

ESEJ

BALKAN IMPRESSIONS

FOLKLOR I DŽEZ

O MOGUĆNOSTIMA KULTURNOG TRANSFERA

(Drugi deo)

Etno-džez počiva na akulturacionom fenomenu koji leži u suštini ove muzike. Džez je folkloran i urban, arhaičan i moderan, improvizovan i kompoziciono definisan, orijentalan i okcidentalan, razigran i meditativan, religiozan i svetovan, prirodan i artificiran, jednostavan i složen, akustičan i temperovan, demokratičan i elitističan, popularan i avangardan... On je kreativan spoj različitog u skladnu celinu, uravnotežena raznovrsnost, na osnovu čega je i šire gledano smislen, i kao takav, savremeni vid antičkog principa i ideje o univerzalizujućem totalitetu, koji u sebi nosi i klicu postmodernističkog, sveobuhvatajućeg - rezimirajućeg a opet otvorenog prema budućem.

Autor: Predrag Milanovi
Beograd, 1995.

TRE E POGLAVLJE

OTVARANJE GRANICA DRUŠTVENOG PROSTORA I VREMENA

SPECIFIČNOSTI DŽEZA I MUZIČKOG FOLKLORA KAO NAJOPŠTIJI
MUZIČKI IZRAŽAVANJA U FUNKCIJI KULTURNOG TRANSFERA

Postoje mnogobrojne rasprave koje se bave problematikom muzičkog izražavanja. Neke od njih posmatraju muziku kao univerzalni jezik, druge opovrgavaju ovu univerzalnost pa čak kritikuju i samu ideju o muzici kao jeziku, sa lingvističkom stanovišta opravdano se pozivaju i na karakteristike koje jezik kao sistem ima, za razliku od muzike koja te iste karakteristike, naravno, ne poseduje. Treće, usvajaju i a priori ideju o muzici kao jeziku, idu toliko daleko da vešću uvode termin „muzički dijalekti” (George Herzog 1939.) smatraju i ga pogodnijim od termina „muzički jezici” [86], ili pak uz ogroman trud, pokušavaju da odrešnim melodijskim pokretima kao i intervalima dodele osnovnu osobinu rešićna enje (denotaciju) [87]. Vešća prvi pogled postaje uošnjiva prilična zbrka koja ovde vlada, samim tim namešće se i pitanje, zašto je to tako.

Osnovni razlog za opštu konfuziju krije se u kompleksnosti odnosno višesmislenosti pojmova „muzika” i „jezik”. Pod pojmom muzika možemo podrazumevati: sam fenomen, ili muzičku umetnost odnosno muzičku kulturu, ili sistem različitih postupaka kojima se uobličava muzička ideja. Sve ovo važi i za jezik kao pojam s tom razlikom što je u slučaju jezika moguće koristiti pojam „govor” kao opštiju kategoriju. Zbrka nastaje kada pokušavamo da poredimo različite kategorije koje se sticajem okolnosti označavaju istim pojmovima, i zbog toga možemo se potsetiti na tumačenja data u prvom poglavlju.

Muziku kao fenomen smo okarakterisali kao medij odnosno sredstvo samoizražavanja tj. kao sredstvo komunikacije.

Muzičku umetnost smo definisali kao umetnost estetske organizacije zvučnog materijala.

O muzičkom sistemu ili sistemima i njihovim sličnostima odnosno razlikama možemo govoriti u ovom poglavlju. Na ovom mestu je moguće praviti analogije između muzičkog sistema i jezičkog sistema uvodeći termin „muzički jezik” kao opštu odrednicu muzičkog sistema i „muzički dijalekti” kao posebnu odrednicu muzičkog sistema u različitim muzičkim kulturama. Ovakav pristup je pogodan zbog toga što odmah ukazuje na sličnosti



koje postoje me u razli itim muzi kim kulturama, a zahvaljuju i tim sli nostima mogu e je prevazilaženje tj. otvaranje granica društvenog prostora i vremena ili drugim re ima, komunikacija me u kulturama odnosno kulturni transfer. Ove sli nosti se manifestuju kroz elemente muzi kog izraza ili „jezika” a to su, kao što je poznato: forma, metar, ritam, melodija, harmonija, faktura odnosno interpretacija. Sve ove elemente posmatra emo uporedno u džezu i u balkanskom muzi kom folkloru sa ciljem da objasnimo logiku nastanka jugoslovenskog etno-džeza.

Forma u džezu i muzi kom folkloru

Forma ili oblik u džezu kao i u muzi kom folkloru veoma funkcionalno podržava samu sadržinu koja se prezentira, tako da bi se ak moglo re i da je na neki na in prili no zapostavljen njen sopstveni razvoj. Naravno, ova konstatacija je samo uslovne prirode jer, sa druge strane forma koja se naj eš e, gotovo isklju ivo, koristi i u džezu i u muzi kom folkloru na najbolji na in afirmiše samu prirodu ovih muzi kih idioma.

Džez, a naro ito muzi ki folklor, ne podnosi zatvorene forme. Ova injenica proisti e iz samih osnova na kojima džez muzika po iva, a te osnove su, kao što smo ve videli, folklorne. Jedna od najuo ljivijih osobina folkloru uopšte, pa tako i muzi kog folkloru jeste varijantnost. Ova osobina predstavlja nešto na emu zapravo po iva izgradnja bilo koje muzi ke celine i u džezu i u muzi kom folkloru. Varijantnost, kao pojava, ustvari nije ništa drugo nego koriš enje varijacionog principa u procesu izgradnje celovite forme. Kod muzi kog folkloru, bilo da se radi o vokalnom ili instrumentalnom, ovaj princip je primetio još Vuk Karadži , koji varijante definiše kao „isto to, samo malo druga ije” [88]. Šire gledano, princip varijacija se susre e u folklornim tekstovima isto toliko koliko i u muzici. Ova injenica nas dovodi do zaklju ka da zapravo celokupno stvaralaštvo po iva na jednom manjem broju originalnih ideja za koje se može re i da predstavljaju izraz, ve pomenutog, genija, a da se zatim ovako stvorena sadržina, beskrajnim procesom variranja uobli ava po potrebi u konkretnu formu. Materijal koji se varira u muzi kom folkloru se naziva „melodijski obrazac” a u džezu je to „tema”.

Melodijski obrazac i tema predstavljaju dva imena jedne iste stvari, male, zaokružene ili relativno zaokružene strukture koja u sebi nosi ideju celokupne sadržine, dakle, i ovde se susre emo sa pitanjem forme u kojoj nam je pomenuta sadržina prezentirana. Ta forma je i u slu aju džeza kao i kod muzi kog folkloru zasnovana na obliku pesme, u svim njenim pojavnim oblicima, ili na nekoj manjoj i otvorenijoj strukturi, period, niz re enica i sl. [89]

Tematski materijal u džezu poti e iz originalnog stvaralaštva samih džez muzi ara, koliko i iz bluz, razli itih pesama koje sre emo u mjuziklima, filmskoj, popularnoj, „ozbiljnoj”, operetskoj i sli noj muzici. Samim tim oblik teme se menja od slu aja do slu aja. Ipak, naj eš e i oblik koji sre emo u temama koje se nazivaju „džez standardima”, je tzv. prelazni oblik pesme (aaba), kao i specifi ni dvanaestotaktni bluz (tzv. „dvanaestica”, oblik aab). Naravno, ne bi trebalo zanemariti ni ostale oblike, pa emo ih ovde nabrojati: aa, ab, aba, abcd i sl. [90]

U muzi kom folkloru polaznu osnovu za formiranje oblika predstavlja pevani tekst koji se naziva melostihom ili melostrofom. Ponavljanjem pevanih stihova nastaje vokalni oblik pesme koja može biti jednodelna, dvodelna, trodelna, ervorodelna i složena, u zavisnosti od broja pevanih stihova kao i na ina na koji su organizovani. [91]

Pomenuti na in formiranja oblika odnosio se na vokalne oblike u muzi kom folkloru, dok kod instrumentalnih oblika postoje odre ene razlike koje su posledica injenice da tzv. „svirka” naj eš e prati igru. Svakako treba napomenuti da u odnosu na pomenutu injenicu postoje vrlo zna ajni izuzeci kao što je npr. guslarsko sviranje, tzv. „putni ka” svirka ili sviranje „samice” odnosno „dangubice” i naravno, pevanje sevdalinki uz saz. U ovim slu ajevima forma opet, zavisi od teksta ili je naprotiv, ako teksta nema, sasvim slobodna. Najve a razlika izme u vokalnih i instrumentalnih formi u muzi kom folkloru je u tome što se kod vokalnih, tekst menja odnosno, varira dok, melodija esto ostaje nepromenjena, naprotiv, kod „svirke” variranje same melodije predstavlja osnovni na in izgradnje ve e celine. U ovome se ogleda i velika sli nost u inu izgradnje ve ih muzi kih celina kad se upore uju džez i muzi ki folklor, jer se u oba slu aja rezultat postiže na isti na in, variranjem melodijskog obrasca ili teme. Kod džeza se ovako dobijena forma može prikazati na slede i na in: (uvod)-tema-improvizovane solo deonice (varijacije)-tema-(koda).

Odmah se vidi da se ovde radi o obliku koji je poznat u nauci o muzi kim oblicima kao tema sa varijacijama. Jedina razlika koja postoji izme u varijacija u džezu i varijacija u tzv. umetni koj ili ozbiljnoj muzici jeste u tome da se u džezu ove varijacije ne zapisuju tj. izvo a ima se ostavlja sloboda da na licu mesta improvizuju, odnosno variraju ponu eni tematski materijal. Na in tretiranja ovog tematskog materijala sadrži ina e sve elemente varijacione tehnike koji su poznati današnjoj teoriji muzike. Kao što je poznato, varijacioni princip predstavlja jednu od osnovnih osobina muzi kog folkloru tako da se podrazumeva da sve navedeno važi i kod narodne „svirke”.

