

GLAZBA U IZVEDBI: O GLAZBENOJ INTERPRETACIJI SEVDALINKE OD 1920-IH DO 1950-IH

NAILA CERIBAŠIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku
Šubićeva 42
10000 ZAGREB

UDK / UDC: 784.4(086.7)

781.68(086.7)

DOI: <https://dx.doi.org/10.21857/y6z0lb6j5m>

Izvorni znanstveni članak / Research paper

Primljeno / Received: 15. 3. 2022.

Prihvaćeno / Accepted: 26. 4. 2022.

Nacrtak

Na temelju odabranih snimaka istaknutih pjevača sevdalinke, koji su vezani uz različite društvene kontekste njezina izvođenja – Nikola Stojković 1937, Sofka Nikolić potkraj 1920-ih i Zaim Imamović 1950-ih, kao i relevantnih komparativnih snimaka iz tih i kasnijih desetljeća, u radu se analiziraju značajke glazbene interpretacije ovoga žanra. U tome se autorica oslanja na pojedine postupke i identificirane elemente za analizu razvijene u okviru studija snimljene glazbe, uključujući i korištenje softvera koji olakšavaju analizu, a paralelno s time, vodeći se težnjom za kulturno utemeljenom analizom, na tumačenja glazbene interpretacije koja su pružili relevantni sugovornici. S obzirom na vremensku distancu od primarnih aktera anali-

ziranih primjera, takvi su »sugovornici« ponajprije stručnjaci za sevdalinku iz razdoblja bližih dobu njihova nastanka i ujedno njezini poklonici, a među njima se ističe Vlado Milošević sa svojom studijom iz 1964. godine.

Ključne riječi: sevdalinka; izvedba; snimka; glazbena interpretacija; studij snimljene glazbe; kulturno utemeljena analiza; etnomuzikologija; razdoblje električnog snimanja gramofonskih ploča

Keywords: sevdalinka; performance; recording; musical interpretation; study of recorded music; culturally informed analysis; ethnomusicology; era of electrically recorded gramophone records

Glazba u izvedbi jedan je od ključnih naglasaka u istraživanju diskografske industrije u Hrvatskoj, ujedno i projektu u okviru kojega nastaje i ovaj članak.¹ Nastavljamo se time na zaokret u istraživanjima klasične glazbe od

¹ Projekt »Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih« i ovaj članak financira Hrvatska zaklada za znanost (IP-2019-04-4175).

notnog teksta prema izvedbama (fiksiranima u vidu snimki) kao primarnom habitatu odvijanja i očitovanja određene glazbe (glazbenog stila, razdoblja, tradicije, života, kulture), pa onda i primarnom predmetu muzikološke analize.² U etnomuzikologiji, premda su joj izvedbe zabilježene u vidu nekog fonda snimki oduvijek supstancijalnim gradivom, podlogom za ovako ili onako usmjerenu analizu, ipak tek u novije doba dolazi do znatnijeg oživljavanja interesa za glazbene značajke glazbe; drugim riječima, za glazbu u izvedbi, povrhu uvriježena interesa (antropološki usmjerene etnomuzikologije, kakva je i naša domaća) za kontekstualne (kulturne, društvene i političke) sastavnice glazbene izvedbe ili događanja.³ Poriv prema analizi glazbe u izvedbi trajan je i samorazumljiv u studijima popularne glazbe jer snimka – snimka kao utjelovljenje, reprezentacija i fiksacija »idealne« izvedbe u danim okolnostima – apsolutno jest primarni i prirodni habitat popularne glazbe, uključujući i pitanja tehnološke spone između izvođenja i snimke te poetičkih, kulturnih, društvenih, političkih i ekonomskih faktora njezine proizvodnje i posredovanja diskografskim, radijskim, filmskim i inim medijskim mrežama.⁴ Dakako, snimka/izvedba jednako je prirodnim habitatom i u bilo kojem istraživanju koncentriranom na diskografsku industriju, pa tako i u istraživanju o kojemu je ovdje riječ.

U razdoblju kojim se primarno bavimo, od 1920-ih do kraja 1950-ih, tehnološke mogućnosti nisu još dopuštale studijsko nadograđivanje sirovih izvedbi u zaključnu snimku, tj. nije bilo višekanalnog magnetofonskog snimanja, nadosnimavanja i uređivanja snimljenoga gradiva,⁵ pa se u toj mjeri može

² V. Daniel LEECH-WILKINSON: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009; Nicholas COOK: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford et al.: Oxford University Press, 2013.

³ V. naročito publikacije u okviru inter- i transdisciplinarnih »analitičkih studija glazbi svijeta«, počevši od Michael TENZER (ur.): *Analytical Studies in World Music*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2006; Michael TENZER – John ROEDER (ur.): *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2011. V. i časopis *Analytical Approaches to World Music*.

⁴ V. npr. Richard MIDDLETON: *Studying Popular Music*, Milton Keynes – Philadelphia: Open University Press, 1990; Allan E. MOORE: *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham – Burlington: Ashgate, 2012.

