

Esej

# BALKAN IMPRESSIONS

FOLKLOR I DŽEZ

O MOGUĆNOSTIMA KULTURNOG TRANSFERA

(Prvi deo)

**Muzikalnost jeste opšte ljudska i kao takva predstavlja polje na kom muzika, kao organon samoizražavanja, postaje i organon komunikacije. Implikacije ovakvog zaključka su jasne. Primarna muzikalnost omogućuje komunikaciju među različitim muzičkim kulturama što neposredno omogućava stvaranje kanala za komunikaciju među kulturama uopšte.**

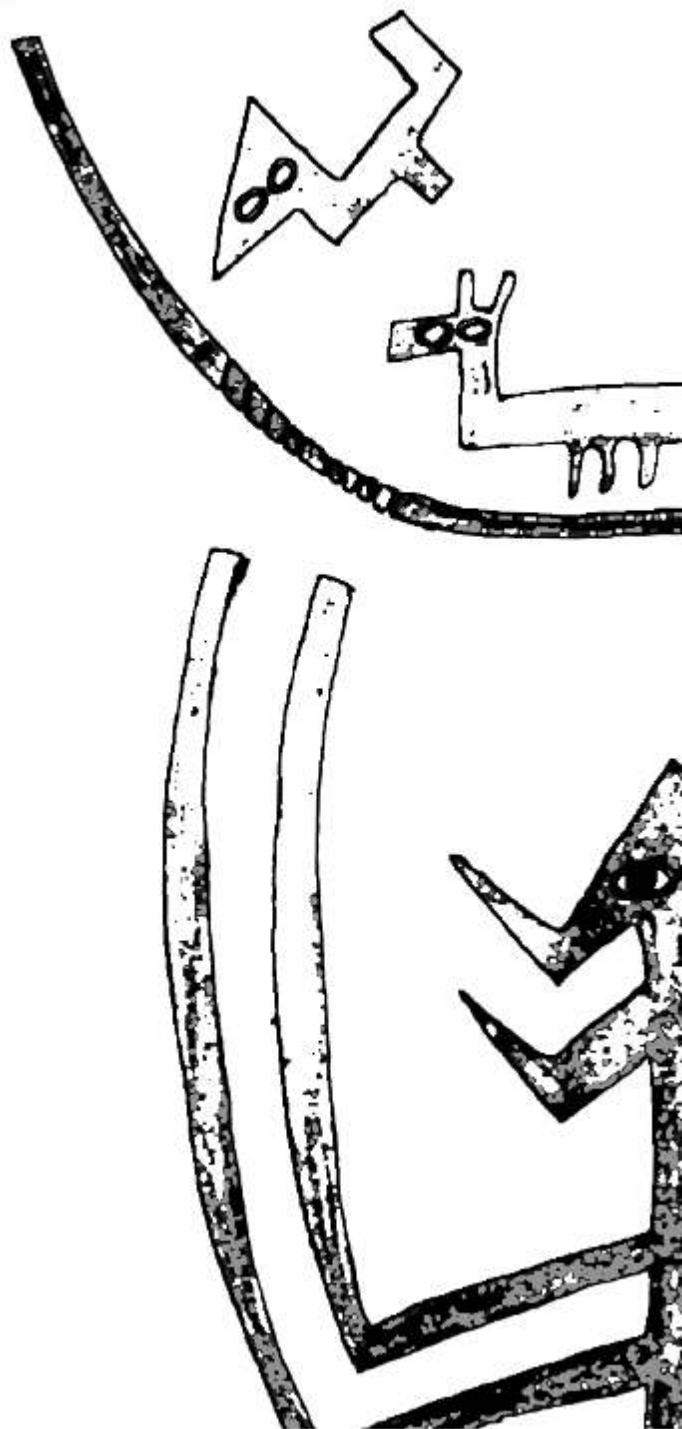
Autor: Predrag Milanovi  
Beograd, 1995.

UVOD  
K

rajem 1982. godine dogodilo se nešto vrlo interesantno u muzi kom životu Beograda. Bila je to pojava džez bubnjara Lale Kova eva i njegovog sastava „Balkan Impressions”. Projekat nazvan jednostavno „Balkan Impressions” u podnaslovu je nosio i bližu odrednicu „folklor i džez Lale Kova eva”. Za poznavaoce zbivanja u džez muzici ovo i nije predstavljalo neko veliko iznena enje jer je od samih za etaka džeza u našoj sredini postojala odre ena praksa koriš enja folklornih tema obra enih na džez na in. Bili su poznati aranžmani Vojislava Bubiše Simi a, dirigenta džez orkestra RTB, kao i nekih drugih džez muzi ara koji su se sporadi no bavili ovom oblaš u. Postojala je i tradicija džez festivala na kojima su esto „big band”-ovi svirali folklorne teme (ponekad i zadate [1]) na džez na in. Ono što je u slu aju Lale Kova eva bilo iznena uju e bila je injenica da je šira muzi ka publika „Balkan Impressions” prihvatila sa oduševljenjem. Šta se zapravo desilo? Otkuda toliko interesovanje za muziku koja je do tada bila na marginama muzi kih zbivanja? ime je ova muzika zaintrigirala posve ene ljubitelje tzv. ozbiljne muzike kao i rokere i „narodnjake”? Po emu se razlikovala od dotadašnjih pokušaja sli ne vrste?

Sva ova pitanja zaokupljala su moju pažnju i u to vreme ali, moram priznati, mnogo površnije. Zadovoljavao sam se jednostavnijim odgovorima koji su proisticali iz informacija o samom Lali Kova evu i o njegovoj internacionalnoj karijeri, velikom broju dobrih, poznatih pa i popularnih muzi ara koji su u ovom projektu u estvovali, medijskom i reklamnom tretmanu koji nije bio zanemarljiv, barem ne za ono vreme. Svi ovi faktori uticali su naravno i na formiranje mog li nog odnosa prema ovoj muzici ali me njihovo dejstvo na širu muzi ku publiku nije naro ito doticalo. Tada. Mislio sam da je jednostavno normalno to što publika reaguje na folklorne melodije bez obzira što su one uobli ene u stilu koji zahteva džez muzika.

Danas, posle toliko godina, (u kojima su se pojavile još dve plo e Lale Kova eva kao i neke druge novije, savremenije i kompleksnije o emu e biti re i u



## Predrag Milanović

hronologiji na kraju), vidim da nisam bio u pravu ili barem ne potpuno. Pitanja su se umnožila a interesovanje produ- bilo i uzelo novi pravac. Sada znam da se po pitanju pojava u muzi koj kulturi, kulturi uopšte i ljudskoj komunikaciji posebno, apsolutno ništa ne može i ne sme tretirati kao „jednostavno normalno”, samo po sebi razumljivo i prihvatljivo bez veoma ozbiljne i sveobuhvatne analize relevantnih faktora i pokušaja da se barem delimi no odgovori na pitanja koja se nužno postavljaju pred nekim ko se bavi po- menutim pojavama.

### PRVO POGLAVLJE

#### OSNOVE KULTURNOG TRANSFERA

Sva pitanja umnožena mojim produbljenim interesovanjem, mogu e je globalno sažeti na dva osnovna.



Ilustracije: Zil Milano

Prvo bi svakako bilo pitanje koje nesumnjivo zaokuplja pažnju celokupnog ljudskog roda a odnosi se na mogu nosti i metode me usobne komunikacije razli itih jedinki, a naro ito razli itih kultura odnosno kulturnih sistema. Nesumnjivo je, svakako, postojanje ogromnog spektra mogu nosti, kao i metoda komunikacije koje su ljudi tokom svoje istorije razvili i usavršili artikulišu i sebe same u društvena bi a. Ovde naravno nema ni mesta a ni potrebe govoriti o svim specijalizovanim vidovima ljudske komunikacije, pa u se zato usredsrediti samo na jedan od njih. Muziku.

#### MUZIKA I KOMUNIKACIJA

Problem mesta muzike u komunikaciji je zapravo problem medija i ovekovе potrebe za samoizražavanjem uopšte [2]. Ova od vjkada postoje a potreba neumoljivo je tokom milenijuma gonila oveka da sistematski traži i pronalazi sve složenije i sve savršenije medije koji bi je svojim mogu nostima najpotpunije zadovoljili. Od prvih polu-artikulisanih glasova - signala pa do savremenog multi-media koncepta [3] i „informati kog autoputa” [4], najve i deo ljudskih aktivnosti svodio se i još se svodi na zadovoljenje ove, ve bi se moglo re i, primarne potrebe [5], a mediji koje je svojim svesnim i sistematizovanim delovanjem ovek stvorio nisu zapravo ništa drugo nego li alatke (organon) [6] ija je jedina namena da mu u samoizražavanju pomognu.

Najsloženiji i najkompleksniji medij tj. alatka (organon) koju je ljudski rod u cilju samoizražavanja ikada stvorio jeste umetnost. [7]

Pri a o umetnosti odnosno njenjoj prirodi i suštini, stara je skoro koliko i sama umetnost tj. umetni ko delovanje. Ve no „zašto?” od pamtiveka pokre e ljudski um traže i smisao u svemu postojem, a ova velika potraga se nikako ne završava samo na onome što je priroda stvorila. Isto toliko, koliko je zaokupljen fenomenima realnog okruženja, ljudski um se bavi samim sobom tj. procesom i produktima sopstvenog delovanja. Svedo anstva o ovom pravcu umne aktivnosti tako su brojna da ih je nemogu e sveobuhvatno i zamisliti a kamoli nabrojati. Dovoljno je re i da ovaj problem predstavlja jedan od osnovna filozofije kao pogleda na svet i da je kao takav prouzrokovao stvaranje mnogobrojnih filozofskih disciplina kao i filozofskih pravaca. Jedna od tih disciplina je i filozofija umetnosti.

Neki autori (Šeling) u svojim filozofskim sistemima eksplicitno postavljaju estetiku (filozofiju umetnosti) na uzvišeno mesto ishodišta sveukupne filozofske misli [8]), jer ova nauka pokazuje ulaz itavoj filozofiji, budu i da se samo u njoj može objasniti šta je filozofski DUH [9]). Ovakav stav govori o još jednoj bitnoj stvari a to je zna aj same umetnosti kao predmeta kojim se filozofija umetnosti bavi. Ako je mesto filozofije umetnosti u opštoj filozofiji toliko zna ajno, onda je logi no i mesto umetnosti u ljudskom delovanju od najve e važnosti. „Prema Šelingu, odlika (njegovog) sistema transcenden- talnog idealizma je u tome da je 'onaj iskonski razlog svake harmonije subjektivnog i objektivnog, koji se u svom iskonskom identitetu može prikazati samo pomo u intelektualne intuicije’”, u umetni kom delu sasvim izvu- en iz onog subjektivnog i postao sasvim objektivno” [10]. Sledstveno tome, pred umetnost i umetni ko delo se postavljaju ogromni zahtevi jer „umetni ko delo nije ništa ako ne prikazuje neku beskona nost neposredno” [11]. Ovo

nas vraća na funkciju umetnosti u sistemu ljudskog delovanja. Šeling je određuje na sledeći način: „Ako je estetika intuicija samo objektivno postala transcendentna, onda se po sebi razume da je umetnost jedini pravi i ujedno vešiti organon i dokument filozofije, koji uvek i neprestano iznova dokumentuje ono što filozofija spolja ne može da prikaže, naime ono besvesno u delovanju i produkciranju i njegov iskonski identitet sa onim svesnim”. [12] A ako je umetnost organon i dokument filozofije, koja je pogled na svet, i kao takva organon samoizražavanja ljudskog uma, onda logično sledi da je ona (umetnost) ujedno i organon iliti medij ljudskog samoizražavanja uopšte.