Postoje neke veoma indikativne sli nosti ak i u terminologiji koju narod koristi kada opisuje odre ene odseke u sklopu ve e instrumentalne forme. Termini kao što su „stih” ili „štik” [92], ozna avaju pomenute odseke koji se opet u džezu nazivaju „chorus”-ima. Ovi odseci su zapravo u oba slu aja varijacije melodijskog obrasca ili teme i naravno, imaju isti oblik kao i tema. Kao što je poznato, mogu e je formirati i varijacije bez neke jasno zadate teme tako da se time situacija znatno usložnjava, me utim, ono što je u svemu do sada izre enom najvažnije jeste princip na kome se zasnivaju sve vrste varijacija ili varijanti, a to je da uvek u isto vreme dakle, paralelno postoje dve razli ite kategorije: stabilnost-dinamizam, kontinuitet-diskontinuitet ili determinisanost-indeterminisanost.

Ova pojava je izgleda duboko ukorenjena u prirodnim zakonima isto koliko je esta u oblasti kulture, naime, postojanost svake biološke vrste (genetska homeostaza) obezbe uje se pomo u genetske šifre (genotipa) dok sa druge strane jedinka (fenotip) predstavlja pojavni oblik koji može biti veoma plasti an.

Drugim re ima, fenotip se može varirati kod pojedinih jedinki, populacija itd. Ovek je podvrgnut istim tim zakonima ne samo kao biološka jedinka već i kao društvena ličnost. Njegove delatnosti, kako to pokazuje savremena socijalna psihologija, dovode do stvaranja stereotipova ponašanja, koji istovremeno imaju i određenu plastičnost. Oni variraju u zavisnosti od društvenih situacija (i društvenog iskustva njihovih nosilaca) u kojima se realizuju. Varijativnost je, prema tome, na in postojanja tradicije, i biološke i društvene. Bez variranja tradicija ne može da postoji jer se vidovi njenog obnavljanja (realizacija, aktuelizacija, manifestacija) ostvaruju u konkretnim situacijama, čiji sastavni elementi su promenljivi [93].

Pošto je variranje, videli smo, toliko važan faktor u životu tradicije uopšte može se slobodno zaključiti da sve ovo važi i za muzički folklor kako vokalni tako i instrumentalni. Analogno tome, u džezu je kao što je već napomenuto, osnovni princip izgradnje muzičkih celina direktno povezan sa primenom varijacionog principa i varijacione tehnike. Ovaj princip i ova tehnika se u džezu označavaju terminom „improvizacija“.

Improvizacija u džezu i muzičkom folkloru

Improvizacija, kao jedan od suštinskih elemenata džeza, uprkos bogatoj praksi, teorijskim razjašnjenjima i analitičkim opservacijama i danas predstavlja u izvesnoj meri tabuisanu oblast muzike, kako za laike, diletante i amatere, tako isto i za obrazovane stručnjake, pa čak i za same džez muzičare ponekad. Sam metod ove vrste muzičke realizacije ustvari nije nov, ishodišta su mu u folkloru ali ga upražnjavaju i Klementi, Bah, Bukstehude, Bem, Pahelbel, pa čak i Betoven [94].

Već smo govorili o tome koliku ulogu u izgradnji bilo koje muzičke celine u džezu i muzičkom folkloru ima varijaciona tehnika, a upravo na toj tehnici zasnovana je improvizaciona tehnika, štaviše, moglo bi se reći da izmeću ove dve tehnike zapravo i ne postoje nikakve razlike. Osim toga vidimo da je improvizacija tokom istorije tzv. umetničke muzike imala daleko veću značajnost nego što se to obično u jednom suženom smislu poima kao nakakvo specifično manirsko umeće džez muzičara. Koreni potrebe za improvizovanjem izgleda leže u dubljim slojevima ljudske psihe i kreativnosti. Tako, recimo, „u ranom detinjstvu javljaju se tri glavne crte ponašanja deteta prema muzici: primanje, podražavanje i samostalno stvaranje melodije“, od kojih je baš treći vid ponašanja produktivan, „dete počinje samo da stvara melodije, da improvizira, a to nije ništa drugo do oslobađanje potencijalnih snaga deteta, i stoga pokazuje neposredno i neizmerno njegov unutarnji život“. Izuzetna važnost improvizacije u ovom smislu je u tome što deca „kada improvizuju onda misle apstraktno“, a to istovremeno znači i pokretanje nekih metalogenih razvojnih procesa [95]. Ponovo se moramo potsetiti na opšteltjidsku potrebu za samoizražavanjem. Improvizacija je jedan od najboljih i najneposrednijih primera koji mogu ilustrovati ovu potrebu.

Pre nego što dublje zaemo u objašnjavanje suštine, kao i metodologije same improvizacione tehnike,

neophodno je razjasniti problem koji se, kao i obično, javlja usled toga što se stvari sagledavaju i tumače izvan konteksta u okviru kojeg ih je jedino moguće pravilno protumačiti i shvatiti. Tako je i sa improvizacijom. Ovaj termin po svom etimološkom značenju označava „injenje bez pripreme“ meću tim, svakome je valjda jasno da se u životu uopšte, a naročito u tako sofisticiranom obliku životnog ispoljavanja kao što je muzika, zapravo ništa ili barem zanemarljivo malo toga može činiti bez ikakve pripreme.

Stvaralačka iluminacija, kao što kaže psihologija stvaralaštva, predstavlja tek treći od četiri stupnja svakog stvaralaštva. Prvi stupanj je uvek priprema. Born (1945.) razvija teoriju artističke kreacije koja je prave svesnim i nesvesnim procesima [96]. Nesvesni procesi pripremaju inspiraciju a svesni procesi pripremaju stvaralačke procese. Dakle, inspiracija se, zbog toga što je pod uticajem nesvesnog ne može direktno kontrolisati ali to nikako ne umanjuje kreativnost tj. originalnost stvaralačkih procesa za koje je potrebna svesna priprema. Štaviše, upravo zahvaljujući pripremi, kao prvom stupnju stvaralačkog procesa, i inkubaciji, kao periodu u kom se ono što je svesno pripremljeno potiskuje u nesvesno, moguće je gotovo sa sigurnošću tvrditi da se u jednom trenutku inspiracija „narasti“ i dovesti do iluminacije (tj. „prosvetljenja“ ili „otkrovenja“). Injenica je i to da i samim stvaralacima ponekad ovaj trenutak deluje kao nešto potpuno neekvivalentno pa čak i mistično, ali mnogo je više onih koji su svesni neophodnosti prethodne pripreme. Svedočenja koja govore u prilog svemu ovome mogu se naći i u biografijama starih majstora kao i u ispovestima džez muzičara (od Luja Armstronga do najnovije generacije) a naročito kod onih koji su stvarali nove stilove ili revolucionarne muzičke izraze. Čak i Bleking govori o tome da se kod Vendi „iskrena želja da se izrazi osećanje ne smatra izgovorom za neprecizno i nekompetentno izvođenje“ [97], a Vuk Karadžić kaže da „rav peva i dobru pesmu ravno upamti i pokvareno je drugome peva i kazuje a, dobar peva i ravno pesmu popravi prema ostalima koje on zna“ [98]. Sve ovo, naravno, govori o tome koliko su priprema, znanje, odnosno rad, bitni u stvaralačkom procesu, ali svuda se istovremeno naslućuje i injenica da, kao i u svemu ostalom, i ovde postoje ljudi koji brže, bolje, lakše i lepše i originalnije prevazilaze stupnjeve pripreme i inkubacije i o aranoj publici „elegantno i nonšalantno“ daruju plodove svoje inventivnosti ili inspiracije. To se onda naziva improvizacijom i taj termin se već vekovima sporazumno koristi da označi nešto što zapravo u najvećem broju slučajeva predstavlja primenjenu varijacionu tehniku.

Ovo možda može zvučati pomalo nipodaštavajuće i na neki način suviše banalno jer u velikoj meri demistifikuje i inspiraciju i improvizaciju kao pojave svode ih na prvi pogled na obične psihološke procese i kompozicionu tehniku, međutim stvarni izdaleka nije tako banalna jer niko još uvek ne zna kako se stvarno odvijaju pomenuti psihološki procesi a poznavanje svih aspekata varijacione tehnike i naročito njenog korišćenja u „real time“-u, što znači bez prethodnog razrađivanja, proveravanja i zapisivanja, predstavlja nešto što je svakako fascinantna sposobnost.

Dokaz za to da je improvizacija ipak nešto što ne predstavlja samo varijacionu tehniku, odnosno da je varijaciona tehnika samo sredstvo kojim se izgrađuje improvizaciona forma, leži u injenici koja je poznata svakome ko je ikada pokušao da melografiše neke improvizacije ili je pak pokušao da jednostavnim ta nim iščitavanjem notnog teksta verno reprodukuje zapis solo deonice nekog džez muzičara. Bez odgovarajućeg predznanja o tome kako ova muzika stvarno zvuči i kao i bez slobodnijeg shvatanja i tretmana notnog teksta, ni jedna od pomenutih stvari nije jednostavno moguće a ili je barem rezultat krajnje obeshrabrujući i, blago rečeno. Ipak, izmeću ostalog zahvaljujući i etnomuzikolozima tj. tehničarima melografisanja muzičkog folkloru kao i ozbiljnim analizama kojima je džez muzika podvrgnuta, danas u svetu a od



Ethno-jazz trio:
Lala Kovačević, Miša Blam i Bora Roković ;
Foto: elgvojos

skoro i kod nas postoje škole u kojima se džez studira kao i stručna literatura u kojoj su veoma ozbiljno i opsežno rastumačene kompozicione i izvođačke tehnike, različitosti meću stilovima u okviru samog džez, harmonija, orkestracija itd. Ali, vratimo se onome što nas u ovom trenutku najviše interesuje a to je injenica da improvizacija predstavlja i veoma jaku spregu izmeću džez i muzičkog folkloru.