⁵ Premda ne navodi izrijekom je li to bio prvi takav primjer, Veljko Lipovšćak iznosi kako je Nikica Korbar, radeći na ploči *Nikica Korbar i njezova gitara* (Jugoton, EPY 3043), u suradnji s ton-majstorom Nikolom Jovanovićem magnetofonski snimio osnovni zvuk jedne skladbe te je zatim »dvaput ili triput, slušajući na slušalice, na tu zvučnu osnovicu nadosnimavao zvuk gitare različitim drugim tonovima tako da je dobio skladno višezvučje« (Veljko LIPOVŠĆAK: *Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj*, u: Zvonko Benčić (ur.): *Povijest i filozofija tehnike. 8. simpozij PIFT 2019*, Zagreb: Kiklos, 2019, 777). Ploča je, prema bazi Discogs, izdana 1960. Najranijim primjerom nadosnimavanja, a ujedno i uporabe umjetne jeke smatra se snimka pjesme »Confess« u izvedbi Patti Page, snimljena 1947. i izdana 1948. godine za tvrtku Mercury (Serge LACASSE: 'Listen to My Voice'. The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression, disertacija na University of Liverpool, 2000, 120-122, 127-128).

povući znak tijesne srodnosti između snimke i izvedbe. Uzimajući u obzir uvjete snimanja – od tehničkih, kao što su značajke, mjesto i način postavljanja mikrofona, karakteristike prostora u kojem se snima, umijeće snimatelja te umijeće glazbenika da se prilagode tehničkim zadanostima, do faktora kao što su odnos među akterima u proizvodnom procesu, linije odlučivanja oko odabira konkretnog repertoara, aranžmana i pojedinosti interpretacije, uostalom prethodno i odabira samih glazbenika; drugim riječima, uzimajući u obzir mnogostruke diskografske filtre, snimka se nipošto ne može poistovjetiti s izvedbom. S druge strane, ograničavajući se samo na snimke sevdalinki, sva dostupna svjedočanstva glazbenika potvrđuju da su se snimanja odvila u formi jednokratne izvedbe od početka do kraja, čak i bez ponavljanja ukupne izvedbe zbog kakve nesavršenosti (tj. načinjen je, engleskom terminologijom, samo jedan *take*), a kamoli da su bila potrebna kakva naknadna izrezivanja i lijepljenja. Kako sam već navela, u tome je i opravdanje za korištenje termina snimke i izvedbe kao veoma srodnih termina, gotovo sinonima.⁶ Što se, pak, tiče pojma glazbene interpretacije u odnosu na izvedbu, on podrazumijeva upravo glazbene sastavnice izvedbe. Primjenljiv je naročito na snimke ili izvedbe u kojima je fokus na slušanje glazbe, na glazbi kao organiziranom zvuku, dok pojam izvedbe seže i šire prema glazbenom događanju, njegovu tekstu, teksturi i kontekstu.

Sevdalinka, »tradicijska lirska pjesma razvijena i kultivirana unutar srednje i više klase muslimanskih zajednica u urbanim sredinama Bosne i Hercegovine«,⁷ predstavlja zahvalno gradivo za studij glazbe u izvedbi jer zauzima trajno i istaknuto mjesto u diskografskoj produkciji već od početnih godina 20. stoljeća (usto je takvim medijskim posredovanjem postala i dijelom popularne kulture ne samo Bosne i Hercegovine nego čitave međuratne i poslijeratne Jugoslavije), a jednako tako i zato što glazbena interpretacija sevdalinke čini važno svojstvo njezine poetike, kako razlažem u nastavku teksta. Na odabranim primjerima snimki sevdalinke u nastavku ću pokušati razlučiti noseće elemente u glazbenoj interpretaciji toga žanra, naročito vodeći računa o kontekstu nastanka snimki, društvenoj usidrenosti odabranih istaknutih glazbenika, njihovu udjelu u diskografskom i radijskom životu sevdalinke te uopće o linijama utjecaja i povijesnoj mijeni tradicije. Prethodni pokušaj u istome smjeru zasnivao se na pažljivom (pa i analitičkom) preslušavanju snimki pjesme-sevdalinke »Kradem ti se u večeri«, koje se oslonilo na relativno insajdersko, više

⁶ U tome je, također, i opravdanje za razmatranje upravo navedenog razdoblja od 1920-ih do kraja 1950-ih, definiranog tehnološkim kriterijem (doba električnog snimanja bez studijskog nadograđivanja snimki), za razliku od uvriježene periodizacije slijedom promjena društveno-političkih sustava (npr. razdoblje između dvaju svjetskih ratova).

⁷ Ankica PETROVIĆ: Sevdalinka, u: Paolo Prato – David Horn (ur.): *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, sv. 11: *Genres. Europe*, New York: Bloomsbury, 2017, 710.

ili manje kulturno upućeno glazbeno iskustvo nas sedam koautorica.⁸ Izostalo je, međutim, oslanjanje na neki specifičan analitički postupak i/ili nastojanje da ga se utvrdi procesom analize. U toj je mjeri bila riječ o impresionističkoj analizi,⁹ dok mi je ovdje namjera čvršće držati uzde znanstvene analize (s jasnim i provjerljivim postupcima na valjano odabranim uzorcima iz čega proizlaze i provjerljivi zaključci), te ću se nadovezati na putanje pojedinih analitičkih postupaka i identificiranih elemenata za analizu snimljene glazbe, pretežno na primjerima klasične i popularne glazbe.¹⁰ Pomoć će mi u tome pružiti i danas dostupni, a nekoć nepostojeći softveri koji olakšavaju glazbenu analizu (konkretno Sonic visualiser).¹¹ Opreka provjerljive i impresionističke analize prelijeva se i na pitanje odnosa između produkcije i recepcije glazbe, no s obzirom na to da valjana, barem gledajući načelno iz etnomuzikološke perspektive, može biti samo neka varijanta kulturno utemeljene analize,¹² navedena opreka predstavlja veliki problem. S jedne strane, ako smjeramo provjerljivoj analizi, onda je nužno odalečiti se od, slikovito (i s nepravom ponešto pejorativno) rečeno, impresionističkog slušateljskog snatrenja nad meandrima sevdalinske interpretacije. Tako ovdje nastojim utvrditi i tehnički opisati elemente i postupke koji rezultiraju specifičnom glazbenom interpretacijom, ostavljajući po strani načine na koje je čuju, doživljavaju, opisuju te afektivno, paradigmatski i semantički određuju slušatelji, od pojedinaca do grupa i zajednica specifičnih društvenih, kulturnih, rodni, dobni, regionalni, etnički i inih profila. S druge strane, takav je postupak u konačnici ne samo nemoguć nego je i epistemološki upitan jer (etno)muzikologija nije i ne može biti eksperimentalna znanost u potrazi za zakonom nego interpretativna znanost u potrazi za značenjem, kako je davno još za analizu kulture općenito utvrdio Clifford Geertz,¹³ oslonjena je na intersubjektivno iskustvo suradnje s dionicima istraživane (glazbene) kulture.¹⁴ Zapr-

