle su i neke teorijske pretpostavke, ali i legende, čija proverljivost nije moguća, tako da ih moramo uzeti sa rezervom.

1. Jedno od takvih svedočenja dolazi od Toma Šnabela (Tom Schnabel, u: Broman, 1997.,str.13), prema kojem su termini “world music” i “world beat” skovani ranih osamdesetih u Londonu, prilikom susreta sa direktorom kompanije za snimanje ploča koji je vršio procenu tržišta po pitanju novog muzičkog melanža (Broman, 1997.). “Mi smo dobili mnogo pisama od ljudi koji su se, pošto čuju muziku na radiju pitali gde mogu to da nađu”, odgovorio je Rodžer Armstrong (Roger Armstrong), pomoćnik direktora Globstajl rekordsa (Globestyle Records in London). “Tako smo odlučili da to zovemo “world music”, da bismo bili jasni i onima koji je stvaraju i konzumentima kada dođu u prodavnicu” (isto). Šnabelova definicija “world music” je dakle, “jednostavno ono što dolazi iz drugih kultura, dok je “world beat” modernija verzija iste muzike, producirane u studiju i ritmički više razučene” (isto).
2. Druga legenda dolazi od Metjua Montforta (Matew Montfort), vođe grupe *Ejnšnt fjučr* (Ancient Future). 1978. godine Metju Montfort je skovao termin “world fusion music” koji prvi put imenuje novi pravac u popularnoj muzici ([www.ancient-future.com](http://www.ancient-future.com)). U svojoj knjizi *Tradicija starog sveta – budućnost, mogućnosti: Uvežbavanje ritma pomoću tradicija Afrike, Balija i Indije*, Montfort definiše “world fusion music” kao “tradiciju koja kombinuje mnogo ideja različitih tradicija na zemljinoj kugli”. Dakle, Montfort je izdvojio pojam “fjužn” (fusion - fuzija) kao onaj koji označava novi zuk njegove grupe *Ejnšnt fjučr*, koji kombinuje više od dve tradicije, i koji se razlikuje od tradicionalne muzike pod čijim uticajem je stvarana. (<http://www.ancient-future.com>).

3. O popularnoj muzici se ponekad raspravlja u ključu određenja nacionalnog identiteta, kao o nedostatku svesti ili priznanja da su asimilacioni uticaji ne – zapadne muzike na popularnu i obrnuto popularne na tradicionalnu, veći nego što postoji spremnost da se prizna. U tom smislu, neki od popularnih žanrova koji su rezultat mešanja kultura, shvataju se upravo kao čuvari tradicije. Prema Pedru Van Der Liju (Pedro Van der Lee, 1998.) “world music” ili “world beat”, je termin koji se pojavio *kasnih* osamdesetih godina, mada je u nekim oblicima “spavao” još 1987. u glavama malobrojnih nezavisnih londonskih diskografskih kuća. Termin je prema njegovom mišljenju očigledno pratio potrebe zapadnjačke publike, i nije bio korišćen u zemljama iz kojih su različiti stilovi poticali. Pojava novog pojma, obično je bila zamena za ranije postojeće, kao što su “narodna muzika”, “etnička muzika”, i tsl. i koincidirala je sa povećanim interesovanjem za manje ili više tradicionalne stilove, ali takođe sa pojavom velikog broja novih stilova i “miksova”. Prema Liju, manje pažljiva definicija “world music” mogla bi da kaže da je to sve ono što nije zapadnjačka, savremena, popularna muzika. Proučavajući stilove ponuđene pod etiketom “world music”, kako u diskografiji, tako i na koncertima, festivalima (WOMAD, britanski WORLD of MUSIC, ARTS and DANCE su organizacije koje kreiraju festivale širom sveta), snimke, knjige, časopise (Folk Roots, The Rough Guide), Liju, kako sam kaže nudi grubu podelu ovog žanra na:
- a) Muzičke obrasce koji su bili deo nekog obreda i imali određenu funkciju u njemu, izvedeni izvan konteksta, na sceni, ili je muzika samo snimljena.
  - b) Umetničku muziku starijih visokih kultura i popularnu muziku koja je pod njenim uticajem. Koncert, performans ili zabavu u simuliranom originalnom kontekstu (indijska, arapska itd. visokoumetnička muzika).
  - c) Stilove, igre, pesme, ceremonije, dizajnirane na različite načine za prikazivanje u kontekstu drugačijem od originalnog; takođe stilizovanu “nacionalnu” i “folklornu” muziku (“nacionalni balet”, festivali, turističke i hotelske predstave).
  - d) Starije oblike seoske i gradske muzike (uključujući evropsku folklornu muziku), koja je često pod uticajem evropske popularne ili umetničke muzike. Takvi primeri su *špansko – američki folklor, tango, afro – karijski i brazilski stilovi, kroncong, rembetika, flamenko*, itd. Drugim rečima, stilovi koji mogu biti, ili jesu činjenice u zemljama iz kojih su potekli.
  - e) Žanrove koji su nastali kao posledica asimilacije zapadnjačkih novih žanrova u muzici Trećeg sveta, kao što su džez, rok, pop, dens itd., i one koji su se priključili bez prethodne asimilacije, kao na primer *rumba*. Neki izvođači te vrste muzike su sasvim komercijalno uspešni na Zapadu, kao Ofra Haza, Džipsi Kings (Gipsy Kings), Anželik Kido (Angelique Kidjo), Kalid (Khaled), itd. Za ove stilove je karakteristično da u lokalnoj sredini koriste lokalne nazive (mbalax,

soukous, raï), dok se termin “etno – pop” koristi kao gledište pogodnije za zapadno tržište.

- f) Zapadnu asimilaciju nezapadnih karakteristika, među kojima se najviše ističu Bitlsi (Beatles), Piter Gebrijel (Peter Gabriel), Pol Sajmon (Paul Simon).
- g) Svaki rad koji može da dekontekstualizuje karakteristike muzike, ponekad da ih sklopi na eklektičan način. Džez trubač Don Čeri (Don Chery) može biti shvaćen kao pionir ovog žanra nastalog ranih sedamdesetih, dok je album *Pešn* (Passion) Pitera Gebrijela možda pod najvećim uticajem te vrste poslednjih godina. U cilju razlikovanja ovog žanra od prethodnih, Liju predlaže termin “neo – world”, koji je inspirisan ili liči na muziku Nju Ejdža (New Age).

4. “world music” je pojam koji je takođe bio definisan i u okviru umetničke muzike. Dva su moguća načina razlikovanja ovog pitanja u umetničkoj muzici: prvi, onaj koji se odnosi na muzički materijal zasnovan na neevropskim skalama, ritmičkim obrascima folklorne muzike (Olivije Mesijan u: Andreis, 1965, 222), mikro intervalima ili repetitivnim, nerazdvojnim strukturama (Stiv Rajh, isto,223). Drugi način je onaj nemačkog kompozitora Karlhajncu Štokhauzena koji je referirao na izvanmuzički sadržaj, kao što je na primer ideja o stvaranju muzike za ceo svet (Bromann,1997.).

Prema uporednoj studiji Ingrid Frič (Ingrid Fritsch u: Broman, 1977, str.14) “Ka ideji svetske muzike” (Zur Idee der Weltmusik) nemačku reč „Weltmusic” (muzika sveta) u savremenu upotrebu ranih sedamdesetih uvodi Štokhauzen, i obično se odnosi na savremenu umetničku muziku (isto). Anglo – američki izraz “world music”, takođe u direktnom prevodu znači muzika sveta, ali označava žanr popularne muzike. Prema njenom shvatanju “world music” označava dakle, koegzistenciju različitih muzičkih kultura, dok „Weltmusic” ima značenje nove globalne umetničke muzike, koja koristeći elemente „egzotične”, ima za cilj da postane globalna muzička kultura (isto).

5. Termin “world music” takođe je definisao i dugo koristio američki etnomuzikolog Robert Braun iz Centra za “world music” u San Francisku, koji je ovim pojmom označavao tradicionalne muzike naroda širom sveta ([http:// www.wcpworld.com](http://www.wcpworld.com)).

Kao što smo videli do sada, konfuzija nastala neodređenošću pojma “world music” može nas odvesti u podrazumevanje svake muzike koja ne pripada umetničkoj i popularnoj muzici anglo-saksonskog kulturnog kruga pod ovim pojmom. Čini se da ipak najbolje određenje pojma daje *The New Grove Dictionaries* imenujući muzički žanr zasnovan na hibridnosti i sinkretizmu različitih muzičkih tradicija kao “world popular music” (The New Grove Dictionaries, World popular music), što je ujedno i sinonim za Nju ejdž muziku koju definiše Pedro Van Der Liju. Ipak, u daljem izlaganju zbog raširenosti i uvreženosti pojma “world music”, osobito na našem kontinentu biće korišćena ova odrednica.

Najčešća su četiri pojavna oblika ovog žanra:

- a) Fuzija muzičkog folklora sa nekim od muzičkih oblika ozbiljne (klasične) muzike.
- b) Fuzija muzičkog folklora i džez, koji je i sam proistekao iz narodne muzike crnačkih doseljenika u Americi.
- c) Fuzija muzičkog folklora i nekog od žanrova popularne muzike anglosaksonskog kulturnog kruga (pop, rok, dens, tehno, rep).
- d) Fuzija različitih bliskih ili udaljenih folklornih karakteristika.
- e) Na kraju, najšira upotreba ovog termina, promenljivo je korišćena u različitim vremenskim periodima. U novije vreme osobito, termin "world music" tumači se i kao sinonim za narodnu muziku različitih etničkih grupacija. U prodavnicama ploča širom sveta, kao i na Internetu, može se videti da su snimci folklorne muzike gotovo bez izuzetka smešteni u odeljak za "world music".

drugo poglavlje

## Teorijski okvir “world music”

U ovom poglavlju, fenomen “world music” posmatraćemo sa stanovišta dihotomija nacionalno – internacionalno, i visoka – niska kultura. Ipak, problemi tzv. amerikanizacije i hegemonije u popularnoj kulturi detaljnije će biti razjašnjeni kroz istorijski razvoj “world music”, što će biti izloženo nešto kasnije.

Žaklin Žilbo (Joceline Guilbaut, 1996.), kanadska teoretičarka, fenomen “world music” radije posmatra kao društveni konstrukt, nego kao muzički žanr. ““world music”” (world music), „worldbit” (worldbeat), “ethnopop” (ethnopop), “Nju Ejdz” (New Age), “svetski zvuk” (sono mondiale) i “hibridna muzika” (musique métisse), prema njenom mišljenju, u akademskim publikacijama je obično opisana kao muzika nastala fuzijom različitih žanrova, kao rezultat ukrštanja muzika širom sveta. Odrednica “širom sveta” (from the around the world) “prirodno biva shvaćena striktno kao ona izvan normalnog anglo – američkog (američkog, australijskog i kanadskog) izvorišta” (Mitchell, 1993, 310). Jedna publikacija koja opisuje kako etiketa “world music” vremenom postaje toliko široka da može da se doda bilo kojoj muzici kaže: “čak neke od evropskih i američkih manjinskih muzika mogu biti stavljene pod kišobran “world music”” (Goodwin and Gore, 1990, 65). Ono što Žaklin Žilbo zaključuje je dakle, je da je “world music” produkt oštećene populacije bilo koje zemlje Trećeg Sveta (Afrikanaca i afričke dijaspora), ili zapostavljenih populacionih grupa, koje se jednostavno zovu “druge manjine”. Ukoliko prihvatimo ovaj stav, sasvim je moguće i da prihvatimo da je prikazivanje ovog žanra na Em – Ti – Vi - ju (Music Television Video) “majušna subkultura” (Mitchell, 1993, 310).

Ipak, ključna pitanja vezana za “world music”, danas se uspostavljaju u diskursima koji se tiču lokalnog, nacionalnog i rasnog identiteta, efekata koji se obično nazivaju kulturnim imperijalizmom i ekonomskom hegemonijom, nove estetike i prakse, kao i sredstava koja artikulišu taj fenomen.

Rasprava o identitetima je artikulisana prevashodno u terminima i relacijama između prvog i trećeg sveta. Iz te perspektive, neki diskursi uključuju pitanje identiteta i autentičnosti, odnosno *preuzimanja* i *integriteta*. Kao suštinski problem uočeno je da društveni značaj korena gubi na važnosti u odnosu na proizvodnju i potrošnju koju indukuje masovna muzička industrija (Mitchell 1993, 309). Drugi diskursi se tiču implikacija vezanih za mnogobrojne muzičke interakcije koje su deo produkcije i potrošnje “world music”, što utiče na lokalni, nacionalni i rasni identitet. Mnoge izjave svedoče o tome da postoji bojazan da “world music” može negativno uticati na nacionalni identitet. Upravo Gardinier (1991, 39.) postavlja pitanje da li se asimilacijom različitih ritmova mogu uzdrmati temelji nacionalnog identiteta. Problematizovanje identiteta

može biti dovedeno i u vezu sa imigrantskim statusom mnogih od predstavnika “world music” (Mitchell, 1993, 319.)

Neki teoretičari, osobito evropski, “world music” vide kao rezultat “novog nacionalnog romantizma” koji je zahvatio veći deo sveta, u kojem tradicionalna društva i kulture sa dugom istorijom, vide svoju priliku za sopstvenu afirmaciju (Šuvaković, 2002, Brocken, Duterte, 1999.). Neki idu i dalje tvrdeći da je snažno interesovanje za muziku baziranu na folkloru ili inspirisanu njome, rezultat logične i očekivane odbrane od nametnute globalizacije i kulturne hegemonije (Djurković, 2002, 164.). Ključni problem nastaje međutim, zbog toga što je u savremenim društvima kakva su evropska, tradicionalna muzika poslednjih decenija prešla u sferu popularne i visoke kulture, istrgnuta je iz konteksta obreda i običaja u kojima je živela, i prenesena na koncertne podijume. Tu se javlja mogućnost za reinterpetaciju folklorne muzike u novom ruhu, što obično za rezultat ima ukrštanja sa poznatim populrnim žanrovima, kao što su džez, rok, dens. itd.

Iz suprotne perspektive, neki autori razmatraju pitanje nacionalnog ili rasnog identiteta u eri globalnih masovnih komunikacija irelevantnim. Kako kaže Erlman (1994, 67) “world music” je “suštinska, interna karakteristika globalne muzičke produkcije”. U tom kontekstu ova muzika, njeni izvođači i pristalice nisu zainteresovani da omeđuju granice, mada ne dele isti jezik, ali su deo imaginarne zajednice koja “pretenduje da stvori državu slušalaca koji preuzimaju muziku od drugih” (Pacini, 1993, 67.)

Pitanje globalizacije i Filozofiju Nju Ejdža (New Age), *Dragomir Milenković – Joga* (vodja grupe *Hazari*), jedan od pionira “world music” kod nas, ne vidi kao problem. Nju Ejdž se prema njegovom mišljenju neopravdano vezuje za Novi svetski poredak, jer svi poreci su svetski poreci još od vremena faraona, tako da je neka sila oduvek pokušavala da bude centar sveta. Fenomen globalizacije on problematizuje ne kao proces kojem se treba suprotstaviti, već kao način na koji će on biti sproveden. Osim lokalnih kultura i lokalnih filozofija (tj. religija poput Hrišćanstva, Islama, Budizma) postoje univerzalne vrednosti koje su zajedničke za čovečanstvo.

Osim toga, prema mišljenju Milenkovića, Nju Ejdž postoji i kao pokret u nauci, umetnosti, i kao duhovni nadzor, tj. *nova nauka, nova mistika, nova umetnost*. Novost u nauci je da se principi istraživanja vraćaju nekim drevnim tehnikama, od pre tri – četiri hiljade godina, tako da je nauka u svom razvojnom putu ponovo došla na početak. Pojavljuju se novije teorije o nastanku Univerzuma, šta predstavlja uopšte materiju u ovom kosmosu, šta je u mikro – svetu, makro – svetu itd. Ta nova nauka postoji već dvadeset godina u Americi čiji značajan predstavnik je Friti Ofkapra, koji je uspostavio novu fiziku kao *tao fiziku*. Kao preteču Nju Ejdža, Milenković vidi nemačkog filozofa Artura Šopenhauera koji čitav svet vidi kao *volju i predstavu*, tj. kao *energiju i informaciju*.

Pitanje nacionalnog identiteta u muzici, predstavnici “world music” (Simonida Stanković, Dragomir Milenković – Joga) najčeće tumače kao toliko kompleksno, da samim tim ono postaje irelevantno. Nju Ejdž muziku,

Milenković uspostavlja kao *novu duhovnu muziku*, koja izrasta do mesta na kojima su vekovima bili duhovni muzički oblici (liturgija, misa, Bahov koral) različitih religija. Nova duhovna muzika nastaje zato što su se predjašnje epohe iscrple, došlo je novo vreme koje ima svoj duh, i nužno je suštinske stvari iskazati na nov način. Ta muzika se danas obično naziva nju ejdž ili "world music", i u njenom temelju jesu folklori iz različitih delova sveta. Da bi izrazila novu duhovnost ona zastupa *planetarnu univerzalnost*, jer je i suština Nju Ejdža planetarizacija, nešto što će ujediniti čitavo čovečanstvo. To ne znači da treba poništiti nacionalne vrednosti na polju kulture, čime se prema Milenkoviću često manipuliše u našoj sredini. Ipak, on smatra da treba očuvati i lokalne obrasce u muzici, i da je njegov rad, na izvestan način odgovor na poplavu anglo – saksonske popularne muzike. Osim toga, rad na očuvanju lokalnog folkora važan je i zbog toga što lokalni muzički obrasci kao izraz arhetipa, pokreću tipična stanja duha svojstvena našoj etnopsihološkoj strukturi.

Veb – stranice koje su posvećene ovoj vrsti muzike obično pozivaju na stvaranje bez ikakvih nacionalnih ili žanrosvkih ograda, predstavljaju "novi on – lajn pristup stvaranju muzike koji je sada dostupan i na web-u" ([www.true-world-music.com](http://www.true-world-music.com)). Kroz predstavljanje na veb-stranicama ovog tipa, gotovo bez izuzetka se ističe da nije važno nacionalno, rasno poreklo ili obrazovanje, te da tu vrstu muzike mogu da razumeju i vole jedino ljudi otvorenog i oslobođenog uma ("opeminded people"). Vi ste sposobni da stvarate muziku koja će odbaciti bilo koju vrstu kompeticije i uspostaviti mir i harmoniju među ljudima. Takođe, ovi sajtovi pokušavaju da animiraju svoje posetioce da podele svoje znanje i talenat sa ljudima *široj sveta*.

Na nekim stranicama, mogu se naći i konkretne instrukcije o tehnici sviranja na pojedinim instrumentima, ili čak i o načinima ukrštanja različitih muzičkih tradicija ([www.ancient-future.com](http://www.ancient-future.com)). Stvaraoci se takođe predstavljaju kao posvećenici, čak neka vrsta misionara u novoj "religiji" (ideologiji), koja će prema njihovom mišljenju promeniti svet. Jer, "kada on (Metju Montfort, vođa grupe Ancient – future) ne svira na pravim instrumentima, zaposlen je na održavanju veb- stranice [ancient-future.com](http://ancient-future.com), puštajući u opticaj hiljade mp3 fajlova (fajlovi sa muzikom) dnevno, dobijajući dnevnu dozu elektromagnetne radijacije"...itd.

Na stranicama ovog tipa mogu se naći i katalozi sa izdanjima "world music", recenzije, prikazi, primeri nastupa na televizijama i radio – stanicama, crtice iz života zvezda, prikazi porekla raznih stilova, ili kulturni (ponekad politički) kontekst koji je karakterističan za takve muzičke kulture.

Levičarska ideja ujednačavanja po horizontali (lokalno, nacija, rasa) u "world music", uključuje i nivelisanje po vertikali, tj. između visoke i niske kulture. Prema podeli Krisa Džejsma (Cris James, 1998,158.), osim poznatih visoke, popularne, kulture zajednica i potkultura, postoji i kategoriju *mid – kult* (middle – srednja, culture – kultura), kojoj je čini se, "world music" najbliža. On naime smatra da fenomen "proizlazi iz demokratizacije svega u modernim društvima". Mid – kult je suprotnost i visokoj, i narodnoj kulturi, koja svojim nekonformističkim težnjama

ublažava negativne efekte popularne kulture. Takođe, ona srednjoj klasi olakšava pristup visokoj kulturi, a sebe vidi iznad popularne kulture.

Jedno od značajnih pitanja koje se vezuje za fenomen "world music" je kako se takva muzička kultura smešta u značenje, i kakva značenja takva kultura konstruiše (Joceline Guilbaut, 1997, 31). Ove muzike otelotvoruju hibridan karakter koji se sa osobitom pažnjom odnosi prema muzičkim, društvenim ili političkim promenama koje se događaju širom sveta. One se prodaju pod etiketom "world music", deo su industrije, prikupljaju kapital, tehničke i muzičke elemente različitog porekla. Takođe, najčešće su praćene vidljivim etnografskim i obrazovnim diskursima, kao što smo već videli na pomenutim veb-stranicama.

Na osnovu rečenog, "world music" kultura može biti shvaćena i kao transnacionalna i kao prevodilačka (ona koja "prevodi" karakteristike jedne kulture u drugu), kako je Homi Baba opisao kulturu Trećeg sveta, uopšte. Žaklin Žilbo (Jocelyne Guilbault, 1997, 31) pojam prevodilački (translational) posmatra nešto drugačije. Iz njenog ugla, "takva izmeštanja – sada su praćena teritorijalnim ambicijama "globalnih" medijskih tehnologija, tako da se postavlja pitanje kako kultura označava, ili šta je od kulture označeno(isto). Razlog zanaglašavanje "world music" kulture kao prevodilačke, je dokaz da ona prikazuje specifičnu vrstu konfiguracije, koja je različita od drugih tipova kulture.

Fenomen "world music", neposredno određuje još jedan fenomen, poznat po imenom *kreolizacija*. Prema Žaklin Žilbo (Guilbault, 1997, 42) "kreolizacija se odnosi na mešavinu elemenata i ne može biti pobrkana sa terminima *vesternizacija* i *akulturacija*. Dok se termin *vesternizacija* odnosi isključivo na usvajanje zapadnjačkih elemenata putem primanja zapadnjačkih formi, termin *akulturacija* se odnosi na prenos jednog elementa kulture (ne nužno zapadnjačkog) u drugu kulturu. Kreolizacija ne sadrži u sebi ni jednu od ovih definicija. Ona se odnosi na proces pomoću kojeg nekoliko uticaja ili tradicija dolaze u kontakt da bi izrodili nov, različit entitet. Ovde se ne predlaže apriori dominacija jedne tradicije nad drugom, ili opstojanje date tradicije pre nego što su različiti uticaji došli sa njom u kontakt. To je više bliže značenju datog termina *sinkretizam*, koji uključuje stapanje jednog, dva ili više uticaja ili tradicija".

Budući da su termini sinkretizam i kreolizacija podjednako zastupljeni u literaturi, tako će se i u ovom radu pojavljivati ravnopravno.



## treće poglavlje

# Istorijski razvoj

Naravno, i pre pojave “world music” u današnjem značenju, narodi i etničke zajednice su razmenjivali iskustva i kulturne posebnosti. Neki od danas popularnih nacionalnih muzičkih oblika rezultat su mešanja različitih kultura. Najčuveniji su *tango*, *salsa* i *flamenko*, koji je nastao razmenom španske i mavarske kulture. Još stariji primer koji datira od 204. godine pre nove ere, predočava nam Skot (J.E.Scott u: Broman, str.15). Kult Velike Majke Sibebe bio je prenesen iz svoje postojbine Frigije u Rim. Njihovi muzički instrumenti gajde, cimbala i tambureni postali su veoma popularni u Rimu.

Tokom 18. i 19. veka postojao je sličan uticaj turske muzike na umetničku. On je ostavio traga i na najznačajnije umetnike onoga doba kao što su Mocart (*Turski marš*, opera *Otmica iz Seraja*) ili Betoven (poslednji stav Devete simfonije). Turski stil je u to vreme snažno uticao i na mađarski stil u umetničkoj muzici, tako da je taj amalgam postao najznačajniji u Beču (Broman, 1997, str.16).

U oblasti folklorne muzike, do mešanja uticaja najviše je dolazilo u gradovima. Na našim prostorima je pod turskim uticajem došlo do formiranja specifične gradske ljubavne pesme u južnoj Srbiji, Kosovu i Bosni, gde je i imala poseban naziv *sevdalinka*. Ta pesma je početkom XX veka ušla u beogradske salone, gde se susrela sa muzikom drugih etničkih zajednica, pre svega onih koje žive u Vojvodini, ali i evropskim dur – mol sistemom koji postaje neraskidivi deo gradskog folklor. Mešanjem različitih poetika i nacionalnih karakteristika, formirana je nova muzička tradicija (Milojević, 2002).

Jedan od danas najpopularnijih žanrova širom sveta - *salsa*, rezultat je muzičke evolucije različitih vrsta latino ritmova. To je počelo u Nju Jorku tridesetih godina, kada su u međusoban dodir došli različiti latino stilovi i afro - džez. Zbog društvenog i političkog pritiska i održanja režima u Kubi i Portoriku, mnogi ljudi su emigrirali u Nju Jork i druge gradove Sjedinjenih Američkih Država. To su bili Karibljani koji su odrasli u španskom Harlemu Nju Jorka koji je “skuvao” taj specijalni recept, zajedno sa drugim muzičarima Kariba.

Nekolicina vizionara, videli su mogućnost da popularišu tu zaraznu muziku. Vođa orkestra Džoni Pacey (Johnny Pacheco) i filmsku reditelj Džeri Mazuči (Jerry Masucci), koji su osnovali malu diskografsku kuću *Fania*, organizovali su koncerte u jesen 1973. što je bilo presudno u prodoru latino – američke muzike. Nakon nekoliko predgrupa, nastupili su D Fania ol stars (The Fania All Stars), Viktor Paz (Victor Paz), Vili Colon (Willie Colon), Raj Bareto (Ray Barretto), Bobi Valentajn (Bobby Valentin, Lari Harlou (Larry Harlow) itd. Koncert je bio zaustavljen, i kontroverzno okruženje je zapravo poslužilo kao prilika Džeriju Mazučiju da napravi film za promociju salse. Film *Salsa*, napravljen od snimaka sa koncerata i slika iz holivudskih arhiva na kojima su prikazane igre podobne ritmu salse, tako da se pojavio pred konzumentima kao drugačiji izraz jer, je “Made in USA”. *Fania* je dala

glavni doprinos bumom zvanom "latino zvuk u Nju Jorku", koji su uspostavili umetnici kao što su Tito Puente i Celia Cruz.

*Salsa* je tokom svog razvoja prolazila kroz različite faze. Sedamdesetih je nastupio bum ovog žanra, ali je "romantična" i "erotična" salsa koju karakterišu jednostavni stihovi i siromašni orkestarski aranžman postala popularna tek osamdesetih. Ljudi odgovorni za tu promenu bili su Lalo Rodrigez (Lalo Rodriguez), Edi Santjago (Edie Santiago) i Gilberto Santa Rosa (Guilberto Santa Rosa). Devedesetih, može se reći, ova muzika je doprla do američke mladeži i drugih zemalja preko novih sinkretičkih formi kao što su "salsa rep" "tehno merenge" (techno merengue) i "merenge rep" (merengue rap).

Nekoliko međusobno zavisni činilaca u svetskoj kulturi još od osamdesetih godina prošlog veka su imale suštinski uticaj na razvoj "world music". To su neverovatan porast broja snimljene popularne muzike izvan razvijenog sveta, kao rezultat ekspanzije postojeće muzičke produkcije i rasprostiranje i dolazak novih tehnologija kao što su kasete; približavanje i sabijanje sveta inteziviranjem globalnih medijskih mreža, olakšanje transporta, nacionalne zajednice u dijaspori, globalizacija kapitala, koja je povećala međunarodni promet "world popular music" i njenu dostupnost Zapadu. Na kraju, od velikog je značaja i porast novinara i naučnika tokom devedesetih, koji su se eksponirali kao pobornici ovog žanra.

### Uticaj masovnih medija na pojavu "world music"

Razvoj moderne popularne muzike neraskidivo je vezan za opšti društveno – istorijski razvoj, osobito urbanizaciju, pojavu savremenih društvenih klasa, opšti kontekst poznog modernizma, i najdirektnije otkrića savremenih masovnih medija. Početni žanrovi popularne muzike javljaju se u Evropi 19. veka i u neposrednoj su vezi sa pojavom štampanih nota, muzičkih kutija i masovnije upotrebe klavira. Još ranije, u periodu Edo u Japanu (1603-1868.) štampane su knjige tradicionalnih pesama za masovnu upotrebu. Međutim, pojava popularne muzike u današnjem smislu neposredno se vezuje za Drugu industrijsku revoluciju koja je donela električnu struju i različita tehnička otkrića. Za muziku, od presudnog značaja je otkriće fonograma (T.A. Edison 1877.), aparata koji je omogućio zvučno beleženje i reprodukciju muzike. Upravo sa tim aparatom, prvi značajni etnomuzikolozi, Aleksander Džon Elis, Karl Štumpf i Kurt Saks, beleže prve primere "egzotične" muzike.

Oko 1900. fonogram ulazi u masovniju upotrebu, tako da posredovanje muzike pomoću njega izaziva raznolike, ali duboke promene: uvođenje nove dimenzije komercijalnog uticaja na muziku, pojavu nove veze i distance između publike i izvođača, tendenciju da se masovno posredovana muzika prenese iz konteksta obreda i običaja u kontekst javnog predstavljanja, pojavu izvođača – zvezde i snimanje muzike u studiju kao autonomne umetničke forme.

Jezgro masovnog posredovanja muzike - fonogram, zamenjuju gramofoni sa vinilskim pločama, koje sedamdesetih godina XX veka zamenjuju kasete, a osamdesetih kompakt diskovi. Još u prvoj polovini veka velike kompanije za proizvodnju ploča uključile su u svoje programe snimke azijske i indijske muzike, a kasnije hibridnu popularnu muziku namenjenu malobrojnoj publici.

Širenje fonograma dvadesetih koincidira sa pojavom radija. Kao i u slučaju fonograma pristup nije bio samo ograničen na vlasnika radio aparata, već je programe slušala šira zajednica. Iako je radio je bio pod kontrolom vlasti, te mu je osnovna funkcija bila propagandna, u svojim programima je emitovao i muziku različitih žanrova.

Razvoj zvučnog filma oko 1930. je postao novi masovni medijum za muziku, osobito dostupan onima koji su bili suviše siromašni da bi mogli da kupe fonogram ili radio aparat, ali su bili u mogućnosti da priušte bioskopsku kartu. Zbog pristupačnosti filma, kao i sposobnosti da doda novu, vizuelnu dimenziju muzici, nekoliko popularnih žanrova postali su sastavni deo bioskopskih mjuzikala, uključujući *tango*, tursku *arabesku*, indonezijski *dangdut*, i egipatsku i indijsku popularnu muziku. Često su pevačke zvezde imale obavezu da glume ili igraju, mada je indijski film tokom četrdesetih usvojio "plejbek" sistem, u kojima su glumci simulirali reči, koje su pevali profesionalni pevači (Slobin,1993.).