Važno je potsetiti da veću u jednom od pramaterijala džez, u strukturi afričke melodike, nailazimo na određene principe izgrađivanja forme koje su ostinane ponavljanja, varijacije utvrđenih melodija i slobodna improvizacija responzornog karaktera. Sve ove osobine prožimaju itav džez naravno, transformišu i se na odgovarajućim i na inu skladu sa samim razvojem džez. Ono što je za nas od najveće važnosti, jer se ovde bavimo mogućnostima i metodama kulturnog transfera, je to što sve pomenute osobine nalazimo i kod balkanskog muzičkog folkloru. Zahvaljujući i tome komunikacija izmeću ova dva muzička idiomata postaje moguća jer se oni na tom suštinskom nivou zapravo i ne razlikuju. Ovakva generalizacija, može delovati prilično smelo, ali ona se

ustvari oslanja na stavove koji su izneti u prvom poglavlju i u tom smislu je treba posmatrati i prihvatiti. Sa tog stanovišta dakle, sada posmatramo uporedno zajedničke elemente muzičkog izraza a jedan od najvažnijih tj. onaj koji u sebi objedinjuje sve ostale je improvizacija. Svakako, svi elementi muzičkog izraza zaslužuju posebnu pažnju, tako da i o svakom od njih ponaosob biti govora malo kasnije. Sada bih još nešto rekao o suštini improvizacije i njenim korenima.

Stvaralački fenomen je kao što smo videli, osnovni impuls iz kog nastaje džez improvizacija ili improvizacija u muzičkom folkloru. Odsustvo ponavljanja u džez improvizaciji govori u prilog tvrdnji da je „džez muzika više prepuštena elementu u kojem se muzika dešava – vremenu – od naše evropske muzike kod koje ponavljanje ima izuzetnu važnost u strukturi građenja oblika, iz čega proizilazi tako i svojevrsna aktuelnost, konkretnost, samim tim i realizam džez improvizacije, jer dok jedna evropska melodija postoji uvek i u „apstraktnom“, džez melodija postoji samo u konkretnom odnosu ne samo na instrument na kome se svira već i na pojedinog muzičara koji je svira” [99]. Potrebno je napomenuti da se odsustvo ponavljanja o kome je reč, odnosi na neponovljivost celokupne improvizacije kao forme, što postaje još shvatljivije ako se uzme u obzir da su svi muzički parametri podložni promenama čak i u odnosu na pojedinog izvođača, što ukazuje na posebna svojstva interpretativne prakse kod džez muzičara.

Do sada sam govorio o improvizaciji kao muzičkom i stvaralačkom fenomenu kao i o njenom ulogu u izgradnji većih muzičkih celina. Ponešto je rečeno i o samoj improvizacionoj tehnici te u tom smislu ponovo naglašavam da se sa tehničke strane improvizaciona i varijaciona tehnika uopšte ne razlikuju. Sada ćemo videti kakve osobine poseduju osnovni elementi muzičkog izraza na kojima se može primenjivati pomenuta tehnika. Ovi elementi su, da potsetimo, ritam, metar, melodija, harmonija i interpretacija. Sve ove elemente posmatraćemo uporedno u džezu i folkloru kao i u kontekstu varijacionog tj. improvizacionog tretmana. Dakle priča o improvizaciji se nastavlja, ali ovoga puta posmatramo samu tehniku odnosno, metod primenjen na mikro planu.

RITAM I METAR U DŽEZU I MUZIČKOM FOLKLORU

Može se reći da kategorije ritma i metra u muzici predstavljaju najosnovnije elemente ove umetnosti. Najjednostavnija i ujedno i najtačnija definicija je ona u kojoj se kaže da je ritam „sve ono što ostane kada iz muzičkog toka odstranimo tonske visine” [100]. U pogledu definicije metra postoje velike nesuglasice meću teoretičarima ali ono što je u našem slučaju bitno je injenica da je metar fenomen koji ima jako puno veze sa govorom odnosno akcentuacijom. Sem toga, prihvatimo i definiciju koja postoji u englesko-američkoj literaturi a koju je prihvatila i dr Zorislava Vasiljević a koja glasi: „Metar je sredstvo opažanja i zapisivanja ritma - u odnosu na grupisanje osnovnih udara i na njihovu vrstu” [101].

Ritam govora i muzi ki ritam isprepletani su tokom istorije, tako da je postojalo shvatanje da poreklo pesništva leži u muzici, ili da poreklo muzike leži u pesništvu. Rezultat ove isprepletanosti je i spajanje ritma i metra, odnosno pripajanje akcenata metrici. U savremenim muzi kim teorijama ritam može postojati nezavisno od metra, ritam je unutrašnji faktor, a metar sredstvo njegovog svesnog uobli avanja. Etnomuzikološka istraživanja, proizašla iz finske metode, zasniavaju se na analizi ritma pevanog stiha i njegovih obrazaca proizašlih iz razli itih metri kih struktura samoga stiha. Kod instrumentalnih komada može se primeniti grupisanje melodija prema vrstama taktova ali u vokalnim oblicima mesto taktice vezano je za stih, odnosno metri ku strukturu stiha.

U svetu postoje razli iti ritmi ki sistemi. Svi oni se mogu podeliti u nekoliko osnovnih grupa. Pored tzv. „distributivnog” poznati su i „giusto silabic”, „aksak”, „parlando rubato” i sistem svojstven deci. U svim navedenim sistemima postoje neke opšte, zajedni ke karakteristike kao što su:

a) zavisnost ritma od strukture i veli ine stiha („sinkreti na odlika proistekla iz prvobitne veze re i i muzike, sloga i muzi kog tona”),

b) dvodelna ili „binarna” struktura ritmi kih obrazaca („U folklornoj ritmici za razliku od klasi ne metrike, naglasci esto padaju na manje vrednosti i trajanje se ne podudara sa naglaskom”),

c) organizovanje ritma u odre ene obrasce („spajanjem obrazaca stvara se proporcija i simetrija karakteristi na za odre eno folklorno podru je”),

d) raznovrsnost i složenost ritmi kih obrazaca („nastaje kao posledica stvarala kog nagona u toku izvo enja”),

e) nepostojanje anakruze (naglašavanja), dovodi do stvaranja ritmi kih obrazaca koji uvek po inju naglašenim tonom („nema uzmaha”),

f) podudaranje melodijskih odeljaka i ritmi kih obrazaca [102]

Osnovne karakteristike metra i ritma u afri kom folkloru, muzi koj tradiciji afro-amerikanaca i džezu kao njihovoj transformaciji nastaloj u procesu sjedinjavanja ovih muzi kih idioma sa evropskim, dakle u procesu kulturnog transfera, navedene su u drugom poglavlju, ali da se potsetimo: ritmi ki obrasci nastaju naslojavanjem jednostavnih razli itih ritmi kih linija koje nikako nisu proizvoljne a ponavljaju se u veoma dugom vremenskom periodu dok se ne pre e na neku drugu kombinaciju, jedan od osnovnih obrazaca je zasnovan na kontrastu izme u dvodelnog i trodelnog metra što kao rezultat ima pomeranje akcenata. Sinkope u džezu i crna kim duhovnim pesmama nisu izazvane pomeranjem taktice ve pomeranjem akcenta u odnosu na harmonsko-ritmi ku podlogu, ili u odnosu na ustaljene pokrete pri izvo enu igara.

Stavovi navedeni pod e) i f), i kod džeza i u muzi kom folkloru mogu biti tretirani veoma slobodno, štaviše pomenuti „stvarala ki nagon u toku izvo enja” ima jako izraženo dejstvo na raspored naglasaka u muzi kom toku kao i na podudarnost melodijske linije i ritmi kih obrazaca. Vrlo esto su naglasci raspore eni tako da se melodijske fraze nikako ne mogu uklopiti u osnovnu metri ku podelu. Ovu pojavu susre emo u džezu

od perioda bi-bapa pa nadalje a kod muzi kog folklora je prisutna u igrama i ispoljava se kroz postojanje neravnomernog broja taktova u igra kim i melodijskim odsecima, pri emu igra ki odsek ima deset taktova a muzi ki naj eš e osam. Smatra se da ovo „podsti e svira a na slobodnije izražavanje gde je doslednost u dužini melodijskih delova od sekundarnog zna aja” [103], dakle opet se susre emo sa stvarala kim nagonom u toku izvo enja, ustvari sa improvizacijom koja predstavlja potrebu za samoizražavanjem. Improvizacioni tretman ritmi kih obrazaca je naravno, kao što se i može pretpostaviti, oslonjen na metode varijacione tehnike. To zna i da su prisutne apsolutne i relativne ritmi ke izmene-augmentacija, dimnucija, izobli avanje ritma. Sve ove izmene se dešavaju u okviru improvizacionih delova tzv. „chorus”-a ili „štikova”, ali uvek se kao podloga na neki na in zadržava osnovna ritmi ka figura jer je to neophodno da bi se održao kontinuitet muzi kog toka koji je i u folkloru i u džezu toliko bitan element izgradnje forme. Ovo je svakako posledica one poznate obredno-magijske težnje za stvaranjem ose anja neprekidnog, za aranog kretanja, doživljaja beskona nog i neprekidnog muzi kog toka. Isto tako, ponovo se susre emo sa istovremenim postojanjem kategorija stabilnosti i dinamizma što je ve objašnjeno kao jedna od veoma važnih karakteristika folklora kao i džeza.

Navedeni primeri ilustruju razli ite postupke u tretmanu ritmi kih obrazaca. Neki od njih pokazuju na koji na in je metrika teksta iskoriš ena kao osnova za izgradnju ritmi kog obrasca („Oj, divojko”), drugi pak pokazuju upotrebu augmentacije ritmi kog obrasca u okviru improvizacionih chorusa („Wedding dance”), a može se primetiti i jedna pojava koja je karakteristi na za džez a na odre eni na in prisutna je i u muzi kom folkloru. Radi se o ne emu što je istovremeno i ritmi ka a i melodijska karakteristika pa je zbog toga i pominjemo u ovom trenutku dakle, nakon pri e o ritmu i metru a pre melodije i harmonije.