⁸ Naila CERIBAŠIĆ – Hana ZDUNIĆ – Petra ČALETA – Matija JERKOVIĆ – Iva BOŽIĆ – Matea DE BONA – Klara ZEČEVIĆ BOGOJEVIĆ: Sevdalinka i Zagreb do kraja 1950-ih. Pokušaj rekonstrukcije, *Narodna umjetnost*, 56 (2019) 1, 149-191.

⁹ Usp. Sanja MAJER-BOBETKO: *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju svjetskih ratova*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994.

¹⁰ Daniel LEECH-WILKINSON: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*; Amanda BAYLEY (ur.): *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2010; Dorottya FABIAN – Renee TIMMERS – Emery SCHUBART (ur.): *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

¹¹ V. Nicholas COOK – Daniel LEECH-WILKINSON: *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, 2009, <https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html>.

¹² Gerd GRUPE: Culturally Informed Analysis and Ways to Disclose Local Musical Knowledge, u: Regine Allgayer-Kaufmann (ur.): *World Music Studies*, Berlin: Logos, 2016, 29-48.

¹³ Clifford GEERTZ: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973.

¹⁴ Jeff Todd TITON: *Knowing Fieldwork*, u: Gregory Barz – Timothy J. Cooley (ur.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2. izd., Oxford – New York: Oxford University Press, 2008, 25-41.

vo, čini mi se, opreku bi trebalo učiniti dijalektičnom, držati uzde i/ili povezati konce analize »samoga« glazbenog materijala i postupaka s njime, njegove artikulacije, ali pritom ni u jednom času ne zaboravljati kulturnu kontekstualizaciju i »ljudski faktor« produkcije i recepcije glazbe. Kao nadomjestak tom drugom polu dijalektičkoga globusa, s obzirom na to da je ovdje riječ o povijesnim snimkama preminulih aktera koji su ih stvarali i slušali te koji stoga ne mogu pomoći interpretaciji ni omogućiti mi intersubjektivno iskustvo, poslužit ću se radovima stručnjaka i ujedno poklonika sevdalinke iz razdoblja bližih doba nastanka analiziranih snimki/izvedbi u kojima komentiraju pojedine istaknute izvođače i njihove interpretacije.

Najvažniji je među njima Vlado Milošević sa svojom studijom iz 1964,¹⁵ u kojoj analizira i nekoliko izvedbi Sofke Nikolić uz pratnju ciganske kapele Paje Nikolića s kraja 1920-ih godina. Nadovezat ću se na tu njegovu analizu, napose snimki »Ali-paša na Hercegovini« (Edison Bell Penkala [u nastavku EBP], SZ-1310, matrica SZ596) i »Kolika je Jahorina planina« (His Master's Voice [u nastavku HMV], AM-1071, matrica 5-13460 / Bk-2613 Δ).¹⁶ Prvu izvedbu usporedit ću s istom sevdalinkom u interpretaciji Himze Polovine (uz pratnju ansambla Božidara Miloševića) snimljenoj oko 50 godina poslije (Jugoton, album *Kliknu vila sa vrha Porima*, LSY-61444, 1979, strana B, br. 3).¹⁷ Milošević se poziva i na neke druge stručnjake, a najvažniji je Gerhard Gesemann, koji je 1937. sa svojim timom snimio izvedbe niza sarajevskih pjevača, među kojima je posebno istaknuo i ukratko komentirao izvedbe Nikole Stojkovića, jednog od najistaknutijih tadašnjih pjevača iščezavajuće tradicije pjevanja za imućne (begove) i pod njihovim okriljem. Njegovu interpretaciju analiziram na primjeru izvedbe/snimke »Gledaj me, draga« te je uspoređujem s interpretacijama istaknutih poslijeratnih izvođača – Zaima Imamovića, Nade Mamule i Safeta Isovića – koji su također snimili istu sevdalinku.¹⁸ S obzirom na to da iz današnje

¹⁵ Vlado MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, 1964.