U pojedinim regionima, kao što su Latinska Amerika i Bliski Istok, pojava televizije u velikoj meri zamenjuje bioskopske muzičare kao medijume širenja muzike. Tako, u Egiptu popularna muzika biva odvojena od melodramskih filmova, tek pošto se veže za televiziju, a subotnji televizijski koncert Ume Kultum (Umm Kulthum) tokom šezdesetih i sedamdesetih postaje nacionalni događaj. Osamdesetih širenje video tehnologije intenzivira produkciju i dostupnost muzike u vizuelnom kontekstu. Donekle, konzument video – plejera dobija zamenu za bioskop i televiziju, mogućnost izbora, čuvanja i vraćanja video rada. Njegova upotreba je privatizovala potrošnju, zatvorila mnoge bioskope i zamenila prisustva izvođenjima uživo, pojedinačnim, kućnim gledanjem. Pojava Em-Ti-Vi-ja (MTV – Music Television Video) 1981. inaugurisala je kultivisanje muzičkog videa, kao nezavisne umetničke forme. Kao i u slučaju fonograma i bioskopa, razvijeni Zapad, osobito Sjedinjene Američke Države, prve su monopolisale produkciju. Prenošenje Internacionalne Em-Ti-Vi (MTV) preko satelita, daje novo značenje američkoj ekspanziji i prodiranju u globalno tržište. Krajem osamdesetih, međutim, muzički video počinje da se proizvodi širom sveta, za potrebe lokalnih televizija, u nezavisnoj proizvodnji ili Em-Ti-Vi Internešnala. Mada većina videa izvan razvijenog Zapada nisu pretenciozni, rađeni u niskobudžetnoj produkciji, neki kao na pr. u Indoneziji su uglađeni i sofisticirani upotrebom tehnike pikturalizacije koja je приметно lokalana. U isto vreme, obojeni su karakterističnim modernim i postmodernim stilom.

Krajem XX veka intenziviraju se dva kontradiktorna trenda u finansiranju muzičke produkcije. Proizvodnja muzike, osobito ona koju su vodile multinacionalne kompanije ubrzano se bogate, istovremeno trošeći

milione na promovisanje svojih zvezda. Prateći trend je bio i širenje novog, relativno skupog formata – kompakt diska. U isto vreme, sa dolaskom novog mikromedija, kasete osobito, javlja se povećana mogućnost za mali broj lokalnih preduzetnika da proizvode nosače zvuka za neznatne sume novca. Taj razvoj je umnogome obezbedio mogućnost bez presedana – subkulturnim, socijalnim, religioznim i manjinskim grupama da afirmišu sopstvenu kulturu.

Razvoj međunarodne industrije pratilo je i generalno ustrojstvo sveta bazirano na monopolskom kapitalu, koji Zapadu obezbeđuje kontrolu nad Trećim Svetom. Upravo multinacionalne kompanije su odgovorne za prodor “sirove”, tradicionalne muzike Trećeg Sveta na Zapad, tokom sedamdesetih godina. Osim proizvodnje lokalne muzike za lokalno tržište, te kompanije su proizvodile i zapadnu popularnu muziku za ceo svet, ali i od lokalnih žanrova pravili globalne fenomene. Takav je slučaj argentinskog *tanga* između dvadesetih i četrdesetih godina prošlog veka, žanra koji je razvijen za kosmopolitski orijentisanu publiku Evrope i Amerike (Mitchell, 1993.).

Multinacionalne kompanije su bile predmet kritike zbog toga što su uvodeći tehnologiju i sistem distribucije gušile konkurenciju u svom domenu, tj. izvlačile su ogroman profit iz nerazvijenih zemalja nadređujući zapadni pop ili lokalne žanrove slične popu tradicionalnim žanrovima. Tendencije ka homogenizaciji su vidljive u nekoliko zemalja, kao što je Indija, gde kuća EMI dominira muzičkom industrijom već sedamdeset godina preko jednog masovnog žanra: bombajske filmske muzike koju proizvodi mala koterija izvođača i kompozitora. U drugim slučajevima multinacionalne kompanije su veoma aktivne u promociji muzičke različitosti. U prvoj polovini XX veka američke kompanije su plasirale široki spektar žanrova za konzumente u Latinskoj Americi, uključujući argentinski *tango*, meksički *rančera* (ranchera), kolumbijski *bambuko* (bambuco) i kubanski *son* (son), *bolero* i *danzon* (danzón), kao i evro-američki *fokstrot*, *bečki valcer*, *poljsku polku* i tome slično (Mitchell, 1993.).

Dakle, muzička industrija se ponašala različito u različitim delovima sveta, osobito u postkolonijalnom periodu. U novim, nezavisnim državama Afrike na primer, postojali su nekolicinski različiti oblici razvoja. U zemljama kao što su Kenija i Južnoafrička Republika lokalna muzička industrija je izgubila priliku za razvoj, dozvolivši kontinuiranu dominaciju strane muzike, tipično zapadne ili kolonijalne. Suprotno, u zemljama kao što su Gana, Nigerija i Zair, elastični lokalni producenti pojavljuju se udruženi sa multinacionalnim kompanijama, snimajući i plasirajući sa velikim entuzijazmom široki spektar lokalne muzike. Nekoliko kvazi – socijalističkih zemalja, od kojih su najznačajnije Tanzanija i Gvineja, nacionalizovale su svoj muzički prostor i držale multinacionalne kompanije izvan svojih granica. Takva politika je bila vođena idejom promocije lokalne muzičke scene, ali finansijski nestabilne vlade nisu bile u mogućnosti da razviju dinamičnu državnu muzičku industriju. U međuvremenu, u drugim zemljama kao što su Mozambik i Angola, dugotrajno siromaštvo i rat su bili

prepreka za stvaranje i lokalne produkcije, i inostrane investicije (Manuel,1993).

Komunističke zemlje su uspostavile drugačiju kategoriju. Sa jedne strane, rigorozno su sprečavala ulazak multinacionalnih kompanija, a sa druge su konstituisale domaću muzičku industriju. Učinak socijalističke popularne muzike bio je dvojak. Sa jedne strane, popularna muzika u socijalizmu je izbegavala mnogobrojne negativne karakteristike komercijalizacije, uključujući vezu između finansiranja i konzumiranja, fetišizam zvezda i modu, i deformisanje stvaralačkog rada pod uticajem tržišta. U isto vreme, najveći broj komunističkih zemalja bile su nerazvijene i ekonomski nesposobne da razviju sopstvenu industriju zabave. Birokratska neefikasnost i autoritarna kulturna politika pogoršali su kreativni rad muzičkih stvaralaca (Mitchell,1993.).

Obrasci i politika prema popularnoj muzici varirali su u komunističkim zemljama, sa rezultatima u rasponu od umereno uspešnih do katastrofalnih. Verovatno najnečuveniji primer predstavlja Kina u vreme Kulturne revolucije (1966-76.) kada je formalna muzička produkcija bila prekinuta, a muzika u masovnim medijima bila ograničena na delove iz pet kineskih opera i tri klasična baleta. Muzička produkcija u komunističkoj Kubi, mada jednako centralizovana i kontrolisana, imala je energičnu podršku države, vezu sa muzičkom tradicijom i prevashodno pragmatičnu, a ne dogmatsku kulturnu politiku. Drugačija, sasvim posebna vrsta socijalističke produkcije bila je praktikovana u Titovoj Jugoslaviji, gde se decentralizovana lokalna produkcija i država udružuju oko manje komercijalne muzike, da bi održali živost i različitost popularne muzičke scene.

Već smo sedamdesete označili kao revolucionarnu prekretnicu u kontroli sredstava muzičke produkcije. Ona je posledica širenja novih tehnologija, kasete osobito, tokom ranih sedamdesetih. Kasete su kao i video, mašine za fotokopiranje, personalni kompjuteri i kablovska televizija - forma mikro - medija, čiji su oblici kontrole, produkcije i potrošnje decentralizovani, za razliku od "starih medija", bioskopa, televizije i radija. Kasete, i kasetofoni nisu skupi, prenosivi su, dugotrajni, i imaju jednostavne zahteve; što je još važnije masovna proizvodnja kasete je neuporedivo jeftinija i jednostavnija od vinilskih ploča i kompakt - diskova.

Prvobitni uticaj kasete je bio najočitiji u "endemskom" širenju piraterije, koja je efektno uništila legitimnu muzičku industriju u zemljama od Gane do Tunisa, i koji je kočio njen razvoj u mnogim drugim regionima. Međutim, kako su se kasete širile, nekoliko zemalja su donele i primenile zakon o autorskom pravu, piraterija je ograničena, a legitimnim proizvođačima kasete je omogućen novi zamah. Tehnologija kasete omogućila dalje širenje hegemonijske mejnstrim muzike, ali je i ohrabрила pojavu bezbrojnih malih, lokalnih proizvođača kasete širom sveta, koji snimaju i šire žanrove lokalnog porekla. Pojavljivanje nekoliko popularnih muzičkih žanrova je u neposrednoj vezi sa tehnologijom kasete, uključujući sudanski *jaipongan* (jaipongan), andski *čiča* (chicha), tajlandski *luktung* (luktoongh), i izraelski "Orientalni rok"(Mitchell, 1993.).

Upotpunjavanju revolucije koje su izazvale kasete doprineo je razvoj i uključivanje novih tehnologija koje su praktikovane u malim sredinama. U urbanom Japanu su postojale mini Ef-Em (FM) stanice, čiji domet je ponekad imao samo nekoliko stotina metara, koje su emitovale folklorno inspirisanu muziku. Mreža personalnih kompjutera uputila je novi izazov, ne samo mejnstrim muzici, već i folklornoj, kao i lokalnim žanrovima. Digitalna tehnika snimanja zaiskrila je modu inoviranih remiksa, u kojima ranije postojeći snimci, ili lični melodijski primeri snimljeni na traci, podležu kombinovanju sa "težno – pop" elementima koje proizvodi ritam mašina. Kod azijske urbane buržoaske mladeži su na pr. bili u modi disko remiksi starih, filmskih Hindu pesama, koje u svom novom dekontekstualizovanom, deistoriciziranom pojavnom obliku, sličnom pastišu stiče primetan postmoderni ukus. Jamajkanski dens – hol rege (reggae) je paralelno sa rep muzikom istraživao mogućnosti digitalnog semplovanja i upotrebu snimljene ploče kao muzičkog instrumenta, kako prilikom studijskog snimanja, tako i u javnom nastupu. čak i vinilska ploča pronalazi novu upotrebu u fenomenu *piko* (picó) u Kartageni, Kolumbija, gde se muzičke subkulture organizuju oko didžejeva koji "sviraju" afričke pop ploče na pokretnim zvučnim sistemima (Pacini, 1995.).

Posebno je rasprostranjen oblik *karaoke* u kojem amateri, solo pevači, u klubovima ili privatnim kućama, tiho pevaju popularne sentimentalne pesme, uz koje se često čitaju tekstovi pesama, a na televizijskom monitoru projektuju romantične video scene. Karaoke su se pojavile u Japanu ranih sedamdesetih, i imale su svrhu produženja postojeće prakse neformalnog pevanja, osobito *enka* (enka) pesama, koje su se pevale u cilju društvene homogenizacije (Pacini, 1995.). One su postale veoma rasprostranjene čak i kao socijalizacija na daljinu širom kapitalističkog Istoka, Jugoistočne i Istočne Azije, među iseljeničkim grupama u Sjedinjenim Američkim Državama, pa i na našim prostorima u poslednje vreme. Generalno, tehnološke inovacije kao što su karaoke, digitalno semplovanje, kasete i mini radio – stanice sa jedne strane za rezultat imaju uvođenje raznolikosti i demokratizaciju načina muzičke produkcije, a sa druge proširenje kontrole i na konzumenta.

## Urbanizacija

Razvoj popularne muzike je neraskidivo vezan za fenomen urbanizacije. Gradovi, u kojima je najveća koncentracija bogatstva i moći, institucija, heterogenih socijalnih grupa, i industrijalizovanih oblika muzičkog života, prirodno konstituišu jezgro socio – muzičkog ambijenta. Dubina i rasprostranjenost efekata urbanizacije i u XX veku bile su bez presedana, zbog intenziviranja urbanog razvoja i kvalitativno novih i različitih procesa koji su je pratili.

Jedan od takvih procesa je i razvoj novih formi masovne zabave u koju spada i popularna muzika. Kao što je pojava novih tehnoloških sredstava uzrokovala pojavu industrije zabave, tako je urbana sredina sa svojom zgusnuto nastanjenom populacijom i robno – novčanom ekonomijom, sada

koncentrisana kao lakše dostupno tržište za muzičke producente i masovne medije. Možda najznačajniji proces koji urbana sredina determiniše jeste stimulisanje stvaranja sinkretične popularne muzike, upravo kroz stvaranje novih socijalnih identiteta i estetskih senzibiliteta. Stanovnici grada su po prirodi stvari više izloženi različitim ideologijama, muzičkim stilovima i medijskim diskursima. Takva društvena klima, mašući vrlinom i čednošću tradicionalnih muzičkih oblika koji datiraju iz premodernih vremena i ruralnih zajednica, pred onima koji je zastupaju i praktikuju, nudi alternative u pristupu takvom muzičkom izrazu. Suprotno tome, mnoštvo gradskog stanovništva uživa upravo u muzici koja je rezultat višestrukog društvenog identiteta. Dok izlaganje u alternativnim umetničkim oblicima može s vremena na vreme da isprovocira samosveni "rivajvl" (reinterpretaciju) tradicionalne muzike, mnogo češće slušaoci i stvaraoci bivaju otuđeni i stimulišu razvoj novih, sinkretički žanrova.

Popularna muzika često igra suštinsku ulogu u procesu adaptacije na novu sredinu. Kao što je Koplán (Coplan) konstatovao u razmatranjima o Zapadnoj Africi (Netl, 1978; 1982), adaptacija ne uključuje samo reaktivnu korekciju, već i formiranje novih identiteta i njihove metaforične artikulacije u novom, sinkretičkom obliku kulturnog izražavanja. U takvoj situaciji, popularni muzičar može postati važan zastupnik sinkretizma i inovacije, služeći kao kulturni mešetar koji artikuliše nove metafore društvenog identiteta i posreduje među dihotomijama tradicionalno – moderno, ruralno – urbano i lokalno – globalno. Kako brza urbanizacija dovodi u gradove ljude iz različitih regiona, različitog etničkog i jezičkog porekla, popularna muzika može da posluži kao sredstvo društvene diferencijacije, posredovanja ili homogenizacije. U mnogo slučajeva, popularna muzika postaje fokus za održavanje ili konstruisanje izolovanih društvenih podgrupa, koje se okupljaju u sopstvenim muzičkim klubovima, forma kulturnog ukusa u okviru žanra ili izvođača, i slavljenje i favorizovanje idioma kao jedinstvene ekspresije i njihovom različitom identitetu. Na tom nivou muzika može da igra ulogu čuvanja nacionalne, regionalne, rasne i generacijske različitosti.

U drugim slučajevima muzika može služiti kao pomiritelj između ljudi različitog porekla, ili čak i da ih ujedini. Posebno je primetna namera u komercijalnoj muzičkoj industriji da kreira i eksploatiše masovno homogeno tržište. Hindi film u severnoj Indiji je svakako funkcionisao u tom maniru, služeći kao opšti estetički imenitelj za stanovnike grada različitog jezičkog, regionalnog i kastinskog porekla. Svaka društvena grupa, istovremeno je intenzivirala težnju za sopstvenom estetičkom homogenizacijom. Ujedinjujuće mogućnosti popularne muzike osobito su vidljive u situacijama kada se različite društvene grupe prebace u neutralnu urbanu sredinu, pri čemu razvijaju zatvoren identitet baziran na profesiji ili klasi, a ne na regionalnom ili etničkom poreklu. Tako je južnoafrička *marabi* (marabi) izvođena u proleterskim pivarskim baštama postala važno sredstvo za razvoj pan – etničkog urbanog identiteta (Manuel, 1972.). Uspeh smišljene "detribalizacije" u afričkim društvima bio je različitog dometa, ali nema sumnje da su žanrovi kao *marabi*, *zouk* i

nigerijski *jiji* (*jùjù*) bili rezultat veze između različitih etničkih zajednica (isto). Bilo da popularna muzika pojačava socijalne razlike ili da ih negira, mnogi savremeni oblici sa svojim idiosinkretičkim kombinacijama različitih lokalnih i globalnih karakteristika, mogu biti shvaćeni kao odraz sasvim eksplicitne strategije kojom umetnici i zajednice diskurzivno pozicioniraju sebe u društveno heterogenom okruženju.

## Savremena klasna struktura društva

Novi socio – muzički identitet generisan je urbanizacijom i pojavom modernih društvenih klasa, koje imaju posebnu ulogu u evoluciji komercijalne popularne muzike. Ona je često bila rezultat obrade i komercijalizacije lakših klasičnih žanrova, za koje je bila zainteresovana buržoazija. Ti međuoblici mogu zadržati nešto od prestiža elite, dok u isto vreme postaju dostupni nastupajućoj buržoaziji manje upućenoj u ukus aristokratije. U Severnoj Indiji i Pakistanu na pr., među buržoazijom sedamdesetih godina, bile su veoma popularne pop verzije lakih klasičnih *gazel* (ghazal) melodija (Manuel,1993.). One su bile kombinacija pojednostavljene dikcije i standardizovane melodije sa nešto manirizma u izrazu koji je bio tipičan za aristokratski original.

Pored toga, uprkos ekonomskoj, ideološkoj i estetskoj hegemoniji koje je praktikovala elita, često niže klase imaju veoma važnu ulogu u kreiranju moderne popularne kulture, kao što su *ritam i bluz* (rhythm and blues) grčka *laika* (laika) tekstaško – meksička *konjunto* (conjunto) muzika, indonezijski *dangdut* (dangdut) i kolumbijski *poro* (porro) (Hamers-Reginbal,1995.). Uopšteno označavanje takvih pojava kao “narodna muzika” ne može da opravda heterogenost urbanih muzičkih oblika.

U nekoliko slučajeva “narodna muzika”, neofolk zapravo, pojavljuje se u radničkoj klasi (asimilovana klasa nadničara), ali više u marginalnim sektorima društva. Osobito ugledan je muzički uticaj koji su ponekad praktikovali lumpen proleter. Iako često uključuje i migrante sa sela, lumpen potkulture se sasvim otuđuju od sela, poznajući i slaveći urbani podzemni svet, i svu njegovu perverznošću. Primeri takve vrste su indonezijski *kroncong* (kroncong), grčka *rembetika*, rani *tango*, afrički *marabi* (marabi) i trinidadska *Stil bend muzika* (Steel band music) (isto).

Druge forme neofolk muzike razilicite od one, asimilovane radničke klase, izrasta sa migracijom seoskog stanovništva u grad. Ti migranti i njihovi potomci od ključnog su značaja za ubrzani rast gradova, i u mnogim slučajevima čine većinu gradske populacije. Migranti koji obično postaju deo nižih klasa često prave osoben i originalan doprinos urbanoj muzičkoj kulturi, od dominikanske *bakate* (bachata) (Pacini,1995.), brazilske *muzike* (*mùsica*) (Desroches) do naših *neofolka* i *turbo – folka*. Migranti generalno, sa sobom donose bogatu tradiciju seoske folklorne muzike čije ponavljanje ili rekonstrukcija, u ma kom stilskom obliku, može da obezbedi osećaj stabilnosti identiteta u inače dezorjentisanom urbanom iskustvu. U isto vreme, migranti, osobito druga generacija, često postaju bar delimično otuđeni od tradicionalne seoske muzike, što je



rezultat ambivalencije prema njihovom skromnom poreklu, iz čega sledi približavanje novoj muzici i sticanje novog identiteta. Kao odgovor, oni mogu da kultivišu, modernizuju oblike tradicionalne seoske muzike, kao što je slučaj sa turskim popom *turku* (türkü), ili mogu da idiosinkretički reartikulišu druge pan – regionalne žanrove koje sreću u gradovima, što je slučaj sa turskom *arabeskom* (arabesc), koja je preuzeta iz egipatskog pop stila (Lee,1997.). Često, kao u slučaju turske arabeske, žanrovi migranata lako prigrle gradsku modu i njen stilski sinkretizam, u isto vreme kritikujući u stihovima rasulo koje taj sinkretizam proizvodi (Stouks, 1992, Kronja, 2001.). Takva muzika, raširena u masovnim medijima i migrantskim krugovima cirkuliše i vraća se u selo posredujući distinkciju ruralno – urbano.

Na osnovu dosadašnjih razmatranja, može se reći da klasni uticaj na popularnu muziku nije beznačajan kao analitički konstrukt, ali razmatranja klase odvojeno od drugih parametara ne daje zadovoljavajuće odgovore. Zbog toga fokus treba usmeriti na pitanja moderniteta i etniciteta.

## Modernitet

Mnogi vidovi razvoja popularne muzike, mogu se najbolje razumeti u kontekstu razgranavanja moderniteta generalno. Urbanizacija, masovni mediji i izrastanje savremenih društvenih klasa, važni su činioци moderniteta, koji idu uporedo sa opšte raširenim fenomenima novog doba, kao što su komoditet, pojava savremene birokratije i koncept nacionalne države. Jednako važne za uspon popularne muzike su specifične karakteristike modernizma, uključujući širenje svetovnog racionalizma, osećaj individualne odgovornosti i slobode, i naglo nestajanje društvenog i ideološkog sveta nasleđene religije, dogme i navika. Upravo ovo potkopavanje nacionalnog identiteta može da generiše u nekim delovima sveta neo – konzervativne, neoromantičarske “rivajvle” muzičkih idioma koji otelotvoruju nacionalni identitet, kao reakciju na modernitet.

Duh moderniteta, realizovan kao lokalno iskustvo, upravo tvori temelje “world music”, u parametrima muzičkog oblika, ali i poetskog teksta. Taj duh se na najtipičniji način izražava u jednoj od dve reakcije – u *nestajanju*, ili *bujanju* tradicionalnih verovanja čiji je neizostavni deo i muzika. Kao što je već rečeno, osećaj gubljenja, izobičajenja i izobličenja tradicionalnog mišljenja, naročito je prisutan u muzici nižih društvenih slojeva, kao što su lumpen proletarijat i emigrantske grupe. To je vidljivo u mnogim muzičkim formama od grčke *rembetike*, preko turske *arabeske*, do ranog *tanga*. Drugi način na koji može biti proživljena erozija tradicije koju donosi modernitet je oslobađanje, stimulisanje, i slavljenje različitih vidova svetske popularne muzike, koja međutim, mora biti modulisana u okviru lokalnog kulturnog konteksta.

U najvećem delu sveta, slavljenje slobode u popularnoj muzici, pojavljuje se vešto skriveno, i zbog toga ne manje vredno – u formi pesama o sentimentalnoj ljubavi. Romansa i želja su izrazito novi fenomen u temama pesama, ali portretisanje odnosa zadovoljstva samo za svoju

korist, između dva društveno autonomna bića je izričito moderan fenomen, povezan sa odvajanjem ljubavi i braka od srodstva i ekonomskog faktora, i odvajanja seksualnosti od rađanja. Savremena sentimentalna ljubav je postala najistaknutija tema popularne muzike u čitavom svetu. Ona primetno kontrastira tradicionalnoj predstavi heteroseksualne ljubavi time što se više koncentriše na neumitnost specifičnih društvenih okolnosti. U Južnoj Aziji na pr. tradicionalni *gaza*l Urdua, kao i srednjovekovne pesme trubadura, prikazuje uzdah ljubavnice kojoj je upućen samo jedan letimičan pogled, dok se na pr. *rasija* (rasiya) fokusira na napetosti i frustracije izazvane seoskim životom i budnom prismotrom rođaka (Manuel, 1993, glava 9).

Suprotno tome, pesme u komercijalnom filmu se koncentrišu na opis drugačije, sasvim moderne forme "čiste" ljubavi, koja uključuje samo faktor emocija između dve individue. U Zapadnom svetu, uključujući Istočnu Evropu i Latinsku Ameriku, ključna muzička forma koja otelotvoruje takvu ljubav je pop – balada, internacionalni žanr, koji striktno izbegava upućivanje na bilo koji društveni kontekst ili prinudu, portretišući amorfnu, "virtuelni" svet emocija. Mada je zanemarivana od etnomuzikologa, može se reći da pop – baladu, od Jave pa do pesama Hulija Iglesijasa (Julio Iglesias), sve više prožimaju karakteristike "world music" kulture.

Sentimentalne pop pesme su često predmet kritike kao vrhunski izraz kapitalističke muzičke industrije. U doslednom izbegavanju društvene kontekstualizacije, one orijentišu ka pasivnom maštanju, često usredsređenom na idealizovanog izvođača – zvezdu, više nego na društvenu akciju, čime stvaraju homogenu masu potrošača muzičke industrije. Istovremeno, te pesme konstituišu izraze nade i utopijsku afirmaciju privatne emocionalne sfere, koja je nekontaminirana konformizmom i dehumanizacijom modernog sveta (Gidens, 1992.). Filozofija emocionalne i seksualne slobode, bilo da je plasirana kroz pop – baladu, disko – numeru ili dens – pesmu, može se iskusiti u potpunosti jedino kao posebno oslobođenje žena u rigidnim, patrijarhalnim sredinama. Popularna muzika u konzervativnim društvima prožeta takvim temama primećena je i čak suzbijana kao preteća i subverzivna. Na pr. muslimanski fundamentalisti su zabranjivali pevače kao što je Gogouš (Gougoush) u Iranu, ili čak vršili atentate na alžirske *rai* (rai) umetnike (Hall, 1991.) Druga vrsta zazora protiv ženske slobode u sentimentalnim ljubavnim pesmama, prikazana je u čuvenom muškom žanru - jamajkanskom *dens* – *holu* (dance – hall) koji opisuje ženu veoma eksplicitnim terminima, poričući ikakvu pomisao o muškoj ranjivosti ili odanosti, cinično redukujući ljudske veze na seks i novac (isto).

### Lokalni i nacionalni kontekst

Razvoj svakog stila popularne muzike u neposrednoj je vezi sa određenom potčinjenom društvenom grupom, bilo da su u pitanju društvene klase ili etničke zajednice. Međutim, takvi žanrovi ne dolaze iz izolovane sredine, već su pre rezultat međusobne interakcije sa

dominantnim grupama. Procesu hegemonije i otpora su uslov bez kojeg se ne može, i temelje se na dijalektici društvene konfiguracije. Takve interakcije često uključuju “stereotip i ponovno određenje” folklorne poetike (Keil, 1985.), pri čemu dominantne grupe preuzimaju i stilizuju muziku potčinjene grupe, često na način koji je *trivijalizuje* i najznačajnije mesto daje “egzotičnosti”. Određujući tradicionalnu ili popularnu muziku taj način, elita uspostavlja odnos koji bi se mogao opisati kao kompleksna mešavina omaža, parodije, patronata i eksploatacije. Još suptilnije, odnos elite može da obezbedi strategiju pomoću koje dominantne grupe preformulišu hegemoniju i čuvaju srž sopstvenih vrednosti regulišući i uključujući elemente potčinjenih kultura. Izvođačima iz tih kultura, koji “dvojni” identitet uspostavljaju kao najvišu vrednost, je tim procesima omogućen put ka muzičkom tržištu. U pojedinim slučajevima, međutim, oni eventualno mogu biti u stanju da nadmaše takve kućno deformisane muzičke forme i da popularišu vitalniju verziju svoje muzike. Pojava Kubanske igračke muzike u ranom XX veku, na pr. podrazumeva kompleksnu dinamiku kubanskog belog rasizma, buržoaskog kulturnog nacionalizma, uticaje inostranog interesa za afro – kubansku muziku, i uspešno primanje te muzike kod belaca u razblaženom obliku, parodiji, i eventualno dinamičnim formama (Mur, 1997.). Slično ovome, kompleksna društvena situacija u razvoju popularne muzike može se uočiti u dijalektici između grupa u različitim geografskim područjima u okviru jedne zemlje. Tako je u bivšoj SFRJ nasuprot dominantnom popu i roku u Sloveniji nastala “narodno zabavno glazbo” koja je bazirana na preuzetim folklornim obrascima iz južnih delova zemlje, pre svega Srbije i Bosne i Hercegovine. Nasuprot tome, Jampolski (1989.) pokazuje kako putanja jednostavne pesme (*Haiti Yang Luka*), njena stilistička i lingvistička različitost rezultuje odbijanjem ambivalentnih relacija između regionalne indonežanske kulture i dominantne, mejnstrim kulture čije glavno sedište je u Džakarti.

### Internacionalni kontekst

Etničko, ideološko i estetsko širenje lokalnih identiteta u okviru popularne muzike, i mešanje sa internacionalnim žanrovima, otvara mnoga pitanja. To su pitanja međusobnih odnosa između homogenizacije i raznolikosti, kulturni imperijalizam, uloga dijaspore, značaj “world bita” (““world music”a”), i drugi predmeti koji su u vezi sa savremenom globalizacijom kulture.

Globalni međuodnosi su usmerili etnologe, etnomuzikologe i druge srodne struke da upozore na opasnost od homogenizacije, osobito vesternizacije muzike. Tako Lomaks (Lomax, 1968.) uspostavlja spektar pojava u muzici koje nisu “kulturno sive”, koje su bazirane na viševjekovnoj tradiciji koja je podlegala “prirodnom čišćenju”, tj. transformaciji putem usmenog prenošenja. Osim toga, postoji i zapadnjačka popularna muzika čiji prodror je obeležio kraj XX veka. Širom sveta ona je bila podržana od moćnih multinacionalnih kompanija koje su tragale za novim i novim masovnim tržištima, proširenjem zapadnjačkih medija na sve regione i

ljude, i rasprostranjenom tendencijom povezivanja zapadnjačke popularne kulture sa modernošću i modom. U mnogim zemljama, od Indonezije do Južne Afrike, zapadnjački pop – stil je postao važan muzički medijum za pan – regionalno i pan- etničko obraćanje. Pod uticajem ovih i drugih faktora, čitave kulture se odriču domaće muzičke tradicije u prilog zapadnjačkih žanrova. Širom Istočne i Jugoistočne Azije na primer, popularna muzika u najvećoj meri predstavlja varijacije zapadnjačke pop – balade i lakog roka ( *indonezijski pop, tajlandski sakon, kineski kantopop*) u kojima su azijske karakteristike minimalne. Takva reinterpretacija zapadnjačke “lake muzike” može biti vešta, i može čak biti shvaćena kao stvaranje osnove za autentičnu novu muzičku kulturu. Ipak, važno je podsetiti, da kolika god da je energija uložena u obradu tih zapadnjačkih stilova na azijski način, oni takođe mogu na Zapadu biti shvaćeni u okviru komercijalnog okruženja kao “laki žanrovi”.

Takve tendencije ka homogenizaciji i vesternizaciji su suštinska protivteža trendovima različitosti i kreativne hibridnosti. Pojava kasete, kao što je već rečeno, promovisala je pojavu različitih regionalnih popularnih žanrova, od koji njih nekoliko, kao što je sudanski *jaipongan* nisu ni pod kakvim zapadnjačkim uticajem (Lee,1988.). Kako se globalna mreža komunikacija širi, tako se uvećava međusobna oplodnja između žanrova (*korejanski rep, indo-karipski čitni – soka (chutney-soca)*), unose se raznolikosti u svetsku muzičku scenu, ali dolazi i do skretanja komercijalne muzičke pop scene na kraju XXveka ka istovremenom podržavanju, i homegenizacijskih i diverzifikacionih procesa (Manuel,1998.). Etnički i nacionalni “rivajvli” koji su u zamahu širom sveta, u mnogim slučajevima promovišu državnu kulturnu politiku, tako što izvode lokalnu, tradicionalnu, ali i hibridnu muziku. Takav pokret je u velikom zamahu u balkanskim zemljama poslednjih godina, pre svega kroz reinterpretaciju tradicionalne muzike na temelju matrica zapadnjačkih popularnih formi, kao i stvaranjem originalne hibridne muzike.