Ovim se dokazuje ispravnost početne hipoteze o umetnosti kao najsloženijem mediju ljudske potrebe za samoizražavanjem ali se pitanje komunikacije putem ili posredstvom umetničkih dela za sada ostavlja otvorenim za detaljnu raspravu. Istovremeno se otvara i pitanje medija kroz koje sama umetnost vrši svoju funkciju. Ti mediji su zapravo umetničke discipline. [13]

Podela na umetničke discipline stara je koliko i sama umetnost a tokom istorije menjali su se na nju grupisanja ovih disciplina u zavisnosti od toga koji vrednosni sud je bio primenjivan prilikom određivanja njihovog međusobnog odnosa. [14] Pomenuti vrednosni sudovi bili su formirani na osnovu mnogih faktora koje su uslovljavale činjenice ali isto tako i određeni spekulativni stavovi. Osnovni spekulativni stav koji je uticao na stvaranje podele među umetničkim disciplinama, a još više na pokušaj da se one na neki način rangiraju po svom značenju, se odnosi na procene o tome koliko je koja od njih sposobna da u sferu objektivne realnosti prenese ono što se zove GENIJ, „taj vešiti pojam ovekova u bogu kao neposredni uzrok njegovog produciranja... ono božansko u ovekova... zajednički stvaralački subjekt”. [15] Činjenica da sve formirane umetničke discipline i danas postoje i da ni jedna od njih nije zanemarena uprkos raznim pokušajima rangiranja, omalovažavanja ili uzdizanja, govori u prilog tvrdnji da među umetničkim disciplinama suštinski ne postoji rivalitet koji se može izraziti kategorizacijom po principu vešitije, bolje-lošije, već da svaka od njih drugačije, svojim metodama izražava ono što im je svima zajednički imenitelj, određeni pomenutim pojmom genija. Prihvatanje ove tvrdnje kao istinite zapravo omogućava usredsređivanje pažnje na samo jednu umetničku disciplinu koja onda kao paradigmatički predstavnik može biti detaljno ispitana. Paradigmatički karakter ispitivane umetničke discipline stvara mogućnost da se rezultati ispitivanja validno primene u donošenju zaključaka o prirodi umetnosti uopšte, a po analogiji je moguće potencijalne zaključke pretpostaviti i kada je reč o celokupnom polju ljudske kulture. [17] Ako se svemu do sada izrečenom, pridoda i stav Edvarda Hologa, kao i mnogih drugih socijalnih antropologa, da je celokupna kultura jedan oblik komunikacije, krug se zatvara. [18]

O ulozi muzike u komunikaciji se i na osnovu dosadašnjeg izlaganja mogu naslutiti neki zaključci, međutim, neophodno je odgovore koji su već nagovešteni, potkrepiti što detaljnijom analizom predložene problematike. U svakom slučaju neophodno je odrediti pojmovni aparat kojim se operiše. Pošto se ovde konkretno radi o muzici i komunikaciji, pokušaće se da pojmove, relevantne za ovu oblast, definišem onako

kako ih ja tumačim i kako ih koristiti u daljem tekstu. Naravno, sva tumačenja su istovremeno i rezultat ogromnog iskustva mnogobrojnih autora koji su se do sada ovom problematikom ozbiljno bavili. Na prvom mestu je pitanje tumačenja pojma muzike. Šta je muzika?

Miloš N. Đurić u svojoj knjizi „Kroz helensku istoriju, književnost i muziku” [19], govori o tome da su Heleni „filozofiju nazivali muzikom, jer su imali muzikalno osećanje života i stvari”. [20] Zapravo, helenski pristup muzici, odnosno svemu onome što je taj pojam za njih značilo, je filozofski sa naše tačke gledišta jer su u taj pristup uključile filozofske teorije o mističnom, etičkom i vaspitnom delovanju muzike. Naprotiv, u Platonovom sistemu (i ne samo njegovom) muzika je (kao „odraz odraza ideja”) bila svrstana u duhovne aktivnosti nižeg reda. Bila je vid „prakse” kao zanat i nauka, za razliku od filozofije kao aktivnosti „teorijskog duha”. Pa ipak, „najbližavija imena, od Pitagore i njegove škole preko Damona, Platona, Aristotela i Aristoksena do Filodema iz Gadire, Strabona i Aristida Kvintilijana, mogu se navesti kao svedoci za to da su Heleni moralno-vaspitni i medicinsko-terapeutski uticaj muzike osećali kao izvanredne snage. [21]

Drevni Kinezi smatrali su da se „muzika temelji na harmoniji između neba i zemlje” [22], što asocira i na Pitagorinu „muziku sfera” a inspiriše i Hanslika da razmišlja o muzici kao fenomenu spajanja anorganskog i organskog, kosmičkog i zemaljskog (uz opasku da „harmonije i melodije nema u prirodi”) već da „samo jedan treći i muzički element, onaj koji nosi gornja dva, egzistira već prije ljudi i neovisno o njima: ritam”. [23]

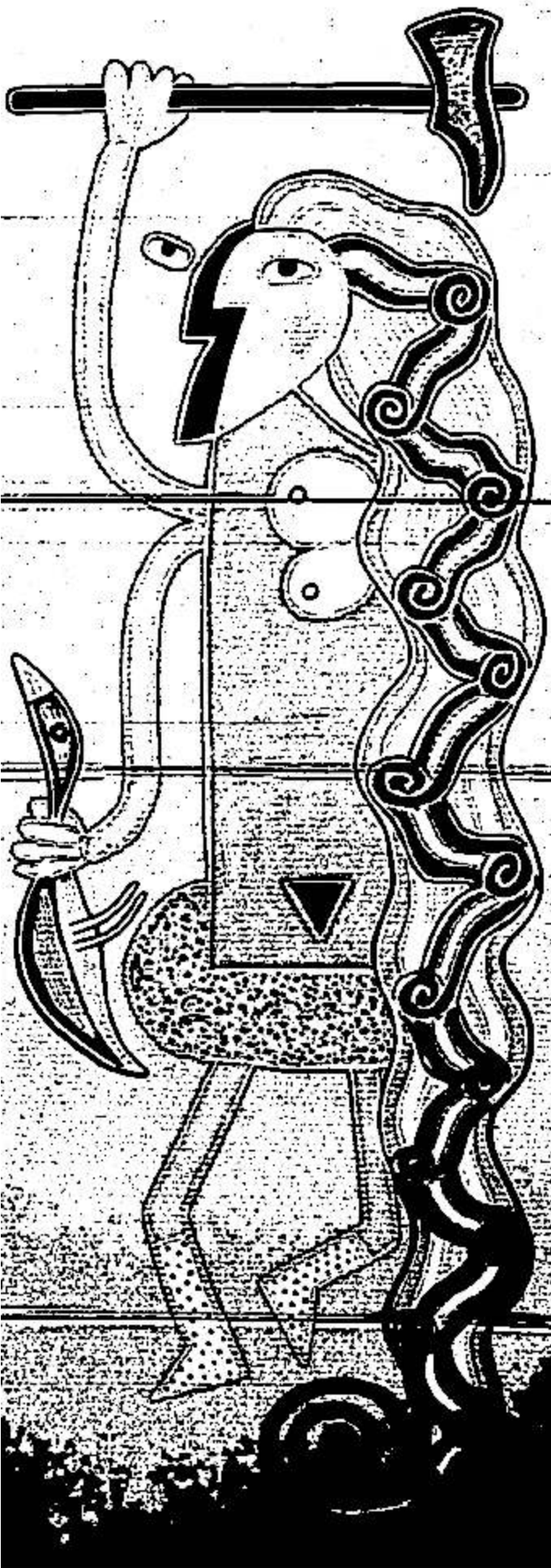
Ovo se nadovezuje i na „Damona iz Eje, u enika atinskih muzičara Agatola, Lamprokla i u itelja Drakonta koji je muzički uoči Platona”, koji je naglašavao da se „život duše sastoji u pokretima na koje se može regulativno uticati podudarnim pokretima ritma i melodije” [24]

Bilo kako bilo, muzika je kulturni fenomen. Postojanje ritma u prirodi svakako nije dovoljno da bi se govorilo o muzici kao o prirodnom fenomenu. Dakle, kada govorimo o muzici, mi zapravo govorimo o muzici koja postoji u društvenoj pojavi emancipovanoj od prirode i njenih svojstava, produktu ovekovog sistematizovanog delanja na prirodi i u prirodi, odnosno „umetnosti estetske organizacije zvuknog materijala”. [25]

Drugi važan pojam koji zahteva tumačenje jeste pojam komunikacije. Iako sama komunikacija predstavlja svakodnevnu i neprekidnu ljudsku praksu od nastanka prvobitnih ljudskih zajednica do danas, tek je pre nekoliko decenija „Teorija sistema” Norberta Vinera [28], omogućila postavljanje osnove za razvoj posebne nauke discipline koja bi se bavila ovim vidom ljudskog ponašanja, Komunikologija, sociološka disciplina koja se bavi problemima komunikativno-informativne prakse, kao i svaka druga nauka na disciplinu polazi od tumačenja i definisanja svog osnovnog problema, a to je u ovom slučaju, komunikacija.

Po svojoj definiciji komunikacija kao pojam nosi dvostruko značenje. To je „svaka informacija koja se, umesto jednosmernog širenja, međusobnom interakcijom subjekata komunikativnog sadržaja RAZMENJUJE i tako dalje razrađuje i uobličava”, ali i „sam proces razmene poruke, tako da se poruka javlja kao predmet komunikacije, predmet i povod komunikativne interakcije dvaju i više subjekata”. [27]

U samoj definiciji komunikacije pojavljuju se dva važna pojma kojima je takođe potrebno tumačenje.



Ilustracija: Zil Millano

Poruka je „simboli ki uobli en informativni sadržaj, forma simboli ke prezentacije ljudskih iskustava bez obzira kojim kodnim sistemom ova bila posredovana”. [28]

Nešto opširnije tuma enje je potrebno da bi se definisao pojam informacije. Za razliku od definicije poruke u kojoj je ključna reč **FORMA**, definicija informacije sadrži i tuma enje informativnog sadržaja kao i na ina oblikovanja dotičnog sadržaja. To je, dakle, „praksom ste eno saznanje, do tada nepoznato u ljudskom iskustvu, saopšteno jezi kim ili **NE JEZI KIM** sistemima zna enja, kako bi moglo da se razmenjuje me u subjektima komunikativnih inova kao simboli ki posredovano iskustvo, od zna aja za smer i efikasnost ljudske prakse”. [29]

O igledno, ovako kompleksnu definiciju potrebno je i mogu e razložiti na manje celine, tzv. odredbe. Uz to je neophodno postaviti pomenute odredbe u kontekst osnovne problematike kojom se ovde bavimo. U ovom slu aju re je o novoste enom saznanju izloženom u porukama velike informativne kompleksnosti - delima kulture i umetnosti. Konkretno, muzi kim delima.