U džezu se ova pojava naziva RIF i predstavlja dvo ili etvorotaktnu ritmi ko-melodijsku frazu koja se ponavlja u nepromenjenom obliku dok se istovremeno harmonski tok normalno razvija. Odmah je uo ljava sli nost izme u rif-a i ostinata, zapravo vidimo da se tu radi o gotovo istoj stvari iji su koreni u poznatom folklornom fenomenu koji se naziva BORDUN. Ovaj fenomen predstavlja veoma bitno obeležje muzi kog folklora a njegova funkcija se tuma i na nekoliko osnovnih na ina. Psihi ku funkciju borduna razli iti autori tuma e kao „mystic force” (misti na sila-M. Schneider) „timeless absolute” (bezvremenski apsolut-Coomarswany), „hypnotic drone” (hipnotizuju i drone-Ravi Shankar), što se sve zapravo svodi na hipnotizuju e, zanosno delovanje stalo ponavljaju eg zvuka. „Drone je psihološki inilac za ulazak u fantaziju”, i naravno kao takav, „vode a improvizaciona veza dugo utvr enih pravila” (Gerson-Kiwi). Opet smo došli do improvizacije. U „Musica vulgaris” Felixa Hoerburgera, Deva govori o vezi izme u borduna i improvizacije i kaže: „drone (bordun-ostinato) je uzro nik... pove anja slobode u melodijskoj strukturi (...) svaki prakti an muzi ar e potvrditi da upravo bordun i ostinato podsticajno deluju na sposobnost improvizacije”. [104]

U džezu je, kao što znamo, improvizacija osnovni metod izgradnje muzičkog oblika, tako da je prisustvo borduna odnosno ostinata koji se ovde zove rif, sasvim otkriveno.

Dolaskom swing-a, rif se sve više upotrebljavao, ali i kao tema za neke kompozicije, tako da bi najpoznatija rif-tema mogla da bude „In the mood”.

Analitici koji su se bavili ovim pitanjem u okviru džez-a smatraju da „rif podstiče i izvesnu neograničenost i otoklonost, što je u direktnoj vezi sa veoma naznačenim pitanjem razvoja protoklonih tendencija u džez improvizaciji, jer kroz neprekidno ponavljanje nekog određenog melodijskog (a time i ritmičkog - prim. P. M.) odseka upadljivo izrasta predstava o obliku i njegovom trajanju, u čemu mogu čak da se naslute i tragovi obrednih ponavljanja pradávnih rituala tako svojstvenih folkloru, gde je tako prisutna težnja za ekstazom, za izlaženjem iz sebe, za slobodom od samoga sebe i za neograničenom možda i kosmogonskom komunikacijom” [105]. Zato se i kaže da rif u svojoj biti izražava ideju „poziva i odgovora” jer, stvara napregnutost, a improvizaciona linija koja sledi stvara popuštanje.

Dakle i kod džez-a je funkcija rifa potpuno ista kao i u muzici folkloru tako da se ova specifičnost koju susrećemo u oba muzička idioma može uspešno koristiti u cilju ostvarivanja kulturnog transfera.

Melodija i harmonija u džezu i muzici folkloru

Kao što sam već napomenuo rif, odnosno, bordun ili ostinato, predstavljaju fenomen koji u sebi nosi i melodijske i ritmičke elemente. Tako je, o melodiji u džezu i u folkloru se može govoriti sa stanovišta melodijskih obrazaca odnosno tema ali i o tome smo već govorili kada je bilo reči o izgradnji forme. Ono što nas sada interesuje jeste sama struktura tonških nizova koji se upotrebljavaju u džezu i u muzici folkloru, latentna harmonija koja prati ove nizove i naravno varijaciona tehnika koja se može primeniti u tretmanu melodijskih obrazaca kao i harmonijske podloge.

Osnovni tonški nizovi u džezu nastali su sjedinjavanjem muzičke tradicije afro-amerikanaca sa evropskom muzikom. U drugom poglavlju je objašnjeno na koji način je izvršeno ovo sjedinjavanje a osnovno na čemu u ovom procesu je kao i u svemu do sada zasnovano na principu paradigmatičke transformacije. Pomenuti tonški nizovi, dakle, pentatonika i blues-skala, korišćeni su dosta dugo u džezu kao osnova za sve melodijske linije i improvizacione choruse, oni se i danas koriste ali je u međuvremenu došlo do pojave primene mnogih drugih lestvičnih struktura, na prvom mestu modusa a zatim folklornih lestvičnih i najzad tzv. „sintetičnih modusa” [106]. Za ovakav razvoj primene tonških nizova najzaslužnija je veoma velika povezanost između melodije i harmonije u džezu.

Sva harmonija u džezu kao i u folkloru zapravo latentno postoji u samim tonškim nizovima što omogućava veoma slobodan tretman međutim, pošto je improvizaciona tehnika u prvim stilskim pravcima razvoja džez muzike bila zasnovana uglavnom na ritmičkim izmenama i melodijskim ukrašavanjima, harmonijska pratnja je morala biti prilično jednostavna i stabilna.

Arli Parker i Dizi Gillespi su smatrali da se harmonijski tok jedne džez kompozicije može i mora obogatiti a to je dovelo do pojave slične onoj koju smo već imali prilike da susretnemo u evropskoj muzici kasnih romantičara. Došlo je do proširivanja tonaliteta a zatim i do njegovog raspada. Ovo je za sobom naravno, povuklo konsekvence i u pogledu melodijskih tokova. Najpre je otkriveno da svaki akord u harmonskom toku može imati svoj odgovarajući i tonški niz koji se onda može koristiti u improvizaciji kao okvir u kome se kreće melodija. Ovo je naravno dovelo do toga da je na neki način formirana melodijska linija koja se može porediti sa poznatom „beskrajnom melodijom”, što je takođe značilo da su sada svi tonovi hromatske lestvice potpuno ravnopravni i da je melodija u potpunoj zavisnosti od harmonskog toka.

Dalji razvoj tekao je u otkrivanju pravca, Džon Koltrejn je počeo da koristi moduse i politonalnost a nakon toga za melodiju i harmoniju u džezu više nisu postojala nikakva ograničenja.

Sve ove promene u tretmanu melodije i harmonije direktno su povezane sa razvojem improvizacione tehnike tj. sa usvajanjem svih metoda i vidova varijacione tehnike. Improvizaciona tehnika jednostavno nije mogla da se zadrži na nivou formalnih ornamentalnih varijacija već se proširila do nivoa karakternih (a u nekim slučajevima primanjivane su i polifone varijacije), koje su zahtevale mnogo ozbiljniji stvaralački pristup u smislu korišćenja poznatih tekovina kompozicione tehnike. Neki muzičari su otišli i dalje, pa su počeli da koriste i neke muzičke oblike koji do tada nisu bili u upotrebi u džezu („Blue rondo ala Turk”-Dejv Brubek), to je dovelo do stvaranja posebnog stilskog pravca koji se naziva „treš om strujom”, što znači da se tu radi o muzici koja je na neki način nastala sjedinjavanjem tzv. „ozbiljne” muzike i džez-a. [107]

Sve u svemu, otvorila su se vrata izmeđuzdružbe u džez-a i ostalih muzičkih stilova ili idioma i stvorena je mogućnost ostvarivanja komunikacije među muzičkim kulturama. Osim pomenute „treše struje”, stvoren je džez-rok tj. fusion [108], muzika koja je u sebi sjedinjavala sve osobine džez-a i roka i to ne samo zato što je koristila „električne” instrumente već pre svega zbog novog muzičkog izraza, koji je jedino bilo moguće prezentirati uz pomoć savremenih instrumenata i njihovih tehničkih mogućnosti. Ali „fusion” je značilo i nešto više od sjedinjavanja džez-a i roka, radilo se i o prodiru različitih folklornih idioma koji do tada nisu korišćeni u džezu kao i o obnovi i novom načinu korišćenja nekih muzičkih tradicija koje su jedno vreme bile popularne a zatim gurnute u zaborav.

Bitno je znati i to da se sve ovo dešavalo po etkom sedamdesetih godina XX veka, znači u vreme procvata tzv. „flower power” generacije [109] koja je bila prilično opsednuta kulturama Dalekog istoka a naročito Indije. Zahvaljujući njihovom interesovanju i muzička kultura Indije našla je svoj novi izraz kroz medij džez muzike, mada ne bi trebalo zaboraviti ni „Beatles”-e.

Najznačajniji džez muzičar koji se bavio sjedinjavanjem indijskog muzičkog idioma sa džezom je svakako John Mc Laughlin [110] koji je sa takom poznatim i značajnim indijskom muzičarem Ravi Shankar-om, [111] istraživao indijsku muziku i koristio je u svojim džez kompozicijama.

On i njegovi istomišljenici, okupljeni u grupama koje su se zvale „Shakti” i „Mahavishnu Orchestra”, veoma uspešno su iskoristili osobine indijske muzike tradicije (najviše improvizacioni karakter i tonske nizove) i izvršili njihovu paradigmatičku transformaciju u džez, ostvaruju i na taj način komunikaciju me u muzičkim kulturama, što se logično nadovezivalo na ukupni kulturni transfer koji se razvijao između Istoka i Zapada. Može se sa sigurnošću tvrditi da su John Mc Laughlin i „Shakti”, John Lennon i „The Beatles”, u mnogo više po pitanju upoznavanja prošlih zapadnjaka sa indijskom kulturom nego Kurt Saks i svi antropolozi i etnomuzikolozi zajedno ali, to je posebno pitanje. Najvažnije je primetiti koliki uticaj muzička kultura može imati u procesima kulturne komunikacije.