U pojedinim slučajevima instrumenti zapadnjačkog porekla, stilske karakteristike i društvena praksa mogu biti upotrebljeni za izvođenje lokalnih tradicionalnih melodija. Tako zimbabveanski umetnik Tomas Mapfumo (Thomas Mapfumo) imitira *mbira* (mbira) obrasce na električnoj gitari, na Bliskom Istoku sintisajzer i klarinet postaju zamena za *zurle*, a pojedini harmonikaši u Bosni i Hercegovini na svom instrumentu imitiraju zvuk *šargije* i *saza*. Kreativni stvaraoci se ne ustručavaju da zapadnjačke instrumente prilagode svom, tradicionalnom stilu, tako da se u vijetnamskoj praksi sreće električna gitara konkavnog oblika, što olakšava izvođenje vibrata sazdanog od mnogobrojnih brzih ukrasa u *kai luong* (cai luong) muzici (Lee,1988.). Slično, *big bend* američkog porekla inspiriše stvaranje Mambo muzike na Kubi tokom četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka, i pojavu sličnih big bendova u *merenige* (mérenigue) muzici na Haitiju, nastajanje dominikanskog *merenge* (merengue) i portorikanskog *plena* (plena) (isto). Muzički žanrovi zapadnog porekla mogu se razviti u različitim lokalnim oblicima, kao u evoluciji zapadnoafričkog *adaha* (adaha) kod kolonijalno i militaristički orijentisanih

duvačkih ansambala (Goodven-Gore, 1990.). Na mestima podjednako različitim kao što su Sumatra i Brazil, duvački orkestri su veoma važni prelazni mediji za razvoj sinkretične lokalne muzike (isto). Neke transformacije slede proces “zasićenja i sazrevanja”, u kojima inostrana (često zapadnjačka) muzika, nakon inicijalnog perioda dominacije može biti apsorbovana, čak stilski “odomaćena” ili napuštena u korist nekog od lokalnih žanrova. Na primer, hegemonija kubanske igracke muzike u većem delu urbane Afrike opada tokom šezdesetih godina prošlog veka, nakon zenita izvođača kao što su Youssou N’dour (Senegal) i Franko Makiadi (Zair), postepeno se pomerajući ka popularnim muzičkim žanrovima koji su više baziraju na lokalnom folkloru - *mbalaksu* i *zouku*. (Moore,1997.). Veći deo evolucije afričke popularne muzike pre može biti protumačen kao vesternizacija posotojećih, urođeničkih žanrova, nego kao afrikanizirano transponovanje zapadnjačkih obrazaca.

Čisto tekstualno, kada je stil u pitanju, potrebno je usredsrediti se na mogućnost da međukulturne muzičke pozajmice mogu zamračiti načelno važnije puteve pri čemu su zajednice sposobne da efektno prilagode dobijenu muziku, mireći karakteristike porekla sa sopstvenim iskustvom i estetskim nazorom. Portorikanci u Njujorku, na primer, menjaju značenje i reinterpetiraju, reartikulišu stil kubanske muzike pedesetih, kao jednu ekspresiju sopstvenog sveta viđenog tokom šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka. Na taj način ova muzika uprkos jakim nacionalnim svojstvima zaslužuje novo ime – *Salsa* (Manuel, 1995). Kada društva postaju otuđena od svoje tradicionalne muzike, onda postoji mogućnost za određenje stranih muzičkih žanrova kao dinamičnih sredstava za konstituisanje novog muzičkog identiteta. Popularnost muzike Boba Marlija među obojenim ljudima širom sveta je jedan primer takve vrste. Rege muzika je bila delatno obrađena i efektno prilagođena lokalnim muzičkim oblicima na Havajima pod nazivom “jawaiian”, kod australijskih Aboridžina i afričkih izvođača kao što je Alpha Blondy (Lipsitz, 1994.). Takvo preznačavanje ilustruje na koji način istorija muzike, i kulture uopšte, konstituiše ne samo evoluciju nedvosmisleno novih žanrova i stilova, već takođe reinterpetiraju postojeće žanrove, bilo da su lokalni bilo preuzeti, kako odgovorili na nove društvene okolnosti.

Teoretičari kao što su Valerštajn (Wallerstein, 1984.), Hanerc (Hanerz, 1998-99.) i Hol (Hall, 1991.) novu globalnu kulturu opisuju kao pojavu za koju nije toliko karakteristična nemilosrdna homogenizacija, već više integracija, interpretacija i racionalizacija lokalnog i različitih medijskih diskursa, koji su stavljeni u poziciju međusobne zavisnosti i u okvir unutrašnje različitosti muzičkih kultura.

Kulturološke interakcije koje su do sada opisane podrazumevaju asimetriju u razmenama muzičkih idioma. Mnogi istraživači su tokom šezdesetih kao osobito važnu pojavu u svetskoj popularnoj muzici, videli dominaciju stilova zapadnog porekla, i stavili je u relaciju sa evro-američkom globalnom ekonomskom hegemonijom, bilo da je ona realizovana u obliku direktne kolonijalne ili neokolonijalne kontrole. Linares (Linares, 1984), i Gudvin i Gor (Goodwin and Gore,1990.) su pojavu ovakve

dominacije stavili u diskurs kulturnog imperijalizma, koji je rezultat političke, ekonomske, vojne i kulturne kombinatorike u cilju ekonomske eksploatacije, uzdizanja i širenja vrednosti i prakse strane kulture, osobito one koja je razvijena na Zapadu, i na štetu lokalne kulture.

Kulturni imperijalizam i njegove muzičke manifestacije imaju nekoliko dimenzija. Jedna je u velikoj meri nekompensovano prisvajanje strane muzike (čak i muzičara) od strane Zapadne muzičke industrije prema privremenoj modi i fascinaciji. Drugi je ne samo očigledna deformacija i marginalizacija muzike u razvijenom svetu, već i odvajanje od kulturnog identiteta kroz upliv komercijalnog zapadnjačkog popa, koji su evropske i američke produkcijske multinacionalne kompanije stavile u nadređenu poziciju na programima međunarodnih radio-televizijskih sistema. U pojedinim slučajevima, razgranavanje kulturnog imperijalizma putem muzike može biti bolno očigledno, kao što je bio slučaj za vreme vladavine vojnih snaga u Čileu 1973. koje je podržavala američka Centralna obavestajna agencija (CIA). Tada je *nueva canción* ili čak, izvođenje neofolklorne muzike u tradiciji Anda bilo efikasno sprečavano, kako bi američki pop postao dominantan u masovnim medijima, kao nikad do tada. Napredni muzičari su odlazili u izgnanstvo ili su, kao Victor Jara, bili ubijeni. Upravo širom Latinske Amerike vojni diktatorski režimi podržavani od Sjedinjenih Američkih Država, dosledno su cenzurisali, gonili u egzil i zatvarali nepoćudne lokalne muzičare, dok su tolerisalo ili ohrabivali dominaciju lokalnih medija koji su emitovali severnoameričku muziku (*The New Groove Dictionary*, 2002).

Međutim, američki kulturni imperijalizam i kulturni uticaj, kao tezu o kulturnom imperijalizmu, iyvesni naučnici shvataju kao empirijski i analitički manje vrednu (Tomlinson, 1991, Garofaolo, 1992). Prema njihovom mišljenju, optužba za kulturni imperijalizam često počiva na romantičarskoj viziji o ranijoj autentičnosti, autonomnoj i čistoj lokalnoj kulturi, koja nikada nije bila podvrgnuta stranom uticaju. Ipak, takva zapažanja teško mogu pomoći pri procesima kreativnog sinkretizma i transkulturalnosti. Drugi aspekt nepreciznosti ove teze može proisteći iz konfuzije nastale usled nerazlikovanja kulturnog imperijalizma od širenja kapitalizma i moderniteta uopšte. Slušaoci su takođe u stanju da kreativno prihvate unesene medijske slike shodno esteticima i vrednostima sopstvene interpretativne zajednice. U Argentini, na primer, lokalna rok muzika je bila izraz protesta naprednih mladih ljudi protiv vojnog diktatorskog režima tokom sedamdesetih i osamdesetih godina (Vila, 1987.) Lokalno određene crnačke američke muzike, od *regtajma* (regtime) do *repa* (rap), od strane samih Afrikanaca, Maora ili drugih, može takođe da konstituiše značajno sredstvo samozalaganja i samoafirmacije, a ne jednostavno kapituliranje pred hegemonijskom kulturnom industrijom (Lipsitz, 1994, poglavlje 3, Collins u Garofaolo, 1992). Na kraju, tu je i Negusovo (Negus, 1996, poglavlje 6) tumačenje je da je teza o kulturnom imperijalizmu razumljivija kada se tumače procesi pomoću kojih se dominantna moć vrši, nego kada se mere efekti tog učinka.

Kakva god da je bila vrednost ove teze u godinama “hladnog rata”, tokom kasnih osamdesetih, intenziviranje različitih međuzavisnih tendencija poznog modernizma vodile su ka novoj situaciji. Razvoj koji je išao u smeru nove pokretljivosti kapitala, uvećanja putne i medijske mreže, istaknutih značaja potkultura dijaspore i uspona reaktivnog, etničkog ili religioznog neokonzervativizma, napravio je svetsku kulturu i fragmentarnijom i povezanijom nego ikada do tada. Globalizacija svetske kulture, sa socijalnim, političkim i kulturnim širenjem, zahtevala je formulisanje novog analitičkog pristupa za razumevanje kulturnih interakcija. Primenljivost teze o kulturnom imperijalizmu na muziku, dolazi pitanje u vremenu kada je jedino jedna od “Pet velikih” multinacionalnih produkcijskih kompanija američka, i kada je opipljivo američka (ili zapadnjačka) ekonomska dominacija zamenjena virtuelnim, amorfnim svetom multinacionalnog kapitala bez korena, tehnologije, ljudi, predstava i kultura (Appadurai, 1989-90.). Model kulturnih relacija tipa “centar – periferija”, sa svojom krutom, manihejskom dihotomijom sveta u smislu “the West and the rest” (Zapad i ostali) je nesumnjivo zastareo. Još važnije, konvencionalan koncept muzičkih kultura kao zatvorenih, organski, geografski omeđenih entiteta mora biti odbačena u korist jednog pristupa koji prepoznaje svako društvo kao raskrnicu, mesto preseka, interakcije lokalne i globalne kulture (Wallerstein, 1984). Nova, globalna ekonomija traži novu etnografiju kružne, globalne muzičke interakcije (Erlmann, 1993.). Osobito važna u tom smislu je Slobinova zamena modela “centar – periferija” modelom “superkultura – interkultura” (Slobin, 1993.). Ona menja relacije koje učestvuju ne samo u hegemonijskim, pan – regionalne muzičkim žanrovima, već takođe predočava bezbroj “muzika” koje reprezentuju specifične kulturne ukuse u okviru jedne zajednice.

Mnoge od najvitalnijih mikromuzičkih kultura su sada udružene sa etabliranim kulturnim zaledem, ali sada sa dinamičnim i fluidnim granicama između susednih kultura, i osobito sa kulturom dijaspora. Potkulture dijaspora imaju vrednost bez presedana u produkciji popularne muzike krajem XX veka zbog povećane mogućnosti njihovog prisustva u medijima, njihove samosvesti kao grupe, sklonosti ka formiranju višestrukog identiteta i kulturnog sinkretizma (Clifford, 1994.). Imigrantske zajednice, prema tome, same sebe vide pre kao dinamične i različite potkulture, nego samo kao puko transponovanje fragmenta svoje domovine. Portorikanci u Njujorku (Flores, 1993.), Sefardi u Izraelu (Perelson, 1998.), Haićani u Montrealu (Justa-Constant, 1990.), američki Arapi (Rasmussen, 1992.), američki Filipinci (Trimillos, 1986.), Azijati u Velikoj Britaniji (Baumann, 1990.), Južnoj Africi i na Karibima, su važni nosioci hibridnih muzičkih pojava. Gotovo svaki moderan grad kao jedinstvena, eksperimentalna sredina, može biti žarište “world music”. Pariz je mnogo decenija unazad bio centar afričke, kao što je Njujork bi stecište karipske muzike. Imigrantska muzika dobija na zamahu u takvim mestima zbog postojanja koncentrisanih etničkih enklava, tehnologije i tehnološke infrastrukture i izloženosti muzičara novim idejama i uticajima.

Popularna muzika je bila pre zastupnik, nego odraz dinamike kulturne globalizacije. Kao što je Erlman (Erlmann, 1993.) primetio, translokalni kulturni uticaj je i kompenzacija i doprinos nestajanju lokalnih zajednica. Očito je da postmoderni muzički hibridi zastupaju fuziju i pastiš, i javljaju se kao sredstvo da se izrazi i pojača osećaj konzumenta za kulturnu dislokaciju i rascepljenje identiteta. U imigrantskim zajednicama oni su samosvesni i suštinski oblici popularne muzike koji se ispoljavaju u obliku nostalgичnih "rivajvla" ekskluzivnog nacionalnog identiteta. Takav je bio slučaj *neofolka* ("novokomponovane" narodne muzike) u svim republikama bivše SFRJ, osim Slovenije (Broughton, 1994, 90-91). Opšte uzevši, pojava globalne kulture predstavljena je i kao nova prepreka i kao nova mogućnost za napredniju upotrebu popularne muzike (Garofalo, 1992, 1-13). Kao što Lipsic (Lipsitz, 1994.) navodi, globalna zajednica nudi mogućnosti za ponovno osposobljenje i mobilizaciju. U eri koju karakteriše etnička i sektaška fragmentacija, hibridna popularna muzika može da ponudi viziju internacionalnog saveza i strategiju adaptacije, oponiranja i samosvojne kritičnosti. Čak, ti novi senzibiliteti mogu i da nemaju uticaj na materijalnu realnost siromaštva i eksploatacije.

Kompleksnost, kontradiktornost i asimetrija globalnih kulturnih interakcija u muzici su osobito jasne u grupi fenomena grupisanih u kategorije poznate pod nazivima "world beat", "world fusion music" i "world music", pri čemu su prva dva termina u upotrebi u Americi, a poslednji u Evropi i Aziji. Ovi ambiciozni termini obično se upotrebljavaju da označe popularnu muziku sa nezapadnim elementima, bilo da je stvaraju zapadnjaci ili drugi. Takođe, ovi pojmovi podrazumevaju i to, da su komercijalni žanrovi namenjeni potrošačima na Zapadu sa eklektičkim ukusom. Kao prva muzika te vrste može se označiti *rege* (reggae), prvi žanr Trećeg sveta, koji se "dočepao" evropsko – američkog tržišta i bio sistematski eksploatisan u popularnoj muzici (na primer Sting i Erik Klepton). Tom stazom krenuli su mnogi muzičari Trećeg sveta od senegalskog vođe benda Yossua N'doura, do pakistanskog pevača Nusret Fateh Ali Kana, koji su se okrenuli više zapadnom tržištu, pokušavajući da pomire težnje za odbranom sopstvenog identiteta i približavanjem internacionalnoj publici.

Uprkos časnim namerama mnogih od inovativnih umetnika, takve muzičke ekskurzije rađaju mnoga pitanja koja se odnose na asimetriju između zapadne i nezapadne muzike. Kritičke primedbe najčešće su usmerene na to da zapadnjačko tumačenje muzike Trećeg sveta egzotizuje i trivijalizuje takvu muziku ili da Zapadu donosi nesrazmernu dobit (Feld, 1998-99; Lipsitz, 1994, str. 60 – 61; Taylor, 1997). Razmatranje etničkog i ideološkog aspekta začeto je sa albumom *Graceland* Paul Simona (1986.), a odnosi se na saradnju sa crnim afričkim muzičarima. Tada je uspostavljena suštinska okosnica kritičke literature (Feld, 1988-89; Hamm, 1989; Meintjes, 1990; Garofalo, 1992; Lipsitz, 1994.).



*četvrto poglavlje*  
**“World music” u Evropi**

Razvoj popularne muzike, kao i muzičke industrije, u Evropi ima specifična svojstva u odnosu na Ameriku i druge delove sveta. Pre svega, tome je doprinelo uspostavljanje nacionalnih država, koje i danas postoje gotovo u nepromenjenim granicama. Te države – nacije sa svojom viševjekovnom kulturnom posebnosti, trude se da očuvaju nacionalni identitet između ostalog i u domenu muzike. Uopšte, ideja nacionalizma u Evropi je najizraženija, a na političku scenu su “uvek u trenucima krize, stupale različite nacionalističke ideologije” (Đurković, 2002,22). To je najvažniji faktor koji određuje odnos Evropljana kako prema tradicionalnoj, tako i prema novoj muzici. U “world music” narodi Evrope gotovo bez izuzetka ne traže mogućnost za kulturnu hegemoniju, već za održavanje sopstvene kulture. Druga činjenica, od posebnog značaja za razvoj popularne muzike u Evropi je da u okviru nje same, u XX veku, kada se razvijao ovaj oblik muzičkog izražavanja, nije bilo država i nacija u klasičnom kolonijalnom statusu.

U napisima autora koji se kritički određuju ka razvoju globalizacije u sferi kulture, amerikanizacija je često shvatana kao neizbežna posledica globalizacije. Međutim, neki naučnici kritikuju linearan način mišljenja. Kritika teze o amerikanizaciji temelji se na tendenciji prisutnoj u mnogim zemljama sveta, uključujući evropske, da preuzimaju kulturne modele koji su na simboličnom nivou karakteristično američki. Sa njihove tačke gledišta to ne mora da podrazumeva da su razlike između kultura bile ili će biti izbrisane. Centralno pitanje o globalizaciji i amerikanizaciji evropskih kultura zapravo je: kako se nacionalne i lokalne kulture razvijaju usred delovanja globalne komunikacije? Uvid u skorašnji razvoj u sferi muzike daje nam nekoliko interesantnih odlika tog problema.

Muzika je veoma često shvaćena kao internacionalno razumljiva kulturna praksa, nezavisna od jezika i drugih nacionalnih karakteristika. Ljudi u mnogo različitih zemalja, govoreći različite jezike, često vole iste muzičke žanrove. To je slučaj sa klasičnom i današnjom popularnom muzikom. Činjenica da su stihovi na drugom, a ne na svom jeziku, ne sprečava ljude da vole muzičke kompozicije i performanse koji su poreklom iz drugih kultura. To je kao što je već naglašeno fenomen star koliko i čovečanstvo. U operskim arijama na primer, koriste se nemački, francuski i italijanski stihovi, koji su lako prelazili i još uvek prelaze granice. Većina danas popularnih žanrova, obraćaju internacionalnoj publici na engleskom jeziku. Takođe, u polju savremene muzike, uspešan primer prelaženja granica među Evropljanima predstavljaju pesme na nemačkom, italijanskom i francuskom, koje se emituju na radio stanicama širom Evrope. Među evropskim zemljama postoji tendencija kombinovanja “globalnog zvuka” sa lokalnim jezicima, koja nije usmerena ka međunarodnom uspehu, već ka kreiranju oblika koji će biti dovoljno dobar u opštim društvenim, kulturnim, istorijskim i lingvističkim okolnostima.

Dakle, kako bi veze između globalnog i lokalnog na evropskoj muzičkoj sceni mogle da se ispolje? Te veze bi se najbliže mogle odrediti kao dinamička interakcija (Rutten, 1999.). Razvoj savremene muzike u mnogo evropskih zemalja, tokom prošlih decenija, označena je kao proces interakcije između lokalnog zvuka, muzički razvijenog u okviru i u datoj evropskoj kulturi, i popularnog zvuka koji dolazi preko okeana. Nužno je naglasiti da je zvuk koji je percipiran kao domaći i sam rezultat viševjekovnog ukrštanja između evropskih kultura (Milojević, 2001.).

Još jedno važno pitanje za razvoj folklorne muzike velikog dela Evrope, pa kasnije i "world music" je definisanje pojma *keltska muzika*. Ovaj termin je shvaćen na nekoliko načina. Za neke, to je tradicionalna muzika koja zahvata keltske zemlje – Irsku, Škotsku, Vels, Bretanju (u Francuskoj), Galiciju (u Španiji), i regione koji su pod keltskim uticajem, Sjedinjene Američke Države, i primorske delove Kanade. Osim toga, pojam *keltska muzika* obuhvata i neke nove žanrove koji su bazirani na tradicijama ovih zemalja.

Termin je ponekad kontroverzan. Za početak, Kelti su narod koji je davno nestao, a u navedenim zemljama vekovima već postoje folklorne muzičke tradicije sa izraženim razlikama. Sličnosti se javljaju tek odnedavno, usled ukrštanja tradicija. Postoji takođe mišljenje da je keltska muzika mit, koji je sa sobom doneo talas "new age" muzike. Uopšte posmatrano, postoji jaka veza između irske i škotske muzičke tradicije. Bretonski muzičari veoma često sviraju irsku i škotsku muziku i, na kraju, i savremena galicijska grupa Milladoiro zvuči sasvim "irski". U Kanadi i Sjedinjenim Državama, tradicija je više izmešana sa drugim žanrovima, a upravo tamo je pojam "keltski" u češćoj upotrebi.

Takođe, treba podsetiti da se ovaj termin koristi i kao sinonim za "irsku tradicionalnu muziku", sjedinjujući na taj način mnogo različitih stilova, od sirovog škotskog zvečanja Donegala, do lirskog stila Klare (Clare) i mnogo drugih regionalni stilova.

Ali nije ovo sve o fenomenu "keltske muzike". Ona je raširena gotovo po celom evropskom kontinentu. O uzrocima i posledicama nešto kasnije.

## Britanska Ostrva

Tradicionalna muzika na Britanskim Ostrvima ima neprekinuti kontinuitet već više od deset vekova. Isto toliko dugo dolazi do međusobnih uticaja četiri naroda koji je naseljavaju: Engleza, Velšana, Škota i Iraca.

### Engleska

U XIX veku engleska je važila za "zemlju bez muzike" ili, bar, bez sopstvene, narodne muzike. U to vreme je, naime, dominirala nemačka umetnička muzika, zahvaljujući Betovenu, Bramsu, i ostalim nemačkim romantičarima. Popularna muzika se infiltrirala preko Stephena Fostera i Kentucky Minstrelsa. Drugi evropski narodi, uključujući Škotlandčane,

Velšane i Irce, gajili su i objavljivali svoju muzičku tradiciju. Međutim, od 1890. godine, a pogotovo nakon sukoba irskih nacionalista i njihovih oponenta početkom XX veka, počinje prikupljanje engleskih narodnih melodija. One su u duhu tadašnje mode, što ćemo videti kasnije i u drugim delovima Evrope, bile pod uticajem engleske umetničke muzike.

Prilagođavanje duhu umetničke muzike predstavlja, zapravo, prvu reinterpretaciju folklornih melodija. Tada je došlo do prve podele na tradicionalnu i "folk" muziku, koja se održala do danas. Ta odrednica prihvaćena je i u mnogim drugim kulturama koje su diferencirale tradicionalnu muziku i njenu *prvu* reinterpretaciju.

Jedan od pobornika reinterpretacija engleske narodne muzike između dva rata bio je William Kimber. On je harmonizovao modalne melodije u dursko-molskom sistemu i organizovao igračke grupe sa ciljem da održe engleski narodni ples. Mlade grupe su se menjale posle nekoliko godina, neki su ulaskom u brak napuštali grupu, drugi odlazili u druge krajeve. Zbog toga je dolazilo do menjanja igračkih obrazaca i formi masovnog zabavljanja, dok su se istovremeno urušavale seoske zajednice i tradicionalna kultura. Istovremeno, u pabovima se pevaju pesme iz muzičkih sala, sa gramofona i radija.

Ipak, prva reakcija na prodor popularne muzike iz Amerike, još dvadesetih godina prošlog veka, bila je usmerena protiv amerikanizacije tradicionalne muzike. Britanski teoretičar kulture Stujart Hol je amerikanizaciju opisao kao opsenu kojom se identitet evropskih naroda narušava, kao pojavu koja "ako nešto ne uradimo sa njom može imati te posledice" (amerikanizaciju evropskih kultura) (Hall, 1991.) Grubo govoreći, primedba o amerikanizaciji odnosi se na američku industriju zabave sa jedne strane, i činjenicu da su lokalni kulturni proizvodi serijski pravljani prema formulama koje je uspostavila ta ista industrija. Sa druge strane, osobito su bile angažovane državne radio stanice, poput britanskog BBC -ja, koji je emitovao nacionalni repertoar u različitim fazama razvoja.

U vezi sa težnjom da se na BBC -ju pre Drugog svetskog rata, i neposredno posle njega emituje tradicionalna i folk muzika, dr Mike Brocken (*The British Folk Revivle*) ukazuje da je "repcija bilo koje snimljene trake relativno slobodna i muzika može slediti različite nomadske instrukcije". Ukoliko je repcija u stanju, prema njegovom mišljenju da vidi i onu drugu stranu, kako mejnstrima, tako i autentičnosti, i spozna suptilno, nijansirano, ambiciozno značenje, uprošćena interpretacija čiste narodne muzike jednostavno nije moguća.

Autentičnost je često korišćena odrednica u okviru britanskog narodnog "rivajvla". Javlja se kao obelodanjivanje ili objašnjenje muzičke istorije, pri čemu su najčešće korišćene sintagme "autentično englesko", "autentično originalno" ili "autentični zvuk gajdi". Autentičnost je korišćena kao indeks ili indikator muzičke prošlosti, kao istorijski predmet u ponovnom uspostavljanju živog dijaloga sa tradicijom. Ali, insistiranje na autentičnosti kao posledicu može imati afirmaciju dogme, jedinstva i koherencije.

Stav onih istoričara koji smatraju da istraživanje treba da uključuje uranjanje u široki spektar mogućnosti prvobitnih uzora muzičke tradicije

zahteva opreznost. Sasvim je jasno da bilo koje istraživanje muzičke autentičnosti uključuje i kritičko određenje prema prošlosti. Dešava se često da se radije politička, a ne muzička evidencija, uzima kao merilo autentičnosti (na primer, "jedan autentično crn album", "autentični zvuk Škotske") i kada ona izazove istorijsku amneziju, tada može biti upotrebljena kao predmet istraživanja koji će rezultovati ograničenim brojem mogućnosti. To je, prema Mickeu prihvatanje muzičkog parohijalizma, a ne muzičkog regionalizma, što je paradoksalno imajući u vidu današnju ponudu "folk rivajvla". Kao rezultat te delatnosti uz veliki napor, pedesetih godina se pojavljuje ulična igra praćena folklornom muzikom, zatim ulična drama *Joan Littlewood*, narodne protestne pesme Dilanove ere, što sve vodi do Riverdance, i skorašnjeg buma new age "keltske muzike".

Sredinom šezdesetih veći broj mlađih narodnih muzičara pali su pod uticaj američkog amalgama koji se zvao *folk – rok*. Rodonačelnici ovog žanra bili su *Byrds*, *Buffalo Springfield* i *Lovin' Spoonfoul*. Ovaj trend su formirali "narodnjaci" u Sjedinjenim Američkim Državama, ali on je nastavio svoj život u izolovanoj britanskoj klupskoj sceni zahvaljujući nedostatku autentične muzike i upotrebi elektronike. *Sweeney's Men* iz Irske su među prvim narodnim muzičarima eksperimentisali sa elektronikom još 1966. godine, ali njihova staza je bila vijugava: sa jedne strane zbog beskompromisnog držanja u okviru hijerarhije narodnih muzičara, kao i zbog rascepa 1969. Postalo je očigledno da bilo koji veliki iskorak ka savezu narodne muzike i roka, dolazi izvan samih žanrova. Rok muzičari su se površno bavili narodnom muzikom koja je bila "nekontrolisana" i takođe su mogli da eksperimentišu sa njom veoma dobro da bi ušli u restriktivne narodnjačke klubove. Sa druge strane, to je izazvalo početak interesovanja narodnih muzičara za procese fuzije narodne i rok muzike. Na primer, dok je festival *Pentangl* privlačio džez, bluz i narodne muzičare, 1967. godine, ti žanrovi su shvatani kao "muzički koreni", "narodna muzika" ili kako ih je već ko nazivao, ali su i dalje njihov važan činilac bile karakteristike roka.

Međutim, ukoliko je *Oysterband* uživao naklonost kod narodnih muzičara, sledi pitanje na koje se mora dati odgovor. Ako je rok bio asimilovan u auru mejnstrima, i veliki broj ljubitelja narodne muzike je razume i kupuje je, gde je tačka na kojoj i jedan i drugi žanr napuštaju svoj status ili gde su te tačke u hibridnoj muzici koja je postala masovno popularna tokom devedesetih. Nakon što je *Oysterband* prekinuo sa radom na relaciji narodna muzika/indijska/rok, u vreme tačerizma u Velikoj Britaniji, osamdesetih i devedesetih je u Engleskoj gotovo nestalo interesovanje publike za hibridnu muziku.

Ono što neki shvataju kao emancipatorsku misiju "folk rivajvla", drugi doživljavaju kao disperziju istorijske, autentične muzike. Danas, engleska narodna muzika ima neznatno mesto u društvu i za nju je, pre svega, zainteresovana intelektualna elita. Većina engleske publike ignoriše ili odbacuje svoju folklornu muziku u bilo kom vidu, čak i kada se pojavi u

obliku "world musica". "Rivajvli" engleske muzike su po svoj prilici završili svoju misiju bespovratno.

## **Irska / Škotska**

Irska i škotska muzika se umnogome prepliću i pokazuju zajedničke karakteristike uprkos tome što i jedan i drugi narod imaju tendenciju da svoje muzičke kulture čak i danas prikazuju kao veoma različite. Jedno od svedočanstava je i sledeći tekst sa veb – stranice koja reklamira Irsku kao zemlju privlačnu za turiste: Tradicionalni muzičari su nacionalno blago i predstavljaju neizmeran deo ove zemlje. Ne traže mnogo, zapravo, radije ne traže ništa. Oni nemaju žestoke kampanje, ne traže ništa od vlade, on štrajkuju, ne sprečavaju bilo koji ulazak u svoju zajednicu. Oni jednostavno putuju Irskom i po svetu, drugim rečima, stvaraju muziku. Oni su u pogledu muzike beskrajno važniji za ovu zemlju od na primer, U2 ili Riverdance, zato što prihvataju realan život u svakom kutku i pukotini. Oni čine Irsku jedinstvenom.

Ovaj pristup je lako shvatljivo objašnjenje za fenomen "irske", zapravo reinterpretirane irske muzike koja pronosi slavu svog naroda širom sveta. Na talasu nacionalnog romantizma, koji je izazvan stogodišnjom težnjom Iraca za sopstvenom državom, nastao je muzički žanr za kojim muzička industrija često posezala, i čak ga eksploatisala. Ipak, taj rezultat sinkretizma, mešanja folklorne muzike sa popularnim žanrovima anglo-saksonskog kulturnog kruga (rok, pop.. itd.), ukoliko potiče od samih Iraca, još uvek zadržava dominantne karakteristike irske tradicionalne muzike. Pojam "irska muzika" podrazumeva mnogo različitih vrsta pevanja i instrumentalne muzike, muzike različitih perioda, koje izvode kako Iraci u zemlji, tako i izvan nje ili, što je danas čest slučaj, ljudi drugih nacionalnosti.