¹⁶ Naslov je ispisan na naljepnici prve ploče bez crtice (»Ali paša«), što sam zanemarila, sukladno standardnom obliku navođenja tog naslova. Na naljepnici je druge ploče, pak, »Javorina«, umjesto »Jahorine«, pri čemu je »Jahorina« i u samoj izvedbi, te sam i u tom primjeru učinila korekciju koju provodim u čitavome tekstu. Prva je snimka dostupna na poveznici <<https://www.youtube.com/watch?v=peAp8s5CFkI>>, a druga na <<https://www.youtube.com/watch?v=M3AZdTEfgVY>>. Dodatni je zaplet u vezi »Ali-paše« taj da Milošević navodi kako je slušao snimku u izdanju HMV-a, dok je ovdje riječ o snimci u izdanju EBP-a. Prema meni dostupnim podacima, HMV nije izdao pjesmu dotičnoga naslova, ali jest »Ali-pašinu pesmu« (HMV, AM-1073). S obzirom na ograničen broj dostupnih snimki i fragmentarnost dostupnih podataka (pri čemu je dodatan, a jednako važan problem u tome što pojedinac koji je snimku postavio na internet nije naveo podatak s koje je ploče) nije moguće pouzdano utvrditi jesmo li Milošević i ja doista slušali istu snimku ili, pak, eventualno, veoma srodne snimke načinjene za HMV, odnosno za EBP.

¹⁷ Snimka je dostupna na <<https://www.youtube.com/watch?v=OEkenLK7xoY>>.

¹⁸ Kopije svih snimki koje je snimio Gesemannov tim, pa tako i Stojkovićeve »Gledaj me, draga«, pohranjene su na Odsjeku za muzikologiju i etnomuzikologiju Muzičke akademije u Sarajevu. Imamovićeva je snimka dostupna na <<https://www.youtube.com/watch?v=sydy0B91BEc>>, Mamulina na

perspektive Imamović uživa status najistaknutijeg nositelja klasične sevdalinke, a s druge strane s obzirom na to da je umijeće, kako je sam isticao, primarno usvojio od svoje sestre Đule,¹⁹ uspoređujem i njihove izvedbe sevdalinke »Mošćanice, vodo plemenita« i »Što li se je Travnik zamaglio«, tj. »Što se ono Travnik zamaglio« (Đuline iz fonda Gesemannovih snimki pohranjenih na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, a Zaimove uz pratnju Ismeta Alajbegovića Šerbe na harmonici u izdanju Jugotona, C-6193, matrica 508, 1952. godine i C-6280, matrica 672, 1953. godine). Dodatan je razlog za pozornost posvećenu Imamovićima taj da postoji literatura posvećena Zaimu u kojoj su i dragocjeni iskazi njega i drugih o interpretaciji sevdalinke.²⁰ Naposljetku, u svojoj se analizi odabranih glazbenih interpretacija oslanjam na komentare dviju svojih sugovornica, poklonica i amaterskih pjevača sevdalinke, s kojima sam, sa svakom zasebno, u osnovnim crtama prokomentirala odabrane izvedbe i okosnicu svoje interpretacije. Jedna je Nevzeta Zdunić, rodom iz Dervente, a od 1980. u Zagrebu, dugogodišnja članica pjevačke skupine »Bulbuli« pri Kulturnom društvu Bošnjaka Hrvatske »Preporod«, a druga, koja je željela ostati anonimna, nije članica nijednog društva, djetinjstvo i mladost provela je u Livnu i okolici Splita, potom je kratko radila u Zagrebu i više desetljeća u inozemstvu te se po umirovljenju vratila u Zagreb.

Miloševićeva karakterizacija glazbene interpretacije sevdalinke

Osim analizi pjevanih tekstova i glazbenih osobina napjeva kao što su ton-ski odnosi, metar, ritam i forme, Milošević je u svojoj studiji iz 1964. veliku pozornost posvetio glazbenoj interpretaciji sevdalinke. Govoreći o izvođenju

<<https://www.youtube.com/watch?v=IMQZETI7gko&t=15s>>, a Isovićeva na <<https://www.youtube.com/watch?v=Nm2HSTeMzgU>>. Istovjetna Imamovićeva snimka (uz Tamburaški orkestar RTV Sarajeva) uvrštena je na CD *Antologija BH sevdalinke*, br. 1 (Muzička produkcija javnog servisa BiH, A0046, 2006, br. 1), no ne navodi se iz koje je godine i odakle je preuzeta. Po svoj prilici, riječ je o snimci iz Arhiva Radija Sarajevo, za koji je Imamović najintenzivnije snimao između 1959. i 1965. godine te krajem 1960-ih i početkom 1970-ih (Lejla KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, Sarajevo: Udruženje građana za promociju audio-vizuelnih umjetnosti Foton, 2018, 99, 101). Poznato je, međutim, da je »Gledaj me, draga« bila među prvim pjesmama koje je Imamović uz pratnju harmonikaša Ismeta Alajbegovića Šerbe počeo izvoditi u programu Radija Sarajevo odmah po njegovu utemeljenju u travnju 1945. (podatak iz epizode dokumentarnog serijala »Velikani sevdaha« posvećene Imamoviću, red. Bojan Filipović, proizvodnja Federalna TV 2012), a rado ju je u to doba pjevao i pod prozorom djevojke u koju se zaljubio, svoje buduće supruge (L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 61). Snimka Nade Mamule je, po svoj prilici, s CD-a *Zapisano u vremenu* (PGP RTS, 2001, br. 1). Kao i u prethodnom primjeru, nije poznato iz kojeg je doba izvorna snimka. Isovićeva je snimka s gramofonske ploče *Sevdalinke: Biseri Bosne i Hercegovine* (PGP RTB, LPV-1237, 1972, strana B, br. 3).

¹⁹ L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 19.