Odredbe definicije informacije:

a) **NOVO SAZNAJJE, SAZNAJJE PONIKLO IZ ISKUSTVASTE ENOG U DRUŠTVENOJ PRAKSI**

To su novoste ena saznanja osvojena u samom postupku organizacije poruka. Empirijska osnova te vrste poruka nije više samo tzv. ulna evidentnost podataka bez kojih se ne može smisliti postupak imaginarnog udvajanja stvarnosti (postupak saznavanja), nego se ta veza izme u ulno - predmetnih zbivanja i njihove imaginarne zamene, saznanja, tek da naslutiti evokaciom smisla simboli ki posredovane stvarnosti kojom je uslovljena i struktura poruke (forma) i njeno informativno jezgro (sadržaj). [30]

b) **SAOPŠTENOST U ODGOVARAJU OJ FORMI: SIMBOLI KI POSREDOVANO SUBJEKTIMA KOMUNIKATIVNIH INOVA**

Deo aktivnosti pri obradi informacija vezan za akt uobli avanja ideja u simboli ki posredovan sadržaj.

Proces organizacije poruka razlaže se na dve faze:

1) Izvla enje informacija iz date objektivne stvarnosti (u našem slu aju iz odre ene muzi ke tradicije odnosno stila)

2) Preobraženje ste enog saznanja u komunikativnu formu, formu transponovanja informativnog sadržaja u odgovaraju e oblike simboli ke prezentacije. Osnovni mehanizam zaodevanja informativnog sadržaja u odgovaraju e oblike simboli ke transkripcije jeste, ljudska sposobnost saopštavanja ideja verbalnim ali i neverbalnim sistemima zna enja, razvijena pod uticajem datog modela kulture. [31]

c) **ZNA AJNO ZA ODRE ENE ASPEKTE DRUŠTVENE PRAKSE** [30]

Poslednja odredba u definiciji informacije odnosi se na društvenu praksu i zna aj novoste enog saznanja odnosno informativnog sadržaja u odnosu na odre ene aspekte te društvene prakse. Ovde se u strukturu poruke, osim informativnih i redundantnih [32], uvode i vrednosne kvalifikacije kao poseban aspekt. Teško bi bilo organizovati bilo koji informativni sadržaj u sferi kulturne komunikacije a da on ne informiše i ne pobu uje primaoca informacija na vrednosno opredeljivanje prilikom preduzimanja prakti nih mera u vezi sa zbivanjima koja su predmet informativne prakse. [33] Prakti no to zna i da je itava me ukulturna komunikacija zasnovana paradigmatki, ali o tome više re i kasnije.

Na ovom mestu je neophodno definisati i treći pojam koji je od vitalnog značaja za problematiku muzičke komunikacije. Pojam muzikalnosti. Evidentno bi bilo bespredmetno govoriti o bilo kakvoj muzici koja komunicira kada u širokom spektru ljudskih sposobnosti ne bi postojala i veće pomenuta sposobnost saopštavanja ideja neverbalnim sistemima značenja. Ova sposobnost se u oblasti muzičke umetnosti kao medija samoizražavanja određuje pojmom muzikalnosti. To je zapravo sposobnost da se ideja tj. informativni sadržaj transponovan u odgovarajući i oblik simboličke prezentacije u formi estetičke poruke [34], saopšti odnosno primi od strane recipijenta [35], što sve zajedno predstavlja osnovu komunikativnog sistema. Postavlja se pitanje, da li je ova sposobnost zajednička za sve ljude i ako jeste u kojim se vidovima ispoljava.

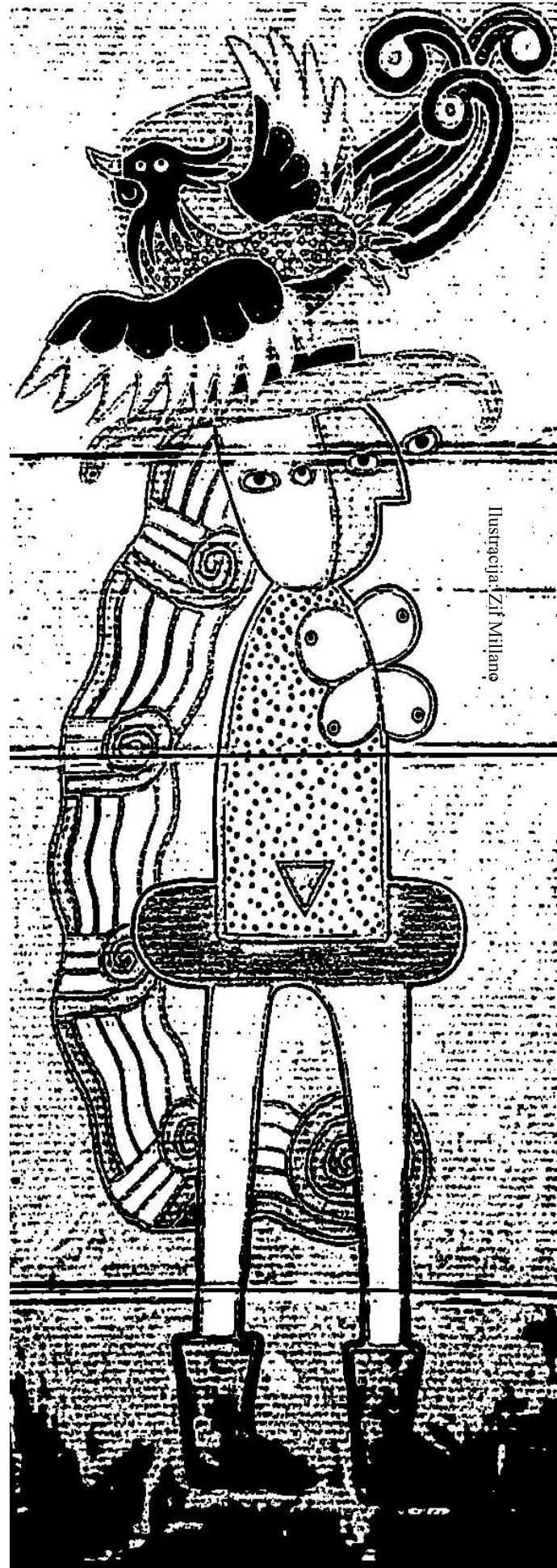
Jednostavan ali valjano argumentovan odgovor na ovo pitanje nije moguće dati iz prostog razloga što još uvek ne postoji potpuno pouzdan način in vitro instrument kojim bi se ova sposobnost dala egzaktno izmeriti. [36] Psihologija muzike u svom istraživačkom aparatu poseduje i koristi „baterije” testova [37] čiji je cilj da kod ispitanika ustanove nivo različitih muzičkih sposobnosti koje sve zajedno mogu davati sliku o opštem nivou muzikalnosti određenog segmenta populacije, međutim, svi ovi testovi standardizovani su, što znači i validno prikazuju muzičke sposobnosti u okviru samo jedne, tzv. zapadne, muzičke kulture. Na ovaj način se skoro dve trećine ove oblasti stavljaju u neravnotežan položaj odnosno proglašava manje muzikalnim a stvar je u tome da prilikom ispitivanja samim instrumentom unosi grešku u dobijene rezultate zahvaljujući tome što „minimizira vrednost kulturnog iskustva u diferencijaciji i razvoju senzornih sposobnosti”. [38] Naravno, bilo bi sasvim nerazumno negirati bilo kakvu valjanost muzičkih testova jer oni daju nesumnjivo korisne rezultate prilikom merenja određenih muzičkih sposobnosti, ali sve ove sposobnosti zapravo predstavljaju specijalizovane vidove tzv. primarne muzikalnosti. [39]

Intuitivno, a i iz svakodnevne prakse svakome je jasno da je primarna muzikalnost jedno od opštih obeležja ljudskog roda, međutim, ako ovaj stav želimo i da argumentujemo moramo se vratiti onome što je veće rečeno o muzici, komunikaciji i samoizražavanju kao jednoj od primarnih ljudskih potreba. Na ovaj način svakako dolazimo do zaključka da muzikalnost jeste opšte ljudska i da kao takva predstavlja POLJE na kom muzika, kao organon samoizražavanja, postaje i organon komunikacije. Implikacije ovakvog zaključka su jasne. Primarna muzikalnost omogućuje komunikaciju među različitim muzičkim kulturama što neposredno omogućuje stvaranje kanala za komunikaciju među kulturama uopšte.

## KULTURA, TRADICIJA I KOMUNIKACIJA

Zahvaljujući i svemu do sada izrečenom, kao i činjenici da se ovde bavimo etnomuzikološkim a ne isključivo sociološkim problemima, ovaj odeljak će biti mnogo kraći nego što to realno po svom značenju zaslužuje.

Svrha onoga što će tek biti izloženo, sastoji se u tome da pomenutu komunikaciju među različitim muzičkim kulturama postavi u širi kontekst komunikacije među kulturama uopšte, kao i da utvrdi određene pojmove, pravila i metode po kojima se ovakva komunikacija praktično i suštinski ostvaruje.



Ilustracija: Ziti Milliano

## Predrag Milanović

Danas u svetu postoji blizu tri hiljade velikih ili malih nacija, narodnosti, etničkih i drugih nacionalno neizdiferenciranih grupa. No, bez obzira na veličinu, nivo istorijskog razvoja ili mesto u svetskoj istoriji i kulturi, svaka od tih etno-nacionalnih celina ima svoju istoriju, etnička obeležja, kulturu, tradiciju, jezik i svest o svom postojanju. Ova nacionalna i etnička ravnopravnost obogaćuje svet i dinamizira unutrašnje snage svakog pojedinačnog naroda. To se najbolje može videti posmatranjem jedne kulturne pojave i na ina njenog ispoljavanja u većem broju nacija: ona u svakoj nacionalnoj sredini dobija niz specifičnih osobina koje se ne mogu steći i na isti način ponoviti u drugim. S obzirom na ovako raznorodnu nacionalnu mapu sveta, i pitanje povezivanja i prožimanja kultura postaje vrlo aktuelno. [40]

U sferi muzičke kulture ovo pitanje i nije tako novo. Tokom dugo istorije muzike susrećemo se sa etničkim i kulturnim idiomima izraženim u obliku muzičkog folklor. Povezivanjem i prožimanjem različitih kulturnih idioma, a pod uticajem razvijanih kulturnih sredina, stvoreno je ono što se naziva umetničkom muzikom zapadne civilizacije. Budući da nacionalne svesti kod kulturno zapostavljenih naroda doprinelo je pojavi njihove muzičke tradicije umetnički transponovane u sistem nacionalnih škola. Umetnička transpozicija je zapravo predstavljala povezivanje i prožimanje muzičkih folklor ovih naroda sa već pomenutim miljeom umetničke zapadne civilizacije.

Razvoj etnomuzikologije kao i, u tehničkom smislu, olakšana komunikacija među narodima, koju je doneo tehnološki napredak, doprineo je rušenju barijera koje su postojale među različitim muzičkim kulturama.