Jedno je sigurno, da je to muzika *žive popularne tradicije*. Ona se velikim delom temelji na muzičkom materijalu iz prošlosti, ali nije deo nepromenljivog repertoara. Ta muzika se bez prestanka menja kroz skidanje slojeva tradicije, kao i kroz ponovno uvođenje zapostavljenih muzičkih obrazaca, i komponovanja novog materijala, kao i kroz spremnosti za inoviranje u izvođenju i uspostavljanju repertoara. Uprkos tome, to su u osnovi muzičari koji imaju konzervativne tendencije, promene prihvataju sporo i prema opšte prihvaćenim principima sopstvene tradicije. Mnogi savremeni kompozitori uključeni u tradiciju dozvoljavaju u svom stvaralaštvu samo minimalna istupanja.

Po svojim muzičkim svojstvima, to je evropska muzika. U formi, ritmičkom obrascu, aranžmanu, tematskom sadržaju pesama, ona je veoma bliska tradicionalnoj muzici Zapadne Evrope. Najveći deo repertoara dolazi iz prošlosti, ponekad iz veoma davnih vremena. Ipak, najviše je onih koje su poreklom iz XVIII i XIX veka. Muzika je kao i kod drugih naroda vekovima prenošena usmeno, mada su u novije vreme uspostavljene škole, koje u kojima se organizovani uči. Ima i pojedinačnih slučajeva učenja u formalnom obrazovnom sistemu. Štampane pesme i

melodije su emitovane na radiju i televiziji, te su novi mediji imali značajnu ulogu u prenošenju muzike. Tako prenošena muzika je već bila promenjena u odnosu na tradiciju jer su je izvodili muzičari sa klasičnim i popularnim iskustvom.

Repertoar ili stil muzičara, obično su prepoznatljivi po regionu iz kojeg potiču, ali prirodni proces rasprostiranja i osobito uticaj savremenih komunikacionih medija uzrokuju šire i brže plasiranje ove muzike. Posledica toga je da se mnogobrojni novi popularni žanrovi i iz zemlje, i iz sveta mešaju sa tradicionalnom muzikom, bilo da je ona ruralnog ili urbanog porekla. Najveći segment ove muzike se sada izvodi i komercijalno proizvodi na komercijalan način u gradovima.

Tradicionalno pevanje karakteriše jednoglas, bez pratnje ili unisono izvođenje glasa i pratnje. U savremenim komercijalnim verzijama ove muzike tradicija se poštuje na takav način što jedan glas izvodi pesmu, koja se izdiže iznad takoyvanog "harmonskog tepiha", jednostavnog izvođenja nekoliko akorada u dugim ležećim tonovima, bez ikakvih ritmičkih promena. Tipičan primer takve reinterpretacije irske muzike nalazi se u repertoaru pevačice Enya. Inače, bogatstvo ritma nije karakteristika koja krase irsku muziku. Za razliku od većine evropskih naroda, Irци postižu neophodnu promenu u muzici, veoma sofisticiranim dinamičkim nijansama.

Pesme se pevaju kako na irskom, tako i na engleskom jeziku, s tim što su na engleskom su raširenije u skorašnje vreme, zbog zahteva kulturne industrije.

Većinu instrumentalne muzike čine brze izometričke igracke melodije: *džigs (jigs)*, *rils (reels)* i *hornpajp (hornpipe)*. Postoje i relativno sporije kompozicije koje obično predstavljaju slobodne interpretacije pesama. Melodije se sviraju na jednoj ili dve harfe, i temelje se na nekoj od modalnih lestvica. Plesna muzika može biti izvođena grupno ili solistički..

Najčešći instrumenti koji se javljaju u Irskoj su violina (fiddle), zviždaljka (whistle), svirala (flute), gajde (uilleann pipes) končertina (harmonika sa mehom) i akordeon (ručna harmonika).

Kao što je već naglašeno, škotska i irska muzika imaju mnoge zajedničke karakteristike. Osim violine, zviždaljke i raznih vrsta svirala, u Škotskoj su najčešće u upotrebi gajde - *begpajps (bagpipes)* i *julian pajps (uilleann pipes)*. Škotske gajde su glasnije, sviraju se stojeći, obično u orkestru sačinjenom samo od gajdi. Na glavnoj cevi se svira posebna "gajdaška lestvica". Na instrumentu postoje još dve tenorske cevi koje "zuje" za oktavu ispod glavne i jedna bas-cev, koja "zuji" još za oktavu ispod ove dve. Irske "vorpajps" (warpipes) su slične, ali imaju samo tenorske cevi.

U Irskoj su popularnije su *julian pajps*. Glavna cev ima raspon od dve oktave, obično sa mogućnošću promene tonaliteta, i ima dodatnu cev pomoću koje se taj postupak reguliše. Ova praksa je moguća samo ako se svira na glavnoj svirali, dakle, bez pratnje tenorskih cevi. Osim gajdi, u Škotskoj su u širokoj upotrebi razne vrste harmonika razvijene tokom XIX veka, koje su poznate pod nazivima *melodeon (melodeon)*, *harmonika sa*

*dugmadima* (button acordeon), *klavirska harmonika* (piano accordion) i *končertina* (concertina).

Tokom XIX veka u Irsku je došao i američki *bendžo* (banjo) sa pet žica. Postao je popularan u *ceili bendovima* i *ballad* grupama, kao što su *Dubliners*, i u muzici Iraca u Americi kao što su Seamus Egan i Mick Moloney.

Ovi instrumenti čine bazu irske i škotske muzike, ali su im se priključili još neki koji imaju pre svega funkciju ritmičke podloge. Gitara je "ušla" u folklornu muziku šezdesetih, obično kao akustična, sa šest žica. Takođe, u upotrebu je ušao i veliki broj instrumenata iz porodice mandolina, koje obično sviraju u paru, unisono. Postoje veći oblici mandoline kao što je *mandola* (zvuči za kvintu ispod glavne melodije) i *mandocello* (zvuči za oktavu ispod). Ovaj instrument je poznat kao *oktvana mandolina* i sličan je onome pod nazivom *irski buzuki*. To je veoma modifikovana verzija grčkog buzukija, koji je u irsku muziku uveo Johnny Moynihan u svom "Sweeney's men days" kasnih šezdesetih, XX veka. Danas je buzuki standardni instrument u irskim sastavima (Irish Traditional archive).

## Riverdance

"Šta je najbolja stvar koja dolazi iz Limerika? - pita jedna stara isrka šala.

"Jutarnje vežbanje u Dablinu" – glasi tradicionalni odgovor, ali danas taj odgovor brzo biva zamenjen sa : "Bil Vilan (Bill Whelan)" (Falstaff, *Dirty Linen*).

Tvorac scenskog šou programa *Riverdance*, koji je do sada već postao zaseban žanr u okviru "world music", napustio je Limerik i otišao u London, a potom i u Sjedinjene Države. Titulu kralja irske muzike, poneo je još dok je kao kompozitor i klavijaturista sarađivao sa mnogim muzičarima, među kojima su *Paul Brady, Kate Bush, The Dubliners, Hothouse Flowers, Richard Harris, Van Morrison, Patrick Street, Tanita Takaram* i U2.

*Riverdance* je počeo život "uživo" emitovan iz Dablina, za evropsku publiku od preko 300 miliona gledalaca, krajem aprila 1994. godine, kao sedmominutni televizijski performans. Povod je bio često izvrgavano podsmehu "Takmičenje za pesmu Evrovizije", sramotan test za trećerazredne kompozitore i pevače od Kipra do Estonije, na kome je u prethodne dve godine (1992, 1993.) pobedila Irska. Šou *Riverdance* je pokazao da integriše tradicionalnu i modernu muziku, horsko pevanje i spektakularno irsko igranje sa snažnim udaranjem cipela, na način koji do tada nije bio ni sanjan.

Veliki um visoko disciplinovane i inovativne horske grupe Anúna, je Michael McGlyn, koji je i tvorac originalnog *Riverdancea*. Ipak, pojava spektakularnih američkih igrača irskog porekla pojava na sceni - Michael Flatelija i Jean Butler, bacila je u zasenak čak i njegovu briljantnost. Poslednjih godina irsko igranje dosta je popularno među mladima. Ošamućujuća Flatlijeva koreografija, koja se graniči sa ludom hrabrošću, i nagoveštaj *flamenka*, tako stranog irskoj igri, šalju novu poruku koja se

tiče potencijala ovog žanra. Vilanov odgovor na zamerke da uključuje strane folklorne obrazce, bio je da ima dugotrajnu ambiciju da u Riverdance uključi muziku i igre iz drugih kultura, kako bi se "osetio odraz irske dijaspore koja još od XIX veka živi u raznim delovima sveta".

Već 1995. Riverdance je bio dvočasovni šou koji je izveden u Point Theatre in Ireland. Ta verzija ostvarena je u saradnji sa igračicom flamenka Marijom Pižo (Mariu Pagé), i moskovskom igračkm trupom Mojsejev, i naravno velikom grupom irskih igrača sa "lupajućim" cipelama predvođenih Fletlijem i Batlerovom. Anjunja je bila predvođena *sin-nos* (sean-nós) pevačicom Aine Ui Cheallaigh, koja je šou dovela do vrhunca uzvišenom interpretacijom "Lift the Wings".

Riverdance je kasnije u izobilju koristio talente Davy Spilana, španskog gitariste Rafaela Riquenija, bugarskog multi – instrumentaliste Nikole Parova, i prvouspostavljenog tima: harmonikaša Máirtin O'Connora i perkusioniste Noela Ecclesa.

Posebna karakteristika originalnog šoua bili su dva gospela koje je, kao i sve drugo, napisao Vilan, a izveo Rev. James Bignon's Deliverance Ensemble iz Atlante. Sve ovo pokazuje opšte osećanje oduzimanja i izmeštanja iz svog identiteta, koje su irski i afrički narod osećali godinama, kada su se našli u Novom Svetu.

Među predstavnicima "world music" u Irskoj, ističu se još i Frankie Gavin, Matt Maloy kao deo sastava Chifteains, Planxty, The Bothy Band i (Kevin Burke).

## Vels

Kao na škotsku, i na velšansku muziku je značajan uticaj ostvarila irska kultura. Vels, međutim, pokazuje specifičnost u pogledu lokalnog jezika, koji je u mnogo češćoj upotrebi u svakodnevnom životu i malim zajednicama. Velšanski jezik kao sredstvo svakodnevne komunikacije, sa velikim brojem kulturnih istorijskih referenci, je u velikoj meri i jezik današnjice, osobito u selima i malim zajednicama. Uprkos tome što su jug i severoistok zemlje anglofoni, od osamdesetih godina velšanski jezik je počeo da se uključuje u popularnu muziku. Ideja o koheziji i jedinstvu u muzici reflektovala se u radu alternativnih grupa kao što su *Hen Wlad fy Mamu*, *Anehefn* i *Datblygu*. Reč je o bendovima koji su militantno podržavali velšanski način života, stvarajući velšansku rok muziku. Njihovo stvaralaštvo je u potpunosti bilo na tragu mejnstrim rok žanra, ali ne na engleskom, već na velšanskom jeziku (Meic Llewellyn).

Nova muzika devedesetih, kao što su *dens* (dance) i *reju* (rave), kao što je rekao Vili Strou (Straw, 1991,11-18), ne samo da je "prekrstila", već je i izbrisala predjašnju kulturu, konceptijske i nacionalne granice, zamenjujući je promenjenim obrascima ukusa i "saveza"(isto), što je vidljivo i u Velsu.

Takođe, u Velsu je primećeno i prihvatanje, prilagođavanje i prerada formi koje su bližeg ili daljeg porekla. Situacija u ovoj maloj zajednici je izrazito kontradiktorna: sa jedne strane mali opseg kulture je činilac neuobičajene društvene i kulturne kohezije, a sa druge strane, dramatično



se ubrzava broj stvaralaca sklonih ukrštanju sa drugim kulturama. "Slušajući radio Ceredigion, komercijalnu lokalnu stanicu, tokom ne više od jednog sata, u nedelju, čuo sam dečiji hor koji peva sa dobro poznatim rok muzičarem pesmu Leonarda Cohena na velšanskom, himnu u ritmu sambe, madrigal i tradicionalnu pesmu parajućeg zvuka sa jodlovanjem i zviždanjem" (Llewellyn).

Uopšte, na Britanskim Ostrvima su sve prisutniji muzičari koji prihvataju semplovane muzičke oblike drugih naroda. Među popularnijim oblicima nalaze se marš, oratorijum i himna, kao i mnogo nove muzike koja je rezultat mešanja različitih folklor. To su pre svega jamajkanski *rege* (reggae), nemački *tehnik* (technik) i poljske igre. Popularni muzičari i njihova publika sada žive u svetu u kojem svaki gitarski rif i ukras, svaka basovska deonica i/ili perkusionistička oznaka, svaka nijansa glasa i instrumentalni miks, označavaju uticaj nekog folklornog područja.

## Skandinavske zemlje

Skandinavske zemlje, kao ni ostali deo razvijene Evrope nisu ostale imune na pojavu novih muzičkih trendova. Kao i druge male kulture, na talasu "world music" one pre svega pokušavaju da afirmišu i produže život sopstvene, tradicionalne, nacionalne kulture. Ipak, zbog činjenice da su ovo ekonomski najrazvijenija, u razvoju demokratije najdalje odmakla društva, novine koje dolaze sa strane lakše bivaju prihvaćene.

## Holandija

Neka zapažanja o razvoju u Holandiji mogu biti instruktivna. Studija o programskoj politici holandske radijske mreže (pedesetih godina), koja se odnosi na amerikanizaciju muzike opisuje polemiku između odgovornog i glavnog urednika radija. U suštini polemike bilo je ko je dao, odnosno, ko je kod publike uspostavio sklonost ka džezu i big-bend muzici (Maatjens, 1995.). Tokom međuratnog perioda i nedugo nakon Drugog svetskog rata došlo je do buma *big-bend* muzike iz očiglednih razloga. Naime, u to vreme u Holandiji su postojali sastavi koji su kombinovali džez muziku i stihove na holandskom jeziku. Suštinski, nije bilo tako mnogo džeza tokom tridesetih i četrdesetih ili američke rock'n'roll muzike tokom pedesetih, da bi ona promenila zvučnu sliku u Holandiji ili drugim evropskim zemljama. To je uradila britanska *bit* (beat) muzika. Dok je rasla popularnost bit muzike, Velika Britanija se priključila Sjedinjenim Državama kao "zemlja u trendu". Studije o razvoju holandskih popularnih žanrova pokazuju da je otkriće britanskog bita i američkog roka uslovalo da od sredine šezdesetih, sudeći po broju prodatih ploča, oni postaju ravnopravni sa francuskom *šansonom* (chanson) i nemačkim *šlagerom* (Schlager) (Rutten, 1992.)

Istovremeno, međutim, otkriće tih muzičkih žanrova postaje baza za novi razvoj lokalne muzičke scene. Žanrove kao *bit*, *rok* i *pop*, *pank* i *nju vejev*, kao i *soul*, *disko*, *fank* i kasnije *haus*, preuzeli su lokalni muzičari i u nekoliko oblika razvili u različite stilove. Usledile su fuzije između roka i klasične muzike sedamdesetih u muzici sastava kao Focus, kao i “rok nacionalizam” osamdesetih, koji se ispoljavao u rok muzici pevanoj na holandskom jeziku.

Ranih osamdesetih u evropskoj praksi postaje opšta pojava da se rok, pop i rep muzika koje su prirodno bile vezane za engleski jezik, izvodi na evropskim jezicima. U nekim slučajevima jezik je inkorporiran u pop i rok kao lokalni dijalekt. Ovo je jedan od primera procesa kreolizacije<sup>1</sup> muzike. Kroz kombinaciju sopstvenog jezika sa muzikom izdaleka, kulturna forma se bolje učvršćuje u lokalno “osećanje”. Taj proces može biti percipiran kao određenje i ponovno razrađivanje muzičke forme kroz jezik. Ljudi koji ne razumeju jezik delom su isključeni iz estetskog iskustva, dok su ljudi iz jezičke zajednice uključeni kroz sam proces. Kombinacija globalnog zvuka i lokalnog jezika može biti shvaćena kao izdanak globalne kulture.

Od 1984. godine engleska, “keltska” i francuska folklorna muzika, postaju veoma popularne u Holandiji. Međutim, taj talas nije dugo trajao te su čak i danske grupe koje su se bavile “folk rivajvlom” prestale su sa radom.

Godine 1992/93. počeo je novi “rivajvl”. Dok je pređašnji potekao od studentske potkulture, novi je u Holandiji zainteresovao sredovečne i ljude starijih godina. Tako se u ovoj zemlji formirala “keltska scena”. Vidljiva je još jedna razlika između predjašnje i sadašnje situacije. Raniji “rivajvl” je bio smešten u malim gradovima i selima na jugu zemlje. Današnje festivale podržavaju lokalne vlasti u tim istim gradovima. U velikim gradovima kao što je Amsterdam to nije moguće, jer kulturna elita još uvek nema sluha za ovakve pojave.

Šta je, dakle “rivajvl” sada? Poslednjih nekoliko godina folklorna muzika je dobila zamah, kroz nove sastave sa novim zvukom, koji su dali drugačiju dimenziju folklornoj sceni. To su sastavi iz skandinavskih zemalja, ali i Belgije i Severne Španije. Istovremeno, kao što je već rečeno, “keltska” tradicija predstavlja srž holandske muzičke kulture, a zahvaljujući tome formirane su mnoge pevačke grupe koje pevaju tzv. *morske pesme*. Osim toga, veliku popularnost ima i *klecmer muzika* i *Riverdance*, koji je podstakao interesovanje i za irsku muziku.

“World music” 3 Holandiji danas, ima pre svega komercijalnu vrednost. Postoje bezbrojni festivali koji se pojavljuju i nestaju, od kojih je najznačajniji onaj u Ajdhovenu, koji okuplja sve od hard – roka do tradicionalne muzike. Tu su i Medjunarodni festival u Tilburgu, Međunarodni romski festival, i drugi.

## Danska

<sup>1</sup> Pojam kreolizacija objašnjen je ranije. Videti str.12

Danska nova folklorna scena je tradicionalnije orijentisana od drugih skandinavskih zemalja. Ipak, njeni tradicionalni žanrovi su kao i u drugim delovima Evrope dinamična kategorija, koja se stalno menja pod uticajem nordijskih, ali i ostalih evropskih kultura (nemačke, engleske, francuske). Prvi snažan prodor englesko-škotske muzike odvijao se između 1770. i 1825. godine, i mnoge od njihovih karakteristika postale su neraskidiv deo danske narodne muzike. S obzirom na to da je Danska primorska zemlja, generacije su privređivale lovljenjem ribe, što je bila prilika za dolazak u dodir sa stranim uticajima. Istovremeno, postoje i zasebne oblasti, sa veoma specifičnom muzičkom tradicijom koju je moguće naći i danas.

Na malo, zapadnom ostrvu Fanø, nalazi se verovatno najočuvanija i najpoznatija danska muzička tradicija, koja se delom proširila po skandinavskim zemljama. Takođe, sa ostrva Sønderhorno na kojem postoje samo dva sela, dolazi čuveni danski sonderhoning (sønderhoning).

Ne tako davno, Fano je bila luka koju je okruživalo preko 200 velikih brodova (Mollis). Ljudi su odlazili sa ostrva u strane zemlje, kao što su Devičanska Ostrva, Indija i Afrika, ali i Britanska Ostrva. Osim svile, oni su donosili i muzičke uticaje koji postali deo onoga što mi danas znamo kao folklornu muziku.

U Danskoj je i danas mnogo ljudi i muzičara oduševljeno muzikom sa Fano ostrva, i veliki deo te muzičke scene bavi se istraživanjem mogućnosti da tu tradiciju produži. To je počelo još sa velikim "folk rivajvlom" šezdesetih i sedamdesetih godina koji je neprekinut do danas.

Još jedan važan momenat je održao živom dansku folklornu scenu – dolazak tradicionalne irske i škotske muzike u Dansku. Mnogo igara koje su danas deo svakodnevne prakse su irske i ljudi ih bolje poznaju od sopstvene muzičke tradicije. Mnoga slavlja počinju sa *ginisom* (guinness) i irskom muzikom, možda čak sa Riverdanceom, i nakon mnogo vremena slavljenici će zasvirati i zapevati dansku lokalnu muziku.

Među danskim sastavima novijeg usmerenja ističu se *Harald Haugard* i *Serras*. Važno mesto ima i eksperimentalni danski folk-tehno bend *Sorten Muld* koji eksperimentiše i sa rokom i popom. Oni su počeli svoj rad sa srednjovekovnim baladama, čime su mnogo mladih ljudi zainteresovali za dansku tradicionalnu muziku. Razvoju danske savremene folklorne muzike doprineo je i Carl Erik Lundgaard, profesionalni muzičar koji svira na dvorednoj harmonici. Nova pojava u cilju očuvanja folklorne muzike u Danskoj je i izučavanje tradicionalne i savremene folklorne muzike na prestižnoj Akademiji Karl Nielsen.

## Belgija

U Belgiji, "folk rivajvl" je delatnost stvaralaca muzičke scene, na kojoj ima mnogo novih, uspešnih sastava. Oni u svojim radovima koriste muziku iz čitave Evrope, utoliko pre što i sami imaju iskustvo mešanja različitih kultura. To potvrđuje i Elko, jedan od uglednih belgijskih muzičkih kritičara rečima: "mi imamo mnogo uticaja zato što mi *jesmo* multi – kulturno društvo" (Eelco, urednik časopisa NewFolkSounds).

Za njih i belgijsku novu folklornu scenu je tipična je panevropska muzička perspektiva. Oni samo maglovito prikazuju činjenicu da su Flamanci i svoje flamanske muzičke korene. Međutim, njihov međunarodni uspeh skreće pažnju i podstiče razvoj flamanske scene. Danas je u modi upotreba gajdi, melodeona i violina, dakle svih onih instrumenata koji su nasledjeni iz takozvane keltske kulture.

Među belgijskim bendovima neofolklornog usmerenja, danas se ističu *Ambrozijn* i *Olla Vogala*. Takodje je značajan sastav je *Shantala*, koji u svom stvaralaštvu koristi irske i škotske melodijske obrasce.

## Nemačka

Za Nemačku, kao i druge zemlje Evrope, karakteristični su talasi reinterpretacija tradicionalne muzike, kojih je po svoj prilici bilo nekoliko u XX veku, mada o tome ne postoje pouzdani podaci. Kako je nemačka država formirana na raskršću Evrope, tako je i nemačka narodna muzika bila rezultat međusobnog mešanja germanskih, hrišćanskih i širih evroazijskih elemenata. Posebno značajni u donošenju novih uticaja bili su *špilmani*, srednjovekovne putujuće grupe muzičara, koje su pevale o junacima i svecima, donosile glas iz udaljenih zemalja i svojom pesmom i igrom činile neizostavni deo plemićkih svečanosti (Muzička enciklopedija, 704). U novije vreme, slično situaciji u skandinavskim zemljama ili Britanskim Ostrvima, došlo je do podele na tradicionalnu muziku-*narodne pesme* (Volkslieder), koja se uči u školama, i koja nije mnogo popularna među ljudima, i popularnu muziku sa primesama folklora, koja se danas obično imenuje kao "narodna muzika".

Ovaj žanr, kao i u najvećem delu Evrope, nastao je šezdesetih godina, kao "rivajvl" pod uticajem Sjedinjenih Američkih Država i njihovih protestnih pesama šezdesetih (Michael Moll, "Volksmusik in Jeans"). Zbog toga mladi Nemci danas, imaju problem sa upotrebom nemačkog termina *folkslider* (Volkslieder) – narodna pesma. U Nemačkoj je organizovana i planirana obrada narodnih pesama, obično za hor, tako da je najveći broj opštepoznatih pesama dobio na popularnosti tek nakon takve obrade. Horskne obrade se emituju i danas u lošim, ali popularnim radio i TV programima, odražavajući jedino svet radosti i sreće. Ipak, ti programi nemaju uticaja na ono što se danas u narodu naziva "narodna muzika". Treći Rajh je zloupotrebio mnoge od njih, tako da su one i danas neprihvatljive za mlade ljude.

Na tragu studentske revolucije 1968. u Zapadnoj Nemačkoj, došlo je do ponovnog uspona različitih folklornih žanrova. To su pre svega bili kritička politička pesma, pesme koje izražavaju žalost i tugu, i pesme koje govore o svakodnevnom životu ljudi. Te pesme su jednim delom tradicionalne, dok su neke novokomponovane.

Sve donedavno, nije postojala dobra dokumentacija o folklornom muzičkom "rivajvlu", a ni o ulozi političkih pesama u Nemačkoj. Tek 2000. godine, deset godina nakon ujedinjenja dve Nemačke, pojavila su se tri kompakt diska. Prva dva su posvećena legendarnom "Festivalu političkih

pesama" ("Festival des politischen Liedes) u Demokratskoj Republici Nemačkoj, a zatim BMG izdanje koje reprezentuje nemački "folk rivajvl" između 1950. i 2000. u obe Nemačke. Stilski, ovaj period karakteriše upotreba gitara, flauta, gajdi, a ponekad i čegrtaljki. Najznačajniji sastavi iz tog perioda su *Schmelztiegel*, *Zupfgeigenhansl*, *Liederjan*, *Hannes Wader*, *Folkländer*, *Liedehrlich*, *Joachim Piatkowski & Wolfgang Rieck*, *Die Hayner*, *Biermösl Blosn*, *Älabätsch*, i drugi.

U Istočnoj Nemačkoj, "folk rivajvl" je počeo sredinom sedamdesetih. Narodne pesme su imale veoma važnu ulogu ne samo kao estetski fenomen, već više kao izraz političkog protesta. Tako su sastavi mogli izvoditi tradicionalnu pesmu iz epohe emigracije tokom XIX veka, ali to je bio samo način da se protestuje protiv zabrane savremene istočnonemačke vlade da se izlazi iz zemlje. Danas politički protest nema najznačajnije mesto na folklornoj sceni, već je muzika više medijum za izražavanje osećanja, da bi, kako veruju stvaraoci "život postao prijatniji".

Političke pesme su imale svoj glavni forum u Istočnoj Nemačkoj, tojest na "Festivalu političkih pesama", koji se održavao svake godine između 1970. i 1990. u Istočnom Berlinu. Broj sastava i muzičara varirao je između 50 i 80, od čega je 30 dolazilo iz stranih zemalja. Svi su imali isti zadatak: da prezentuju pesme političkog sadržaja, bile one folklornog ili "world music" usmerenja.

Osim popularnih pesama, koje su nastale reinterpetacijom onih emigrantskih iz XIX veka, važan deo nemačke folklorne scene čine sastavi koji reprezentuju tradiciju pojedinih nemačkih pokrajina i ansambli koji takođe neguju karakteristične regionalne igre.

Danas se među značajne muzičare koji tretiraju folklornu muziku na neki od pomenutih načina ističu *Gerhard Gundermann*, *Oktoberclub*, *Schicht*, *Wacholder*, *Hannes Wader*, *Dieter Süverkrüp*, *Franz Josef Degenhardt*.

Osamdesetih godina u Nemačkoj se pojavljuje veliki broj međunarodno poznatih svezda koje su snažno usredsređene na anglo – američke i "keltske" izvore. Osim pomenutih Hansa Vadera i Cupfgajgehansl, veliku popularnost stiču još i *Mercedes Sosa* sa Léonom Giecom (Argentina), kao i *Carlos Mejía Godoy* iz Nikaragve.

Kao u skandinavskim zemljama, i u Nemačkoj je došlo do naglog prodora irske muzike u raznim oblicima. Tokom poslednjih deset godina nemačka "world music" irskog usmerenja znatno se razvila, kao i u Irskoj. S obzirom na to da ovde postoji izvestan otpor prema tom fenomenu kao komercijalnom proizvodu irskih nacionalista, među muzičarima se ta prijemčivost Nemaca za irsku muziku tumači kao "muzika starog naroda ili starih 'narodnjaka'", mada je očigledno da su za ovu muzičku scenu zainteresovani prevashodno mladi.

Novi fenomen poslednje dve godine jeste taj da se irska scena u Nemačkoj sve više i više otvara za druge folklorne regione. Folklor balkanskih naroda postaje sve zanimljiviji za popularnu irsku scenu, a sve više se u nastupe uključuju igre kao što su francuski *bure* (Boure) i "škotlandjanka". Prisutniji su i uticaji Bretanje i Istočne Evrope.

Posebno zanimljiv fenomen je *Dereelium* iz Hanovera, još uvek amaterski sastav, koji kritičari obično opisuju kao "verovatno najbolji nemački bend kontinentalnih Kelta" (*FolkWorld*, Nr18) koji prihvataju i druge evropske uticaje. Nihova snaga leži u mešavini dobro ili manje poznatih irskih melodija, istočno-evropskih, špansko-keltskih i raznih vrsta samostalnih komponovanih radova. Posebnost njihovog zvuka je rezultat neuobičajenog instrumentarijuma u sastavu: buzuki/glas (Barbara Steinort), violina (Michael Möllers), engleska končertina (vrsta harmonike, Georg Möllers), bendžo/mandolina/Schäferpfeife (nemačke gajde, Klaus Gehrmann) i gitara/bas (Reiner Köhler).

Važno mesto na "world music" sceni ima i muzika afričkih naroda. Prvi etnomuzikolozi koji su se zaputili u Afriku da proučavaju "muziku primitivnih naroda" bili su upravo Nemci: Karl Štumpf i Kurt Saks. U Nemačkoj se jednom godišnje okupljaju *Afro Celts Sound System* u cilju povezivanja ovih udaljenih muzičkih tradicija. Njihov zvuk, međutim, obuhvata i muzičku tradiciju Istočne Evrope i, što je posebno ineresantno temelji se na *tehno matrici*. Na prvom nastupu u Kolonu 1999. godine u sastavu su bili: *James McNally* klavijature, zviždaljka), gitara/programiranje/klavijature *Simon Emmerson*, gaelska pevačica *Iarla O'Lionáird*, *Moussa Sissoko*, *Guinea* (talking drums, djembe), *N'Faly Koyate* iz Nigerije (kora, balafon), *Johnny Kalsi* (dhol bubnjevi, tabla), *Julian (uilleann) Gajdaš Emer Mayock* i tonski snimatelj *Martin Russe* (Moll, *FolkWorld*, Nr10).

Značajnu ulogu u razvoju i popularisanju "world music" u Nemačkoj ima *Tanz- und Folk Fest Rudolstadt*, koji se održava svakog prvog vikenda u julu, u starom gradiću Rudolštatu u Tiringiji. Već na prvi pogled, uočljivo je da tokom festivala čitav grad učestvuje u muzici, na nekoliko otvorenih scena, na trgovima i u parkovima. Program je koncipiran tako da se kako obećavaju organizatori, može čuti muzika iz čitavog sveta od Kanade do Japana, od Poljske do Lindije, od Italije do Havaja. Festival ima obično temu, bilo da je tradicija određene zemlje ili naroda (kao što je bila Engleska 2001.), tipičan instrument, ili karakterističan način pevanja neke muzičke tradicije.