²⁰ Muhamed Zlatan HRENOVICA: *Slovo o Zaimu*, Sarajevo: Vidam, 1997; L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*.

istih tekstova na različite melodije i obrnuto, osnovne je elemente interpretacije opisao na sljedeći način:

»čulna, emocionalna snaga tona, njegova ljepota, ono razliveno i sliveno pjevanje; prekomjerna sekunda kao vrlo izražajna poenta nepromašivog efekta koja u sebi sublimira ono najtipičnije i najuopštenije u tom pjevanju; širok ambitus, bilo ekspresivni ili dinamički akcenti, agogija i, na kraju, onaj zanos u pjevanju, izživljavanje do krajnjih granica.«²¹

Utvrđuje i dva osnovna tipa interpretacije: jedno je pjevanje »sa malo tona, poluglasno, ali sa mnogo topline i zanosa, mekim, 'blago-nazalnim glasom' i u falsetu«, s izrazitom dikcijom i »u ravnoj dinamičkoj liniji«; drugi tip, pak, karakterizira pjevanje »iz punih prsa«, duže »izdržavanje tonova i fraza«, »dinamički uspon i pad«, »čist i pravilan izgovor, [...] toplina u predavanju, istinito uživljavanje u pjevani tekst, agogija i akcenatska težina na istaknutim slogovima, jedva primjetljivo nijansiranje u tempima, te ukusno i s mjerom primjenjeni ukrasi.«²² Unutar ovog drugog tipa interpretacije neki pjevači imaju »vrlo velik dijapazon u dinamičkom nijansiranju, a to njihovom pjevanju, pored neodmjerene u izvođenju portamenta, daje strasnu boju i čulnost.«²³

Slušajući različite snimke/izvedbe sevdalinki i naročito pomno prethodno navedene reprezentativne primjere, od jednog do drugog primjera u prvi plan dolaze pojedini navedeni elementi. To znači da nema odveć opravdanja za postavljanje dvaju tipova interpretacije jer elementi jednoga i drugoga nisu međusobno isključivi; konkretni pjevači crpe ponešto iz jednog i ponešto iz drugoga rezervoara interpretativnih elemenata kako ih je postavio Milošević. Također, čini se da bi tom rezervoaru trebalo pridodati vibrato, portamento, metroritamsko fraziranje pjevanoga teksta te podređenost instrumentalne pratnje, nerijetko ujedno uz artikulacijsko i/ili agogičko kontrastiranje pjevačkoj dionici. U Miloševićoj analizi oni predstavljaju svojevrzne antielemente, naime

»afektirano i prostačko pjevanje s neprirodnim akcentovanjem predudara, skraćivanjem prvih slogova izraženim u ritmu 'lombardnih' figura, razvučenim prostačkim portamentom i tremolom velikih amplituda s preobiljem ukrasa i drugim negativnim osobinama;²⁴ [harmonikaši koji] oštrim ritmom prate ravne pjesme i pjesme u sporom tempu da bi, valjda, u razvučenosti pjevanja i ritmički odsiječene pratnje bilo kontrasta.«²⁵

²¹ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 24.

²² V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 39.

²³ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 39.

²⁴ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 41.

²⁵ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 42.

(Pre)obilja ukrasa, skraćivanja prvih slogova, portamenta i vibrata (tj. tremola u Miloševićevoj terminologiji) te kontrastiranja pjevačke i instrumentalnih dionica ima i u najcjenjenijih interpretata sevdalinke. Međutim, neovisno o problematici identificiranja i klasificiranja nosećih interpretativnih elemenata, čini se opravdanim u njima prepoznavati srž sevdalinke kao žanra. Konkretno, Milošević, pozivajući se na Gesemanna, ističe kako u »dekorativnim elementima leži baš duša ove pesme«.²⁶

Razliveno i sliveno pjevanje za begove: Nikola Stojković 1937.

Nikola Stojković bio je u doba Gesemannova snimanja »još jedan jedini pevač koji je u stanju da tačno peva bosansku pesmu, onako kako su to u svoje vreme tražili njegovi naredbodavci i domaćini«,²⁷ tj. jedan jedini pjevač »bosanskih plemića [begova], koji su ovoga čoveka pozivali na svoje gozbe i intimne svečanosti, da bi se pomoću njegovih pesama preneli u ono setno uzbuđeno raspoloženje koje je davalo karakter ovim sastancima«,²⁸ pjevač koji je imao »još izvanredno mnogo osećanja i razumevanja za pravi ton i pravi polet i pravu senzualnu mistiku sevdalinke«.²⁹ U doba snimanja imao je 42 godine.

²⁶ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 13. Gesemann svoj izvod donosi govoreći o kulturnom insajderu koji sluša »ove blago-nazalne visoke i lelujave tonove u falsetu, ovo bujno rasipanje bezbrojnih melizama, ono naglo uzimanje vazduha na mestima gde bi to u klasičnoj muzici bilo nemoguće [...] Reći da se ovde radi samo o dekoraciji i ornamentici koja daje muzici ili tekstu nekakvu orijentalnu boju ne bi bilo sasvim tačno. Ne, u ovim po sebi izvesno dekorativnim elementima leži baš duša ove pesme« (Gerhard GESEMANN [Gezeman]: O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskog naroda, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (1937) 2, 163; istaknuto u izvorniku). Primat načina izvođenja nad repertoarnom sastavnicom u definiranju sevdalinke ističe i Damir Imamović, jedan od vodećih današnjih glazbenika i istraživača sevdalinke. O tome govori u svojim publikacijama i na radionicama (v. npr. »Deset najčešćih zabluda o sevdahu« na Imamovićevu kanalu na platformi Youtube, 7:00-9:35 min.) te napose artikulira svojim glazbeničkim radom.