Ovekov dvadesetog veka stekao je mogućnost da sagleda muzičku sliku sveta i slobodu da crpi inspiraciju za vlastito stvaralaštvo iz svih muzičkih izvora. Izgleda da je pojam apsolutne slobode u svesti normalnog i moralnog oveka ipak neraskidivo vezan sa pojmom haosa i oslanjanjem neizdrživog stepena lične odgovornosti za sve što se čini [41], pa tako i, u muzičko-kreativnom smislu, samoostvarenje [42] ličnosti traže neku vrstu uporišne tačke u muzici koj tradiciji sopstvenog naroda. Jedino što ovoga puta muzički folklor nema „svetu dužnost“ da promovira nacionalne i kulturne idiome koji sa samom muzikom nemaju direktne veze. Stravinski, koji je i u svojoj praksi i u teoriji poklonik tradicije, formuliše svoj odnos prema ovoj problematici na sledeći način: Moderno za njega nije suprotno a pogotovo ne kontradiktorno sa tradicionalnim. „Tradicija nije svedok zaključene prošlosti, ona je živa snaga koja sadašnjost podstiče i poučava“ [43]. Na ovaj način on zapravo izražava nešto što je danas opšte prihvaćeno stanovište, ali ide i korak dalje, kada kaže: „...U ovom pogledu istinita je paradoksalna konstatacija da je sve što nije tradicija – plagijat“. [44] Zaista, ovekov se jedino sa sopstvenom tradicijom može sažveti toliko da bi je mogao koristiti kao osnov za originalno stvaralaštvo. Valja napomenuti da se pojam tradicije nikako ne sme shvatiti suviše usko i rigidno jer obično u ovakvim slučajevima dolazi do pojave različitih zloupotreba i farsivog izvrtnjanja tradicije u sopstvenu karikaturu. Ovo je naravno veoma povezano sa društveno-istorijskim prilikama, ali na prvom mestu zavisi od samopoštovanja i istinoljubivosti samih stvaralaca. Znanje se u ovom kontekstu podrazumeva.

Kada sam pomenuo usko i rigidno shvatanje pojma tradicije podrazumevao sam uobičajeni laički

odnos prema njoj kao nečemu što je isključivo vezano za određenu etničku ili nacionalnu grupaciju. Ovakvo tumačenje tradicije obično se promovira od strane određene vrste vladajućih struktura koje zapravo kao cilj imaju razvitak etnocentrizma ili nacionalizma, što zatim direktno vodi ka prekidi komunikacije sa ostalim svetom. Pošto ovde upravo govorimo o mogućnostima i metodama slobodne i neometane komunikacije, bilo bi svrsishodno pomenuti neka druga, primerenija i svrsishodnija tumačenja.

U današnje vreme moguće je posmatrati tradiciju u rasponu od porodične, preko plemenske, do tradicije sveukupnog ljudskog znanja (suština postmodernističkog koncepta). [45] Ovim se najmanje ne narušava ideja o umetniku - stvaraocu kao „individualiziranom rodu“ [46], naprotiv, upravo se ovakvim pristupom ovekome omogućava da slobodno izrazi ono što doživljava kao sopstvenu tradiciju. Na taj način se ustvari obezbeđuje istinitost i autentičnost stvaralaštva, što finalnom produktu i daje onaj neophodan kvalitet originala, a jedino se originali mogu koristiti kao osnova za paradigmatički transfer među kulturama. Na sveobuhvatnom kvalitetu pomenutih originala počinje kulturni identitet koji predstavlja ono što zapravo dolazi u interakciju prilikom komunikativnih inovacija među kulturama. „Kulturni identitet jeste ono svojstvo kulture koje joj omogućava da na specifičan način, temeljito i produbljeno obeležava društvenu stvarnost. Kulturni identitet utiče i na mećuusobno razlikovanje društvenih zajednica. Kad je već jednom postala kulturno samostalna, društvena zajednica počinje da uviđa ograničenosti te samostalnosti. (...) Izlaz se traži u otvaranju, u doticanjima, povezivanjima, zajedništvu, integracijama i prožimanjima kultura, dakle, u aktivnom odnosu prema drugima. (...) Mećuutim, to što se među kulturni odnosi pojačavaju, što je broj elemenata jedne kulture sve prisutniji u drugim kulturama, ne znači radikalnu izmenu tih kultura odnosno njihovih kulturnih identiteta. Slobodno se može reći da prisustvo ovih elemenata pozitivno utiče na karakter i svojstva kulturnog identiteta svake kulture ponaosob“. [47]

Pošto smo protumačili ili pojam kulturnog identiteta kao i na njegovog formiranja, pozabavićemo se različitim vidovima interakcija u koje različiti kulturni identiteti stupaju prilikom ostvarivanja komunikativnih inovacija među kulturama. Međuutim, prethodno bi bilo neophodno reći i ponešto o onome što različite kulture, pa tako i kulturne identitete, deli. Radi se o granicama društvenog prostora i vremena i o njihovom simboličkom značenju u sklopu ovekovog sveta. [48]

Bitno je ustanoviti jednu činjenicu koja se nameće kao značajna u našem slučaju s obzirom na to da se bavimo posmatranjem muzičke kulture, tj. muzike koja je vremenska umetnost.

Princip da su granice veština prekidi onoga što je prirodno neprekidno i da je dvosmislenost, koja je implicitna u granici kao takvoj izvor uznemirenosti, odnosi se na vreme baš kao i na prostor. Ovo je očigledno značajno jer „uvek postoji neka neizvesnost oko toga gde rub kategorije A zalazi u rub kategorije ne-A. Kad god pravimo distinkcije unutar jedinstvenog polja, bilo prostornog ili vremenskog, važne su granice; pažnju usredsređujemo na razlike a ne na sličnosti i zbog toga nam se čini da su takvi mećuosi od posebne važnosti i vrednosti, „sveti“, „tabu“. [49]

Srećno, kao što kod prostornih granica postoje institucije koje omogućavaju i regulišu njihovu prohodnost i kod vremenskih (što da ne) metafizičkih, prohodnost ili bolje rečeno transcendenciju omogućavaju posebno obdareni pojedinci, odnosno ljudi koji poseduju znanje koje im omogućava da neometano „prelaze“ iz kategorije A u ne-A i obrnuto. Naravno i u ovim slučajevima postoji "podelara" odnosno specijalizacija, pa se tako pitanja svetog i tabua bave sveštenici i šamani odnosno vrševnici a komunikacijom među muzičkim kulturama, što zapravo pomenuti „prelasci“ iz kategorije A u ne-A po svojoj prirodi i jesu, bave se kompozitori koji su dobro upoznati sa specifičnostima obeju kategorija. Jednostavno rečeno, ovi ljudi koriste jedinstvenost polja koje veštaci postavljene granice parcelizuju. [50] Poznaju i specifičnosti muzike obeju kultura oni sličnosti koriste kao „nose i talas“ koji „modulišu“ [51] odabranim materijalom koji potiče iz kulturnog idioma koji žele da prikažu. Na taj način formira se poruka koja je osnova komunikativnog inera.

Da potsetimo, „ulni utisci koji dopiru do slušaoca (primaoca), ma kako složena bila njihova struktura i ma kako dvosmislena i višesmislena bila njihova implikacija, se doživljavaju kao jedna jedinstvena poruka“ [52], u našem slučaju estetička poruka.

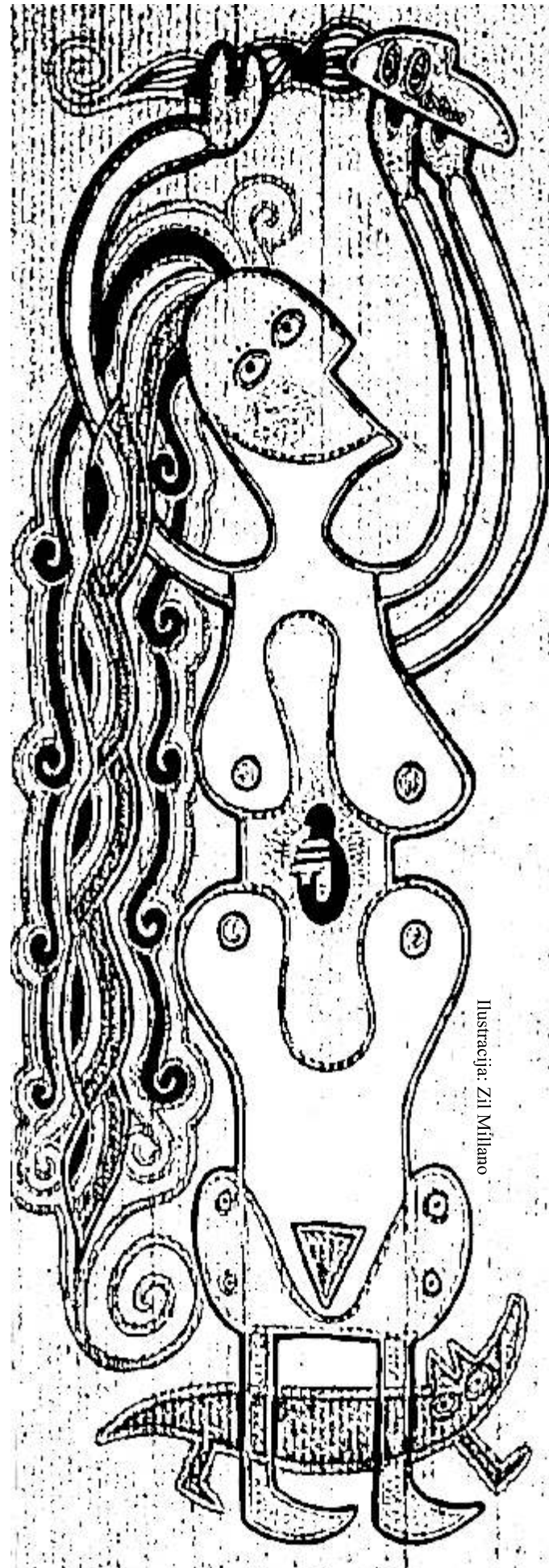
Specifičnosti komunikativnih inera koji su zasnovani na estetičkim porukama rasvetljava nam Klod Levi - Stros kada kaže: „Ponavljanja i tematske varijacije izvesne muzičke partiture deluju na fiziološku prirodu ljudskog mozga izazivaju i emocionalne efekte, pored isto intelektualnih. Povrh svega, ono što individualni slušalac shvati slušajući jedan mit ili muzički komad po mnogo čemu je njegov lični doživljaj - zapravo PRIMALAC poruke odlučuje o njenom smislu. Mit i muzika, posmatrani sa tog aspekta suprotni su govornom jeziku, u kojem o smislu poruke odlučuje POŠILJALAC. Strukturna analiza mita i muzike dovode nas do razumevanja strukture nesvesnog u ljudskom duhu, iz razloga što su oni kao posebne kulturne tvorevine (dakle ne-prirodne) podstakle reagovanje nesvesnog (prirodnog) vida ove ijege mozga:

„Mit i muzičko delo javljaju se, na taj način, kao šefovi orkestriranja su nemi izvori i sami slušaoci“. [53]

Dakle, zahvaljujući i gore navedenom, slušaoci tako dobro prihvataju muziku kao sredstvo komunikacije, a naročito muzička dela koja na neki način predstavljaju trans-kulturne „hibride“, kao što je to slučaj kod nacionalnih škola, tzv. etno-džeza gde spada i muzika Lale Kovačeva, pa na kraju krajeva i turbo - folka (koji je ipak tema za sebe). Mogućnost slobodnog tumačenja onoga što se odlučuje zapravo je neki vid samoizražavanja, koje smo već apostrofirali kao jednu od primarnih ljudskih potreba i kao suštinu tj. razlog svih komunikativnih inera. Nasuprot tome, okostalost određenog muzičkog stila, odnosno tradicije, ovu mogućnost u velikoj (najvećoj) meri ograničava, što implicira hladan prijem kod većine slušalaca ili u najboljem slučaju elitizam.