Pomenuo sam i obnovu nekih zaboravljenih muzičkih idioma. O salsi je u drugom poglavlju već bilo dosta govora tako da bi sada bilo dobro reći i ponešto o još jednom veoma značajnom džez muzičaru koji je muzičku tradiciju svog naroda ugradio u savremene tokove džez muzike. Radi se o pijanisti i kompozitoru po imenu Chick Korija (Chick Corea). I ovaj muzičar je nove tendencije u džezu shvatio kao otvaranje granica me u muzičkim kulturama i pronašao svoj specifični muzički izraz koristeći i svoje špansko muzičko nasleđe, ali se i jedna od njegovih najpoznatijih ploča zove „My spanish heart” (Moje špansko srce) [112], što je samo po sebi dovoljno govori o prirodi njegovog muzičkog izraza.

Može se zamisliti šta se u svetskim razmerama dogodilo sa džez muzikom na osnovu primera za ugled koji su oformili muzičari kao što su pomenuti John Mc Laughlin i Chick Corea (naravno i drugi koje na žalost, ovoga puta izostavljam). Gotovo da nema džez muzičara koji se nije oprobao u pokušajima da se na temeljima sopstvenog muzičkog nasleđa izgradi poseban, ali ga tako nazovemo, nacionalni stil tj. ono što se u današnje vreme naziva etno-džezom. Iako su u jugoslovenskom džezu i ranije postojale tendencije razvoja ovakvog tretmana muzičkog folkloru, tek su Lala Kovačević i njegova muzika doživeli prihvatanje od strane šire muzičke publike. Razlozi za to su, kao što smo mogli do sada da zaključimo, mnogobrojni i veoma kompleksni. Iskustvo koje je bilo neophodno da bi se na nešto bolji način pristupilo ovom poduhvatu, u slučaju Lale Kovačevića zasnovano je i na činjenici da je on upravo u vreme kada se dešavalo sve što je pomenuto u vezi sa razvojem džezom u sedamdesetim, bio veoma aktivan i u svetskim razmerama cenjen džez muzičar koji je zahvaljujući tome imao prilike da se susretne i da svira, između ostalih, i sa pomenutim Chick Korijom kao i sa Elvinom Džounsom, bubnarom koji je zajedno sa Koltrejom izgradio ono što se smatra koltrejom muzikom o čijim je melodijskim i harmonskim karakteristikama već bilo reči.

Sve ovo što se odnosi na fjužn džez i neke od njegovih najznačajnijih nosilaca, možda može delovati kao nepotrebna digresija u odnosu na pokrenuto pitanje melodije i harmonije u džezu i muzičkom folkloru, međutim neophodno je bilo objasniti širi kontekst u kome su se odvijale promene u džezu koje su dovele do pojave upotrebe određenih melodijskih obrazaca i tonalnih nizova kao i odgovarajuće harmonijske podloge.

Zahvaljujući navedenim karakteristikama savremenog džezom i neke osobine balkanskog muzičkog

folkloru su doživele svoju afirmaciju kroz džez muziku kao medij. Kaže se da narodne pesme Južnih Slovena „skrivaju muzičko nasleđe svih istih kultura (...) u okviru jedne muzikolog može naći i persijske makame, kritske pesme, grčke metrike, turske 'usule', arapske az-zamane, pa čak i tale indijske” [113]. Nije li onda sasvim logično što se sve ono što se sa melodijom i harmonijom



džezu dešavalo u svetskim razmerama prirodno prethodilo i u jugoslovenski džez. Melodijski obrasci zasnovani na karakteristikama tonalnih nizovima koje susrećemo u muzičkom folkloru našeg podneblja transformisani su u teme koje su dalje poslužile kao materijal za improvizaciju. Kod Lale Kovačevića ove teme su još uvek bile zapravo citati folklornih melodija dok je kod nekih savremenijih autora ovakav način tretiranja folklorne melodike prevaziđen na način što su njihove teme potpuno originalne ali komponovane u duhu muzičke tradicije (kao i kod nacionalnih škola u domenu „ozbiljne” muzike).

Originalnost se kod Lale Kova eva najviše ogleda u pristupu formi, ritmu, interpretaciji i naravno, harmoniji.

O harmoniji u muzi kom folkloru Balkana se uglavnom može govoriti sa stanovišta tuma enja latentne harmonije, poznatih oblika vokalnog višeglasja, bordunskih tonova i kadenci. Latentna priroda folklorne harmonije je kao i u slu aju folklornih osnova džeza i u ovom balkanskom slu aju omogu ila slobodan pristup harmonizaciji melodijskih obrazaca, odnosno tema.

Pojam latentne harmonije se veoma na neki na in mistifikuje što opet dovodi do zabune prilikom pokušaja da se neka melodija harmonizuje ili pak da se ve harmonizovana melodija analizira. Suština leži u tome da je u oba slu aja neophodno poznavati prirodu tonskih nizova u okviru kojih se neka melodijska linija kre e. Naravno, ovo ponekad nije tako jednostavno pogotovo kada se radi o nizovima koje susre emo u starijim slojevima muzi kog folkloru koji se obi no sastoje od svega dva, tri ili etiri tona. Isto tako, ne možemo na isti na in tretirati nizove koji su isto balkanskog porekla i one druge koji predstavljaju muzi ku tradiciju nekih drugih, ponekad veoma dalekih i razli itih kultura. Osim toga, harmonija uopšte predstavlja ono što strukturalisti me u muzikolozima smatraju tre om dimenzijom [114], koja je istovremeno i jedno od najupadljivijih obeležja nekog muzi kog stila, što pojednostavljeno zna i da jednu te istu melodiju možemo harmonizovati na više na ina ukoliko želimo da joj promenimo stilsko ruho ili manipulišemo efektima koje ona ima na slušaoc. Ovakav postupak je veoma esta pojava u džezu a posledica je svega gore navedenog kao i primene varijacionog postupka u improvizaciji gde se harmonija podvrgava tehnicu variranja.

U jugoslovenskom muzi kom folkloru postoje dve vrste vokalnog višeglasja koje su klasifikovane kao: starija i novija seoska tradicija i gradska tradicija. [115] O karakteristikama ova dva na ina pevanja mnogo se može saznati iz postoje e etnomuzikološke literature tako da emo se mi zadržati samo na onim osobinama koje su trenutno za nas bitne, a to su ujedno i osnovne razlike izme u ova dva stila.

Pevanje novije seoske tradicije nije starije od stotinu godina i kao takvo sadrži stabilnu intonaciju peva a i što je najvažnije, glasovi se kre u u paralelnim velikim i malim tercama. Osim toga u finalisu se osim terce naj eš e susre e ista kvinta a ponekad i kvarta. Sve ovo govori o tome da je ovakvo pevanje mogu e tuma iti na principima funkcionalnih odnosa me u tonovima pa je tako i prilikom harmonizacije mogu e koristiti funkcionalnu harmoniju.

Za razliku od novije seoske tradicije starije višeglasje se zasniva na nestabilnoj intonaciji, isticanju dvoglasa prirodne male i velike sekunde i parlando rubato ritam. Još jedna važna osobina ovog pevanja je to što postoje utvr eni „glasovi” na koje se pevaju odre eni tekstualni sadržaji. Ovakav sistem glasova susre emo i u afri kom folkloru a njegovom transformacijom su nastali i melodijski obrasci tj. teme u džezu.

Sasvim je logi no što je harmonizacija u slu ajevima kada je za temu odabrana neka pesma starije seoske tradicije ili oskudna tj. više pedalnog odnosno, moglo bi se re i bordunskog tipa, ili pak potpuno oslobo-ena od uobi ajenih pravila funkcionalne harmonije. U

ovim slu ajevima mnogo su bitniji neki drugi muzi ki elementi koji se onda mogu obra ivati odnosno transformisati u džez. Naravno, harmonija se uvek može koristiti i kao ekspresivno sredstvo što ni u džezu nije neka novina.

Kadence u našem muzi kom folkloru tako e veoma zavise od tipa odnosno starosti odre enog vokalnog ili instrumentalnog oblika. Njihov uticaj na na in harmonizovanja neke folklorne melodije je u potpunom skladu sa ve opisanim razlikama izme u starije i novije seoske tradicije sa jednom bitnom napomenom; kadence, kao što je poznato, u muzi kom folkloru mogu biti stati ne i dinami ne, osim toga, prisutna je i jedna pojava koja se vrlo esto, gotovo uvek, susre e u džezu a to je da melodijski odeljci kadenciraju nekim „falš” notama, ta nije re eno umesto finalisa se na kraju fraza pojavljuje VI, VII, II i IV stupanj u duru, ili VI odnosno VII stupanj u molu. Ova pojava se može tuma iti kao posledica potrebe za otvorenom strukturom, beskonanim tokom, koji bi se naravno prekinuo ukoliko bi se na kraju fraze tj. melodijskog odeljka pojavio finalis kao jedna stabilna ta ka. U našem folkloru melodije esto kadenciraju na 2, 4, 5 tonu iznad finalisa ili VII, III ili IV, dakle ispod finalisa (što pokazuje i na in obeležavanja koji je konvencijom prihva en u folkloristici).