²⁷ Gerhard GESEMANN [Gezeman]: Prolegomena povodom gramofonskog snimanja bosanske narodne pesme, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (1937) 2, 234.

²⁸ G. GESEMANN [Gezeman]: Prolegomena povodom gramofonskog snimanja bosanske narodne pesme, 224.

²⁹ Rad[osav] MEDENICA: Izveštaji. Fonografsko snimanje naših narodnih pesama u Sarajevu, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (1937) 2, 274. Stojković je bio Rom (v. eksplicite u Kurt HUBER – Walther WÜNSCH: *Bosnienfahrt, Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung*, 3 (1938-1939), 22) i osim što je svirao za nestajući sloj begova, u 1930-ima se izdržavao i od sviranja u *kafanama* (v. npr. oglas u novinama *Jugoslavenska pošta* o nastupu njegova orkestra s »prvorazrednim pjevačicama« u *kafani* »Šadrvan« u Sarajevu 1932, dostupno na sevdalinke.com). Usprkos tomu, na temelju Gesemannovih navoda i naročito na temelju preslušavanja Stojkovićevih snimki čini se upitnom ocjena da je njegova interpretacija uvelike odstupala od tradicijske izvedbe sevdalinke i da se može opisati kao tipičan romski profesionalni stil pjevanja (»His interpretation significantly differed from traditional performance of sevdalinka and it can be described as a typical Roma professional style of singing«), kako navode Talam i Pačuka (Jasmina TALAM – Lana PACUKA: *Echoes of Forgotten Time. Professional Folk Musical Ensembles in Cafes of Bosnia and Herzegovina (1878–1918)*, *Muzikološki zbornik*, 54 (2018) 1, 85), pozivajući se na Karaču Beljak (Tamara KARAČA BELJAK: *Bosnian Urban*

Snimljeno je deset pjesama, interpretativno su ostvarene u istome stilu, a za detaljniju sam analizu odabrala sevdalinku »Gledaj me, draga«, ponajviše zato što su je snimili i istaknuti kasniji interpreti – Zaim Imamović, Nada Mamlula i Safet Isović.

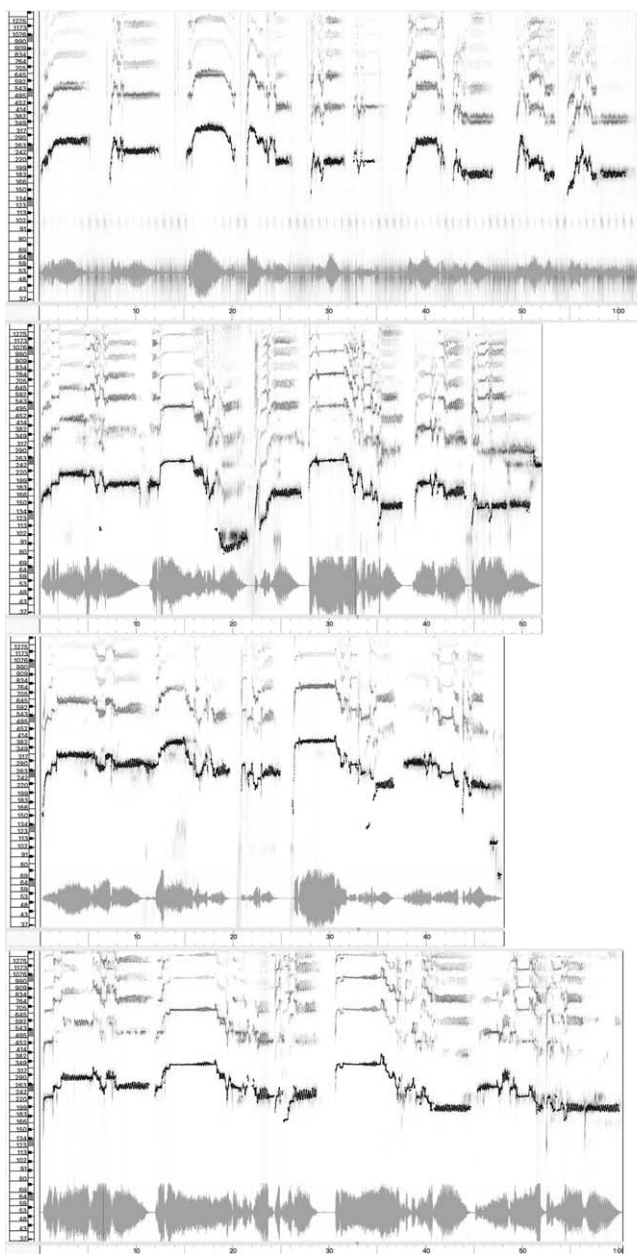
Na Slici 1 predložen je melodijski spektrogram i zvučni val pjevačke dionice 1. strofe četiriju izvedbi (bez ponavljanja 2. dijela); na vrhu je Stojkovićevo i zatim preostale. Vokalne sam dionice izlučila od instrumentalne pratnje pomoću programa Splitter (pritom je zaostalo ponešto iz zvučnog spektra instrumenata, pa otuda, uz one od šuma, »mrlje« u prikazu). U Stojkovićevoj primjeru nisam izlučila pjevačku dionicu jer se dionice glasa i violine ionako samo izmjenjuju; ne javljaju se istodobno, osim u kratkom dijelu pri pjevanju riječi »draga«. Budući da na tom mjestu slijede iste tonske visine, tim više nije bilo razloga za izlučivanje vokalne dionice. Zatim sam za sve četiri izvedbe pomoću programa Sonic visualiser i njegova potprograma Tony izradila prikaz melodijskog spektrograma i zvučnog vala. Prethodno navedeni radovi mogu poslužiti kao priručnici za čitanje slike;³⁰ ovdje nema prostora za detaljnu uputu. No, u osnovnim crtama, na vertikalnoj su osi frekvencije (dakle tonske visine uz najizrazitiji, bojom najtamniji temeljni ton, a iznad njega blijedi alikvotni tonovi do raspona frekvencije koji je zahvaćen prikazom), na horizontalnoj je osi tijek izvedbe u sekundama (dakle metroritamska organizacija, a u spoju s vertikalnom osi i formalna organizacija), dok zvučni val na dnu svake od snimki predločava promjene intenziteta, odnosno glasnoće izvođenja (naročito, dakako, unutar svake od snimki, a mnogo manje uspoređujući jednu snimku s drugom jer se snimanja općenito provode uz namještanje adekvatnog raspona glasnoće).³¹