Pošto smo objasnili prirodu granica koje dele različite kulturne identitete, moguće je njihovo prevazilaženje i na kraju neku vrstu ushivanja koje ovakvi poduhvati impliciraju, vratiemo se najavljenom tumačenju vidova interakcija među kulturnim identitetima. Ovi vidovi zapravo predstavljaju i kvalitativnu hijerarhiju interakcija.

Najjednostavniji vid interakcije predstavljaju kulturni doticaji. [54] Ovo je u stvari jednosmerni proces u



Ilustracija: Zilj Miliano

## Predrag Milanović

okviru kojeg se elementi stranog kulturnog idioma prvi put pojavljuju u polju posmatrane kulture. U našem slučaju to se odnosi na pojavu džez u našoj sredini krajem tridesetih i početkom pedesetih godina ovog veka. Spoljašnje manifestacije ovog kulturnog doticaja sadržane su u pojavi prvih doma ih džez muzičara i plesnih orkestrara. U suštini radilo se o upoznavanju sa elementima džez muzike kao stranog kulturnog idioma.

Sledeći u hijerarhiji su kulturni kontakti. [55] Oni ve predstavljaju vid komunikacije me u kulturama.

Upoznati sa džezom, koji ve koriste kao sredstvo samoizražavanja, doma i muzičari su u njega pošli da unose i neke specifičnosti balkanskog muzičkog folklor. Ovo se ipak još uvek svodi na korišćenje folklornih tema na koje su „nalepljene” potpuno autentične džez improvizacije, ritam i harmonija.

Razvoj džez muzike u svetu u pravcu širenja i raspada tonaliteta, pojave korišćenja modalnih lestvica i harmonije, kao i uspešno povezivanje latino-američkog folklor sa ovim „novim” džezom [56], omogućio je doma im džez muzičarima da se slobodnije upuste u istraživanja potencijala koje u sebi sadrži naš muzički folklor. Ovo je krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih rezultiralo pojavom Lale Kovačević i njegove grupe „Balkan impressions”. Posmatrano iz aspekta kulturnih interakcija, to je predstavljalo viši nivo kulturnog kontakta, odreeno prožimanje kultura. [57]

Najzad, kao kruna intezivnog rada mnogih muzičara, me u kojima istaknuta mesta zauzimaju Vojin Drašković, Nenad Jelić, Rade Bulatović, Nenad Petrović, Jovan Maljoković, Vlada Marić i posebno Miloš Petrović, pojavila se muzika koja više ne predstavlja džez sa elementima balkanskog muzičkog folklor ve sadrži potpuno novi i autentičan muzički kvalitet, samosvojna muzika koja za osnovu ima folklor a stilski predstavlja džez koji je primeren savremenim poimanjima ovog muzičkog idioma. Drugim rečima, dostignut je najviši nivo interakcije kulturnih identiteta, kulturno zajedništvo. [58]

U ovom trenutku je važno napomenuti da se isti ili barem sličan proces odigravao i ranije i da je rezultat tog procesa bila pojava džez muzike. Tako je, neophodno je na ovom mestu uvesti još jedan pojam u terminološki aparat kojim ve operišemo. Ovaj pojam označava operaciju koja se svaki put odigrava kada u interakciju stupe dva različita kulturna idioma. „...Kad interpretiramo neku poruku mi svaki put izvodimo poduhvat koji je ravan prevođenju s jednog jezika na drugi. Mi, takoreči, transponujemo muziku iz jednog ključa u drugi. Operacija koja je ovde po sredi je PARADIGMATSKA TRANSFORMACIJA”. [59]

U sledećem poglavlju videćemo kako je nizom paradigmatičkih transformacija afrički folklor prerastao u novi kvalitet - DŽEZ.

## DRUGO POGLAVLJE

### FOLKLORNE OSNOVE DŽEZA I NJIHOVE TRANSFORMACIJE

#### Afrički koreni

Afrika je kontinent koji je po površini četiri puta veći od SAD- i u njoj postoji mnoštvo različitih kultura i kulturnih podneblja. Uprkos tome, postoje i izvesne

zajedničke karakteristike, svojstvene većini afričkih kultura. Jedna od takvih karakteristika je nešto što bi se moglo nazvati „socijalnim intezitetom”, na koji se često nailazi u plemenskim kulturama, dok je ljudima zapadne ili evropske kulture ovaj pojam dosta stran i neshvatljiv. [60]

Suštinu sebe samog, ovek odgajan u tradiciji evropske kulture, nalazi u vlastitom „privatnom” životu. U traganju za sopstvenom individualnošću, često izlazi i iz okvira socijalnosti i u najvišem stadijumu postaje asocijalan odnosno otuđen od svoje neposredne okoline, kako socijalne tako, naročito, i prirodne. Razni ekološki pokreti kao i pravci u humanističkoj psihologiji, za sada, predstavljaju samo pokušaje u traženju suštine življenja.

Sa druge strane, Afrikanac je mnogo manje sklon da pravi razliku između svog privatnog i javnog života. [61] On se oseta vezanim za grupu, identifikuje se sa plemenom kao što se navijač identifikuje sa timom za koji navija: pobeđuje i poražava se doživljavaju sasvim lično. Ovo osećanje poistovećenosti sa grupom iskazuje se u Africi kao i u mnogim kulturama, uz pomoć rituala. Postoje rituali vezani za venčanje, sahranu, lov, sakupljanje letine, spremanje obeda, dnevne molitve itd.

Pored rituala, Afrikanac poseduje još jedno sredstvo iskazivanja i potvrđivanja svojih veza sa grupom - muziku. Razume se, i u našem životu ima veoma mnogo muzike, ali mi ne poznajemo ništa slično stalnoj, dubokoj preokupaciji muzikom, svojstvenoj Afrikancu. Muzika je neka vrsta društvenog vezivnog tkiva, to je na in na koji Afrikanac izražava veliki deo svojih osećanja prema plemenu, porodici, ljudima oko sebe. Postoji i u Africi nešto muzike kojoj je svrha estetsko uživanje, ali je takva muzika relativno retka. Najveći deo afričke muzike ima ritualnu ili društvenu funkciju. Drugim rečima, muzika služi da stvori pogodan okvir za neku drugu aktivnost, odnosno, pojačava njen intezitet. Muzika često služi i da izrazi osećanja kakva ta, druga i drugačija aktivnost, treba da izazove ili prizove. Može se reći da u afričkom društvu muzika igra sličnu ulogu kao kod nas jezik. Kao potvrda za ovu tezu služi i činjenica da u mnogim afričkim jezicima tonska visina izgovorenog teksta odnosno sloga u reči utiče na značenje te reči. [62] Jezik i muzika na taj način pokazuju sklonost ka preklapanju i mešanju.

Pa kako onda ta muzika izgleda? Njena prva karakteristika je u tome što iziskuje angažovanje tela, pljeskanje rukama, lupanje nogama - i razume se - pevanje. Ne znaju svi Afrikanci da sviraju bubnjeve ili druge instrumente ali svi pevaju. [63]

Iako Afrikom u navedenom smislu dominira vokalna muzika, instrumentalna naravno nije oskudna. Bubanj je najčešći i ima ga u najrazličitijim oblicima i veličinama. Pored bubnjeva postoji i mnoštvo drugih udaraljki, zveki, zvana, egrtaljki i sličnih idiofonih instrumenata čija je glavna uloga stvaranje ritmičke podloge, odnosno pratnje uz ples ili pesmu. Nasuprot tome, melodijski instrumenti su manje razvijeni. Reč je uglavnom o malom broju vrsta drvenih duvačkih instrumenata (sa trskom) ograničenog dijapazona, truba od školjki, slonovskih kljova itd. na kojima se obično mogu svirati najviše dva tona, i o različitim žanim instrumentima, ksilofonima i srodnim instrumentima, koji su opet ograničeni na pet-šest tonova (premda ima i velikih ksilofona, čiji je dijapazon dve ili tri oktave, kao i tzv. „ručni klavijatura” - kalimba i ndimba mbire koje koriste 14 tonova). Razlog za ovako slabo razvijene melodijske instrumente treba tražiti u samoj prirodi afričke muzike koja je u osnovi ritmička.



Vojin Malisa Drašković  
Foto: el gvojos

## Predrag Milanović

Ukršteni ritam leži u srcu afričke muzike. To je sama suština muzike i ono čemu Afrikanac teži - on želi da uživa u sukobu ritmova. Bez izuzetka postoji osnovni, fundamentalni puls koji može biti uspostavljen uz pomoć bubnja ali i nogama igrača, pljeskanjem publike ili može biti neujanan odnosno pretpostavljen. Preko ovog osnovnog pulsa bubnjari, drugi instrumentalisti, igrači i pevači nanose jednu ili više drugih ritmičkih linija, koje su, svaka za sebe ustvari relativno jednostavne ali u sazvu su evropskom uhu, čak i profesionalno uvežbanom, skoro neuhvatljivi, ili barem praktično teško izvodljivi.

Ritmički obrasci o kojima je reč u veštini slušačeva nisu proizvoljni. Naprotiv, oni se ponavljaju, česte i dosta dugo sve dok glavni bubnar, igrač ili neko drugi ne da znak da je vreme da se pređe na novu kombinaciju. Lepota ove muzike leži u načinu na koji se sve ritmičke linije i slojevi međusobno spajaju i razdvajaju, čineći kontrast, ali u potpunom skladu. U afričkoj muzici, kao što kaže muzikolog Richard Voterman, „fraziranje akcenata po strani od glavnog pulsa mora, dakle, da ugrozi, ali ne i da sasvim uništi slušačev subjektivni metronom”. [64]

Jedan od središnjih obrazaca „ukrštenih ritmova” u afričkoj muzici jeste kontrast između dvodelnog trodelnog metra, mada ovaj konkretni vid ukrštanja ritmova nije i jedini u upotrebi, ritmički kontrasti mogu biti i izvanredno složeni, „tri na dva” ukrštanje je sveprisutno i može se naći u svojoj muzici južno od Sahare.

Bez obzira na to što je ritam toliko važan element afričke muzike, bilo bi potpuno pogrešno zanemariti i njen melodijski deo. Ovo nas odmah dovodi do, za etnomuzikologe, još uvek nezgodnog pitanja o afričkim lestvicama.

Svakako najčešća lestvica koja se koristi u Africi je pentatonska. Pretpostavlja se da su za toliku rasprostranjenost ovog tipa lestvice, odnosno činjenicu da je srećemo u gorovo svim krajevima sveta, „krivi” isto fizički tj. akustički razlozi. Može se, dakle, reći da je ona prirodnog porekla. Ono što je zanimljivo i što se za nas u daljem izlaganju bitno od velikog značaja je činjenica da u ovoj lestvici ne postoje polustepeni.

Na osnovu analiza sakupljenih i transkribovanih pesama, A. M. Džons i Dž. L. Kolijer tvrde da „mada kakav bio razlog, afrička muzika (naročito ona iz Zapadne Afrike, odakle su najviše im delom dovedeni robovi u Ameriku), vrlo uporno izbegava polustepene, koji su tako važan element evropske muzike”. [65] Džons je pronašao i jednu lestvicu koju je nazvao „ekvivalent pentatonskom” a koja je vrlo slična našoj dijatonskoj lestvici, jer ima sedam stupnjeva, ali su umesto polustepenih i celostepenih odnosa, u ovoj lestvici tonovi ravnomerno raspoređeni tako da se, opet, javljaju, intervali nešto veći od polustepena i manji od celog stepena. Dakle, opet imamo izbegavanje polustepena.