Interpretacija u džezu i muzi kom folkloru

Na kraju smo došli i do ovog, za džez kao i za muzi ki folklor, veoma važnog elementa muzi kog izraza. Interpretacija u pomenutim muzi kim idiomima ima mnogo važniju ulogu nego u tzv. „ozbiljnoj” muzici. Ovo je samo po sebi veoma jasno jer su u džezu i u muzi kom folkloru sami izvo a i u velikoj meri i stvararoci muzike koju izvode dok se u ozbiljnoj muzici zahteva najviši stepen ta nosti reprodukcije onoga što je kompozitor napisao u notnom tekstu i standardni kvalitet tona koji se proizvodi, bilo da se radi o ljudskom glasu ili o instrumentu. Odmah da napomenemo, da je i u umetni-koj muzici XX veka ovakav odnos izme u kompozitora i izvo a a znatno izmenjen (npr. aleatorika) kao i da su standardni kvalitet tona na instrumentu, orkestracija, koja je u umetni koj muzici jedan od vidova interpretacije i koja je veoma dugo predstavljala nedodirljivu oblast kada je u pitanju na in koriš enja orkestarskih instrumenata pa i sam sastav orkestra, a zatim i vokalna tehnika koja više nije strogo vezana za bel canto, nešto što je ipak stvar prošlosti (i ovde su džez i muzi ki folklor odigrali veoma važnu ulogu; npr. kod Stravinskog). Sve ovo su injenice koje se vezuju za savremenu umetni ku muziku ali u džezu i u muzi kom folkloru sama interpretacija je ustvari delo. Prepoznatljivost li nog interpretativnog stila je nešto što govori o kvalitetu izvo a a. Elementi te interpretacije sastoje se u na inu fraziranja, specifi nostima boje tona koja može biti sasvim li no obeležje (do te mere da se vrlo esto u džez krugovima kaže da neko ima „sjajan zvuk” a ne da „sjajno svira”) ili ako posmatramo grupno izvo enje, izbor instrumenata i njihova uloga u okviru jednog sastava veoma uti e ne samo na opšti utisak koji se stvara kod slušalaca ve se taj uticaj proširuje i na formu, ritam, melodiju tonske odnose. Jedan od primera upotrebe ovakvog tretmana interpretacije u našem muzi kom folkloru je i tzv. „rožnjanje” [117].

Pojava o kojoj je rečeno može se naći i u muzici koja tradiciji afrike i kod afro-amerikanaca a o kojoj je već bilo rečeno i u drugom poglavlju. U džezu su se ovakvi i slični zvučni efekti postizali korišćenjem različitih prigušivača kod trube ili trombona, glisandima i „režanjem” (flatercunge i posebna ambažura kojom se utiče na boju tona) na klarinetima i saksofonima a zatim su se pojavili novi instrumenti.

Fjužn-džez je veoma doprineo razvoju interpretacije i na veoma oštroumno izgledan način ilustruje uticaj instrumentarijuma na sve elemente muzičkog izraza. Mogućnosti koje pružaju „elektroni” i elektronski instrumenti nisu se svodile i ne svode se samo na promenu boje i jačine zvuka već utiču na kreativnost muzičkih stvaralaca veoma inspirativno [118]. Isto važi i za instrumente koji do tada nisu bili u upotrebi u uobičajenom džez instrumentarijumu (kao što su bas-klarinet, engleski rog, violonelo itd.), kao i mnogobrojne folklorne instrumente (sitar, tabla i sl.).

U ovom smislu je ilustrativan primer instrumentarijuma koji je koristio Lala Kovačević u svom projektu „Balkan Impressions”. Osim saksofona (tenor i sopran koji je tonski tretiran tako da podsećaju na zurlu) u duvačkoj sekciji koristio je i gajde, okarinu, zurlu, svirale, dvojnice, ceo duvački ansambl (trube, alt, tuba), a u ritam sekciji kao harmonsko-melodijski instrument koristio je harmoniku, bubanj koji se koristi u duvačkim ansamblima koji imaju i ritmiku a svira se slično govoru u zavisnosti od muzičkih zahteva, komplet udaraljki koji se sastoji u osnovi od latino-američkih i afričkih instrumenata, komplet bubnjeva tzv. „džez baterija”, klavir, kontrabas i električni bas, kao i električni gitaru. Sem toga, na jednoj ploči je u estivovala i vokalna grupa „Paganke” što je omogući i obradu vokalnih folklornih oblika. Ovakav sastav naravno nije korišćen u svim kompozicijama već po potrebi meću tim, zahvaljujući i njemu, omogući je poseban vid interpretacije koji predstavlja dokaz o mogućnostima kulturnog transfera između džez i balkanskog muzičkog folklora, pa čak i više od toga u slučaju kompozicije „Leskovačka etvorka”, u kojoj je primenjen princip gradacije u orkestraciji koji veoma asocira na „Bolero” M. Ravela.

Sve ono o čemu je bilo rečeno i u ovom poglavlju predstavlja neku vrstu ilustracije metoda koji se mogu primeniti prilikom tretmana različitih elemenata muzičkog izraza sa ciljem da se stvore muzička dela koja bi u sebi nosila obeležja različitih muzičkih kultura. Ovakvi poduhvati u muzici, kao što je ponegde i napomenuto, nisu novost, što na neki način predstavlja dokaz o potrebi komunikacije među muzičkim idiomima i kulturama uopšte.

Sistematizacija metoda koji su ovde prikazani u funkciji određenih elemenata muzičkog izraza potiče od praksom postignutih rezultata koji su ilustrovani ponekim primerom. Naravno, sistematizacije koje se bave metodologijom ne mogu tako živog i promenljivog kao što je muzički izraz, ni u kom slučaju ne smeju biti shvaćene dogmatski tj. kao sistem pravila od kojih se ne odstupa, zato se ovo poglavlje i ne može posmatrati kao metodski praktikum.

Epilog

U poslednjih deset godina, koliko je prošlo od objavljivanja poslednje ploče Lale Kovačević i „Balkan

Impressions”, (ovaj rad je napisan 1995. godine – prim. urednika), u muzici koja kulturi uopšte pa samim tim i u džezu, stvari su se razvijale u duhu postmodernističke filozofije koja kao i svaki filozofski pravac sa sobom neminovno nosi i određenu metodologiju koja se onda reflektuje na sve sfere ljudskih delatnosti a naročito je uočljiva u umetnosti. U našem slučaju, ova metodologija se zasniva na sveukupnosti ljudskog znanja koje je sada dostupno i koje se može slobodno koristiti prilikom oblikovanja bilo kojeg umetničkog dela. Ovo odmah ukazuje i na neminovno prožimanje različitih kultura tj. kulturnu komunikaciju ili, kako je to E. Li nazvao, „otvaranje granica društvenog prostora i vremena”.

Svet jeste postao „globalno selo”, pa tako više niko ne može biti „gluv” za muziku svog suseda, mora je poznavati, a kada je već tako, zašto je onda i ne koristiti kao svoju sopstvenu. Sa druge strane potrebno je zbog one primarne ljudske težnje za samoizražavanjem pronaći i metode da se sopstvena muzika prezentira na tom velikom „svetskom trgu”. Za sada je u tom poslu neophodan „prevodilac” tj. neki medij koji će nositi zajedničke osobine različitih muzičkih kultura. Osim tzv. umetničke muzike, koja je i pored svoje univerzalnosti koja postoji na dubokim estetskim vrednostima koje u sebi nosi, ipak komunikativni medij jednog relativno uskog kruga ljudi, u pomenutim „prevodilačkim” poslovima do sada su se najbolje pokazali rock'n'roll koji, izgleda ipak lagano odumire ili se transformiše u novu dimenziju svog postojanja koju bi bilo moguće shvatiti ukoliko iko uspe da argumentovano ustanovi i objasni filozofiju ovog fenomena, a uz njega i džez koji se pokazao kao vrlo vitalan muzički medij koji je u stanju da se prilagodi različitim istorijskim prilikama i geografskim podnebljima kao i muzičkim modnim pravcima (primer: acid-jazz, hip-hop, funk itd.).

Problem koji je iz tog priloga avanja proistekao krajnje je u suprotnosti sa suštinom samog džez jer se ona zasniva na stalnom variranju svih elemenata muzičkog izraza, na stalnom traženju novih puteva u samoizražavanju, puteva koji vode i ka povezivanju sa drugim muzičkim idiomima kao što je to slučaj sa folklornim. Zbog toga je nepravredno prekinuti razvoj džez na nivou tzv. „main-stream”-a, kako to neki teoretičari, kritičari, pa i sami džez muzičari, ustvari zagovaraju, odriču i pravo svim naknadno razvijenim pravcima da se uopšte smatraju džezom. To bi značilo da je Koltrejn umesto što je bio postavljen na pijedestal džez mesije, trebalo da bude osuđen kao ubica džez, a Majls Dejvis i Lepa Brena bi mogli sasvim lepo da se slože u jednoj muzičkoj kolekciji (nažalost kod nas je i takva kombinacija realno bivstvujuća).

Etno-džez možda jeste marketinška odrednica, ali ovaj termin svakako govori i o suštinskoj razlici između „Istorije Vizantije” Miloša Petrovića, „Campus caravan”-a Neše Petrovića, „Paganske trilogije” Vlade Marića a sa jedne strane, i turbo-folka i naslednika Šabana Šaulića, sa druge.

Ta razlika je, osim estetske, i moralne prirode što, kao i uvek, stvara probleme u pokušajima da se stvari objasne i postave na svoje mesto, među tim upravo to nas vraća a onom helenskom poimanju muzike i njene etičke dimenzije. Zbog toga je u ovom radu najvažnije upravo prvo poglavlje jer ono daje suštinske smernice



na osnovu kojih je moguće ostvariti komunikaciju među kulturama i to stvarno na nivou paradigmatičke transformacije odnosno primenjujući i kao komunikatore ono što je najbolje u jednoj kulturi. Metod koji se na ovim osnovama može izgraditi sasvim je stvar svakog pojedinog stvaralaca, bitna je suština stvaralačkog procesa od stvaralačkog impulsa do realizacije tj. aktuelizacije.

Konkretizacijom ovog principa došlo se i do džez-a kao posebnog muzičkog idioma koji je bilo potre-



bitno biografski prikazati (u drugom poglavlju), kao i do primera već ostvarenih fuzija u razvoju svetskog džez-a i kod nas (što je metodološki prikazano u trećem poglavlju).