## Francuska

Nema sumnje da je specifičan razvoj francuske nacije formirao paradoks u odnosu na muziku, koji leži između Prosvećenosti, koja se prema tradiciji odnosi sa sumnjom, i predstavnika zvanične kulture, tipične Parižane, koji su se prema popularnoj kulturi odnosili sa prezirom, smatrajući je po suštini provincijskom, i stavljajući je pod etiketu "opskurno" (Dutertre, Rouger1996.). To je u mnogome pomoglo da se tradicionalna muzika u Francuskoj razvija na drugačiji način od ostalih zemalja Evrope.

Različiti termini korišćeni da označe "tradicionalnu popularnu muziku" otkrivaju kompleksnu istoriju i različite ideologije. Folklor, etnička muzika,

tradicionalna, popularna, folk-muzika, "world music", sve su to termini koji su odraz pojedinih ideologija, u različitim istorijskim trenucima.

U Francuskoj je dugo postojala moda praktikovanja običaja i muzike u njihovim "primitivnim" vidovima, koje su neki stvaraoci transformisali u "popularni mit", koji je u tom vidu vraćan publici. Još od 1852. godine dekretom FORTOUL organizovano je prikupljanje tradicionalne muzike širom Francuske, čime je stvorena značajna kolekcija.

Tako sakupljena građa, početkom XX veka izrodila je novu tradiciju. To je bila zlatna era narodnih grupa, koje su odražavale lokalne identitete, i uspostavljale vezu između prošlosti i budućnosti. Sedamdesetih godina, nova grupa istraživača, dala je novi život tim kolekcijama i toj muzici. Ponekad pod uticajem američkih folklornih pesama, novi izvođači su počeli da okupljaju i mlađu populaciju koja je bila više zainteresovana za nove muzičke senzacije, nego za autentičnost. Na kraju, savremeni sistemi distribucije, i eksplozija diskografske industrije plasirale su tu i tamo nečuvene zvučne kombinacije i susrete. Uprkos tome, ako se muzika iz drugih delova sveta pojavljivala kao *novi humanizam* koji izbegava kristalizaciju identiteta, to je takođe smatrano opasnim.

Krajem šezdesetih godina, u buđenju američke folklorne pesme, francuska mladež je otkrila sopstvenu tradicionalnu muziku, često sa nadmoćnom pozicijom koja je proisticala iz protivljenja njihove zemlje ratu u Vijetnamu. Oni su poslužili kao sredstvo za uspostavljanje čitavog repertoara tradicionalnih i političkih pesama, protestnih pesama, koje su rađene u školama mladih pevača, u stilu Boba Dilana (Bob Dylan, Toma Pakstona (Tom Paxton) i Fila Oksa (Phil Ochs).

Svi oni su bili pod uticajem svojih starijih u političkoj borbi, pevača koji su izrasli sa američkim socijalizmom, kao što su Kisko Hjuston (Cisco Houston) i Pet Siger (Pete Seeger), dakle oni koji su bili okupljeni oko simboličke figure Vudi Gatrija (Woody Guthrie). Univerzitetski grad je drhtao od zvuka subverzivnih tekstova koji su demaskirali "majstore rata". Oni su imali i svoju Madonu u liku Džoan Baez (Joan Baez), čiji topli glas je interpretirao kako arhaične britanske balade, tako i Dilanove najnovije stihove. Politička borba se uskoro stopila sa ponovnim otkrićem tradicionalnih pesama.

Francusku u to vreme karakteriše kretanje muzičkih oblika iz povlašćenih u izuzetne kontekste. Tradicionalna pesma je prvo bila shvćena kao popularna. Njen sadržaj je bio manje važan, važnije je bilo šta ona može da pokaže, da prizove od jedne tradicionalne umetničke forme - za ljude. Taj popularan način izražavanja je mnogo više uticao još od kada je dolazio iz svih delova Francuske i zbog toga stajao u opoziciji prema centralizovanoj buržoaskoj kulturi. Šta više, njegovo poreklo odražava "mit Prirode", pokret koji vraća ljude u selo, i pojavu ekološkog trenda. Povratak prirodi i seksualna sloboda, opstojavali su i sa tradicionalnim instrumentima koji su uzeti i dovedeni u sklad sa stilom "živeti sada i ovde" i arhaičnim baladama koje su pevane oko vatre.

Opšta atmosfera slobodarstva proširila se i na muziku. Učenje u formi radionica i kurseva je postalo sastavni deo tople atmosfere. Istaknuto

mesto je zauzelo pitanje “kako je lako bilo prihvatiti i primeniti naučeno” (isto). To je svakako bila istinska popularna usmena praksa, koja je prenošena bez klasične muzičke notacije i muzičkog školovanja.

Prednost dobijena grupnim radom je da su muzički aranžmani bili rezultati *nepisane kolektivne kreacije*. Publika je bila ohrabrena da interveniše direktno na koncertima, uzimajući učešće u njima, ili čak igrajući podstaknuta svojim neposrednim reakcijama. Nastupio je međutim, anti – koncertni stav, tako da je počela praksa da se folklorni muzički oblici pomeraju u savremena teatarska istraživanja. Setimo se samo rada koji je obavljao “Living Theatre”, koji je kompletirao predstave, hepeninge, koji mešaju muziku, teatar, lajt šou, igu i film.

Sedamdesetih godina, tradicionalna muzika postaje velika moda, tako da joj je čak dozvoljen pristup i na umetničku scenu. Pored toga, izvođači – amateri, zajedno sa grupama i umetnicima razvijaju profesionalnu muzičku industriju. Kombinujući danas svoju muziku sa drugim popularnim oblicima, pod etiketom “world music”, oni dovode do eksplozije interesovanja za taj heterogeni sastav muzičkih ekspresija koje su karakteristične za devedesete. Ta vrsta muzike je sada stavljena u istu ravan sa “modernom muzikom” (isto), a to su džez, rok i popularne pesme. Bliskost sa savremenim muzičkim žanrovima, znači da je tradicionalna muzika obogaćena neočekivanim modernim karakterom.

Početak osamdesetih, muzika je počela da napušta ova interesovanja i da se okreće ka drugim žanrovima. Koncertne hale su postale prazne i prodavano je manje ploča. Muzička udruženja su reagovala na situaciju koja je vodila pojavi između ostalog, organizovanog društvenog delovanja, prevashodno u cilju prikupljanja i izvođenja francuskih “rutinskih muzičara” (Le musiciens Routiniers) na masovnim medijima. Akcija je počela u Lionu, šireći se sve do nivoa federacije. To je bio zakasneli odgovor na tradiciju koja se okreće oko gajdi i violina i na stvaranje magazina Modal. Bio je to i period koji karakteriše rad vođen povišenom svesnošću o važnosti tog sektora i njegovom institucionalizacijom.

Na kraju, i država je počela da pokazuje interesovanje za taj sektor. Susret održan u Oranžisu 1981. vodio je ka stvaranju savetodavne Komisije u okviru Ministarstva za kulturu (Direkcija za muziku i igru). Komisija je uključivala muzička udruženja, i osobito velike regionalne asocijacije, kao što su “Pokret za Bretanju”, UPCP Poitou-Charentes, ili Konzervatorijum u Tuluzu. Postavljen je i izvršni kontrolor za regionalnu muziku koja je stvarana. Od tog vremena na ovamo, sektor je zbog takve delatnosti bio prihvaćen od vlasti i raspoređen na reprezentativno mesto u Ministarstvu za kulturu.

1985. komisija uvodi fondaciju za Federaciju Asocijacija Tradicionalne Muzike (FTMA danas poznatu pod imenom FTMDA, jer se u međuvremenu suštinski orijentisala ka plesu) i kreira centre za tradicionalnu muziku u regionima. Njihov zadatak je bio da vrata u narod onu muziku i one igre koje je Ministarstvo procenilo kao tradicionalno prihvatljive. Stvaranje Informativnog Centra za Tradicionalnu Muziku 1992. kompletiralo je tu sliku.



Malo, pomalo, mreža je izgrađena u čitavoj Francuskoj, rukovođena prema osovini severozapad/jugozapad, i determinisana regionima koji su održali strogu praksu tradicionalne muzike i igre. Najurbaniji regioni su takođe videli brz razvoj muzičke prakse. Alpski region, ali osobito pariski, imaju veliku koncentraciju umetnika orjentisanih prema folklornoj muzici i intenzivnu distribuciju, zahvaljujući velikim kulturnim kapacitetima. Može se reći da je to rezultat promišljenog regionalnog razvoja, koji je uspostavljen kao mreža, kao sistem jedinstven u Evropi i koji nastavlja da obavlja svoj posao i danas.

Početak devedesetih međutim, tradicionalne muzičke oblike preuzima drugi muzički pravac – fenomen “world music” (Dutertre, 1999.). Žanr je kao i u drugim delovima Evrope i sveta prodreo je kao marketinška etiketa, koju su plasirale diskografske kuće. Danas u Francuskoj, pod etiketom “world music” nalazi se pre svega tradicionalna muzika. Ipak, centrifugalne sile, pored čuvanja sadašnjih oblika privlače i uključuju i tradicionalnu muziku izvan Evrope, žanrove izvedene iz tradicionalnih formi, popularnu urbanu muziku sa svih kontinenata, laku muziku i pesme obojene lokalnom tradicijama... čitavo ovo muzičko zamešateljstvo aranžirano je prema geografskom poreklu. Tradicionalna muzika međutim, formirala je jezgro tog puta, i ostaje izvor koji je još uvek netaknut i gde svi ti žanrovi mogu da nađu inspiraciju.

U Francuskoj, fenomen “world music” ulazi u upotrebu uz “izvinjenje” zbog ukrštanja sa drugim kulturama. To je mešavina stilova i žanrova, repertoara i oblika, u slici društva koje sanja o oslobađanju sebe, od sopstvenih konflikata kroz integrisanje kultura. Tradicionalna muzika još uvek ostaje snažno impregnirana pitanjem identiteta. Utopljena u anonimnost velikih gradova, ljudi iz iste zajednice često perpetuiraju svoju tradicionalnu muziku i igru, da bi obuzdali centrifugalne sile koje ih vode ka dominirajućoj kulturi u društvu. To je veoma primamljiva ponuda za povlačenje u nedosanjan san, za odsecanje od društvene i ekonomske realnosti, ili od neprijatnih misli. Mada je to divno sredstvo za postizanje društvene kohezije, tradicionalna muzika takođe može da se izrodi u činilac koji otežava osećaj izolacije, umesto da služi kao poluga integracije u domaću zajednicu.

Ne možemo zaboraviti da je pojava prvih folklornih grupa u velikim francuskim gradovima povezana sa razvojem regionalne “solidarnosti”, asocijacija za pomoć ljudima iz iste provincije. Mogući rizik da obezvrede svoj rad na dosadašnji način je pravljenje razblaženih “duplikata” tradicionalnih oblika, koji su rezultat servilnog odnosa prema muzičkoj industriji. Približavanje tradicionalne muzike u obliku lake zapadnjačke, u Francuskoj za posledicu ima gubljenje netemperovanih, oštih tonova karakterističnih lestvica, i “izgladivanje” “hrapavih” tonova intrumenata i glasova, pakovanje u harmonski sklop različit od njihove prvobitne funkcije. Zapravo, veoma često se pod etiketom “world music” u Francuskoj ne radi ni o čemu do ponovnog stvaranja drugog modela koji je samo bljutav i standardizovan.

Nema sumnje da je čuvanje tradicionalne muzike u Francuskoj u svom inicijalnom vidu, jednako bdenju kraj pokojnika. Na neki način, folklorna kretanja se obazrivo vezuju za neka nova otkrića. Čak iako su ti nazivi maske za različite forme, "world music" osim toga predlaže prvi pristup koji se temelji na kulturnoj višestrukosti.

Kuriozitet današnje muzičke scene je da glavni kvalitet neophodan za izvođače tradicionalne muzike dolazi podrškom drugih estetika. Novi oblici su u fazi formiranja. To klanje je bez sumnje znak stvarnog, intenzivnog života, određenje koje sebe nameće kao "glavno". Ipak, modernitet u Francuskoj ne znači uvek standardizaciju i jeftino uklapanje u zapadnjačke popularne modele. Mnogi muzičari imaju svest da modernizacijom ne treba redukovati tradicionalnu melodiju do ravnomerne izražajnosti sintisajzera ili prilagoditi lestvice temperovanom sistemu, niti je parni ritam izraz ikakve modernosti. Veoma neobične ritmičke vrste i kombinacije podneblja od afričke poliritmije i asinhronijskih ritmova Centralne Evrope i Balkana, su ono obogaćenje koje bi mogla da prihvati Francuska, pa i bilo koja evropska muzika. U Francuskoj je taj proces nešto prirodniji, nego u drugim evropskim zemljama zbog velikog broja useljenika afričkog porekla.

Poseban uticaj je i Francuska kao kolonijalna sila vršila na kulturu zemalja koje je držala u kolonijalnom statusu. Očigledan primer "world music" koji je inicirala francuska kultura je *zouk*. To je popularna muzika francuske Zapadne Indije, koji se pojavio ranih osamdesetih godina prošlog veka (Guilbault, 1997, 32-33). On se obično peva u francuskom Kreolu i označili su je kao hibridnu muziku par excellence, kako njeni stvaraoci, tako i kritičari u lokalnim, ali i međunarodnim medijima. *Zouk* je sniman na dva nivoa: udaraljke i vokalna deonica u Zapadnoj Indiji, a duvačka sekcija u Parizu. Miksovanje i snimanje je takođe rađeno u Parizu, a nakon toga su snimci otpremani u Zapadnu Indiju i druge zemlje. Najveći broj umetnika prebistano leti između ta dva mesta.

Kao što je tipično za izvođače u francuskoj Zapadnoj Indiji, najveći broj *zouk* muzičara su izloženi i učestvuju u širokom spektru muzičkih žanrova sa kojima žive. Oni se kreću u rasponu od lokalnih bubnjeva, pesama uz koje se igra, *kadrila* (quadrille), *biguina* (biguine) i *mazurke* (mazurka) do haićanskog *compas-direct*, francusko – afričkog *zouksa* (soukous), latino-američke *salse*, američkih *rep*, *dens* i ostalih žanrova. Tipično za muzičare francuske Zapadne Indije je da osim *zouka*, i sve ove žanrove izvode zajedno na sceni.

*Rai* je takođe, karakterističan "world music" žanr formiran pod uticajem francuske kolonijalne delatnosti. Nastao je u Alžiru kao plod mešanja zapadnjačkog pop zvuka i alžirske folklorne muzike. Sa stanovišta svog društva, *rai* muzičari su promovisali nemoralne vrednosti, pevajući o ljubavni vezama i seksualnim aferama. Deo alžirske mladeži povezao je *rai* sa oslobodilačkim pokretom. "Borba preko *raia*" na tragičan način je pokazivala važnost posredovanja preko muzike i stihova u savremenom alžirskom iskustvu.

Mnogi *rai* muzičari su se posle progona, čak i ubistava, preselili u Pariz, gde njihova muzika postaje važan element u konstituisanju alžirskog

identiteta među emigrantima. To postaje vidljivo kada posetite podzemnu železnicu Barbés, gde postoji posebna produkcija i distribucija muzičkog sistema nastalog oko *rai* muzike i drugih muzičkih stilova Magreba. Glavni nosač zvuka je kasete i prodaje se u malim prodavnicama koji drže jedino takve muzičke stilove. Taj sistem funkcionioše odvojeno od regularnog sistema produkcije, distribucije i maloprodaje.

Istovremeno, *rai* muzičari kao Kalid (Khaled), prelaze granice svoje publike. Kalid danas ima status pop zvezde u Francuskoj, kao i u svojoj domovini. Njegova diskografska kuća je Braclay koja je deo kompanije Poligram (Polygram). On je imao evropski hit sa Didijem (Didi) 1992, uzet sa Kalidovog albuma, koji je producirao američki producent Don Vas (Don Was), poznat po radu sa umetnicima kao što su Boni Rajt (Bonny Raitt), Bob Dilan (Bob Dylan) i grupom Rolin Stouns (Rolling Stones).

U poglavlju o teorijskim okvirima "world music" navedene su teze nekih autora (Djurković, 2002, Durtetre, 1999.), prema kojima u pojedinim delovima sveta dolazi do otpora prema globalizaciji koja se ogleda u retradicionalizaciji društva, pa i muzike. Primer francuskog prekomorskog ostrva Martinik pokazuje rezultate i jednog i drugog procesa – i globalizacije i retradicionalizacije (Desroches, Musical tradition in Martinique...).

Na ovom ostrvu jasno se mogu uočiti dva pravca. Prvi je determinisan procesom globalizacije i zakonima kulturne industrije koji kreiraju novi žanr – "world music". Ovaj žanr, kao i u drugim delovima sveta počiva između ostalog na fuziji različitih stilističkih elemenata u melodiji, ritmu, instrumentarijumu i stilu interpretacije. Drugi trend, nesumnjiva reakcija na pređašnji, izričit je u nameri da očuva stilske karakteristike etničkih grupa na Martiniku.

Martinik je mlado društvo čiji stanovnici su poreklom sa Kariba, Zapadne Afrike i Istočne Indije (prevashodno Tamili). Francuski jezik je zvaničan, ali se u svakodnevnoj komunikaciji upotrebljava kreolski. To bilingualno društvo, podstiče ono paralelno, koje počiva na usmenoj tradiciji.

Tradicionalna muzika bilo kojeg od naroda se praktikuje u zvaničnim institucijama i prilikama, kao što su škole, festivali i razne procesije. Primer tipično tradicionalnog oblika je *biguin* (biguine) koji postoji istovremeno na dva načina. Dobošarski *biguin* ili *bižin bel* (bidgin bélé) je došao u Kreol od *bel* (bélé) igara koje su još od kolonijalnih vremena robovi praktikovali na plantažama šećerne trske. Muzički, *bižin bel* je pratio cilindrični doboš sa jednom membranom (bélé), ritmički štapovi (*timbwa*), pevanja tipa "pitanje-odgovor" i solističkih improvizacija, sa karakterističnom nazalnom bojom glasa. Ovaj obred je u Zapadnoj Africi bio imitativna magija za plodnost, ali se ta funkcija izgubila dolaskom na Martinik. Ovde je ona preinačena u društvenu funkciju protesta porobljenih ljudi na plantažama šećerne trske.

Danas postoji orkestriran *biguin*, koji je shvaćen iz sasvim drugog ugla. Više je hibridnog karaktera poreklom iz Sent Pjera, urbanog centra koji je još od XIX veka bio stecište respektabilnog broja francuskih potomaka. Dok

je originalni *bižin bel* imao više sinkopiran ritam, urbani *biguin* se javlja u skoro Diksilend ruhu. Tu su i francuski rimovani refreni, a čuvena melodija *Mwen*, kao i mnoge druge postale su popularne sa Leonom Gebrijelom (Leon Gabrijel) i Orkestrom Pjera Rasina (Pjer Rassin).

Takođe, na Martiniku je veoma popularan već pomenuti *zouk*, ali i zapadnjački stilovi kao što su džez, rok, rep i dens.

Glavni talas kako se u Francuskoj nazivao, "nju ejdž muzike" kreće 1986/87., i kao odrednica novog žanra veoma često se pojavljivao u časopisima. Pod tom etiketom su plasirani razni muzički sadržaji različitog estetskog usmerenja i nivoa. U tom periodu otprilike rodila se i etiketa *Realworld*, Pitera Gebrijela (Peter Gabriel), a paralelno sa time počinje frenetično oduševljenje diskom *Misterija bugarskih glasova* (Le Mistère De Voix Bulgares). Tada počinju u Parizu da se otvaraju muzičke radnje posvećene isključivo "world music", od kojih je najčuvenija "world music" *megastore*. Euforija kreće od 1992., kada diskovi ulaze u masovnu prodaju, mada može se reći, da u Parizu koji je Meka za "world music", euforija dostiže vrhunac 1994. Glavna imena pre Dip Foresta (Deep Forest), koji je prvi album izdao 1992, u oblasti "world music" u Francuskoj, su Filip Edel koji je kasnije napravio veliki uspeh sa *Ženama Tuarega*, a zatim sa *Ženama Mediterana* (Milojević, Simonida Stanković...2002).

## Španija

Na teritoriji Španije vekovima su se naseljavali i raseljavali razni narodi. Prvobitno su to bili Liguri i Iberi, u starom veku Feničani, Grci, Kelti i Rimljani, a srednjem veku Vizigoti i Arapi. Međutim, intenzitet njihovog uticaja na formiranje muzičke kulture Španije nije bio podjednak. Najjači je bio uticaj Rimljana, ali, bilo je i povratnih uticaja, tako da su se u Rimu ponekad izvodile španske melodije i igre. U VIII veku, nakon vladavine Vizigota, došlo je do prevlasti Arapa, što je ostavilo traga na špansku muziku, pogotovo u melizmima kojima su španci inače bili skloni i pre njihovog dolaska (Muzičla enciklopedija, III, 510).

Muzička tradicija i danas postoji u narodnom životu većeg dela Španije. Najčešći oblik narodnog muziciranja su *mobe* (kada se seljaci okupljaju da pomognu nekome, na primer prilikom žetve ili gradnje kuće), u kojima učestvuje čitavo selo. Uobičajeno je i da ljudi igraju uz pesmu. Posle izvesnog vremena dolazi do promene, tako da oni koji su igrali stanu sa strane i pevaju, a pevači prelaze na igru (Mollis, Folkworld Nr.15). Česta pojava su i solo pevači, koji izvode svoje verzije melodija i poetskih tekstova, a ponekad, "normalno" pevaju u grupama. Takođe, javlja se i pevanje dve grupe pevača po principu pitanje – odgovor, i nakon toga sledi igra uz tu muziku, što je i danas svakodnevna praksa.

Tradicionalno pevanje je bilo zabranjivano i strogo kažnjavano, za vreme vladavine diktatora Franka. U tom periodu, nasledjena, usmena muzička tradicija bila je zaboravljena. Nakon prestanka njegove vladavine, 1975. godine, tradicija je ponovo počela da se obnavlja (isto).

Muzički oblik po kojem je Španija poznata u čitavom svetu, koji je u XX veku postao na paradoksalan način izraz španske kulturne hegemonije, slično salsi, tangu, ili roku, je *flamenko*. Flamenko (*cante* ili *canto flamenco*) je zbirni imenitelj za andaluzijske (južna Španija) narodne igre i pesme. O njihovom poreklu se još uvek polemíše. Smatra se da je flamenko nastao mešavinom mavarskih i hebrejskih elementa, ali s obzirom da su ga od početka XIX veka izvodili i širili Romi Stare Kastilje i Andaluzije, obično se neutemeljeno tretira kao romska muzika, od čega dolazi i naziv *ciganska pesma* (*cante gítano*) (Muzička enciklopedija, I, 584.)

Postoje dve osnovne vrste flamenka – *cante jondo* ili *cante grande* (*jondo*: dubok, intiman), i *cante chico* (mala pesma). Flamenko započinje uzvikom *aj,aj*, koji se izvodi naizmenično tiho i glasno. Na to se nadovezuje pesma sa jednostavnim tekstom koji za teme obično uzima, ljubav, smrt, krivicu i kajanje (isto).

Izvorni flamenko se izvodi tako što glavnu igrāčicu (*bailora*) okruže gitaristi (*tocaoros*) i pevači (*cantaoras*). Peva se bez instrumentalne pratnje, a dok pevač pauzira, gitarista izvodi vituozan i ukrašen interludijum (tzv. *rosa* ili *falseta*) (isto). Pevanje flamenka je u prvobitnom obliku bio praćen flamenko plesom, kod kojih se takođe razlikuju dva vida – *baile jondo* i *baile chico*. U oba stila dominantnu ulogu ima jedan igrāč i jedan igrāčki par. Svi oni, ritmiku melodije prate snažnim udarcima nogu o pod (*zapateado*) i pljeskanjem ruku (*jaleo*) ili kastanjetama (isto).

Tradicionalni flamenko je kao što smo svedoci, postao predmet reinterpretacije u XX, u čemu je posebnu ulogu imao Pako de Lusija (Paco de Lusía). Ali, shvaćen kao na neki naćin “klasićan” oblik, postao je i predmet ukrštanja sa drugim žanrovima i muzićkim tradicijama u pokretu “world music”. Danas gotovo nema većeg grada u Evropi i Americi koji nemaju svoje znaćajne izvođaće ovog žanra, ili na neki naćin ne ukljućuju njegove elemente u svoje stvaralaštvo.

Drugo istaknuto područje, ćija tradicija je poslednjih godina snažno prodrła na “world music” scenu, je Galicija u severnoj Španiji. Kako je već navedeno, Galicija je prema opšte rasprostranjenom mišljenju bila deo keltske aure, te zbog toga ne ćudi snaćna vezanost i ukrštanje ove tradicije sa irskom i škotskom.

Tradicionalno pevanje u Galiciji, kao što je uobićajeno u tradicionalnim društvima, ćuvaju prevashodno žene. Radeći po ćitav dan zajedno, u poljima, galicijanke su se nakon svega sretale da bi pevale. Ipak, ima dovoljno prilika kada i muškarci pevaju bilo sa ženama, ili sami, ali sa drugaćijim stihovima. Pod uticajem širenja etikete “keltska muzika”, koja po svoj prilici nije ništa više do etiketa, danas se kao pitanje svih pitanja meću muzićarima u Galiciji postavlja sledeća dilema: Da li je to tradicionalno pevanje keltsko ili ne? Po svemu sudeći, koreni jesu u keltskoj epohi, ali nesumnjivi su i arapski i španski (što znaći romanski) uticaji. Svako selo ima drugaćije uticaje i svako od njih je formiralo sopstvenu tradiciju (Mollis, FolkWorld, Nr.14).

Kao najznačajniji predstavnici galicijskog usmerenja, danas su poznati Lelia Bergeto (Lelía Berrgüeto), Karlos Njunjez (Carlos Núñez) i Hoze Manuel Budinjo (Xosé Manuel Budiño).

Mada je Karlos Njunjez prvi dospeo na svetsku "world music" scenu, ima mišljenja da je njegovom radu prethodio gajdaš Hoze Manuel Budinjo. On je stariji od Njunjeza, ranije je počeo da svira gajde, ali je postao popularan tek nakon uspeha Karlosa Njunjeza. Njegova muzika je veoma različita od Karlosove, i mada obojica kao osnovu uzimaju galicijski folklor, Hoze je uspostavio folk- rok zvuk sirove energije. Njegov sastav je organizovan tako da su *bas*, *buzuki*, *harmonika* i *bas klarinet* "užljebljeni" između mnogobrojnih perkusija. Sam Hoze svira instrument *gaita* (vrsta gajdi), *zviždaljke* i *julian gajde* (uilleann pipes, vrsta irskih gajdi). Poseban kvalitet ovom sastavu daje interpretacija mlade pevačice *Mercedes Peonj* (Mercedes Peón).

Mnogo melodija Hoze Manuel Budinjo Benda, stvorio je sam u saradnji sa ostalim članovima sastava. Kompozicije koje se temelje na tradicionalnim galicijskim pesmama selektuje Mercedes Peonj. Hoze Manuel Budinjo je čest posetilac festivala u Britaniji, Škotskoj i Irskoj, i kako sam kaže "otkrio sam različitu muziku, različite muzičare, različite instrumente. Kada sam se vratio u Galiciju, stvarao sam muziku sa svim tim uticajima" (Mollis, FolkWorld, Nr.11). Njegov stav je da galicijska muzika ima različite boje, i lako je prepoznati svaku od njih. Na pitanje da li je to što stvara keltska muzika on odgovara da ne razmišlja o tome, tj. "...stvaram moju muziku – ja ne znam kakva je to muzika" (isto). Takođe, uključivanje *julian gajdi*, *hornpajps* (hornpipes je svirala sa piskom i levkom od roga) i harfe "omogućava mi da sviram mnogo melodija i dobijema prozračan zvuk" (isto)

Muzičari severne Španije prevashodno su zainteresovani za Galiciju, kao i muziku tzv. keltskog kruga (Irska, Škotska, Bretanja), ali nije mali broj onih čiji pogled je usmeren ka jugu, kao bogatoj tradiciji Andaluzije. Za ovaj vid stvaranja zainteresovani su pre svega oni, koji "world music" vide kao mogućnost za afirmaciju sopstvene kulture. Osim toga, mnogobrojne su istorijske okolnosti koje povezuju ove muzičke tradicije. Jednu od njih uspostavio je ogroman broj Jevreja, kao i Arapa, koji su bili prinuđeni da odu nakon 800 godina zajedničkog suživota i razvoja zajedničke kulture. Neki od njih produžili su staru špansku tradiciju u dijaspori, u Izraelu pre svega.

Drugi važan činilac koji je vekovima povezivao jug i sever Špaije bili su Romi (inače poznati kao prenosioci muzičkih tradicija i udrugim delovima sveta), koji su dolazeći na sever svirali flamenko. Na albumu *Os Amores Libres*, Karlos Njunjez povezuje *gaita tradiciju* Galicije, sa tradicijom juga. Novi kvalitet koji Njunjez crpe iz flamenka, ali i drugih tradicija juga, ogleda se u sazvučjima i ritmovima, koji su drugačiji od onih na severu. Na primer, tamo ne postoji tradicija instrumenata sa žicama, već slično Irskoj dominiraju duvački, dakle melodijski instrumenti. U flamenku ima mogućnosti za bezbrojne načine upotrebe harmonske ritmičke pratnje. Na ovom albumu Njunjez uključuje i tradiciju Severnog Maroka, zvanu *muzika*

*andaluči* (musica andaluci). Albumu *Os Amores Libres* poseban kvalitet daju Romi, ne samo kroz flamenko, već i kroz tradiciju Irske i Istočne Evrope, pre svega Rumunije.

Ipak, Karlos Njunjez je pod najjačim utiskom saradnje sa flamenko muzičarima. "Oni imaju zadivljujuću tehniku, oni osećaju zadovoljstvo kada najviše trpe" (Mollis, FolkWorld Nr.11). Na pomenutom albumu radio je sa jednim od danas najboljih flamenko muzičara, Pakom de Lusijom i njegovim sekstetom. Kompozicije su konstituisane tako da dolazi do duela između Njunjevovih gajdi i Pakovog gitarskog seksteta.

## Portugalija

Muzička tradicija u Portugaliji je očuvana, tako da i danas doživljava svoju novu interpretaciju, zahvaljujući političkoj odluci sedamdesetih godina XX veka, koja je nalagala njeno očuvanje. Tadašnje vlasti su podržale određen broj muzičara zainteresovanih za folklornu muziku, da bi sprečile dominanciju anglo – saksonskih popularnih žanrova, u medijima pre svega. Ranih devedesetih, tom pokretu su se pridružili i oni koji su svirali džez, pop i rok, tako da dolazi do reinterpetacije portugalske folklorne muzike. Danas su širom sveta poznati interpretatori i sastavi kao što su Madredeuš (Madredeus), Dulče Pontes (Dulce Pontes), Paulo Breganca (Paulo Braganca), Gaitejro de Lizboa (Gaiteiros de Lisboa), Frej Fado del Rei (Frei Fado d'el Rei) i Amelia Muge (Amelia Muge).