Sem ovih ritmičkih i melodijskih specifičnosti, afrička muzika ima i neka druga svojstva koja su na određeni način prenesena u džez.

Jedno od njih se odnosi na način interpretacije u formi poziva i odgovora koji je zapravo uobičajena praksa u kojoj glavni pevač ponudi jedan ili dva stiha a ostali horski odgovaraju. Ovo se naravno može protumačiti na različite načine. Jedan od njih je i potreba glavnog pevača da se odmori ili da smisli novi stih. Međutim, bez sumnje je glavni razlog za ovakav način pevanja potreba da se i kolektivu dozvoli da u pesmi sudeluje

Drugo važno svojstvo afričke muzike koje je preneto u džez je naklonost ka grubom tembru - to se u džezu zove „dirty tone” - prljavi ton. Pri pevanju Afrikanac ne teži nikakvoj idealnoj, „istojoj” boji tona kao što je slušatelj kod belog kanta. Umesto toga, on pribegava mnoštvu različitih postupaka kojima je cilj da ogrube teksturu zvuka. U upotrebi su vokalne „zujalice”, a pevanje često prelazi u vrisak i jauk. Često je i upotreba falseta odnosno vokalnog postupka bliskog falsetu, kao i sklonost ka pevanju u rečitativu. [66].

Ovi postupci postaju sasvim razumljivi kada se podsetimo na činjenicu da promena intonacije određenog sloga u reči kod većine afričkih jezika nosi za sobom i potpunu promenu značenja same reči. Dakle, izražajnost se ne može postići podizanjem visine tona već samo izmenom boje, vrste glasa ili vibrata. Karakteristično je i to da i Afrikanac obično napravi uzlazni glisando do tona kojim počinje pesmu kao i da se spusti na onaj kojim završava frazu. Postupci ogrubljanja boje tona su naravno prisutni i kod instrumentalne pratnje, tako da se kod bubnja koriste školjke koje zveče kada se bubanj udari, a kod ručnog klavira (mbire), par i metalnih koji se zakače na „klavijaturu”, odnosno rezonator. [67]

Još jedna osobina afričke muzike koja ima veze sa džezom je sklonost ka ponavljanju pojedinih delova pesme u dugom vremenskom periodu, sve dok vođa ili glavni bubnar ne oceni da je vreme da se pređe na drugi melodijski, odnosno ritmički obrazac. Obično poslednji ton sekvence koja se ponavlja služi kao prvi u narednoj, pa se tako dobija utisak beskrajne melodije koja ima svoj značaj i van muzičke prirode. Kod većine afričkih plemena trans ili stanje posednutosti ima važnu ulogu u religioznim ceremonijama. Do ovakvog stanja se dolazi uglavnom uz pomoć plesa koji može da traje i po nekoliko časova uz beskrajno ponavljanje ritmičkih i melodijskih obrazaca tj. fraza. Za razliku od evropske umetnosti muzike u kojoj tok karakteriše smenjivanje tenzije i relaksacije izazvane u krajnjoj liniji postojanjem vođa i njihovih odnosa u tonalitetu, kao i strukture forme koja se uglavnom sastoji od manjih celina (rečenic i perioda), koje predstavljaju elemente većih formacija je arhitektura vrlo određena, afrička muzika zahteva formu koja omogućava dodavanje novih delova a da se pri tome ne narušava već uspostavljeno raspoloženje. Dakle, dramatika evropske muzike ni u kom slučaju nije poželjna ako je cilj u postizanju stanja posednutosti, odnosno transa.

Naravno ne treba zaboraviti da je i u evropskoj muzici pentatonska lestvica vrlo zastupljena (naročito u škotskoj i irskoj narodnoj muzici), da su kontrastni ritmovi, iako mnogo manje razvijeni, postojali vekovima u vidu holandske poliritmije npr. iz tzv. okegemske i obrehtske škole. I Evropljani pevaju posebne pesme u posebnim prilikama - u crkvama, na rođendanima, svadbama, za Božić i tokom novogodišnjih noći. Ali, razlike između evropske i afričke muzike su veoma značajne i nemoguće ih je zanemariti. Upravo te razlike su omogućile stvaranje jedne nove muzičke tradicije koja je opet samosvojnim razvojem dovela do pojave džeza.

## MUZIKA TRADICIJA AMERIČKIH CRNACA (AFRO-AMERIKANACA)

### PRVA TRANSFORMACIJA

Mnoge rasprave koje su vodene ili se još uvek vode u vezi sa ostacima afričke muzike u muzici američkih crnaca ne pogađaju pravu metu jer ovu muziku, uglavnom iz navike, posmatraju parcijalno i ponekad, moglo bi se reći, pristrasno. Neki pisci imaju sklonost da celokupnu džez muziku kao i bluz, spiritual i ostalo posmatraju kao isto afričko tvorevinu, dok drugi smatraju da su u ovoj muzici afrikanizmi bili gotovo sasvim ugušeni evropskom muzikom, koja je predstavljala muziku dominantne kulture. I jedni i drugi, prevideli su činjenicu da su crni robovi razvili vlastitu kulturu koja se u mnogome razlikuje od one bele kulture pod čijim okriljem je nastala. Crnac je razvio određene muzičke postupke i stvorio izvesnu muzičku praksu uz pomoć koje je mogao da stvara muziku svih vrsta i namena za kojima je osetio potrebu.

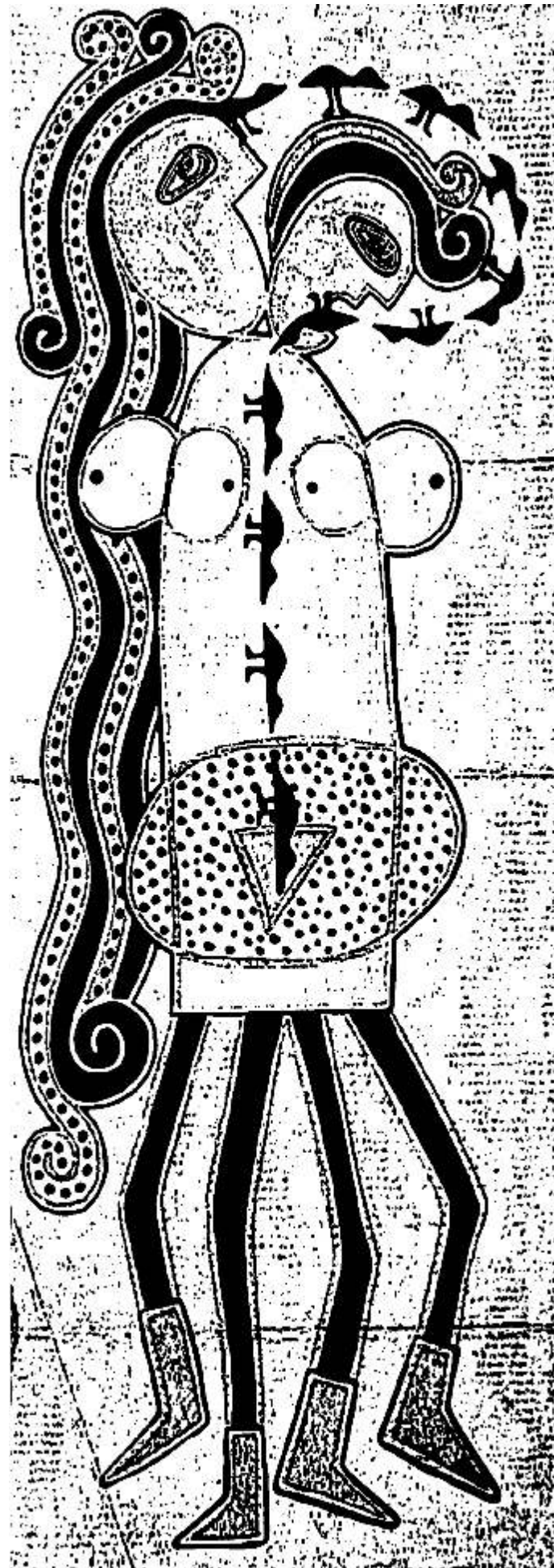
Može se reći da postoje tri velika kulturno-geografska regiona afro-američke muzike: SAD, Brazil i Kuba. U Karibima je muzički centar Kuba, gde je nastala rumba, u Brazilu je nastala samba, a u SAD-u bluz, gospel i džez. U svakom od ovih područja afrička muzika je imala dva razvojna pravca - jedan istoafrički i drugi u kome je do nastanka nove muzike došlo integracijom evropske i afričke kulture. [68]

Izvestna iz svog ritualnog okruženja, muzika američkih crnaca je, polako ali sigurno, izgubila svoj stari muzički sistem, a tokom XVII i XVIII veka bila je izložena veoma jakom uticaju evropske muzike. Vremenom je evropska muzička praksa davala sve izrazitiju boju starom afričkom sistemu, što je konačno, i dovelo do prožimanja i spajanja istih u sasvim novi i samosvojan sistem: FOLKLORNU MUZIKU AMERIČKIH CRNACA. [69]

Najvažniji oblik bila je radna ili poslenička pesma. Pošto Evropljani, robovlasnici, nisu imali snažnu tradiciju radnih pesama, crnci su mogli nesmetano da koriste vlastitu muziku. Ovo je čak kod robovlasnika stvaralo utisak da su im robovi srećni i zadovoljni i da se ne osećaju buntovni, a sa druge strane crnci su u pesmi nalazili olakšanje i pomoć u teškom fizičkom radu. Način pevanja je bio preuzet iz afričke tradicije, dakle radilo se o principu poziva i odgovora tj. o antifonom pevanju. [70]

Međutim jedan drugi tip robovske muzike je na sebe privukao najveću pažnju-spiritual. Tokom devetnaestog veka, pošto su u zasebne crkve, a tim crkvama je naravno bila potrebna i muzika. U početku su bile prihvaćene bele crkvene elističke himne, a naročito metodističke himne Džona Veslija. Vremenom, kako je uticaj bele kulture u ovoj oblasti prestajao, crkvenim himnama je počeo da ovladava muzički sistem razvijen u radnim pesmama. Ovaj proces je bio okončan do 1850. godine. [71] Crna crkvena muzika je pružila praksu iz folklorne muzike američkih crnaca.

Crkvene i radne pesme činile su veći deo muzike robova, ali se naravno time ne iscrpljuje sva muzička praksa američkih crnaca. Shodno tradiciji, crnci su muziku unosili u život gde god i kada god je to bivalo moguće. Već je jasno da je njihova muzika u XIX veku, bila poput plemenske muzike u njihovih prapostojbini, barem po tome što je bila funkcionalne prirode, imala je prigodnu namenu. Sve ovo i uz to isto muzički kao i interpretativni elementi koje su američki etnomuzikolozi pronašli zapisuju i analiziraju u svoje transkripcije - iskliznu a,



## Predrag Milanović

falset skokovi, melizmati ne figure - govori o jakom prisustvu afri ke tradicije koja se održala tokom generacija a naročito u zabavnoj oblasti kao što je Džordžijski zaliv sa ostrvima. [72]

Međutim, za nas je od najveće važnosti da uoči da se ovde ne radi o istom preslikavanju ke prakse u evropsku muziku već o pravom sjedinjavanju afričkih i evropskih sistema. [73] Nisu samo praksa i pojedini izumi u muzici kojim oblasti koristi neki jedni pored drugih već su NA ELA na kojima su jedna i druga muzika zasnovane, USTANOVLJENA, postupno, NA NOVIJEDINSTVENA IN. Dakle, došlo je do pojave TRANSFERA među različitim KULTURNIM IDIOMIMA na nivou suštinske prirode muzike i ljudske muzikalnosti uopšte. Ovu pojavu su naravno pospešila i omogućila neka svojstva muzičkog izražavanja i jedne i druge kulture o kojima je već donekle bilo reči u dosadašnjem izlaganju, dok se o svojstvima novoustanoavljenih na elu bitu govora u nastavku.