Pošto je termin „treća struja” (third stream) vezan za transfer između džez-a i ozbiljne muzike, „fuzijski džez” (fusion-jazz) se tumači kao džez-rok (iako smo videli da se tu radi o mnogo kompleksnijem povezivanju muzičkih kultura u čijoj osnovi leži i povezivanje sa muzičkim folklorom), bilo je neophodno prihvatiti termin jugoslovenski ili balkanski etno-džez kao odrednicu muzike koja

je nastala sjedinjavanjem džez-a sa muzičkim folklorom našeg podneblja.

Više puta pomenuta, postmodernistička filozofska shvatanja, na neki način, zbog svojeg metoda sveobuhvatnosti ljudskog znanja, u umetnosti se mogu tumačiti i kao svojevrsan rezime svega što je nekad ikada uradio. Verovatno je i bilo vreme da se neke stvari u dosadašnjem razvoju civilizacije sveobuhvatnije sagledaju ne bi li se nekako stvorila platforma za neka buduća dešavanja. Problem je u tome što se ipak i posle svega „u istu reku ne može dvaput ugaziti”, pa se tako i ova platforma zasniva samo na tumačenjima onoga što je bilo tj. predstavlja onu „novu mitologiju”, na osnovu koje se izgleda želi izgraditi nova poetika.

Ovo nikako ne može odgovarati svim stanovnicima pomenutog globalnog sela jer mnogi od njih nisu ni blizu faze u kojoj se može razmišljati o nekakvim rezimima iz prostog razloga što ona potreba koju smo ovde toliko puta pominjali, a koja se odnosi na samoizražavanje ili psihološkim rešenjima nikom rešenju, samoaktuelizaciju, u njihovom slučaju još nije zadovoljena. Zbog ovakvog razmišljanja u interesima i sama kulturna komunikacija je otežana i u nekim slučajevima onemogućena.

Ovakva postavka problema, omogućava sagledavanje mnogih aktuelnih problema u međukulturnoj komunikaciji kao što istovremeno predstavlja osnov za shvatanje neke vrste autsajderske psihologije koja se, potpomognuta provincijalnom „filozofijom palanke”, manifestuje farsivnim izvrtanjem svega postojećeg, bilo da se radi o tekovinama svetske kulturne baštine ili o sopstvenoj tradiciji. Nepoznavanje kulturnih tokova ili „svesno” bežanje od njih (navodnici su tu jer niko stvarno pri svesti ne bi od kulture bežao), zapravo su izraz kompleksa niže vrednosti, kao i nepoznavanje sopstvene tradicije, bežanje od nje ili preneglašeno fundamentalističko pridržavanje iste, što zapravo toj tradiciji nanosi ogromnu štetu jer je sprečava da se variranjem razvija, što smo ustanovili kao osnovni preduslov njenog opstanka.

U ovom slučaju je zapravo suštinska razlika između etno-džez-a i tehno-sound-a koji je u našem slučaju pretočen u muziku pod nazivom turbo-folk, kada oba stila teže sjedinjavanju različitih muzičkih idioma i prezentiranju muzičkog folklor-a kroz neki drugi muzički medij.

Najveći broj ljudi veruje i da turbo-folk nema nikakve veze sa folklorom ali neki i to isto reći i za etno-džez. Dakle spoljašnje manifestacije ova dva muzička idioma nam malo govore o njima samima, sempleri i kompjuteri koji se koriste u turbo-folku i u savremenom džez-u kao i u etno-džez-u su isti i u Boru i u Los Angeles-u, znači da razlike treba tražiti u nekim dubljim slojevima. Suština je u stvaralačkom impulsu odnosno motivaciji koja je u slučaju turbo-folka zasnovana na zakonima i prohtevima tržišta, dok je kod etno-džez-a motiv prevashodno umetnički (naravno i tu ima svakakvih „proizvođača” koji se prodaju kao umetnost).

Znači, drugim rečima, turbo-folk je nastao zbog toga što je publici, koja je promovisana u potrošača, jednostavnom marketinškom akcijom ponudeni novi proizvod u novom pakovanju po ugledu na ono što je spolja gledano delovalo kao svetski trend.

Sa druge strane, etno-džez po svojoj prirodi i akulturacionom fenomenu koji leži u suštini ove muzike. Džez je folkloran i urban, arhaičan i moderan, improvizovan i

kompoziciono definisan, orijentalan i okcidentalan, razigran i meditativan, religiozan i svetovan, prirodan i artificiozan, jednostavan i složen, akustičan i temperovan, demokratiozan i elitističan, popularan i avangardan... On je kreativan spoj različitog u skladnu celinu, uravnotežena raznovrsnost, na osnovu čega je i šire gledano smislen, i kao takav, savremeni vid antičkog principa i ideje o univerzalizujućem totalitetu, koji u sebi nosi i klicu postmodernističkog, sveobuhvatajućeg - rezimirajućeg a opet otvorenog prema budućem.

Ako kultura i muzika doprinose humanim ljudskim odnosima, megaludskom usaglašavanju i istovremeno jačanju lične i društvene svesti, ima se sužava prostor za eskaliranje sukoba koji počinjavaju na lošoj ili ometenoj komunikaciji kao i nerazumskoj potrebi za samodokazivanjem u jednoj, atavistički shvaćenoj, borbi za opstanak, onda i džez kao aktuelni deo sveukupne muzičke kulture, mora imati istaknutu ulogu u tom smislu. Ova uloga džez muzike počinjava na sveopštoj civilizacijskoj sintezi koja je smeštena u njeno samo jezgro, i koja zato može komunicirati na nivou univerzalnih značenja u sferi onoga što smo nazvali, primarnom muzikalnošću, u okviru koje se odigravaju kulturni transferi kroz medij muzičke kulture.

Napomene:

1. U takmičarskom delu raznih festivala često je kao obavezna kompozicija izvorna obrada neke unapred zadate folklorne melodije.
2. Muzika je medij (sredstvo, posrednik) preko kojeg se vrši proces komunikacije a komunikacija je plod ljudske potrebe za samoizražavanjem. Dakle, muzika = medij, komunikacija = samoizražavanje.
4. Internet
3. Multimedija koncept je zapravo termin koji se koristi u savremenoj informatici. Radi se o prenosu funkcija različitih audio-vizuelnih uređaja na kućne (i ostale) računare, što korisnicima pruža velike mogućnosti pri elektronskoj obradi slike i zvuka.
5. Određenim eksperimentima psiholozi su ustanovili da potpuno odsustvo dotoka informacija, odnosno komunikacije sa spoljašnjim svetom dovodi do pojave koju su nazvali „informatička smrt“. Radi se o trajnim oštećenjima mozga i njegovih funkcija.
6. Organon (gr.): pomoćno sredstvo, oruđe, alatka, ime kojim su izdavači i nazvali logičke spise Aristotela, smatraju ih „oruđem“ koje pomaže da se dođe do istine. Za razliku od Aristotela, Francis Bacon (1561-1626) je nazvao svoje novo uređenje o metodama „Novi organon“ (Novum organon) – Vujaklija.
7. Šeling: Filozofija umetnosti (opšti deo); Nolit, Beograd, 1984, 12, 15
8. Ibid, 11
9. Ibid, 14
10. Ibid, 14
11. Ibid, 15
12. Ibid, 15
13. Termin „umetničke discipline“ označava različite vidove ili grane umetnosti. U odnosu na umetnost u celini ove discipline jesu mediji (sredstva) kroz koja se na različite načine izražava umetnička ideja.
14. Branislava Milijić – priređivač: „Odnosi među umetnostima“, Nolit, Beograd, 1978.
15. Šeling, op.cit., 47.
16. Paradigma (gr.): primer za ugled, uzor, obrazac.
17. Radi se o induktivnom metodi – zaključivanje iz

pojedinačnog o opštem. Ovde konkretno: muzika – umetnost – kultura.

18. E. Hol, „Nemi jezik“; Beograd, 1976, 36, 97–103, 178, 183.; Krug o kome je reč može se predstaviti na sledeći način: pošto smo predstavili umetnost kao medij samoizražavanja a komunikaciju izjednačili sa samoizražavanjem, sledi da je umetnost takođe i medij komunikacije. Umetnost je deo kulture pa iz toga sledi da je i kultura medij tj. sredstvo komunikacije. Jednostavnije rečeno, kultura je oblik komunikacije i svi vidovi kulture su vidovi komunikacije.
19. M. N. Urošević, „Kroz helensku istoriju, književnost i muziku“, Beograd, 1955.
20. Ibid, 117
21. Ibid, 120
22. „Prolegomena i jesen Li Bu Vea, prva enciklopedije stare Kine“, Zagreb, 1982, 151
23. E. Hanslik, „O muzički lijepom“, Beograd, 1977, 151
24. M. N. Urošević: op.cit, 119
25. Enciklopedijski leksikon: Muzička umetnost; Interpress, Beograd, 1972, 387
26. Norbert Viner, „Teorija sistema“
27. Tomašević, „Teorija informacija – Teorija masovnih komunikacija“, Beograd, 1979, 16
28. Ibid, 15
29. Ibid, 16
30. Ibid, 18
31. Ibid, 19–20; „Sama okolnost da se informativni sadržaji podvrgavaju aktu simboličkog prilagođavanja komunikativnim tehnikama, ukazuje i na svu zavisnost sadržaja od forme. Otuda se, zavisno od forme u kojoj su saopšteni, informativni sadržaji jednom neposrednije a drugi put vrlo posredno, intelektualno asimiliraju od strane recipijenta (primalac poruke – prim. P.M.); sama ideja, informativni sadržaj, menjaju i medijum saopštavanja, mora da doživi temeljitu simboličku transkripciju i mora da se prevede iz jedne u drugu formu, zbog čega se druga ideja doživljava i intelektualno i emocionalno“. Problem sadržine i forme kao i njihovih međusobnih odnosa biće detaljnije obrađeno u okviru poglavlja o specifičnostima džeza i muzičkog folklora kao načina muzičkog izražavanja. Za sada je dovoljno ustanoviti njegovo postojanje u okviru komunikoloških istraživanja.
32. Ibid, 22–23; Redundansa – „lepa suvišnost“, materijal koji se može zanemariti ali koji takođe doprinosi razumljivosti poruke. U strukturi informacije redundantni sadržaj je prethodno stečeno znanje bez kojeg bi informativni sadržaj bio neshvatljiv.
33. Ibid, 20, 23
34. Ibid, 57–58, 64–65; Suzana Langer: „Postoji ... jedna vrsta simbolike koja je naročito pogodna za ekspliciranje „neizrecivih“ stvari, iako joj nedostaje glavna osobina jezika – denotacija. Najrazvijeniji tip takve isto konotacijske semantike jeste jeste muzika.“
35. Recipijent – primalac (poruke)
36. Mirković Radoš Ksenija, „Psihologija muzičkih sposobnosti“, Beograd, 1983.
37. Ibid, 126–139
38. Dž. Bleking, „Pojam muzikalnosti“, Beograd, 1992, 13
39. Termin označava sposobnost da se učestvuje u komunikaciji ostvarenoj muzičkim sredstvima, bilo kao pošiljalac poruke (aktivno) ili kao primalac (pasivno). Iz daljeg teksta se vidi da sam oblik poruke (vrsta muzike) kao i kulturna podloga nisu bitni u ovom procesu tj. da je pomenuta sposobnost opšte ljudska.
40. Radoslav Urošević, „Vidovi kulturne komunikacije“, Beograd, 1992, 102
41. Apsolutna sloboda povlači za sobom i apsolutnu odgovornost. Uvek je u tom slučaju prepušten isključivo svom sopstvenom sistemu vrednosti što često, mentalno zdravim osobama, predstavlja preveliki teret u psihološkom smislu. (Videti više kod: A. Šopenhauer, „O slobodi volje“, Novi Sad, 1992; E. From, „Bekstvo od slobode“ i sl.)