U odnosu na notnu transkripciju, takav prikaz mnogo bolje predločava interpretativne elemente sevdalinke koje su identificirali Milošević, Gesemann i drugi stručnjaci. Pokazuje da iza onoga što bi se predstavilo notom određene

Traditional Song in Transformation. From Ludvik Kuba to Electronic Medias, *Traditiones*, 334 (2005) 1, 170). U potonjem radu, međutim, nema takve ocjene, a ni opisa iz kojeg bi se mogla izvući.

³⁰ Nicholas COOK – Daniel LEECH-WILKINSON: *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*; Daniel LEECH-WILKINSON: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*; Amanda BAYLEY (ur.): *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*; Dorottya FABIAN – Renee TIMMERS – Emery SCHUBART (ur.): *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*. V. i Robert COGAN: *New Images of Musical Sound*, Cambridge – London: Harvard University Press, 1984.

³¹ Kontinuirane sive crtice između melodijskog spektrograma i zvučnog vala u prikazu Stojkovićeve izvedbe, a i općenito sive mrlje u prikazima potječu jednim dijelom od šuma (naročito u Stojkovićevoj snimci), a jednim dijelom od postupka izlučivanja vokalne dionice u snimkama Imamovića, Mamlule i Isovića. Pritom je, uslijed tehničke nesavršenosti programa Splitter, u prikazu Imamovićeve izvedbe zaostao instrumentalni spektar počevši od oko 18. do 22. sekunde (na oko 80-105 Hz), te se u prikazu (uslijed tamnije boje) doima kao da je istaknutiji od pjevačke dionice (koja se na tom mjestu kreće između 155 i 225 Hz), premda to realno nije slučaj.



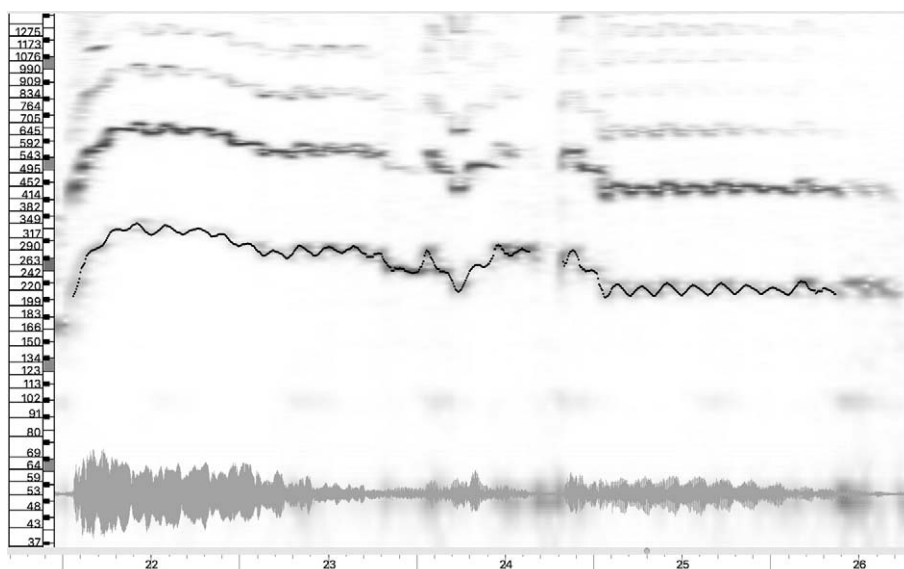
Slika 1: Melodijski spektrogram i zvučni val pjevačke dionice 1. strofe pjesme »Gledaj me, draga« (bez ponavljanja 2. dijela) u izvedbi Nikole Stojkovića (1. prikaz), Zaima Imamovića (2. prikaz), Nade Mamule (3. prikaz) i Safeta Isovića (4. prikaz).

tonske visine i trajanja stoji složeniji zvuk – često s vibratom, katkad s portamentom, katkad s isklizavanjem iz notom predočene tonske visine i/ili trajanja, uz specifičan tijek glasnoće (kako je bilježi zvučni val) i zvučne boje (koju sugeriraju formanti spektrograma). Drugim riječima, ovisno o konkretnoj izvedbi, katkad je predočavanje određenog zvuka notom ne samo pojednostavljajuće nego upravo i pogrešno, što se, dakako, multiplicira u slijedu od jedne note (zvuka) k nizu nota do cjeline izvedbe. Među središnjim analiziranim glazbenicima, kako obrazlažem u nastavku, jedino su Imamovićeve izvedbe s obzirom na tonske visine i trajanja tonova prevodive u notni zapis (što dodatno pojašnjavam i uspoređujući probleme notnog zapisivanja njegove u odnosu na izvedbu Đule Imamović), Stojkovićeve su izvedbe neprevodive u notni tekst (premda se njegova interpretacija uvelike tiče tonskih visina i trajanja tonova), dok Sofka Nikolić posebnost svoje interpretacije gradi na elementima vezanima uz puls i gestu koje medij notnog teksta ne bilježi.