Specifičnost Portugalije, ogleda se u velikoj zastupljenosti i zainteresovanosti mladih ljudi iz urbanih sredina za *dijatonsku harmoniku*, ali i tradicionalne instrumente kao što su *gajde* (gaita-de-fole), vergl (Sanfona), i *kavakvino* (cavaquinho), malu gitaru, sličnu havjaskom instrumentu *ukulele*. Pored toga, portugalska muzička scena danas je ojačana i velikim brojem useljenika iz drugih delova Evrope koji donose uticaje svojih kultura.

Posebno zanimljiv fenomen predstavlja kvartet harmonika *Dansas Okultas* (Danças Ocultas). Vodja sastava Artur Fernandes kaže : " Ne znam zbog čega, ali u Portugaliji dijatonske harmonike imaju pogrešno ime končertina"(Mollis, FolkWorld, Nr.19). Ipak, Fernandes misli da njegov sastav svira novu muziku na *starom* instrumentu. Kada izvode tradicionalnu muziku susreću se sa problemom tehničkih ograničenja dijatonske harmonike. Članovi sastava su zainteresovani i za uključivanje drugih muzičkih tradicija u svoje stvaralaštvo (Brazil, Italija), što se moglo čuti već na njihovom prvom albumu iz 1996.

Pre pojave Dansas Okultas, dijatonska harmonika je bila skoro pred nestajanjem. Zahvaljujući njima, ovaj instrument je ponovo rođen i uključen u razne žanrove popularne muzike. To je pomoglo i revitalizaciju muzičkog folklorā, što u Portugaliji ne znači konzervativan pristup, već usmerenje ka fuziji sa klasičnom, ili nekim od žanrova popularne muzike.

## Italija

U Italiji je tradicionalna muzika održana dugo, slično narodima na Balkanu. Ipak, šezdesetih godina prošlog veka uočena je tendencija gubljenja muzičkog folklor, zajedno sa nestajanjem obreda i običaja u okviru kojih je praktikovana. Namera da se očuva folklor i u Italiji, kao i u drugim zemljama Evrope, pretvorio se u još jednu reinterpretaciju, dekontekstualizovanu muziku, koja je još dobila i neke primese evropske klasične muzike. U prikupljanju narodnih melodija, osim zvaničnih institucija, učestvovala je i grupa *Bonifica Emiliana Veneta*, koja i danas svoj rad temelji na narodnoj muzičkoj tradiciji. Danas BEV prikupljaju pesme i melodije pre svega iz arhiva i knjiga, ali odlaze i u sela gde je još uvek moguće naći ljude koji se sećaju tradicionalnih melodija.

Severni deo Italije u svetu je čuven po narodnoj muzici. Međutim, u novije vreme nema mnogo umetnika koji se bave njenom reinterpretacijom. To su pre svega, Ned Lud (Ned Ludd) sa specifičnom vizijom folk – roka i Gai Saber sa svojom Oksitanian (Occitanian) muzikom. BEV – Bonifica Emiliana Veneta, objavili su svoj prvi CD tek 1999., baziran na folkloru koji se prostire od severno – apeninskih planina do reke Po. Njihovi instrumenti su akustični i tradicionalni, sviraju ih na tradicionalan način, ali uključuju i moderne elemente. Svaki od instrumenata je karakterističan za određeni region. *Piva*, italijanske gajde su najstarije, verovatno iz XIII/XIV veka, a *vergl* je iz XVII/XVIII veka. Saksofon i akustična gitara su očigledno “tradicija” novijeg porekla. Osim toga, BEV koriste i *harmoniku*, *manodlocelo*, *tradicionalnu obou* i *kontrabas*. Običaj da svi ovi instrumenti sviraju zajedno je prednost prethodnog veka, koji je uspostavljen tokom osamdesetih i devedesetih godina. Bonifica Emiliana Veneta su prema rečima Aleksa, jednog od članova benda izabrali da sopstvenu tradiciju žive slobodno, da ne razmišljaju u ključu “vratiti se tradiciji”, mada Emiliana Veneta označava korene naše muzike i “mi to nikada nećemo zaboraviti” (FolkWorld, Nr.12).

Njihov repertoar se sastoji od tradicionalnih pesama i igara, i novih kompozicija u tradicionalnom stilu. Kako preciznije objašnjava Aleks : “ Mi volimo da kreiramo melodije i stihove, dodajući nove elemente tradicionalnom arhetipu (isto). U muzici BEV, uočljivi su mnogi uticaji drugih muzičkih žanrova. To je posledica činjenice da su svi članovi još sedamdesetih počeli da slušaju i sviraju popularnu muziku, kao što su pank, nju vejev, rok, bluz, ili džez. Primetno je i ukrštanje sa tradicijom drugih delova Italije, ali i sa tradicijom Galicije i Austrije. Mnoge od balada koje izvode, pripovedaju istu priču, kao i balade u zemljama poput Portugala, Francuske i Engleske.

Drugo značajno polje iz kojeg izrasta nova muzika bazirana na folkloru je Sicilija. Sicilijansku “world music” karakteriše nekoliko elemenata. To je muzika sinteze, hibridnosti, za koju lokalni muzičari obično kažu da je kontaminirana. To zapravo znači da je lokalni folklor pretrpeo uticaj Bliskog Istoka ili Severne Afrike, preko popularne muzike Zapadne Afrike, Kariba, Severne i Južne Amerike, i naravno, drugih zemalja Mediterana, uključujući



Grčku, Albaniju, Tursku i Španiju (Catalano, 20). Stoga su zapadnjački žanrovi, kao što su rok, džez, pop, fank, rep i rege udruženi sa elementima tradicije Južne Italije. Takva muzika, bez zvučnih ograničenja, kulturnih barijera, zakopčanosti, sa tipičnom "world music" estetikom, često je izvodjena na blisko – istočnim i severno – afričkim instrumentima.

Interesovanje za folkornu muziku na Siciliji, nakon dugotrajnog zaborava, prostire se između poznih sedamdesetih i srednjih devedesetih XX veka. Proces je inicirala grupa izvođača za italijansku kulturu i "renesansu", što je politički podržano, sa namerom da oživi muzičku tradiciju. Pokušaj da ponovo otkrije lokalnu, regionalnu muziku, u velikoj meri je ciljan ka uskrsavanju pojedinih aspekata tradicije, i ponovnog dopisivanja u modernom ključu, ključu "world music". Ta pažnja rascepljena između lokalnog i tradicionalnog sa jedne, i svetskog sa druge strane, nije karakteristika samo Sicilije, već čitave Italije.

Sve ovo događa se u vremenu konfuzije, kada muzika reaguje na društvene devijacije, korupciju i neefikasnost državne administracije. U tom periodu, muzičari fascinirani italijanskom muzikom, uspostavljaju sebe kao suprotnost stranom, nametnutom mejnstrimu. Za neke od njih tradicionalna muzika konstituiše korene izvođačkog stila. Neki drugi proučavaju tradicionalnu muziku i kulturu određenog dela, da bi obezbedili inspiraciju i dali zvučnu auru svom delu. To rezultuje novom muzikom koja je utemeljena u okviru regionalnih matrica, kao što su napuljski ili sardinijski. Na Siciliji, takodje postoje mnogi stilovi, od kojih je jedan sicilijanska "world music".

Sicilijanska "world music" je i vokalna i instrumentalna. Peva se najčešće na sicilijanskom dijalektu, a muzičke karakteristike su slične onima iz drugih delova Italije, u domenu tzv. etničkih instrumenata (isto). Pisci tekstova se trude pre svega da dotaknu emocije publike, dok dijalekt služi da uspostavi identitet i povezanost. Sicilijanski dijalekt je prvi izbor među muzičarima, mada nemački, francuski, engleski, španski i grčki takodje mogu biti upotrebljeni. Ta različitost jezika, povinuje se zakonima kulturne industrije koja zahteva obraćanje što većem broju ljudi. Snaga te muzike obitava u sposobnosti muzičara da društvenu stvarnost odraze ozbiljno, kao i da otkriju metaforičnu realnost, ponude zabavu, uživanje, meditaciju i relaksaciju. Primetna je zainteresovanost "world music" sastava na Siciliji za pitanja ideologije, ali i ljudske odnose, izražavanje ljubavi, mržnju, nadanja i ironiju.

## Madjarska

Narodna izvorna muzika Madjara je podvrgnuta ozbiljnijem istraživanju tek nakon 1900. pre svega u radu Bele Bartoka i Zoltana Kodolja. Njihove etnomuzikološke studije, pokazale su ugro – finske, srednje i istočno – azijske, i turske uticaje. U Madjarskoj se izdvajaju nekoliko stilskih i istorijski različitih stilova. Starija izvorna mađarska narodna muzika se do početka XX veka gajila širom zemlje. U vreme posle Drugog svetskog rata, muzika "starog stila" postepeno iščezava, ostaje da živi jedino još u

perifernim područjima kao što su Transilvania (Erdély) i Moldavska, isključivo u okviru pojedinih obreda i običaja. Najstariji tip, koji je karakterističan za čitavu Mađarsku, bazira se na pentatonskim napevima, pri čemu se prvi deo melodijskog obrasca ponavlja za kvintu niže. Prema dosadašnjim saznanjima, mađarska muzika je u osnovi istočnjačkog porekla. Za sada je pronadjeno oko 200 pentatonskih napeva (Muzička enciklopedija, II, 500).

Od savremenih mađarskih stvaralaca koji referiraju na folklor danas su najpoznatiji ansambl Mušikaš (Muszikas), Kolinda i Marta Sebešćen (Marta Sebestyen).

Mušikaš su sastav koji je svojim izdanjima i javnim nastupima potvrdio da je zainteresovan za očuvanje muzičke tradicije. Orkestarski sastav (violine, kontrabas, tambure) je veoma sličan sastavima koji se danas mogu naći kod nas u Vojvodini, što svedoči o jakom uplivu mađarskog folklor na folklor u Vojvodini.

Marta Sebešćen, je u svom radu pokazala interesovanje kako za tradiciju, tako i za savremenu interpretaciju folklor u žanru "world music". Ona je kao vodeći glas sastava Mušikaš, dala značajan doprinos očuvanju mađarske tradicionalne muzike. Saradnjom sa grupom Deep Forest na albumu *Boheme*, u numerama *Martina pesma*, *Bugarska melodija* i *Dvoje*, ova pevačica je značajno unapredila tadašnji izraz Dip Foresta, pa i "world music" uopšte.

## Klecmer muzika

Jedan od ključnih muzičkih fenomena za razumevanje savremenih "folk rivajvla" u svetu, Evropi pogotovo, je fenomen *klezmer muzike*. Reč klezmer (klezmer) vodi poreklo od aramejskog "kli i "zemer", i u bukvalnom smislu znači *da ljudsko biće postaje nosilac (duša) pesme*. Klezmer muzika je počela u srednjovekovnoj Evropi kao muzika istočnoevropskih jevreja, gde su putujući sastavi jevrejskih muzičara (klezmorium) išli od grada do grada svirajući na jevrejskim festivalima i specijalnim događajima. Tokom XIX veka, klezmer muzika postaje veoma razvijen muzički stil, koji ne uzima inspiraciju samo iz sinagoga, već i iz ne – jevrejskih kultura, koje je okružuju (Perelson, 1998.)

Kada je poetski tekst u pitanju, jevrejski ima daleko najveću prednost, kako religiozni, tako i sekularni. Klezmer muzika je bila najzastupljenija u prošlosti, tako da je instrumentalna zaboravljena u hramovima, i bilo je dozvoljeno jedino pevanje bez pratnje. Instrumentacija prvih klezmer sastava je bila identična današnjim. Među najpopularnije ubraja se *violina*, *klarinet*, *harmonika* i *bubnjevi*. Mogu se pojaviti i *razne svirale sa jezičkom*, *kontrabas* ili *tuba*. Ovi sastavi bili su veoma popularni na svadbama i proslavama u zajednici. Mnoge su uzimale učešća i na dugim putovanjima, svirajući repertoar za publiku koja je mogla zahtevati da igra celu noć (isto).

Korene klezmer muzike treba tražiti u prošlosti jevrejske dijaspore. U svetu Jidiš govora, jevrejski svet je u istočnoj Evropi bio ukras tog područja. Oni su slično Romima živeli svuda, i uticali na kulture čiji su deo bili. Takodje, prihvatili su kulturne karakteristike Roma, i tako promenjenu muziku ponovo vraćali njima. Kod njih je kao i kod Roma, sviranje bila nasledna profesija. Oni su zapravo bili profesionalna muzička kasta u okviru istočnoevropske Jevrejske zajednice. Tokom XIX i XX veka, klezmeri su razvili opsežan i različit repertoar velike virtuoznosti i sofisticiranosti.

Mada su formirani kao kasta, Klezmeri su integralni deo jevrejske zajednice i jevrejskog života u istočnoj Evropi. Prvobitno ukorenjeni u spritualni zvučni svet, klezmer muzika rezonira vekovnom liturđijskom tradicijom pesama Sabata i jevrejskih praznika. Takodje, ona je i muzika igara, pevanja, izražavanja radosti i jutra života.

## četvrto poglavlje

# Balkan

Popularna muzika svih žanrova na Balkanu, kao i u najvećem delu sveta počiva na dijalektici suprotstavljanja i preuzimanja. Burna istorija svih balkanskih naroda bez izuzetka, i pre pojave "world music", kao otelotvorenja multikulturalnosti kao akademske paradigme, uzrokovala je ukrštanja izmedju muzičkih tradicija.

## Grčka

Helenska muzika nije bila autohtona. Formirala se na temeljima preuzetim iz Sredozemlja i sa Istoka, tj. sa kritsko – mikenskog i feničansko–maloazijskog kulturnog područja (Muzička enciklopedija, II, str.15).

U današnjoj Grčkoj formira se sve veći broj sledbenika "world music", koji pre svega reinterpetiraju sopstvenu tradiciju, ali prihvataju i strane uticaje. Ipak, ova zemlja je danas poznata po *rembetika* muzici, koja se proširila po čitavom svetu, tako da je uz tango, flamenko, salsu i klecmer postala baština čovečanstva, te tako biva i predmet reinterpetacije i u udaljenim kulturama.

Rembetika je obično način izražavanja očajanja, izgubljene ljubavi, zatvaranja u sebe, što je često praćeno pušenjem hašiša, i čestim susretanjem sa Kharosom (otelotvorenje smrti). Ova veoma stara muzika, uz koju se peva i igra, izraz je povredjene duše. Izvodi se na *buzukiju*, *gitari* i *baglamasu* (mali buzuki). Svirač na buzukiju počinje sporim izvodjenjem akorda, da bi se i ostali naštimovali. Kada postavi tonalitet (*thromos*), njegovi pratioci se uključuju u furioznom *zeibekiko* ritmu. Polako, prisutni posetioци zadimljene kafane počinju da pucketaju prstima, a *manga* ustaje i počinje da igra. Njegove oči su zatvorene i izgledaju kao da je u transu. Kada se muzika završi, on se u tišini vraća na svoje mesto (Radio Glas Grčke).

Poreklo rembetike nas vodu do polovine XIX veka. Agrarna ekonomija, drastično je promenjena nakon Rata za nezavisnost zemlje 1921. kada je mnogo ljudi došlo u gradove. Posle 400 godina turske vladavine, gradovi i luke su industrijalizovani, i proširili su se i prostorno i po broju stanovnika. Kao niža klasa sukobljena sa tom promenjenom situacijom radnici su se zatvorili u svoje krugove, formirajući subkulturu *rembetes*, odvojenu od normalnog društva. Sa kulturom rembetes, identifikovali su se ljudi koji su bili suprotstavljeni establišmentu, i koji su prkosili tradicionalnom obrascu ponašanja. Oni su prezirali rad, odbijali brak, mrzeli policiju, a odlazak u zatvor shvatali kao čast (isto).

Tokom urbanog razvoja, rembetes (ili manges) su uspostavili kontrolu nad različitim podzemnim aktivnostima. U njihovim omiljenim svratištima u Pireju, Atini i Solunu, razvili su tržište hašiša, javnih kuća i kockarnica,

kao i proizvodnju i distribuciju ženskih krzna. Čak i slučajnom posmatraču ne bi bilo teško da prepozna manga. Njegov način odevanja je karakterističan : u crnom, tesnom odelu, sa crvenim okovratnikom košulje, tesne crne cipele sa visokom potpeticom, fedora šešir, i čvrsto stegnut pojas oko struka. Kasnije su kao neizostavni deo došli novac, cigare (ili hašiš), nož, ili revolver. Policija je nemilosrdno proganjala rembetike, kao i pesme koje su stvarali tokom vremena provedenog u zatvoru. Te pesme obiluju podacima o načinu života rembetika, pre svega o sudjenjima i torturama. Oni su imali sopstveni žargon, koji čak do današnjih dana izaziva negodovanje pripadnika grčke srednje klase (isto).

1922. nakon odlaska turaka, nastupio je masovni egzodus izbeglica iz Male Azije u Grčku. To izmeštanje milion ljudi, pre svega Turaka, imalo je za posledicu dramatične promene i u kulturi i u ekonomiji. Dominantan turski način pevanja i svirke, poznat u Grčkoj kao *smirnički stil*, uspostavio se u grčkom prostoru i uvođenjem širokog spektra novih instrumenata, što je imalo direktan uticaj na mejnstrim muziku tridesetih godina (Musical traditions br.3, 1984.). Preko dve decenije kompozitori kao što su Vamvakaris, Papaioannou, i najpoznatiji Vasilis Tsitsanis (Vassilis Tsitsanis), stvarali su muziku koja je uspostavila novi stil pevanja (dvoglasni ili troglasni) i pratnju (buzuki, baglamas i gitaru), što je i danas tipično za Grčku (isto).

U rembetici postoji bezbroj različitih karakterističnih melodijskih obrazaca, koji počivaju na *makam* principu. Makam princip nije jednostavno redjanje tonova koji se manje ili više variraju, već sistem *melodijskih formula* (Petrović, 1982.), koje se prema potrebi mogu kombinovati, kao na primer u srpskom srednjovekovnom crkvenom pojanju. Ovaj kompozicioni postupak medjutim, mnogo je stariji i široko rasprostranjen u Aziji sve do Indije. Makam je kako ga Touma shvata "unikalni proces *improvizacije* (kurziv prim. a) u muzičkoj umetnosti..." (Touma, 1981). U rembetici, kombinovanje melodijskih formula rezultuje tonskim nizom poznatim pod nazivom *put*. "Putevi" korespondiraju sa zapadnim lestvicama, ali koriste molski VII i III stupanj, kao i umanjena sazvučja, tako da ih čine sasvim drugačijim.

Ljudski glas je prvi muzički instrument, koji ima tendenciju da uspostavi istaknutije mesto u orkestraciji, i to se upravo desilo u "kolevci rembetike", u kafeima Amana. Originalno turska, to su bila mesta gde su mangasi "visili" pušeći svoj hašiš, i pevajući i svirajući svoju muziku. Pesa je mogala biti skoro uvek improvizovana, i prema tome važno je bilo imati vremena za spontano komponovanje. Počinjalo se sa frazom "aman, aman", koja se izvijala nad dugačkim serijama nota.

Dve najpopularnije igre vezane za rembetiku su *zeibekiko* i *hasapiko*. Ritam 9/8 zeibekika, danas zvuči kao i mnoge druge moderne grčke pesme. Četvorna ritmička pulsacija je organizovana tako da je jedna jedinica brojanja uvek duža od preostale tri, što je poznato kao *kopto stil* (u entnomuzikologiji još i kao "aksak" (ćopavi) ritam, ili asihronijski ritam).

Zeibekiko vodi poreklo od turskih Zejbeka, plemena koje je ušlo u Grčku u vreme dogadjaja oko Smirne. Veoma brzo je postao omiljen kod

Rembetesa koji su ga pretpostavljali drugima zbog visoko individualnog stila izvodjenja. U ovoj ozbiljnoj, introvertnoj igri igrači su uspjeli da osvoje široki prostor, uvodeći humor, akrobatske elemente (stajanje na flaši, podizanje stolova i stolica). Mnoge zeibekiko igre počinju *taksimom*, dugačkim melizmatičnim serijama tonova (isto).

*Hasapiko*, ili Bručerova igra je u taktu 2/4 ili 4/4, i izvode je dva ili tri igrača. Atmosfera drugarstva postiže se povezivanjem ruku preko ramena, i uspostavljanjem obrasca igranja koji može promeniti svaki od igrača. U novije vreme, razvodnjena verzija poznata kao *sirtaki*, postaje najinteresantnija za turiste jer se igra u masi, u njihovim hotelima i tavernama.

*Karilama* je varijanta zeibekiko u ritmu 9/8, koju igra mladi bračni par. Ime mu dolazi od turskog *karsi* (suprotnost) i *lamar* (raditi) (isto).

*Tsiphte – teli* je u osnovi trbušni ples u 4/4 ritmu. On nije popularan kod Rembetesa, već kod žena – pevačica i igračica.

Film "Nikad u nedelju", u velikoj meri je doprineo prodoru *buzukija* u svet. Razvoj ovog instrumenta vraća nas na početak XVIII veka. On je derivat turskog *saza*, i prvobitno je njegovo telo (okruglast udubljeni deo) bilo presvučeno kožom i mesinganim ukrasima. Osim toga, imao je i jednostavan drveni klin za štimovanje. Ime potiče od turske reči *buzuk*, što znači oštećen ili polomljen (isto).

Stariji oblici *buzukija* koji se koriste u rembetici imaju šest žica, koje se štimuju u paru. To se razlikuje od modernog *buzukija* sa osam žica koje su takodje štimovane u paru. To muzičarima omogućava da sviraju brze pasaže mnogo lakše nego ranije, i da menjaju tonalitet bez ponovnog štimovanja.

*Baglamas* je manja verzija *buzukija*. Zbog svoje veličine, to je idealan instrument za sviranje u zatvoru, jer je lako mogao biti sakriven. Na mnogim snimcima može se čuti kao laka zvonjava na glavnim težištima, pored gitare i *buzukija*.

Drugi instrumenti koje koriste Rembetesi (osim široko rasprostranjenih kao što su bendžo, gitara i violina) su *oud* i *tomboul* (gitara sa mnogo žica), *kanoni* (ili kanoniki) - instrument sličan citri, *sanduri* iz porodice timpana, dok se harmonike i klarineti javljaju sporadično.

Najčuveniji pevač rembetike Sotiria Bellou, sredinom šezdesetih proslavio je rembetiku pesmom *Prokleta društvo* (H Koinonia). Protestne pesme imaju mnogo oblika, a ovo je jedan od iskrenih vapaja gubitnika. Medjutim, mnoge od pesama izražavaju nadu, bojazan i tabue društva u kojem su prinudjeni da žive. Teme najvećeg broja pesama, bile one u smirničkom ili atinskom stilu, bave se emigracijom, hašišem, zatvorom, ženom, tugom i očajanjem, smrću, majkom ili gubitkom deteta.

Fiksacija za majku je veoma jaka i očajnički plač *Mana* (majka) ili *Mana – moo* (mala majka), može se čuti na mnogo snimaka. Koliko je majka bila obožavana, toliko svekrva nije, tako da se odnos prema njoj graniči sa okrutnošću. U jednoj pesmi iz tridesetih govori se o slučaju ubistva svekrve, koje je organizovano preko kriminalaca.

U odnosu prema ženi manga ne slede tradicionalni obrazac, tako da su njihove devojke generalno slobodnije. Mnoge od njih su mogle biti prostitutke, ili fabričke radnice, ili što je osobito bilo popularno fatalne Romkinje.

## Rumunija

Rumunska narodna muzika je veoma raznovrsna zbog šarolikog sastava stanovništva. Pored primarnih, nacionalnih karakteristika primetan je i jak uticaj susednih slovenskih naroda. Temelje se na starim lestvicama koje poznaje i srednja Evropa (dorska, frigijska), ali ima i dosta melizama, što je svedočanstvo da ni ona nije ostala pošteđena vizantijskog uticaja (Muzička enciklopedija, III, 244). Pesme su obično jednoglasne, a najrasprostranjenija je *dojna* (doina), što je zbirni naziv za pesme melanholičnog raspoloženja (isto).

U Rumuniji su se duže održali tradicionalni oblici muziciranja, nego u drugim zemljama Balkana. Tomę je u XX veku doprinela tridesetogodišnja autoritarna vladavina Nikolae Čaušeskua, koja je sprečavala industrijski razvoj zemlje, a pogotovo bilo kakav prodor zapadnjačke popularne muzike, kao što su džez, pop i rok. Zbog toga, danas se na svetskim top listama i izlozima muzičkih radnji pod etiketom rumunske "world music" pretežno podrazumeva narodna muzika koja je pretrpela prvi talas reinterpretacije. To znači, da u Rumuniji još uvek traje proces harmonizacije narodnih melodija po ugledu na evropsku klasičnu muziku. Taj proces, od razvijenih zemalja Zapada poput Francuske i Nemačke, pa sve do Srbije odvijao se od kraja XIX veka, a završavao negde posle Drugog svetskog rata.

Prvi značajniji prodor na zapadno tržište načinio je Georgiu Zamfir, virtuoz na *panovoj fruli*, ili kako se u Rumuniji zove *nai* ili *nei*, koji je 1976. uspeo da se uspe do petog mesta Britanske top liste. Mada se nakon tog uspeha nije vratio u Britaniju, nastavio je sa snimanjem u različitim delovima sveta, kao što je Holandija, gde je imao podjednaku popularnost kao i međunarodno slavljeno Džejms Last (James Last) 1979. Jedan od problema koji je sprečio Zamfira da se etablira u Britaniji 1976. je što nije govorio engleski, tako da nije mogao zainteresovati kritičare i novinare. To ne znači da rok kritičari ne bi poštovali dostignuće Georgiu Zamfira (na albumu "Light of experience") da se njegova "Doina de Jale" nije našla u okviru Top 5 u vreme kada su broj jedan bili Abin (Abba) "Dancing Queen" i "The Killing of Georgeie" Roda Stjuarta (Rod Stewart). Kasnije je je publika eklektičnog ukusa prepoznala "Doina De Jale" kao uvodnu muziku za "Light of experience", televizijsku seriju Bi – Bi – Si – ja (BBC), koja se bavila religioznim temama.

Sudeći prema nekoliko dostupnih izvora, instrumentalna muzika koju Georgiu Zamfir svira je deo rumunske tradicionalne muzike. Karakterističan instrument na kojem on svira virtuozne narodne melodije – panova frula je niz svirala različite dužine koje su medjusobno povezane.

Dvadeset godina nakon prvog prodora na Zapad, ovaj instrument postao je sasvim uobičajen u žanru "world music".

Drugi važan rumunski muzički izraz koji je stekao popularnost u Evropi pre svega, je *doina*, zbirni naziv za melanholične pesme iz raznih krajeva, obično u molskom tonalitetu. Ova slobodna lirski pesma, sada podleže reinterpretaciji u orkestriranom vidu, koji izvodi "Igrački ansmbel Rumunije", sastavljen od profesionalnih muzičara, obično Roma. Osim toga, ona je i predmet obrade onih kompozitora koji su školovani u tradiciji Zapadnoevropske klasične tradicije.

Većina drugih rumunskih oblika, na neki način je povezan sa dojnom, koja je vodi poreklo iz Turske, mada ima u novije vreme neki rumunski etnomuzikolozi poriču tu vezu (Garfias, 1995).

## Bugarska

Bugarski muzički folklor, deli sudbunu folklor ostalih balkanskih naroda. Po dolasku na Balkan u V i VI veku, slovenska plemena su došla u dodir sa raznim kulturama, koje su vršile uticaj na bugarsku narodnu muziku (Muzička enciklopedija, II, 262). U tom periodu najznačajniji uticaj imalo je starosedelačko stanovništvo. Tatarsko – tursko ratničko pleme Bugari, iako malobrojno, u VII veku je pokorilo Slovene i izmešalo se sa njima, primivši njihove običaje, jezik i kulturu (isto). Na bugarsku narodnu muziku, snažno je uticala i Vizantija, pre svega preko hrišćanstva, da bi se na kraju, petovekovna turska vladavina, koja se završila krajem XIX veka odrazila kako na izraz i sadržinu pesama, tako i na strukturu (isto).

Prvo veće interesovanje za muzički folklor Balkana, pa i Bugarske, dogodio se početkom XX veka u kontekstu opšteg interesovanja za "egzotično" i "orijentalno". U novije vreme, porastu interesovanja za muziku balkanskih naroda, doprineo je prodor neuobičajeno arhaičnog, zadivljujući po načinu obraćanja zvuka, koji se našao na albumu velikog ženskog hora *Misterija bugarskih glasova* (Le Mistère Des Voix Bulgares), jednog od najprodavanijih početkom devedesetih u Velikoj Britaniji.

Bugarski muzikolozi, etnomuzikolozi i teoretičari kulture, prednjače na Balkanu u radu na proučavanju fenomena popularne muzike u eri globalizacije. Oni pretežno primećuju procese i karakteristike muzike koji se mogu uočiti i kod drugih balkanskih naroda. To je pre svega proces "afroamerikanizacije", koji je odredjen kao odraz globalizacije u savremenoj popularnoj muzici (Levy, Globalization...). Kler Levi (Kler Levy) u kontekstu razvoja kulture taj proces vidi kao "izazov u smislu estetskih vrednosti" uspostavljenih u vreme Prosvetiteljstva (isto). Dalje, ona zaključuje da ti procesi daju doprinos sa jedne strane osećajnosti i kolektivitetu, a sa druge racionalnosti i individualnosti u umetnosti.

U bugarskoj popularnoj muzici uočeno je prisustvo tzv. elektoakustičke muzike, koja posebnu težinu ima posmatrano u odnosu na tradicionalnu kulturu. Rezultat interakcije i sinteze između ova dva entiteta tvori žanr "world music" u Bugarskoj (Pervazov). Kako Pervazov razmatra, tehnološka i estetska analiza u kontekstu postmoderne situacije, pokazuje da



postmoderni sinkretizam između visoke tehnologije i tradicionalne muzike za rezultat ima stvaranje *nove usmene tradicije* (isto). To se odnosi na široki spektar elektroakustičkih žanrova i stilova koji su se pojavili osamdesetih i devedesetih, od elitnih do krajnje komercijalnih.

Netipična polemika, aktuelna jedino još u nekim balkanskim zemljama je problem "orijentalizacije" popularne muzike. Ovaj fenomen karakterističan je za žanr koji Kler Levi označava kao "etno – pop". Prema njenom mišljenju, problem je konstruisan na rasističkoj ideji o "čistoj" nacionalnoj kulturi (Levy. A Viewpoint on Ethno pop). Mada se možemo složiti sa pretpostavkom da je ideja o "čistoj nacionalnoj kulturi", ne samo rasistička, nego i neosnovana s obzirom na istorijske okolnosti pod kojima su se formirale kulture balkanskih naroda, ne možemo odbaciti činjenicu da je u XX veku došlo do još jednog talasa "orijentalizacije" ne samo bugarske, već i srpske i grčke muzike. Zbog toga što taj žanr čini mejnstrim u popularnoj muzici tih zemalja, što je po svoj prilici rezultat rada lokalne muzičke industrije, koja istovremeno uspostavlja i zadovoljava ukus publike, protivljenje onog dela stanovništva koje to doživljava kao još jedan oktroisan način mišljenja, ne treba jednostavno odbaciti kao rasizam.