42. Hol i Lindzi, „Psihologija li nosti: A. Maslov”, Beograd, 1979.
43. Ivan Focht, „Savremena estetika muzike”, Beograd, 1980, 193–194
44. Ibid, 194
45. Koreni se mogu na i još kod Šelinga (op. cit.) jer „on od samog po etka, od „Nacrta sistema” traga za „novom mitologijom” – izjedna avaju i i svom terminološkom aparatu pojam mitologije sa pojmom tradicije. On tvrdi da je „mitologija nužan uslov i prva gra a svake umetnosti” i kaže: „Mi moramo imati jednu novu mitologiju ... mitologiju UMA”. Ovsjanikov u vezi sa tim kaže: „...Ako mitologije nema, onda e je umetnik stvoriti za svoje potrebe.”
46. Šeling, op.cit, 46–47
47. R. oki , op.cit, 30
48. E. Li , op.cit, 51
49. Ibid, 55
50. To polje je zapravo pomenuta primarna muzikalnost.
51. „Nose i talas” i „modulacija” su termini preuzeti iz re - nika kojim se služi telekomunikaciona tehnika. Nose i talas, tehni ki gledano, je signal koji je odre en stalnim parametrima: frekvencijom, snagom itd. On sam po sebi ne predstavlja informaciju ve ono što smo nazvali redundantnim sadržajem bez kojeg se informacija ne može preneti. Modulišu i talas u sebi sadrži informaciju. Sistem telekomunikacionog prenosa informacija, bilo da je re o telefonu ili o drugim složenijim sredstvima telekomunikacije (radio, TV, fax i sl.) sastoji se od predajnika, u kom se nose em talasu „dodaje” sadržaj u vidu modulišu eg talasa. Ovaj proces se zove modulacija ili kodiranje. U prijemniku postoji poseban sklop koji se bavi odvajanjem modulišu eg talasa (tj. KORISNE INFORMACIJE) od nose eg talasa i zove se demodulator ili dekoder. (Videti: F. Petrovi , „Osnove telekomunikacione tehnike i sl. literaturu). Uo ljava je sli nost u na inu formiranja i razmene poruka kod komunikativnih inova svih vrsta.
52. E. Li , op.cit, 66
53. E. Li , „Klod Levi – Stros”, Beograd, 1982, 141–142
54. R. oki , op.cit, 39
55. Ibid, 39
56. Videti: Dž. L. Kolijer, „Istorija džeza”, Beograd, 1989, 371–386, 402–441 i M. Krsti : „Muzika severnoameri kih crnaca”, Knjaževac, 1989, 58
57. R. oki , op.cit, 106
58. Ibid, 35
60. Dž. L. Kolijer, op.cit, 10
61. Ibid, 11
62. Ibid, 12
63. Džon Bleking, op.cit, 55
64. Dž. L. Kolijer, op.cit, 14
65. Ibid, 15
66. Ibid, 16
67. Ibid, 16
68. M. Krsti , „Muzika severnoameri kih crnaca”, 8
69. Dž. L. Kolijer, op.cit, 19
70. Ibid, 20–21
71. Ibid, 21
72. Ibid, 25
73. Ibid, 25
- (Dakle, došlo je do sjedinjavanja kulturnih identiteta kroz muzi ke idiome i stvoren je novi kvalitet – nova muzi ka tradicija. – prim. P. M.)
74. Verovatno je da su u mnogim slu ajevima ovakvi aritmi ni melodijski odlomci skovani u grubom vidu „tri – na – dva” obrasca koji se nalazi u središtu afri ke muzike, regtajma i džeza, a bez izuzetka je sre emo u transkripcijama afroameri ke folklorne muzike. Tako e je verovatno da ove figure nisu izvo ene „ta no”, što e re i, ravnomerno, ve su bile varirane tako da je srednji lan triole dobijao nešto ve u „težinu”. U svakom slu aju možemo zaklju iti da su melodije o kojima je re , bar jednim delom aritmi ne, odnosno da budemo precizniji, oslobodjene osnovne metri ke pulsacije.
75. Kolijer, op.cit, 28
76. Ibid, 49 i M. Krsti , op.cit, 53
78. Kompleks rumbe obuhvata: gvagvanko, jambu i kumbiju
Son: son, son-muntuno, gvara u, ba atu, angu i dr.
Danson: mambo, a- a- a i bolero.
79. Kao što su: Santerija (poreklom iz Joruba, Arara i Dahomejaca)
Abakua (poreklom od Karbali i Lukumi plemena)
Lukumi (Obala slonova e)
Kimbisa (poreklom Bantu)
80. M. Krsti , op.cit, 12
82. Ibid, 63
83. Ibid, 63
84. Dance (eng.) – ples, igra
85. M. Krsti : Ibid, 11
86. B. Netl, „Studies of Ethnomusicology” 3. i 4. poglavlje
87. D. Kuk, „Jezik muzike”, Beograd, 1982.
88. D. Devi , „Etnomuzikologija”, I i II deo, 80
89. M. Krsti , „Džez praktikum”, 9
90. Ibid, 11
91. D. Devi , op.cit, 259–280
92. M. Zaki : (Magistarski rad) str. 76; „štik” (nem. stuck) – komad; „chorus” – refren (u džezu odsek, po obliku isti kao tema, u okviru kojeg se improvizuje)
93. K. istov, „Varijativnost kao problem teorije folklor”, Narodno stvaralaštvo sv. 57–64, 1976 -77.
94. B. Anastasijevi , „Ogledi o džezu”, 14 (preuzeto od A. Šonberg, „Veliki pijanisti”, 68
95. Ibid, 15 (preuzeto od M. Vasiljevi – Drobni: „Improvizacija kao sredstvo za razvijanje muzikalnosti kod dece”, asopis „Savremeni akordi”, maj–juni 1958, 147.)
96. R. Kvaš ev, „Psihologija stvaralaštva”
97. Dž. Bleking, op.cit, 55
98. D. Devi , op.cit, 75
99. B. Anastasijevi , op.cit, 19 (preuzeto od: J. Berendt, „Das jazzbuch”, Frankfurt am Main 1974, 154)
100. Z. Vasiljevi , „Teorija ritma”, 68
101. Ibid, 71
102. D. Devi , op.cit, 292–293
103. M. Zaki , op.cit, 80
104. R. Brandl, „O fenomenu bordun – Pokušaj opisa funkcije i sistematizacija”; drone (eng. monotono pevati ili itati – zujati)
105. B. Anastasijevi : op.cit, 24 (preuzeto od: J. Berendt, op.cit.)
106. Modusi koji nisu postojali u muzi koj tradiciji
107. S. Jakovljevi , „Džez ju e–džez danas”, 42
108. Fusion (fjužn) – fuzija, spoj, sjedinjavanje – u ovom kontekstu f. džeza i roka ali i džeza i folklor.
109. Flower power – bukvalno zna i: „snaga cve a”. Radi se o „deci cve a”, generaciji koja je u estvovala u poznatim svetskim previranjima oko 1968. godine.
110. Džez gitarista – videti diskografiju pod 15, 16 , 19.
111. Indijski muzi ar. Svira sitar. Podu avao je i Džordža Harisona, gitaristu „The Beatles”.
113. B. Anastasijevi , op.cit, 175 (pruzeto od V. Dvornikovi , „Duša Balkana, 314 i M. Negrea, „Savremena muzika u Rumuniji”; Knjiga o Balkanu, 4)
114. Enciklopedijski leksikon: Muzi ka umetnost: strukture (muzi ke), 564–566 (Lit.: D. Plavša: „Uvod u muzi ku umetnost”; 1967.)
115. D. Devi , op.cit, 117
116. S. Jakovljevi , op.cit, 90
117. D. Devi , „Etnomuzikologija”, III deo
118. Što je prime eno i u muzi kom folkloru – M. Zaki , op.cit, 70, Macijevski: „...u umetnosti usmene tradicije gde je izvo a istovremeno i stvaralac muzike, varijativnost instrumentarijuma može rezultovati ne samo time što se u evropskoj praksi zove izvo enjem, interpretacijom, nego i u muzi koj formi, ritmu, melodiji, tonskim odnosima.”