Postoje tri osnovne karakteristike folklorne muzike američkog Crna.

Prvo, to je jedan poseban način pristupa muzičkom vremenu, koji je u svojoj suštini pokušaj da se u evropskom muzičkom sistemu reprodukuju implikacije starih „ritmičkih ukrštanja” koja su, ustvari afričkog porekla. Na osnovu tonskih zapisa koje su na inili američki etnomuzikolozi, kao i na osnovu onoga što znamo o današnjem džezu može se zaključiti da muzičke fraze nisu po inijale tako na taktovom delu, ni u sredini između dva taktova dela, kao u evropskoj sinkopi, već u nekoj prividno proizvodljivoj tački, nezavisno od vremenske šeme, a i preostali tonovi fraze bili su na isti način „oslobodeni” osnovnog pulsa i utvrđenog metra. [74] Ovde se već zapravo može uočiti i proces sjedinjavanja. Američki crni pevači i nisu jednostavno REKREIRALI sistem ukrštenih ritmova afričkih orkestara udaraljki, već su sa uvano NA ELO ukrštenih ritmova održali tako što su pronašli put da ga ispolje smeštanjem melodijske linije van osnovnog pulsa koji bi trebalo tu liniju da podržava. Ovo je fundamentalni princip i u džez muzici i sjajno ilustruje metode kulturnog transfera.

Kasnije se bi-bap muzičari po etni da stvaraju metričke pomake, tako da je melodija zasnovana na drugom i četvrtom taktovom delu, nasuprot ritam sekciji koja svira prvi i treći. Još kasnije, metar je potpuno raskinut, a fraziranje se odvijalo u segmentima od tri ili pet taktova ili delova takta, sukobljavaju i se sa uobičajenim „etvorougaoim” krojem pesme. Naposljetku, Džon Koltrejn i njegovi sledbenici, po etni su da su eljavaju modalne melodije sa kontrastnim akordima ili pedalnim tonovima i time u potpunosti usvojili praksu odvajanja od utvrđene harmonije u kratkim vremenskim intervalima.

Svejedno je li reči o harmonskim, ritmičkim ili metričkim postupcima, praksa oslobodila melodije od eksplicitnog konstatovanog podokruženja nalazi su u središtu džez muzike tokom itavog njenog postojanja, a proistekla je iz težnje američkih crnaca da reprodukuju nešto od osećanja ukrštenih ritmova afričke muzike.

Drugo važno svojstvo američke crnačke narodne muzike XIX veka jeste na in korišćenje lestvica.

Osnovni princip kojim se pridržavali njihovi afrički preci u odnosu na formiranje tonskih nizova koje su koristili kao osnov na kom su gradili svoje melodije sadržan je u jednostavnom zakonu; NEMA POLUSTEPENA! Ova injenica se može veoma lako objasniti

ako se uzmu u obzir same osnove na kojima po iva muzički tok u celokupnoj afričkoj muzici nasuprot onom u evropskoj. O ovom pitanju je već bilo reči, ali da se podsetimo i približe objasnimo ovaj fenomen.

Muzički tok u evropskoj muzici zasniva se na kontinuiranom smenjivanju tenzije i relaksacije. To se postiže različitim sredstvima, ali se ustvari zasniva na postojanju vo i njih odnosa među u tonovima. Ti vo i ni odnosi su upravo posledica postojanja polustepena u lestvičnom sistemu, odnosno sistemima koje primenjuje evropska muzička praksa. Krajnji produkt ovakvog na ina tretiranja tonskog materijala jeste stvaranje veoma jakih „gravitacionih” tačaka u okviru jedne lestvice, tačaka od kojih se posebno izdvaja jedna, koju je evropska teorija nazvala tonikom, i koja je imala presudan značaj u procesu formiranja složenog sistema poznatog pod nazivom, tonalitet.

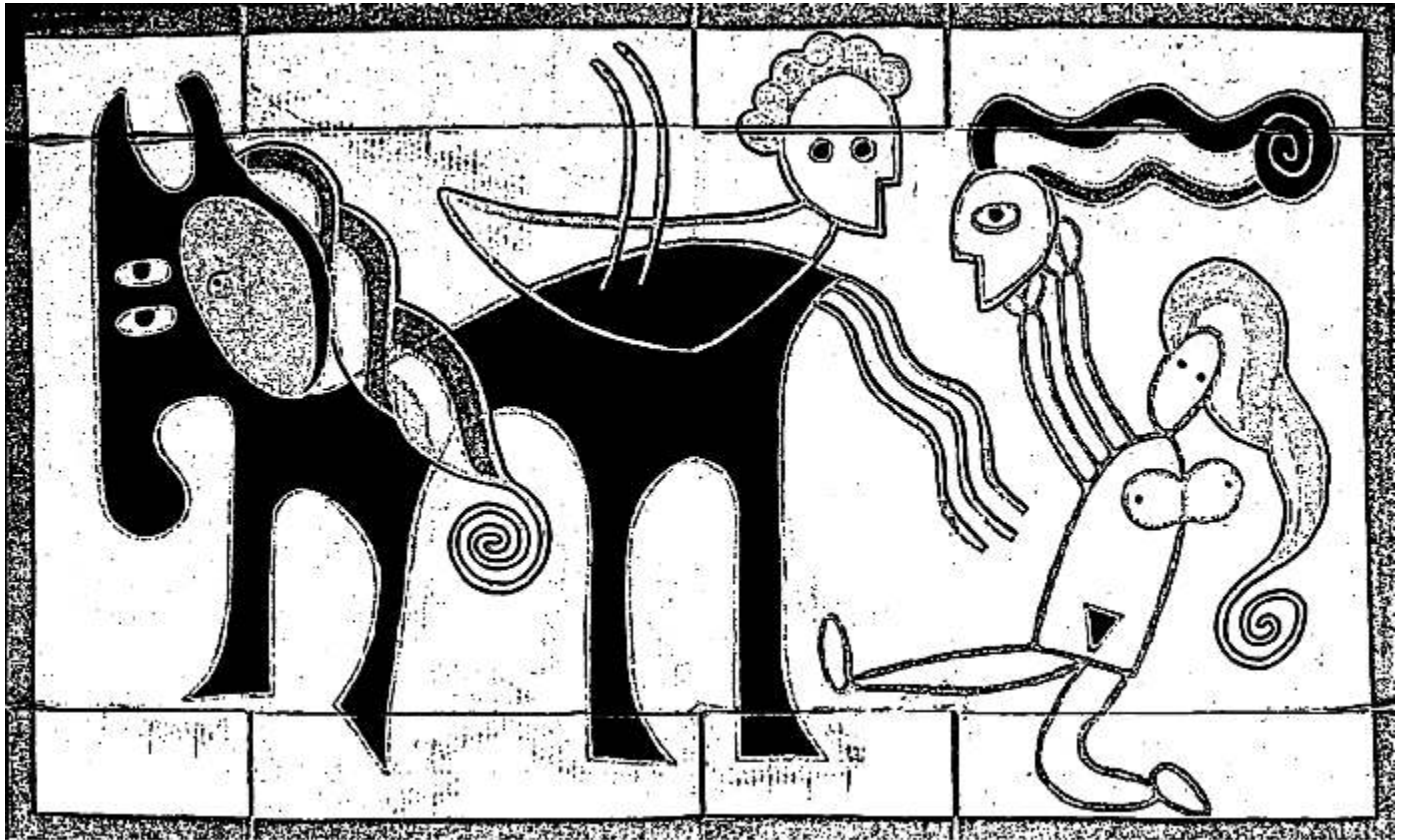
Poznata nam je cela priča o tome kako se tonalitet razvijao do svog najrazvijenijeg vida i kako je zatim došlo do njegovog konačnog raspada, međutim, ovde nas mnogo više zanima njegova uloga u formiranju muzičkog toka. Kao što je već pomenuto, tenzija i relaksacija predstavljaju osnovni princip muzičkog toka u evropskoj muzici, međutim ovaj princip je u okvirima afričke folklorne muzike potpuno neprihvatljiv jer dramatika koju stvara doslovna primena ovakvog na ina izgradnje muzičke misli, pogubno deluje na samu suštinu koju muzika ima u afričkom folkloru kao i na njen ritualni karakter, odnosno funkciju.

Ritualni obred koji predstavlja najznačajniju podlogu na kojoj afrička muzika dobija svoj puni smisao, zahteva jedan potpuno linearni tok dramskog razvoja muzičke misli, beskonačno ponavljanje određenih muzičkih fraza koje se zatim ulanjavaju sa sledećom frazom, koja se zatim takođe bezbroj puta ponavlja, a sve to u svrhu dovođenja u esnika obreda u stanje transa. Poznato nam je iz nauke o muzičkim oblicima kakav odnos prema ovakvim ponavljanjima i lancima ima evropska muzička teorija, naime, ovakvi postupci se čak i izbegavaju odnosno, ne smatraju se pogodnim za stvaranje većih muzičkih formi. Oni u evropskoj muzici predstavljaju neku vrstu balasta odnosno, nužnog zla pa se i koriste samo kao vezivno tkivo između u „pravih” muzičkih sadržaja.

Ako sada uzmemo u obzir sve ovo što je napred izneto postaje mnogo jasnije zbog čega su lestvice u tradicionalnoj muzici američkih crnaca kao i kod njihovih afričkih predaka, izgrađene po principu NEMA POLUSTEPENA.

Kao što se i može očekivati, mnoge od pesama o kojima je ovde reči zasnovane su na pentatonskoj lestvici, koja se inače javlja u muzičkom folkloru veoma često, međutim još je značajnija pojava primene jedne varijante standardne dijatonske lestvice.

Upravo se neznatnim snižavanjem trećeg i sedmog stupnja u lestvici (dijatonskoj durskoj) postiže uklanjanje polustepena, koje i afrička muzika nastoji da po svaku cenu izbegne. Tu se ponovo suoavamo sa SJEDINJAVANJEM, sa modifikovanjem afričkog muzičkog na elu kako bi se prilagodilo novim okolnostima. U afričkoj muzici se polustepeni izbegavaju uglavnom primenom pentatonike ili drugih lestvica koje ne sadrže polustepene (pomenuta „ekvi-heptatonska”). Crni američki pevači i primenjuju često i pentatonsku lestvicu ali kako je evropska dijatonika sve više ulazila u upotrebu kod crnaca, tako su oni sve više bežali od



Ilustracija: Zil Milano

polustepena snižavaju i tre i i sedmi ton u duru (ovi tonovi su dobili i svoj poseban naziv tako da su sada opšte poznati tzv. „BLUE-NOTES”). NA ELO je ostalo isto, ali je METOD za postizanje cilja bio NOV i u Africi, samo retko u upotrebi.