Kao najčešći prenosioци stranih, pre svega orijentalnih uticaja na Balkanu, označeni su Romi i njihovi "bleh orkestri". Poslednjih godina, jedna Romkinja Anita Kristi koja je bila na pragu bugarskih pop i folk scena, čekala je da publika čuje još jedan "folk rivajvl" romske muzike. Dok je čekala, pisala je stihove i muziku, snimala pesme i pripremala flamenko. Ali, prvo ona je stvorila sopstveni mit o nekom ko stvara pesme da bi preneo poruku "Dolazim u miru/Došla sam da budem sa tobom/ Život i staza – jednostavan život/ Ja osećam stidljivu borbu u tvojoj duši/ Oslobodi se zatvora, sloboda leprša na vetru/ I ljubav čeka verno... (sa trećeg albuma Anite *Kristi Nomada III*).

Drugo značajno, trenutno verovatno najpopularnije ime u "world music", koje dolazi iz Bugarske, je kavalista Teodosi Spasov. U njegovom triju sviraju još Anton Vapirovi – saksofon i Stojan Jankulov – bubnjevi i udaraljke. Njihovu muziku karakteriše veoma razvijena deonica kavala, koja može biti narodna ili autorska, ali sasvim bliska duhu folkloru. Narodne melodije mogu biti odsvirane i na saksofonu, tako što su varirane. Veoma često koriste karakterističan ritam 7/8. Posebnost ovog trija je sposobnost vodje sastava Teodosi Spasova, da improvizuje rečitativ na besmislene ili smislene slogove, slično repovanju američkih crnaca. Zanimljivo je pri tom da Spasov, ako je uopšte i imao repovanje kao uzor, ne upada u zamku kopiranja američkih obrazaca, već u potpunosti poštuje melodiku i akcentuaciju maternjeg jezika. Jedna od njegovih bravura tog tipa vidjena je pre nekoliko godina na Džez festivalu u Kumanovu, gde je improvizaciju zasnovao na samo jednoj reči – Kumanovo. Danas su takve improvizacije sastavni deo njegovih javnih nastupa.

## Srbija

Prvi pokušaji reinterpretacija narodne muzike odvijali su se još u XVIII veku u Vojvodini, koja je još uvek bila deo austrougarskog carstva. Praksu reinterpretiranja narodnih melodija i stvaranja autorskih kompozicija po ugledu na narodne nastavio je Josif Marinković. Njegovi rodoljubivi horovi su nešto produbljenija verzija *Lidertafela* iz XVIII veka, ali "Kola", horske rapsodije, su prvi značajniji pokušaji sinteze narodne melodije i umetničke obrade po ugledu na srednjoevropsku tradiciju umetničke muzike. Već pesme i horovi uz pratnju klavira, predstavljaju uspele primere neoromantičarskog stila.

Početakom XX veka, ili nekoliko decenija ranije, kako pretpostavljaju etnomuzikolozi, valja tražiti koren i uzrok nastanka novijeg dvoglasnog pevanja - tzv. "pevanja na bas". Nastanku ove vrste pevanja koje je besumnje pod uticajem Srednje i Zapadne Evrope, i koje je umesto ranijeg narodnog ideala sazvučja disonantne sekunde, uspostavila novi ideal evropske konsonantne terce, doprinelo je nekoliko faktora. Jedan od značajnijih je prihvatanje *harmonike* u svakodnevnoj muzičkoj praksi početkom XX veka, instrumenta koji je 1821. konstruisao Kristian Fridrih Ludvig Bušman. Svojstvo harmonike da na levoj strani, basmanualu ima dugmad čijim pritiskanjem se dobija durski ili molski trozvuk, formirao je nov način muziciranja u Srbiji: jednoglasna kola koja su do tada svirana na tradicionalnim instrumentima, *fruli*, *duduku*, *gajdama*, počinju sve više da se izvode na harmonici uz harmonsku pratnju. Interesovanje za novi, tehnički savršeniji instrument, toliko je bilo veliko da su harmonikaši oponašali čak i zvuk instrumenata poput *šargije* i *saza* (žičanih instrumenata karakterističnih za Bosnu i Hercegovinu), naravno uz obaveznu harmonsku dursko – molsku pratnju. Ta vrsta uticaja proširila se i na narodno pevanje, koje je budući dvoglasno, ili čak jednoglasno u nekim krajevima (Istočna Srbija), uspostavilo tercu kao sazvučje, umesto čitavog trozvuka. Dolaskom ove vrste pevanja koja je po svoj prilici preuzeto preko Hrvatske, ipak nije prestala da postoji lokalna tradicija, već se razvijala paralelno.

Narodna muzika u Vojvodini je izraz prožimanja starijih muzičkih tradicija mnogobrojnih etničkih grupa. Nju karakteriše grupno muziciranje, kako pevanje, tako i sviranje, u čijoj osnovi su troglasna i četvoroglasna sazvučja. Ovakva harmonija se razvijala pod uticajem starih jednodrednih i dvorednih harmonika koju su doneli nemački doseljenici, kao i pod uticajem mnogobrojnih muzičkih društava, koja su po uzoru na evropsku umetničku muziku gajila takva sazvučja. Narodna muzika je veoma brzo prihvatila ove uticaje, ali je njena društvena uloga dugo ostala nepromenjena.

Drugi put uticaja Srednje i Zapadne Evrope ide preko salona građanskog društva, koje je napuštalo orijentalno – patrijarhalno nasleđe i prihvatilo evropske vrednosti. Sećanja balerine Mage Magazinović koja je bila učenica Više ženske škole od 1896. do 1898. svedoče da je učenje

savremenih salonskih okretnih igara bilo obavezan predmet. Program škole obuhvatao je sve karakteristične evropske igre onog vremena: *valcer, galop, lansje, kadril, padektar, veliku mazurku* (8 parova), ali i *kola* kao što su *Srbijanka, Kraljevo kolo, Bojerka, Natalijino kolo, Kokonješte, Preplet i Đurđevka*. Sve ove igre, bile su sastavni deo beogradskih balova, od kojih je ipak bio najsvečaniji Svetosavski bal (Jovanović, 1994.).

Pored starijeg i novijeg dvoglasnog pevanja, svirke na tradicionalnim instrumentima i folklornih oblika koji su pretrpeli uticaj srednjoevropskog dur – mol sistema, u Srbiji postoji još jedna muzička tradicija čije ishodište treba tražiti u kulturama Istoka koje su donesene turskom ekspanzijom počev od XIV veka. Nakon okupacije, turska vojska se smestila pretežno po gradovima i dovodila svoju administraciju zajedno sa porodicama. Susret dve velike etničke grupe dovela su do velikih kulturnih pomeranja u gradovima južne Srbije, što je između ostalog formiralo specifičan muzički izraz. Te promene su bile ne samo muzičkog već i društvenog karaktera (Muzička enciklopedija, Srpska muzika). Muziku koja ima razvijenije melodijske linije, bogat ritam, melizmatško ukrašavanje (svojstveno orijentalnim kulturama) možemo i danas naći u Nišu, Vranju i Prizrenu.

U tim ekonomsko – društvenim odnosima u kojima građanski, trgovačko – zanatlijski stalež ima važno mesto, nastao je i novi sloj narodne pesme koja se može nazvati “gradska narodna pesma” (varoška pesma). Gradska narodna muzika neguje i poseban oblik grupnog instrumentalnog sviranja na jugu Srbije, poznatog kao “čalgije”. U početku, troglasni sastav je podrazumevao instrument za melodiju, pratnju i ritam. U takav sastav su ulazile zurle koje je po oslobođenju od turske okupacije zamenio klarinet. Vremenom se sastav i brojnost orkestra menjala, ali je način izvođenja zadržao karakteristike muziciranja u zatvorenom prostoru (Gojković, 1989.). Koliko su važno mesto u životu imali orkestri, svedoče i bezbrojni opisi u delima Bore Stankovića i Stevana Sremca. Neobuzdani temperament i dubine “derta” gotovo neizostavno prate i “čalgidžije, čočeci” uz koje “igraju svi : klikću, i podvriskuju uz ona silna ćemaneta, zurle i dahireta.” (Sremac, 1978.)

U gradovima južne Srbije, uporedo sa razvojem orkestara i repertoara, uspostavljen je prvi put posle srednjovekovnih skomraha, sloj profesionalnih svirača koji su najčešće bili Romi. Oni su prihvatili pre svega one narodne instrumente koji se vezuju za Orijent: *zurle, ćemane, tambure, def, tarabuku*, itd, dok nikada nisu svirali na gajdama, duducima i frulama. Smatra se da su upravo *čalgidžijski orkestri* bili jezgro iz kojeg su se kasnije, zamenom instrumenata formirali ciganski *bleh orkestri* (sastavljeni od duvačkih limenih instrumenata) koji i danas uživaju veliku popularnost kod šire publike.

Bosanske *sevdalinke* ušle su u beogradske salone nakon 1918. i dobile novi život. O tom vremenu najbolje svedočanstvo daje etnolog Vladimir Dvorniković : “Kad sam još kao dete prolazio sarajevskom čaršijom slušao sam u beskrajno otegnutim tonovima, iz daljine, više slično zavijanju vukova no pevanju – iste pesme koje se danas pevaju, začušljane i doterane, po salonima i iz studija beogradske Radio – stanice. Bile su to

zaonda još prave sirove narodne pesme i mogle su se čuti samo iz ovakvih hamalskih počađalih kafanica u svojoj staroj i originalnoj formi. Tzv. pristojnim građanima, a pogotovo đacima, ovakvi su lokali bili nepristupačni. Sećam se da sam kadgod usred ciće zime znao dugo stajati i slušati to pevanje, da bih uhvatio bar koju od tih beskrajno razlivenih linija. Tek kasnije prepoznao sam u nekim pokušajima “harmonizacije” – klavir! – nešto što iz daleka liči na te pesme. Bile su to pesme na model “Moj Travniče, što si zamaglio”, jedna od najtežih bosanskih pesama koju ni do danas nijedan umetnik pevač nije mogao da nauči (pored svih pokušaja fiksiranja i “harmonizacija!”), zatim “Kolika je Jahorina planina...”, “Otkako je Banjaluka postala...”, “Zapevala bulbul – tica...” i sl.” (Dvorniković, 1990.).

U duhu koji opisuje Dvorniković, pretežno je disao Beograd između dva svetska rata, ali i veći gradovi u Srbiji. Sa ulica je nestao orijentalni način odevanja, koji je zamenio veliko interesovanje za evropski modu i stil života. No, standardni repertoar salonskih zabava evropski obučениh dama i gospode bio je neponovljiva mešavina muzičko – folklornih tradicija. Na jednom mestu su se stekli *valcer* i *mazurka*, *ruske romanse* koje su doneli emigranti posle Oktobarske revolucije, seoske kola “stavljena u harmoniju”, pesme manjinskih zajednica (Rusina, Vlaha, Mađara, Roma), ali i autorske pesme srpskih romantičarskih pesnika i vladara.

Kako je Beograd prihvatao uticaje iz unutrašnjosti Srbije, kao i Evrope, tako je i Srbija osim pod orijentalni, potpala i pod jak srednjoevropski uticaj. Moda harmonizovanja melodija po uzoru na Evropu bila je državna politika sprovedena preko Radio – Beograda, kako pre, ali osobito posle Drugog svetskog rata. Osim toga, u srpske palanke dolazile su i putujuće muzičke grupe, kao i pojedinci, najčešće Česi koji su uticali na muzički život jedino onako kako su i znali – iz pozicije klasičnog obrazovanja i sopstvene kulture.

Po oslobođenju, Radio – Beograd je nastavio sa ranije uspostavljenom praksom harmonizovanja narodnih melodija. Te harmonizacije su najčešće radili obrazovani muzičari, školovani u već uspostavljenim muzičkim školama. Nekada su to bile sasvim jednostavne pratnje, koje je izvodio ne mnogobrojan orkestar sastavljen od harmonike, gudača i nekog udaračkog instrumenta. Ređe, priređivači su imali i ozbiljnije pretenzije, pa su orkestarski sastavi bili složeniji, a u tretmanu narodne melodije sasvim jasno su se mogle uočiti kompozicione tehnike karakteristične za umetničku muziku. Zahvaljujući tome, i odabiru narodnih melodija koji je vršen u samom radiju, došlo je do povratnog uticaja muzičke elite na šire slojeve naroda. Tako su u tom periodu daleko mnogobrojnije bile melodije iz Bosne i Hercegovine i Šumadije, dok su one iz južnih delova Srbije, Kosova osobito, bile manje zastupljene.

U bivšoj SFRJ muzika je imala drugačiji položaj od drugih zemalja bivšeg komunizma. Budući da je shvaćena još tokom rata kao moćno oružje svakojakog, u ovom slučaju ideološkog uticaja, zadržala je taj svoj karakter i dalje. “Otvorena” Jugoslavija nije sprečavala prodor pop - kulture anglo – saksonskog kulturnog kruga, sve do one mere do koje određeni pojavnici

oblik nije ugrožavao principe samog poretka. Tako je 50 – tih godina formiran značajan krug poštovalaca džez muzike i gradskih objekata sa specifičnom namenom.

Pojava rokenrola, karakterističnog muzičkog izraza britanske radničke klase, našla je svoje poklonike i u našoj sredini. Zapravo, nakon prihvatanja ova dva inostrana vida muzičkog izražavanja, formirano je društvo paralelnih svetova. To društvo manifestuju nekolike grupacije koje svoj identitet određuju muzikom i modom, i koje se međusobno ne dodiruju. Formirane svetove određuje sa jedne strane izrazito nacionalan, a sa druge anacionalan stav. Zanimljivo je da država deklarirana kao socijalistička nije zastupala marksistički, dogmatsko – prosvetiteljski model u odnosu na popularnu kulturu. Za tadašnju situaciju pre bi se moglo reći da je karakterišće akademski stav potpunog ignorisanja i neprihvatanja bilo kakve masovne kulture.

U takvom okruženju, još šezdesetih godina, uspostavljen je temelj za nastanak “turbo – folka” (ovaj pojam treba shvatiti kao zbirni imenitelj za mnogobrojne žanrove bazirane na folkloru, kao što su rok- folk, pop-folk, dens – folk, tehno-folk itd), dominantne muzičke kulture devedesetih. On je nastao u okrilju urbane tradicije kao sinkretički rezultat još jednog mešanja različitih kultura, kako po poreklu, tako i po sredstvima izražavanja. Treba reći, da je i ranije dolazilo do različitih prožimanja kultura, i kao što smo videli i prihvatanja muzičkog folkloru drugih naroda u urbanim sredinama. Ipak, procesi sjedinjavanja nikada nisu tekli tako brzo, niti su zadirali u samu suštinu muzičkog identiteta. Jasno je da je tome doprineo vrtoglavi razvoj masovnih medija u XX veku, a kasnije i uticaj kulturne industrije.

Današnja muzika u Srbiji koja tretira folklor ima različite namere i domete. Ona se kreće od tradicionalističke ideje povratka korenima koju zastupaju grupe “Moba”, “Belo platno” i Braća Teofilovići, preko etno – popa, kojeg se drže oni koji se obično nazivaju dens i folk muzičarima (Željko Joksimović, na pr.) do zastupnika world fjužn mjuzik (Lajko Feliks, Boris Kovač, Hazari na pr.).

Uprkos snažnom prodoru internacionalnih muzičkih žanrova, u Srbiji je postojao veliki broj ljudi čiji je kulturni identitet bio sazdan od polovično prihvaćenih karakteristika tzv. urbane kulture i još uvek jake vezanosti za seosku folklornu muzičku tradiciju. Među tim ljudima, svoju publiku našli su oni stvaraoci koji su na manje ili više dobar način stvarali fuziju folklorne, i pop ili rok muzike. Sa jedne strane postojao je pravac tzv. “novokomponovane narodne muzike” (neofolk), koja se sve više udaljavala od izvornih folklornih motiva. Sa druge, bile su etablirane rok i pop grupe, poput *Bjelog dugmeta*, *Leb i sol* i *Smak*, *Lutajućih srca*, *Kornelija Kovača*, *Suncokreta*, *S vremena na vreme* (koji su u svojoj akustičnoj muzici veoma smelo upotrebili šargiju), koje su često posezale za narodnom melodijom, ne samo kao inspiracijom, već i kao doslovnim citatom. Zajedničko i za jedan i za drugi pravac bila je postepena promena instrumentarijuma, kao i način njihove upotrebe. Narodni orkestri koji su ranije preuzeli iz Srednje Evrope harmoniku kao glavni instrument, sada je sve češće zamenjuju

električnom gitarom i sintisajzerom. Standardni rok sastavi održavaju se veoma dugo, tako da do upadljive promene u instrumentarijumu dolazi tek tokom devedesetih. Za upotrebom harmonike ili klavira poseže se onda kada se želi “mekši zvuk”, ili kada se otvoreno koketira sa folklornom muzikom. Rok muzičari su iako dugo opstojavajući u svom standardnom sastavu, koristili narodne melodije na dva načina:

1. Narodna melodija uzeta kao osnov muzičku improvizaciju, zapravo ornamentarno variranje čija vrednost obično nije prelazila rang pukog prikazivanja virtuoziteta.

2. Drugi tip tretmana narodne melodije u popu i roku zasnivao se na jednostavnom izvođenju pesme na standardnim instrumentima rok sastava. Sa druge strane tzv. narodni muzičari pored instrumenata lakše prihvataju i “trendove” koji su se sve brže smenjivali. Osamdesetih godina ova vrsta muzike, odnosno njeni stvaraoči određuju je kao “rok-folk”, koja veoma brzo evoluirala u “dens-folk”, odnosno “tehno-folk”. Ulazak instrumenata sintetizovanog zvuka mnogo je promenio estetiku popularne muzike, ali je taj uticaj svakako značajniji u “novokomponovanoj” muzici. Suprotno odrednici *narodna* u imenu ovog žanra, ulazak i upotreba instrumenata sintetizovanog zvuka postaje obrnuto srazmerna broju folklornih motiva u melodiji. Pri tome pod pojmom folklorna melodija, ne misli se samo na srpske, već i na folklor svih etničkih zajednica u Srbiji. Možda je ovakav razvoj mogao da pretpostavi potpuni nestanak žanra i utapanje u pop i rok pravce, ali u Srbiji se dogodilo nešto drugo – folklorne osnove potražene su u muzici drugih - najčešće Grka, Španaca i Bliskoistočnih naroda. Ovaj fenomen pokazuje svu složenost i kontradiktornosti popularne muzike i njenih konzumenata u današnjoj Srbiji.

Iz dosada navedenog, jasno je da su svi procesi u muzici na ovaj ili onaj način vodili ka mešanju različitih nacionalnih ili žanrovskih estetika. U širem kontekstu gledano i tzv. turbo – folk može se tumačiti kao “world music”, jer se u velikoj meri bazira na mešanju različitih folklornih i pop-muzičkih stilova. Ovaj stav bi svakako išao u prilog shvatanju “world music” kao etikete koja podrazumeva svaku muziku koja je u bilo kakvoj vezi sa folklorom. Taj problem su prepoznali neki muzičari u Srbiji, tako da je zakasneli proces počeo pre petnaest godina kao priča o *etno – džezu*. Mala grupa džez muzičara je krenula putem stvaranja nove balkanske muzike 1990. godine, nazivajući tu svoju muziku etno – džezom. Toj grupi ljudi pripadali su Dragan Milenković – Joga (kasnije vodja grupe Hazari), Bata Anastasijević, organizator džez festivala u Nišu, džez orkestar RTS koji je i ranije koristio folklor sa naših prostora, i bubnjar Lala Kovačev. Medjutim, osnovu tadašnjih kompozicija činile su džez harmonije, i formalni obrasci karakteristični za džez. To je u praksi značilo izvođenje narodne melodije harmonizovane na džez način, da bi bez ikakvog prelaza muzički tok skrenuo u improvizaciju koja zvuči kao istrgnuta iz nekog američkog džez standarda. Kada je došlo do organizovanog rada na *novoj balkanskoj muzici*, još uvek su se koristili principi džez ili klasične

harmonije, ali je improvizacija postala *narodnjačka* (shodno arhetipu koji se koristi).

U popularnoj muzici koja je pod uticajem folkloru, danas se u Srbiji mogu izdvojiti neki pravci:

1. Izvođenje tradicionalne muzike na način veoma blizak tradicionalnom, izvan njenog izvornog konteksta, dakle na sceni.
2. Izvođenje tradicionalne muzike u ansamblima koji su sastavljeni od tradicionalnih instrumenata, a koji su se u narodu svirali solistički (*Pavle Aksentijević i grupa Zapis, Renesans*)
3. Popularna muzika koja je derivat nekog od anglo-saksonskih popularnih žanrova (pop, rok, dens, tehno), koji je folklorno obojen. Ovaj pravac, koji bi bugarska etnomuzikološkinja Kler Levi nazvala etno-popom, pokazuje male estetske domete. U ovu kategoriju bi se mogli ubrojiti i najveći broj pripadnika tzv. "turbo-folk scene".
4. Popularna muzika koja kao polaznu osnovu uzima muzičku tradiciju. Za ovu vrstu, karakteristično je da ne "oštećuje" samu melodiju, već je aranžira dodajući joj prateće glasove i elektronske instrumente (*Biljana Krstić*)
5. Etno – džez, u kojem se spajaju narodna melodija i džez standardi. Ovo usmerenje ima različite domete, od grotesknih i bizarnih pokušaja spajanja dva u osnovi folklorna fenomena, pa do uspešnih. Kao najistaknutiji problem prvih pokušaja ove vrste, koje je ostvario još Veliki Big bend orkestar RTB na početku svoga delovanja, uočeno je da narodna melodija ne postaje suštinski deo muzičkog tkiva. To dolazi otud što melodijski obrazac koji biva izložen kao tema, nije i osnov za muzičku improvizaciju, već nakon nastupa takve melodije sledi standardna džez improvizacija.
6. Muzika koja je rezultat fuzije različitih folkloru međusobno ili folkloru i nekih od popularnih ili klasičnih žanrova (*Balkanika*)
7. Autorska muzika pod uticajem folkloru (*Hazari, Boris Kovač, Ognjen i prijatelji, Lajko Feliks*)

Interesovanje za ovu vrstu muzike kod nas poraslo je tokom poslednjih nekoliko godina. Uvid u objavljena izdanja Sanje Ilića, Biljane Krstić, Vlade Maričića, Hazara, Balkanaca, ansambla Renesans, Bobana Markovića, Ognjena i prijatelja, Borisa Kovača i Lajka Feliksa pokazuju etnocentričnost domaćeg stvaralaštva. Radovi navedenih autora vezani su gotovo isključivo za muzički folklor neke od nacionalnih zajednica u Srbiji. Neki autori, poput Vlade Maričića insistiraju na arhaičnosti vokalne deonice u susretu sa temperovanim instrumentima. Balkanci i Renesans, upravo suprotno donose sofisticiranu vokalnu deonicu koja se izvodi u tradiciji belkantističke pevačke škole. Ipak, najzanimljivija su ostvarenja Hazara, Kovača, Feliksa, Popovića, koja donose sopstvenu viziju folklorne muzike, sublimaciju nasleđa različitih etničkih grupa. Preovlađujući interes većine domaćih muzičara usmeren je ka južnosrbijanskom, kosovskom, makedonskom, vlaškom, ciganskom i mađarskom folkloru.

Rečeno je već da su instrumenti i tokom ranijih epoha brzo putovali za razliku od melodija ili narodnog pevanja. I u stvaranju "world music"

ogleda se nepregledno mnoštvo kako savremenih, tako i tradicionalnih instrumenata. Oživljeni su instrumenti kojih već nekoliko decenija nema u tradicionalnoj praksi, proučava se veština sviranja i način izgradnje. Najčešće tradicionalni instrumenti bivaju uključeni u sastav nekih od standardnih instrumenata klasičnog simfonijskog orkestra, ili instrumenata sintetizovanog zvuka (gajde, kaval, šargija, frula, okarina). Pri tom, osnovno pitanje koje se postavlja je kako prilagoditi netemperovani zvuk tradicionalnog instrumenta ostalim, temperovanim instrumentima. Čini se da je uz ritam ovo pitanje koje ima najmanje odgovora, jer je primetna veoma često neodgovarajuća upotreba, pri čemu tradicionalni instrument zvuči kao strano telo u korpusu ostalih instrumenata. Do neprimerene upotrebe instrumenta dolazi i kada se karakteristične melodije sa jednog prenesu na drugi instrument. To dolazi otuda što formalna izgradnja melodije, učestalost ukrasa, artikulacija (staccato, legato, portato) proističu upravo iz tehničkih mogućnosti instrumenta. Zbog toga je veoma teško uverljivo preneti na primer, melodiju sa violine na tamburu.

Već je naglašeno da world fjužn muzik podrazumeva sintetizovanje više od dva muzička obrasca različitih kultura. Melodija i ritam su parametri koji po pravilu podležu nekada manje, nekada više uspešnoj obradi. Zakonitost da što je kulturni, pa i muzički obrazac arhaičniji veća je verovatnoća sličnosti sa nekim udaljenom kulturom, obično nije poznata našim stvaralocima. Gotovo se može smatrati pravilom da se kao melodijski citati uzimaju karakteristične melodije novije gradske tradicije. Stvaralac obično spaja melodiju strane kulture sa ritmom sopstvene, ili melodiju svoje kulture sa ritmom neke strane. Pri tom, s obzirom da je reč o visoko diferenciranim slojevima kulture, potrebno je veliko umeće da bi se ostvarila zadovoljavajuća fuzija. Može se reći da postoje dva osnovna pristupa komponovanju novog muzičkog dela. Jedan dolazi iz vizure akademski obrazovanog muzičara koji se u tretmanu narodne melodije najviše oslanja na klasične kompozicione postupke koji se temelje na klasično – romantičarskoj harmoniji. Motivski rad koji je u narodnoj muzici veoma razvijen ovde obično dobija formu varijacija (Biljana Krstić). Drugi polazi od iskustva sopstvenog folklornog nasleđa i na njegovim principima uvodi muzički obrazac druge kulture (Hazari).

Kojim god načelima da se stvaralac rukovodi, zajednička je nužnost uspostave višeglasja. Iako širom sveta, pa i kod nas postoje tradicije jednoglasnog, ili dvoglasnog bordunskog pevanja i sviranja u sekundama, većina "world music" ostvarenja u osnovi ima sazvučje terce, kako u dursko – molskoj, tako i u modalnoj tonalnosti, što pokazuje veliku podložnost zapadnjačkim popularnim žanrovima.

Tretman ritma je po pravilu manje uspešan od melodije. Nepregledno bogatstvo ritmova, čini se predstavlja smetnju da se dobro poznaju specifičnosti različitih kultura. Pored toga, od ranije postoji fenomen planetarne popularnosti nekih nacionalnih igara, poput rumba, sambe i tanga, koje su već doživele transformaciju u novom okruženju. Tako se u našoj sredini, rumba često povezuje sa tzv. "aksak" ("ćopavi") ritmovima 7/8, 9/8, pri čemu dolazi do pomeranja osnovne pulsacije i akcenta ritma.



Ta zgusnutost muzičkog toka, u kojoj gotovo svaka deonica ima svoju ritmičku meru (takt), ponekad dovodi do nekoherentosti i izveštačenosti.

### **Hazari/ Boris Kovač**

Jednu od najzanimljivijih pojava na našoj "world music" sceni, predstavlja grupa Hazari. Formirana je 1991. godine u Nišu. 1994. prelaze u Beograd, gde nalaze istomišljenike muzičare, kao što su saksofonista Neša Petrović i grupa *Kampus Karavan*, perkusionista Nenad Jelić i Miloš Petrović sa projektom *Vizantija*. Ipak, nisu uspeli da zajedničkim snagama oforme scenu nove balkanske muzike, što im je bila namera.

Dragomir Milenković, vođa grupe Hazari ima tri stvaralačka ishodišta: džez i rok muziku kojima se prvobitno profesionalno bavio, gradsku folklornu tradiciju Balkana i u manjoj meri folklore bliskog istoka i Indije. Osim navedenog, u nekoliko kompozicija izražen je uticaj Vangelisa koji se ogleda u otklonu ka ambijentalnom zvuku. Takođe, u nekim kompozicijama vidljivo je i opredelenje kompozitora da istražuje arhaične oblike muzičkog izražavanja, pre svega sopstvenog naroda. U krajnjem ishodu to ne znači da u tome i uspeva, jer upravo u interesovanju za folklor Balkana Milenković ne ide dublje od gradske folklorne tradicije. Arhaični muzički modeli u njegovom radu prisutni su pre svega u domenu interesovanja za klasičnu tradiciju Indije. Iako se u svom radu ne služi direktnim citatima folklorne muzike, preciznije ne preuzima melodije, Milenković uzima formalne obrasce *makama* na čijim temeljima gradi celokupan oblik. Suprotno rasprostranjenoj pojavi da neki od popularnih muzičkih žanrova bude osnov za uključivanje folkloru, organizacija na principu makama omogućila je autoru da formira koherentan muzički oblik, što je u žanru "world music" još uvek redak kvalitet.

Različiti nacionalni uticaji u stvaralaštvu Dragomira Milenkovića prisutni su u svim parametrima muzike. Najistaknutija je njegova vezanost za kosovski i vranjski gradski folklor. U kompozicijama kao što su *Dano neverna* i *Slađanu majka*, identifikacija sa prizrenskom gradskom pesmom je tolika da bi bez datog aranžmana mogle zvučati kao narodne. Obe bazirane na ritmičkom obrascu sedam osmina, osim dominantnih glasova, imaju pratnju karakterističnih kosovskih instrumenata: tapana – velikog bubnja i दौरا. Snažan pečat ovim kompozicijama daju i razigrane improvizacije *tarabuke*, instrumenta derviša i ciganskih čalgidžijskih orkestara. Druga po značaju i prisustvu folklorna oblast u njegovom radu je imitacija karakterističnog žičanog instrumenta bosanskih muslimana – *šargije* ili *šarkije*. Snažnom orijentalnom prizvuku u muzici Hazara doprinose i deonice duvačkih instrumenata. U nekima od njih to je *kaval* koji imitira čobansku svirku Kosova i Makedonije, a u drugima to je istaknuta deonica flaute sa veoma razućenom i melizmatičnom melodijom nalik na orijentalne *zurle*. U trećima pak, to su samo daleki nagoveštaji ritma *salse* ili kratkotrajna improvizacija gitare u stilu *flamenka*. Česta pojava je međutim imitiranje zvuka *santura*, bliskoistočnog žičanog instrumenta, udaranjem rezonantne palice po žicama gitare. Kao uticaj

indijskog folklora u nekoliko kompozicija se javlja “zujeći zvuk” *sitara*, instrumenta koji je dostigao veliku popularnost u zapadnoj kulturi. Folklorno šarenilo stvaralaštva Dragomira Milenkovića dopunjuje i izvestan prizvuk irskog folklora, koji obezbeđuje deonica violine. Ovaj prizvuk je ostvaren po ugledu na savremenu interpretaciju irskog folklora, poput domaćeg sastava *Ortodoks Kelts*, a ne po ugledu na arhaične slojeve. Na kraju, kao najudaljenija tačka na Istoku koja se javlja u ovom folklornom “gemištu”, možemo čuti i zvuke velikog kineskog gonga, koji su elektronski sintetizovani. No uprkos mnoštvu muzičkih folklora i popularnih žanrova koji se susreću u muzici Dragomira Milenkovića, u osnovi ona pripada prostoru Balkana, matrici gradskog folklora pre svega Kosova, Južne Srbije i Makedonije u koju se uklapaju svi ostali muzički idiomi.

Karakteristike popularnih žanrova anglosaksonskog kulturnog kruga, rok i ambijentalne muzike, kao i džez, čine integrisani deo stvaralaštva Dragomira Milenkovića. Ogledaju se pre svega u opštoj zvučnoj atmosferi, izgradnji muzičkog oblika i instrumentarijumu. Ambijentalnu atmosferu autor obezbeđuje sintetizovanjem zvukova iz prirode, poput cvrkuta ptica i huka planinske reke. Pored toga, tu je i već od Vangelisa osvojena tehnika upotrebe zvončića, praporaca i drugih udaraljki u funkciji dočaravanja egzotične atmosfere. Uticaji rokenrola ogledaju se pre svega u upotrebi ozvučenih, električnih gitara i seta perkusija karakterističnog za rok sastave. Deonice izvedene na električnoj gitari, sa mnogobrojnim ukrasima tipičnim za naš folklor podsećaju na manir interpretacije koji je postojao sedamdesetih sa Radomirom Mihajlovićem – Točkom. Mnogo češća pojava međutim, su veoma slobodne improvizacije na *sinti gitari*, sa prizvukom španskog flamenka, šargije, santura ili orijentalizovanog sintisajzera južnosrbijanskih i makedonskih ciganskih svadbi.

Improvizacija kao faktor izgradnje oblika zauzima značajno mesto u muzici Dragomira Milenkovića. Po načinu razvoja ona se jasno oslanja na džez standarde, ali samo jedan faktor koji je razlikuje dovoljan je da ona bude sasvim samosvojana kompoziciona tehnika, stil, izraz. Naime, improvizacija se ovde ne temelji na afro – američkom, već folkloru Balkana, Španije, Bliskog Istoka, Indije itd. Brojnost muzičkih motiva nije velika, po čemu su ove kompozicije bliže folkloru i zapadnjačkoj popularnoj muzici, no džezu.

Kao najistaknutiji parametar žanra, diferencija specifična “world music” obično se uzima sazvučna komponenta. Ne bez razloga, jer je osim integrisanja različitih folklornih poetika, kao načelo postavljena i potpuni nesputan izbor instrumenata, kako narodnih, tako i električnih i instrumenata koji ulaze u sastav simfonijskog orkestra. Sa stanovišta ustaljene prakse kako umetničke tako i popularne muzike, neuobičajeno spajanje temperovanih elektronskih instrumenata, akustičnih flaute i violine, glasa bliskog temperovanom sistemu i netemperovanog kavala, formira za ovaj sastav specifičnu zvučnu boju. Neke kompozicije dobijaju ambijentalan ili orijentalni prizvuk zahvaljujući zvucima iz prirode (cvrkut ptica, šum reke) i karakterističnom interpretacijom na gitari samog Dragomira Milenkovića na način *šargije* ili *santura*. Zapravo, kao

karakteristika interpretacije većeg broja instrumenata u sastavu je imitiranje zvuka jednog obično narodnog na drugom, standardnom instrumentu. To nije slučaj samo sa gitarom koja imitira orijentalne žičane instrumente, već i sa flautom koja imitira kaval ili rog, klarinetom i oboom koje imitiraju zurle, ili sinti gitarom čiji zvuk je ponekad teško razlikovati od sintisajzera.

Harmonska struktura kompozicija u osnovi je dursko – molska, čime autor uklapa u uobičajen obrazac zapadnjačke popularne muzike. Iako zainteresovan za folklor Balkana sa koga je ponikao, Dragomir Milenković ne koristi sekundna sazvučja starijeg dvoglasnog pevanja, već terčna sazvučja novije gradske tradicije, koji su postali deo tradicije tek u poslednjih stotinak godina. Budući da je orijentisan ka kosovskoj i južnosrbijanskoj muzici, to je i harmonska struktura unekoliko drugačija od one tipične za popularnu muziku.

Ritmička komponenta, otkriva kako bogatstvo folklor na koje se autor poziva, tako i njegovu ličnu invenciju i interpretativnu spremnost članova sastava. U svojoj usmerenosti ka kosovskoj i južnosrbijanskoj folklornoj inspiraciji, Dragomir Milenković često koristi “aksak” ritmove – sedam i devet osmina. Ritmički okosnica je veoma razvijena i sa elementima poliritmije. Osim folklornih modela, javljaju se i ritmovi karakteristični za neke popularne žanrove, kao što su disko matrica ili rokerski gitarski rifovi.

\*

Još jedan značajan autor koji stvara fuziju različitih folklornih modela je Boris Kovač. Njegova muzika je forma postmodernog pastiša, koji na osnovama džez oblika reciklira folklorne obrasce Balkana, što nalazi svoj izraz kako u snimljenoj muzici, tako i u javnim nastupima. Dva su bazična okvira javnih izvođenja njegovog poslednjeg diska pod nazivom *Poslednji balkanski tango* : prvi je unapred osmišljena i precizno izvedena forma performansa koja u sebe inkorporira i video projekciju na čeonom zidu, ples, i uključivanje publike u radnju kao jedinog sastavnog dela događaja donekle slobodnog od uticaja autora. Ova njegova opredeljenost nije iznenađujuća ukoliko se ima u vidu značajan angažman autora na polju pozorišne muzike. Drugi, uslovno nazvan muzički stub umetničke konstrukcije je forma tanga, i to onog Pjacinog - *novog tanga*. Ovi parametri se odvijaju pred očima posmatrača kao veoma slobodni, nezavisni i ravnopravni učesnici. I to sasvim ciljano, da potvrde, podvuku i opravdaju temelj svih temelja stvaralaštva Borisa Kovača – filozofiju *nju ejdža* (new age) čiji je jedan od ciljeva svesno i namerno mešanje različitih etničkih stilova.

Dešavanje na sceni je osim toga smešteno u okvir kabarea iz perioda Hitlerove Nemačke, u kojem nas jedan tragikomičan lik Lajza Mineli, odnosno u našem slučaju Boris Kovač poziva da poslednju noć pred propast sveta provedemo zajedno. Obraćajući se na različitim evropskim jezicima, najviše na engleskom, Kovač nas na poovski način suočava sa izvesnošću smrti : “Samo zamislite da je ovo jedna zvezdana noć, upravo

poslednja pre kraja ovog sveta! Šta bismo činili? Neki bi očajavali beznadežno, neki bi organizovali bahanalije... Bog neka dođe ovamo ukoliko bude raspoložen." Ovim pozivom autor nas suočava, sa kako sam obrazlaže na zvaničnom veb – sajtu, ponuđenim "mogućnostima" koje je sam iskusio: Između Miloševićeve diktature i kampanje NATO – a protiv Jugoslavije. I, ovo je još jedan postulat stvaralaštva Borisa Kovača – društveni angažman. Šta bismo mi mogli dakle, da radimo tokom te poslednje noći ? Odgovor nam daje Kovač: "Hajde da igramo, da budemo srećni još jednom u životu!" Tango je dakako pod takvim okolnostima otelotvorenje opšte dekadencije i moralnog posrnuća, ali i način izbjavljenja. Dodamo li njemu još atmosferu buržoaske boemštine u Vojvodini početkom dvadesetog veka u kojoj se susreću mađarska i ruska romansa, dah prljavih turskih hanova u kojima "Koštane" čočekom ugrom raspaljuju zatomljene strasti sredovečnih muškaraca, kao i orgijastički duh ciganskih svadbi – dobićemo balkansku apokalipsu. Apokalipsu, koju je sam Boris Kovač odredio kao *novu umetnost i mističnu liturgju*.

Uprkos jakom uplivu profanih muzičkih žanrova, muzika Borisa Kovača se može smestiti u red visoko sofisticiranih. Ona je kompleksna u svim svojim parametrima, melodiji, ritmu, harmoniji, muzičkom obliku, prisustvu mnogobrojnih etničkih i klasičnih stilova. Odrednice kao što su "world music" ili *multistilizam* suviše su grube da bi mogli objasniti muziku Borisa Kovača. Ona je precizno zapisana u partituri, što svedoči o njegovom poznavanju evropske tradicije kamerne muzike. Ali, tu su i zvučni fon vojvođanskih tamburaša, uticaji džez, avangardog roka i improvizacija ambijentalne muzike, kao i referiranje na repetitivnost Rajha, Rajlija i Glasa. Jednom rečju, Boris Kovač ili stvara sopstvenu melodiju folklorno obojenu, ili citira/varira starije i sasvim arhaične modele seoske i gradske muzičke tradicije da bi ih pročitao kroz optiku savremenih muzičkih stilova u postmodernom ključu.

Uprkos tome što nastupa pod nazivom Boris Kovač i orkestar Laadaba, ili u ranijem periodu kao Boris Kovač i ansambl Ritual Nova, ili ansambl Ogledala, suprotno očekivanom, melodijske deonice imaju ravnopravan status u partituri. Tako se na sasvim poseban način, kome je teško naći pandan u klasičnoj ili popularnoj muzici, deonice klarineta/saksofona/sopran saksofona sa violinom, harmonikom, gitarom ili udaraljka smenjuju i prepliću na fonu elektronske osnove. Posebnosti zvuka ove muzike treba dodati i činjenicu da su svi instrumenti ozvučeni te time dobijaju sasvim drugačiju boju. To osobito dolazi do izražaja u virtuosnim uzletima harmonike i violine karakterističnih za mađarski čardaš, ili u bučanim kafanski "razgovorima" jevrejskih *klecmer* orkestara. Ima tu i pevanja u stilu ruske gradske muške tradicije, dens tanga ili tanga sa tehno matricom. Javlja se i nagli prekidi muzičkog toka tipični za obrednu muziku sa magijskim dejstvom, imitacija "poniranja" (karakterističnog glisanda naniže) na saksofonu iz starije srpske dvoglasne tradicije, ili smireno i smerno tonsko slikanje panonske ravnice i Dunava koje izvodi gitara u stilu tambure. Sve dok vas ne iznenadi bravura izvedena u saksofonu, otelotvorenje *krika* zarobljene čovečnosti ili

bespomoćnosti pred nemogućnošću izbora. Međutim, vratit ćete se brzo u banalnu realnost kada pred vašim očima Boris Kovač razbije čašu i zapeva poznatu novokomponovanu pesmu "Uzmi sve što to život pruža".

No kakvi god bili ili odakle god preuzeti muzički obrasci, na poslednjem disku na pr. pod nazivom *Poslednji balkanski tango*, oni su od početka do kraja, bez izuzetka smešteni u formalni i ritmički obrazac tanga. Čuvena melodija kod nas pozanata kao "Ostavi tango za kraj" provlači se kroz sve kompozicije kao *idee fix*. Time se zapravo, uprkos nebrojenom muzičkom i drugom materijalu različitog etničkog porekla obliku obezbeđuje neophodna koherencija. Zahvaljujući tome, nastaje tango sa harmonskim rešenjima karakterističnim za mađarski gradski folklor, sa modalnim melodijama i harmonijama i *ciganskom* lestvicom Južne Srbije i Kosova ili atmosferom napolitanske pesme. Svim ovim postupcima Boris Kovač izriče svoj umetnički manifest : "Moć umetnosti je da spoji nespojive stvari".

## Zaključak

Tradicionalna muzika je u hrišćanskoj civilizaciji u najboljem slučaju izgubila svoju obrednu funkciju polovinom XX veka. Rad etnomuzikologa na prikupljanju i melografiji narodnih melodija, promenio je funkciju tradicionalne muzike u dokumentarnu. Dvadesetih godina XX veka u ekonomski razvijenim zapadnim društvima formira se muzička industrija koja postaje zainteresovana za muzički folklor. Rezultat toga je da su mnogi folklorni oblici postali opšte poznati, a neki čak pripali stvetskoj baštini kao što su *tango*, *salsa*, *rumba* i *flamenko*. Stičući u zapadnom svetu popularnost kakvu će kasnije dobiti pop, rok i dens na primer, oni postaju žanrovi sa kojima će se krajem XX veka spajati razni folklori. Takođe, zahvaljujući muzičkoj industriji širom sveta postaju popularni i žanrovi koji su u dobroj meri održali lokalne karakteristike kao što su *rai*, *zouk*, *klecmer* i *rembetika*. Taj trend je dobio veći zamah početkom osamdesetih godina kada se prvi put javlja etiketa "world music". Nastankom ovog žanra tradicionalna muzika koja je izgubila obrednu, prevazilazi i svoju dokumentarnu funkciju, i ponovo ulazi u optičaj, ali u novom ruhu. Sredstva masovne komunikacije, koja omogućavaju susretanje sa najrazličitijim kulturama pomogla su mešanje i pronalaženje zajedničkih karakteristika među veoma udaljenim prostorima. Ipak, dug vremenski period i teritorijalna povezanost kao faktori koji određuju razvoj muzike još uvek su, mada neće to biti još dugo – nezamenljivi. Fuzija između udaljenih muzičkih obrazaca još uvek, i najčešće zvuče izveštačeno. Prirodnija, interesantnija i uverljivija su prožimanja sasvim ili relativno bliskih muzičkih tradicija. To osobito važi za one autorske radove koji folklor koriste samo kao inspiraciju stvarajući "novu narodnu muziku", koja je najbolja manifestacija sublimisanog iskustva susreta sa drugim kulturama. Na Balkanu na primer, žive veoma stari narodi formirane kulture, čija muzika se međusobno prožima već vekovima. Zajedničko iskustvo danas manifestuje se u novoj muzici Balkana, koja se u okrilju "svetske muzike" formira kao mikroltura. U nekoj novoj fazi biće moguće integrisanje muzičkih karakteristika u širim razmerama.

Kao važan zaključak može se reći i da su procesi reinterpetacija folklorne muzike širom sveta, a u Evropi pogotovo, prirodno vodili ka nastanku "world music". To je očito samo u parametrima muzike, bez ikakvog političkog ili ideološkog upliva. Prvu reinterpetaciju narodne, po ugledu na umetničku muziku Evrope, donela je epoha romantizma, tj. XIX i XX vek. Takođe, to je vreme kada je načinjena diferencijacija između tradicionalne muzike i tzv. *folka*, kao odrednice za reinterpetiranu narodnu muziku.

Drugi talas reinterpetacije nastupio je posle Drugog svetskog rata, u onim zemljama Evrope koje su bile tradicionalnije (Holandija, Francuska, Nemačka, Istočna Evropa, Balkan), kada je došlo do razvoja *neofolka*, nove muzike koja nastavlja estetiku tradicionalne. U nekim zemljama, poput Francuske to je bio rezultat državne intervencije u cilju očuvanja

nacionalne kulture. U balkanskim društvima, to je pre svega bilo uzrokovano velikim brojem ljudi u gradovima, koji su još uvek imali jaku vezu sa seoskom kulturom. U kategoriju *neofolka* se prema tome može svrstati kako naša *novokomponovana narodna muzika*, tako i danski i nemački *rok – folk*.

Treći talas reinterpretacije počinje osamdesetih godina pod nazivom “world music”, “world beat”, “world fusion music” i temelji se na ideologiji globalizma i univerzalizma, nivelacije po horizontali i vertikali. No ta medalja ima još dve strane. Jednu zastupaju mali narodi, koji upravo kroz “world music” pokušavaju da afirmišu sopstvenu kulturu. Treća strana, kulturna industrija, zainteresovana pre svega za profit, budući da je potrošila anglosaksonske popularne žanrove (rok, pop, dens, tehno), traga za novom muzičkom svežinom u tzv. primitivnim i manje razvijenim društvima. Na paradoksalan način, upravo ta kulturna industrija, koja je dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka bila sprovodilac američke hegemonije, sada pomaže da zapadno tržište bude preplavljeno nacionalnom muzikom onih nad kojima je vršena hegemonija. Sada se dakle, dešavaju povratni procesi kulturne hegemonije od strane malih naroda prema razvijenom Zapadu.

## Literatura

- Andreis Josip, *Povijest glazbe*, Zagreb, 1965.
- Appadurai J.: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy u: *Public Culture*, ii (1989–90), 1–24
- Baumann, Max Peter: The Re-Invention of Bhangra u : *World of Music*, xxxii/2 (1990), 81–98
- Brocken, dr Mike, The British Folk Revival, capter 4 & 5, [www.mustrad.com](http://www.mustrad.com)
- Broman, Per Frederik, Benght *Hambreus's notion of "world music": Philosophical and aesthetical boundaries* (Swedish – Canadian), <http://www.lib.com/dissertations/>, 24 page preview, publication number AATMQU38383
- Broughton S. and others, ed.: *"world music": the Rough Guide*, London, 1994
- Chuck, K. *Cultural Appropriation and Subcultural Expression: The Dialectic of Co-optation and Resistance*, A paper for presentation to the Northwestern University Center for Humanities, Monday Nov. 14, Ver Steeg Faculty
- Coplan D., The urbanisation of African Music: Some Theoretical Observation, *Popular Music*, ii (1982), str. 30-113
- Clifford J.: Diasporas u: *Cultural Anthropology*, ix (1994), 302–38
- Dimov V., On Some Ideological Aspects of Bulgarian Ethnopop Music u: *Bulgarian musicology*, 1999, vol. XXIII, no. 1, pp. 45-57
- Dutertre, J., Jany R., The modernity of traditional music in: *Rutten Paul (ed), Music, culture and society in Europe*, Part II of : *European Music Office*, Music in Europe, Brussels, 1996, 143-152.
- Desroches, M, Musical Tradition in Martinique: Beetwen the Local and the Global u : *Revista Transcultural de Música*, [www.ibarrexte.com](http://www.ibarrexte.com)
- Catalano, Roberto Favacchio, *Mediterranean "world music" : Experiencing Sicillian – Arab sound*, PhD dissertations, University of California, Los Angeles, 1999.
- Đurković Miša, *Diktatura, nacija, globalizacija*, Institut za evropske studije, Beograd, 2002.
- Erlmann V.: The Politics and Aesthetics of Transnational Musics u: *World of Music*, XXXV/2 (1993), 3–15
- Gojković Adrijana, *Narodni muzički instrumenti*, Beograd, 1989.
- Falstaf, J. C., Bill Welan's Riverdance u: *Dirty Linen*, [www.dirtynelson.com/linen/94](http://www.dirtynelson.com/linen/94)
- Feld S.: Notes on World Beat u: *Public Culture*, i (1988–9), 31–7
- Flores J.: *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity* (Houston, 1993.
- Janjatovića Petar, *Ilustrovana Yu rock enciklopedija, 1960 – 1997*, Geopoetika, Beograd, 1998.
- Jackson M.: Popular Indian South African Music: Division in Diversity u : *Popular Music*, x (1991), 175–88
- Jovanović, Milica, *Prvih sedamdeset godina – Balet narodnog pozorišta u Beogradu*, Beograd, 1994, str.7



- Llewellyn M., Beyond The Transatlantic Model: A Look at Popular Music as if Small Societies Mattered u : *Critical Musicology Journal A Virtual Journal on the Internet*, [www.leeds.ac.uk](http://www.leeds.ac.uk)
- Garofalo R., ed.: *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (Boston, 1992) Šincl. R. Garofalo: 'Introduction', 1–13, and 'Understanding Mega-Events: if we are the World, then How do we Change it?', 15–36  
Collins: 'Some Anti-Hegemonic Aspects of African Popular Music', 185–94  
Gardinier, Alain, "world music" or sound of the times, The UNESCO COURIER, March, 1991, 37-39
- Дворниковић Владимир, *Карактерологија Југослпвена*, Просвета, Београд-Ниш, 1990.
- Garfias, R. *The Development of the Romanian Urban Gypsi Songs Form From Its Probable Origina in the Folk Doina*, University of California Irvine
- Goodwin A. and Gore J.: World Beat and the Cultural Imperialism Debate u: *Socialist Review*, XX (1990), 63–80
- Giddens A.: *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford, CA, 1992.
- Guilbault Joceline, *Beyond of the "world music" Label, An Ethngraphy of Transnational Musical Practices*, Beitrag zur Konferenc Grounding Music, Mai 1996.
- Guilbault, Joceline, Interpreting world music: a challenge in theory and practice u: *Popular Music*, Cambridge University Press, 1997, Volume 16/1, 31-44)
- Hall S.: The Local and The Global: Globalization and Ethnicity, Culture, Globalization, and World-System u: *Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, ed. A. King, Binghamton, NY, 1991. str. 19-40
- Hall S: *Mass comunication and cultural studies, Lecture held at the Studium General*, University of Nijmegen, the Nitherlands, 16 april 1991.
- C. Hamm: Graceland Revisited u : *Popular Music*, viii (1989), 299–303
- James, Chris, Suština socioloških dihotomija, London 1998, prikaz knjige grupe autora u : *Kultura* br. 102, *Zavod za proučavanje kulturnog razvitka*, Beograd 2002, 152-159.
- Juste-Constant V.: Haitian Popular Music in Montreal: the Effect of Acculturation u: *Popular Music*, ix (1990), 79–86
- Yampolski P., *Haiti Yang Luka, and Indonesian Hit, Indonesia*, XIX, 1989, str.1-18
- Kavaldzhiev Lj., Shamans and Computers: Electroacoustic Music and the Traditional Musical Culture, (summary in English) u : *Bulgarskoe muzikoznanie*, 1998, vol. XXII, no. 1, pp. 3-26
- Keil C. : People's Music Comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony u: *Dialectical Anthropology*, X, 1985. str. 30 – 119
- Levy, C., A Viewpoint on Ethno pop u: *Bulgarian musicology*, 1999, vol. XXIII, no. 1, pp. 66-71
- Levy C: Rap Interpretations in Bulgarian Context: Urban Dialogues in the 1990s u : *Bularian musicology*, 1998, vol. XXII, no. 4, pp. 33-49 (summary in English)

- Levy, C. Globalization, "Afroamericanization" and the New Sensitivity, 1999, vol. XXIII, no. 3, pp. 80-87 (summary in English) u : *Ethnologia Bulgarica · Yearbook of Bulgarian Ethnology and Folklore* (published in English) ISSN 1311-0918
- Linares M.T.: 'La materia prima de la creación musical' u: *Musicología en Latinoamérica*, ed. Z. Gómez García (Havana, 1984), 342-62
- Lipsitz G. : *Dangerous crossroads: Popular music, Postmodernism and the Poetic of Place*, London, 1994.
- Lomax A. : *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick, NJ, 1968.
- Lee, Pedro Van Der, *Sitar and bossas: World music Influences, Popular music*, Cembriidge University Press, 1988, Volume 17/1, str. 45-70
- Maatjens, A. Cultuurtempel of huis van plezier? Populaire muziek op de KRO-radio in: Rutten, P., and M. Hamers-Regimbal (eds) u: *Inrternationalisation in mass communication and cultural identity*, Nijmegen: ITS, 1995, 95-109
- Moore R. : *Nationalizing Blackness : Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana 1920 – 1930*, Pittsburgh, 1997.
- Manuel P: Music as symbol, Music as Simulacrum: Premodern, Modern and Postmodern Aesthetics in Subcultural Musics u: *Popular Music*, XIV, 1995, str.39-227.
- Manuel P: Chutney and Indo-Caribbean Identity : *Popular Music*, XVII (1998), 21-44
- Roberts Storm, John, *Black Music of Two Worlds*, New York, 1972.
- Mientjes L.: Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning u: *EthM*, XXXIV (1990), 37-74
- Manuel P. : *Popular music and technology in North India*, Chicago, 1993.
- Matthew M., Ancient Traditions--Future Possibilities Rhythmic Training Through the Traditions of Africa, Bali, and India Mill Valley: *Panoramic Press*, 1985), str.1.
- Mitchell, Tony, "world music", and the Popular Music industry: An Australian View u: *Ethnomusicology* 37, 1993. str.37-309
- Милојевић Јасмина, *Од народне музике до турбо – фолка, фељтон, Политика*, фебруар 2002, <http://www.politika.co.yu/feljtoni>
- Milojević Jasmina, *Muzika kao činilac srpskog nacionalnog identiteta*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, [www.insifdt.bg.ac.yu/index](http://www.insifdt.bg.ac.yu/index)
- Milojević Jasmina, *Simonida Stanković o "world music"*, intervju radjen za potrebe knjige, Beograd, 2002.
- Milojević Jasmina, *Dragomir Milenković – Joga o "world music"*, intervju radjen za potrebe knjige, Beograd, 2002.
- Moll,M. and C., The Netherlands and Belgium see curently a big boom for folk music u: *FolkWorld*, Nr.9
- Moll,M. & C.: Flamenco Flavour Discovering the animal in the pipes u : *FolkWorld* Nr.11
- Moll, M.: BEV – Bonifica Emiliana Veneta About drainig marches and drinking music... u : *FolkWorld*, Nr. 10
- Moll, M.: "Volksmusik in Jeans" - German political and folk songs during the revival u: *FolkWorld* Nr.14
- Moll,C., Afro Celts Sound System u: *FolkWorld* Nr.10

- Moll C., Dancing AccordeonsDanças Ocultas - exciting sounds from Portugal u : *FolkWorld Nr.19*  
*Muzička enciklopedija*, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb, 1977, MCMLXXIV
- Damn Society!An Introduction to Greek Rembetika u : *Musical Traditions No 3*, Summer 1984.
- Negus K.: *Popular Music in Theory* (Hanover, NH, 1996)
- Nettl Bruno, ed: *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change* (Urbana, IL, 1978), str. 87-146.
- Pacini D.: *Bachata: a Social History of Dominican Popular Music*, Philadelphia, 1995.
- Peycheva L., "Gypsiness" and Bulgarian Identity u: *Bulgarskoe muzikoznanie (Bulgarian musicology)*, 1998, vol. XXIV, no. 1-2, pp. 132-141
- Petrović D. *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji južnih Slovena*, Beograd, 1982, 2-3
- Slobin M.: Micromusics of the West: a Comparative Approach u: *EthM*, xxxvi (1992), 1-87; repr. as *Subcultural Sounds: Micromusics of the West* (Hanover, NH, 1993.)
- Statelova R., Anita Kristy: A Gypsy Legend of Our Day u : *Bulgarian musicology*, 1998, vol. 1, pp. 93-106
- Straw W., Systems of Articulation, Logics of Change : Communities an Scenes in Popular Music u : *Cultural Studies* 5 (3)
- Perelson: Power Relations in the Israeli Popular Music System u: *Popular Music*, xvii (1998), 113-28
- Schilder, E., The Transsylvanians Thousand years of Hungarian dance-music u : *FolkWorld Nr.11*
- Сремац Стеван, *Зона Замфирова*, Београд, 1978, стр.70
- Rasmussen: "'An Evening in the Orient": the Middle Eastern Nightclub in America' u: *AsM*, xxiii (1992), 63-88
- Rutten P., Musical developments and music industry in Europe in: *Rutten Paul (ed.), music, culture and society in Europe. Part II of European Music Office, Music in Europe*, Brussels, 1996, 64-76.
- Touma, Habib Hassan, Makam как явление u : *Профессиональная музыка устной традиции народов ближнего, среднего востока и современность*, Таškent, 1981. 48-51
- Taylor T.: Global Pop: "world music" u: *World Markets*, New York, 1997
- Tomlinson J.: *Cultural Imperialism: a Critical Introduction*, Baltimore, 1991
- Trimillos R.: Music and Ethnic Identity: Strategies among Overseas Filipino Youth u: *YTMusic*, xviii, 1986, 9-20
- Wallerstein Immanuel: *The Politics of the World Economy*, Cambridge, 1984.
- Vila P.: Rock Nacional and Dictatorship in Argentina u: *Popular Music*, vi 1987, 129-48

## Sažetak

Knjiga tretira fenomen "world music", poznat i pod nazivima "world beat", "world fusion", "sono mondiale" "new age" i "hibridna muzika". Preovlađujući naziv - "world music" je etiketa koja je skovana osamdesetih godina u krugovima muzičkih producenata da bi označila pre svega novi muzički melanž baziran na folklornoj muzici koja je preuzimana iz "primitivnih kultura" širom sveta. Iako termini koji se odnose na ovaj žanr savremene popularne muzike impliciraju ukrštanje različitih, pa i udaljenih muzičkih tradicija međusobno, ili sa popularnim muzičkim žanrovima, pod ovom etiketom se u muzičkoj industriji nalaze još i zapisi tradicionalne profane i umetničke muzike, i različiti vidovi neofolka i elektronske muzike. Jednom rečju, to je sva ona muzika koja je izvan evropske umetničke muzike, popularnih anglosaksonskih žanrova i mejnstrim džeza. Posebna pažnja u razvoju fenomena posvećena je ulozi muzičke industrije koja je osobito imala važnu, i ne uvek negativnu ulogu u transponovanju tradicionalne muzike u popularnu. Muzička industrija je imala značajan uticaj i u popularizaciji nekih lokalnih tradicija i oblika, koji danas imaju status hegemonu, koji je zapadnjačka muzika već osvojila. Najizrazitiji primeri te vrste su irska i kubanska muzika, tango, salsa, flamenko i klezmer muzika. Kao važni, izdvajaju se i socijalni faktori, pre svega urbanizacija ruralnih društava, kao i povezanost nekih od oblika "world music" sa ideologijom Nju Ejdža. U drugom delu knjige, prikazan je razvoj tradicionalne muzike u nekim evropskim zemljama, i njena transformacija preko neofolka (folka), sve do susreta sa popularnim žanrovima u "world music".

## Biografija autorke Jasmina Milojević

Rođena je 1969. godine u Aleksincu. Posle završenog Odseka za organizaciju muzičkih aktivnosti i Instrumentalnog odseka u SMS "Stanković" u Beogradu, diplomirala je i etnomuzikologiju na katedri za Istoriju muzike i muzički folklor Fakulteta muzičke Umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Završila je kurs "Studije kulture i roda – pogled sa Balkana" na Alternativnoj akademskoj obrazovnoj mreži u Beogradu. Sada je student poslediplomskih studija na grupi za Teoriju umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Radila je kao profesor solfeđa i teorije muzike, muzički urednik i kritičar "Koncerta Studija" B u beogradskoj RTV "Studio B", i programima "Stereorama", "Susretanja" i "Treći Program" Radio-Beograda. Pisala je i za "Politiku", kao i "Muzički talas". Učestvovala je na nekoliko simpozijuma u zemlji i inostranstvu. Urednik je Spoljne redakcije Informativne službe World Music Asocijacije Srbije.

### Note on the author

Jasmina Milojevic was born in Aleksinac, Serbia 1969. Graduated from SMS "Stanković", Department of Organization of music affairs, and Department of Instruments. At University of Art in Belgrade, Faculty of Music, she graduated ethnomusicology at Department of History music and music folklore. Also she graduated course "Studies of culture and gender – viewpoint from the Balkan". Now, she pursues their MA degree at Department of Art Theory, University of Art in Belgrade. She was working as solfeđo and music theory teacher, reviver at "Koncert Studio B" at Belgrade RTV "Studio B", and programmes "Stereorama", "Susretanja" i "Treći Program" at Radio-Beograd. She was writing at "Politika" and "Muzički talas". She takes a part in several scientific conferences and cultural seminars. Currently, she is editor of Informative office of World Music Association of Serbia.