Tre e važno svojstvo crna ke folklorne muzike u Americi je upotreba onih dubokih grlenih tonova, škriptavih tonova, falseta i melizma s ciljem da se melodijska linija oboji i u ini izražajnijom. Ovi efekti su, izgleda, neposrednijeg afri kog porekla i esto se samo malo razlikuju od svog izvornog oblika. [75] Svako ko je relativno esto slušao džez muziku mogao je da primeti da su džez muzi ari ovo na elo vremenom proširili i na instrumentalnu muziku (mada i za to postoje pomenuti afri ki primeri). U evropskoj muzici se teži standardnoj boji tona ili tembru - postoji „idealna” zvuk trube ili violine kakvom u odre enim uskim granicama dozvoljenih odstupanja, stremlji svaki svira . U džezu je, naprotiv, boja tona sasvim li na stvar i razlikuje se ne samo od muzi ara do muzi ara ve i od momenta do momenta u samo jednom pasažu, iz razloga izražajnosti - isto onako kako evropski muzi ar menja ja inu tona.

Na kraju, kao i u afri koj muzici, i u folklornoj muzici ameri kih crnaca bilo je malo ili nimalo harmonske pratnje. Peva je mogao da na nekim mestima u e sa nekim tonom u nekom intervalu u odnosu na druge iznad ili ispod, ali to je bio redak slu aj i nikako se ne može porediti sa onim što je u evropskom smislu harmon-ska pratnja. Ovo je na neki na in možda predstavljalo i prednost kod kasnijih tretiranja raznih tradicionalnih pesama od strane džez muzi ara, jer im je omogu avalo da latentnu harmonsku podlogu tuma e shodno sopstvenom naho enju odnosno u službi odre enog stilskog pravca.

Neka sveobuhvatna slika rane muzike ameri kog crnaca, donekle je ipak spekulativna ali i iz ovoga do sada iznetog, jasno je uo ljiivo da su crnci u Americi uspeli da stvore novu muzi ku tradiciju. To nije naprosto bila evropska muzika sa nekoliko afri kih

ukrasnih detalja, niti isto afri ka tradicijalna muzika. Ponajmanje je ta muzika predstavljala, a to su mnogi rani istraživa i mislili, lošu reprodukciju evropske muzike koju crnci nisu bili sposobni da interpretiraju na pravi na in. Do poslednje decenije prošlog veka crnci su, izme u ostalog zahvaljuju i i tome što su pripadnici bele srednje klase smatrali bavljenje muzikom i muzi kim šou-biznisom ne im što je dosta blisko prostituciji (takva mišljenja u tragovima ili modifikovana postoje i danas i to ne samo u Americi, štaviše, eš a su upravo ovde samo što je ovde eufemisti ki uobli eno u stav da je profesionalno bavljenje muzikom nešto što baš i nije pravi posao ve više zabava tj. neka vrsta hobija u najboljem slu aju), elem, crnci muzi ari su prodrli u muzi ke oblasti ogromnog raspona. Hari Barli i Vil Marion Kuk, kao i neki drugi (Skot Džoplin je umro u ube enju da je pisao zapravo „ozbiljnu” muziku) [76], pisali su muziku u kontekstu klasi ne evropske muzi ke tradicije.

Bert Vilijams i Vilijem Kristofer Hendi izvodili su svoju muziku u teatru minstrela i u vodviljskim programima, milioni crnaca, koji su ostali anonimni, pevali su svoju vlastitu muziku u crkvama. Vremenom je iz svega toga iznikla nova muzi ka forma koja e duboko uticati na muziku celog sveta, tokom celog XX veka: bluz.

Bluz svakako u sebi sadri sve one elemente muzi ke tradicije ameri kog crnca o kojima je do sada bilo re i, i to u najsavršenijem obliku. Svi ovi elementi, kristalisani u bluzu, raširi e se u džezu tokom mnogih godina i kroz mnoge stilove. Proces SJEDINJAVANJA odnosno, kulturnog TRANSFERA kod bluz je zapravo potpuno izvršen i stvorena je, odnosno do savršenstva dovedena NOVA TRADICIJA.

## SALSA-LATINO-AMERI KA TRADICIJA DRUGA TRANSFORMACIJA

Govore i o afro-ameri koj muzici u kontekstu muzi ke tradicije ameri kih crnaca, pomenuli smo tri velika kulturno-geografska regiona podeljena me u bivšim

## Predrag Milanović

kolonijalnim silama: SAD, Brazil i Karibe. Odnos robovlasnika prema crnim robovima u ovim regionima se prilično razlikovao u zavisnosti od kulturnog nasleđa samih kolonijalista. Ova činjenica je naravno veoma uticala i na muziku tradiciju koja se razvijala među crnima u SAD je veoma bila dosta govora i pokušali smo da objasnimo sve aspekte te transformacije koja je dovela do stvaranja nove muzičke tradicije. Uticaj britanske i francuske muzike na crnu tradiciju nam je dakle poznat, ali šta je sa bivšim španskim i portugalskim kolonijama, Karibima i Brazilom?

Odnos robovlasnika u latinsko-katoličkim kolonijama, prema muzici koja tradiciji njihovih robova, bio je znatno liberalniji nego u britanskim. Dozvoljavali su im upotrebu tradicionalnih instrumenata a verovatno je i činjenica da je sama španska muzika, formirana pod uticajem Mavara, ritmički složenija od engleske i francuske, doprinela da se ovaj segment afričke muzike održi u potpunosti i do današnjih dana.

Inkubator afro-muzike španskih Kariba je svakako Kuba, jer su gotovo svi ritmovi sa izuzetkom merenge (iz Dominikanske Republike) bombe i plene (iz Portorika), potekli odatle. Neki ritmovi kao što su gvhira, habanera i punto imaju dosta španskog u sebi, dok su rumba, son i konga pretežno afrički. Panorama ritmova na Kubi je veoma složena ali se danas ipak izdvajaju tri osnovna ritmička kompleksa: rumba, son i danson. [78]

Svi afro-kubanski ritmovi vode poreklo iz narodnih kultova i rituala koji se obavljaju na mestima zvanim „kabilidos”, i to od strane društava koja su povremeno stavljana van zakona. Svaki od kultova [79] ima svoj ritam i dijalekt. Suština afro-kubanske muzike se može rasvetliti objašnjenjem suštine ritmova a ovi prethodnim objašnjenjem ritmičkih instrumenata. Ritmovi se razlikuju (osim po tempu) po osnovnim ritmičkim figurama koje su posebne za svaki od instrumenata u svakoj vrsti ritma, a koje sve zajedno superponiranjem daju određeni ritam. Tu je određeni izbor udaraljki za svaki ritam, tako da zapravo ne postoji uopšteno afro-kubanski ritam kako se često misli u Evropi. Već ovdje je sasvim jasno da je princip afričkog „hora bubnjeva” u potpunosti zadržan u afro-kubanskoj muzici.

Crnci u Brazilu naseljeni su u državi Baija i u Rio de Žaneiru. Na tom tlu nastala je samba a kasnije i bossa nova. U prošlom veku bilo je više plesova, a smatra se da je neposredna preteča sambe ples „mami sa”. Danas se razlikuju dve vrste sambe: samba doš moraš iz Baije i urbana samba iz Rija. Prva je zadržala afričku formu kao i instrumente koji su danas nepoznati čak i u Riju. Samba iz Rija je usvojila evropsku formu pesme bez refrena a postoji više vrsta ove sambe kao: samba - enredo (karnevalska), samba - kansao (sprog tempa sa bitnim tekstom), gafiera (za plesne dvorane). [80]

Afrički običaji formiranja bratstava i klanova ovdje je zadržan u formi plesnih grupa koje se formiraju da bi stvarale i uvećavale korake i muziku karnevalske sambe. Svaka od ovih grupa ima svoje posebno kreirane kostime kao i neizbežnog vođu u odnosu na ceremonijalnih majstora čija je uloga identifikacija na onoj koju su njegovi preci imali u Africi.

Uticaj afro-kubanske muzike u SAD-u bio je prisutan od najranijih dana džezom u Nju Orliansu da bi se odatle vremenom proširio na celu istočnu obalu. Krajem dvadesetih godina najpopularnija je bila rumba pa je sva latinska muzika prozvana rumbom od strane ne-

latinskog življa kao što je i sva ne-latinska muzika za igru prozvana džezom. Rumbu je smenio mambo pa zatim a- a- a i napokon samba. Godine 1941. formiran je ansambl „Afro Cubans” koji je od 1943. do 1947. godine eksperimentisao sa džezom i dao prvi koncert latin-džezom u njujorškom „Town Hall”-u. [82]

U to vreme ova muzika je nazivana hibridom (crossover) [83], kao muzika nastala ukrštanjem afrokubanskog i brazilskog idioma sa džezom. Od tog trenutka pa do danas latino ritmovi i melodije predstavljaju sastavni deo muzike koja izražava različitim džez stilovima. Dakle i u ovom slučaju izvršena je transformacija odnosno KULTURNI TRANSFER i to izmeđ u već razvijenih novih tradicija koje je poreklo zajedničko - afričko.

Salsa kao muzički termin, pojavila se tek sedamdesetih godina XX veka u vreme kada je oživelo interesovanje za afro-kubansku i brazilsku muziku u kontekstu opšte poplave „dance” [84] muzike oličene u tzv. „disco” muzici. Sam termin je zapravo jedino što je tu novo, jer se u svakom pogledu radilo o muzici koja je već dugo bila poznata. Sam naziv u bukvalnom prevodu znači: „umak” ili „sos” (uporediti sa „šalša” u Dalmaciji) što ovu muziku svakako vrlo slikovito opisuje jer se ona sastoji od mešavine raznih latino - američkih ritmova i melodija sa džezom i još nekim komercijalnijim muzičkim stilovima, izvedenim iz džezom, odnosno bluzom.

Na razvoj salse, ili „šibajućeg zvuka”, što je drugo značenje ove reči, kao i na njenu popularizaciju tokom sedamdesetih, najviše je uticala činjenica da se u Njujork pored Kubanaca i Portorikanaca, u to vreme doselilo dosta Dominikanaca, Panamaca, Kolumbijaca i Venecuelanaca, znači ljudi iz krajeva u kojima postoji afro muzika. U dominirajućim kubanske ritmove rumbu, son, gvara, u, son-muntuno i druge kao i brazilsku sambu, integrisali su se merenge (Dominikanska Republika), bomba i plena (iz Portorika), kumbija (Kolumbija) i tamborito (Panama), i sve se to izmešalo u salsu. Pored toga umešali su se i džez kao i rok donoseći sa sobom i sopstveni instrumentarijum: trombone, saksofone, „električne” instrumente, horove sa ženskim glasovima. Džez je doneo i složeniji način harmonizacije kao i orkestracije, a perkusivna uloga kubanskog na ina sviranja klavira je pretrpela neke izmene.

Transfer je izvršen u potpunosti i stvoren je novi zvuk koji je opet sa druge strane svima zapravo bio poznat jer je u sebi nosio svoje afričke korene. Da je to zaista tako, potvrđuje činjenica da je ova muzika imala i svoje povratno dejstvo na afričku muziku u Senegal i Kongu [85] na primer. Krug se zatvorio. Kulture komuniciraju, zahvaljujući zajedničkom jeziku razvijenom metodama paradigmatičke transformacije u okviru kulturnog transfera.

Nastavak u Etnoumlju # 11

**Poštovani čitaoci,**  
**Sve brojeve vašeg magazina**  
**Etnoumlje možete naći u Online**  
**verziji i preuzeti u pdf formatu na**  
**adresi: [worldmusic.autentik.net](http://worldmusic.autentik.net)**