Kako je razvidno iz Slike 1, nekoliko je elemenata kojima se Stojkovićevo pjevanje značajno razlikuje od ostalih. Prvo, fraze su kraće i stanke između fraza su dulje te se ne može reći da je iznošenje teksta i značenja teksta u prvome planu. Stojković tekst iznosi na sljedeći način (krajevi fraza označeni su kosom crtom, kratki prekidi, uglavnom i uz uzimanje daha dvotočkom, a krajevi glazbenih redaka dvjema kosim crtama): *Gledaj me / draga / nagle- / daj me : se // ah : draga / violinski umetak / danas : sam / ovdje / sutra / od- : la- : zim*. Za razliku od toga, Imamovićevo je strukturiranje sljedeće: *Gledaj me draga / nagle-daj : me se // ah : draga / danas sam ovdje / sutra / odlazim*. Imamovićevu fraziranje veoma su srodna fraziranja preostalih dvoje pjevača, osim što u njihovim izvedbama postoji dodatna riječ »draga« u *danas sam / ovdje draga* (Mamula), odnosno *danas sam : ovdje draga* (Isović). Čini se, dakle, da se »duže izdržavanje tonova i fraza« kao interpretativni element koji identificira Milošević razvilo kasnije. Diješe ga svo troje poslijeratnih interpreta, no najdalje je u tom smjeru otišao Isović, koji dugo izdržava te snagom i punoćom svojega glasa (pjevanjem iz »punih prsa«, kako navodi Milošević) samo povremeno i uz vibrato ili pak melizmatski izrađuje niz pjevanih slogova, a ne samo fraza. Primjerice, njegov *gle-* (u »nagledaj«) i *na-* (u »danas«) traju svaki oko 7 sekundi, u obama slučajevima s izrađenim melizmima na kraju sloga. Stoga je Isovićeva izvedba i osjetno dulja od Imamovićeve i Mamuline. Pritom treba napomenuti da je osnovni tempo gotovo isti u svim četirima izvedbama: MM oko 47 u Stojkovića, 46 u Imamovića, 45 u Mamule i 44 u Isovića, s time da su instrumentalne međuigre u Isovićevoj izvedbi u mnogo bržem tempu, oko 112, no nisu u prikazu na Slici 1.

Sljedeća je posebnost Stojkovićeve izvedbe u njegovu »razlivenom i slivenom« pjevanju, kako bi rekao Milošević, pri čemu mislim na stalni izraziti vibrato (oko 5 valova u sek. i raspona oko polutona) koji se razlijeva, slijeva,

kliže od vibracije glasa prema oblikovanju neke vrste melizma, katkad i uz čujno odstupanje od temperiranih tonskih visina. Slika 2 predočava Stojkovićevo izvođenje fraze *daj me : se* kao primjer tog postupka. Za razliku od razrađenih, dorađenih i upravo *pjevanih* melizama u troje poslijeratnih interpreta, a koji su im važnim elementom interpretacije (»ukusni i s mjerom primijenjeni ukrasi«, slijedom Miloševića), posebnost je Stojkovićevo izvođenja u stalnosti vibrata te u prelijevanju vibracije u pjev i obrnuto.³² Portamento, koji je i na početku fraze prikazane na Slici 2, Stojković koristi umjereno; uvijek je na početcima fraza, dok se u preostalo troje izvođača javlja veoma rijetko.



Slika 2: Melodijski spektrogram i zvučni val fraze *-daj me se* (iz 1. strofe pjesme »Gledaj me, draga«) u izvedbi Nikole Stojkovića.

Razlivenost se, nadalje (u mojem shvaćanju i primjeni Miloševića termina), odnosi na to da se Stojkoviću odista nikuda ne žuri, na raspolaganju mu je koliko je god potrebno vremena za iznošenje i »najkraće« fraze i za odah i za violinsku pred- i preformulaciju glazbenog iskaza. I moja anonimna sugovornica i ja imale smo dojam da je izvedba veoma razvučena, odnosno razlivena,

³² I Gesemann u komentaru uz popis snimaka ističe da se melizmatika katkad teško može razlikovati od prirodne vibracije glasa (»Die Melismatik lässt sich zeitweise kaum noch von der natürlichen Vibration der Stimme abgrenzen«). Drugdje, pak, navodi da se »pojedinačni vođeni ton [...] gubi za naš osećaj u bujici muzičkih arabeski koja ga zapljuskuje. Ovde je melizam više nego prost ukras, on je sam ton, rasut u arabesknja treperenja.« (G. GESEMAN [Gezeman]: Prolegomena povodom gramofonskog snimanja bosanske narodne pesme, 229).

u iznimno sporom tempu, premda, kako je gore navedeno, tempom ne odudara od preostalih primjera. Međutim, izrazito odudara stankama, time da joj se ne žuri, što smo, osluškujući taj doživljaj u sebi i vraćajući ga na snimku/izvedbu, bile sklone interpretirati kao stanke za introspekciju ili smo, pak, zamišljale kontekst intimnih okupljanja kojima su takve izvedbe bile namijenjene ili, na koncu, uspoređivale nekadašnji polagani u odnosu na današnji užurbani način života.³³

S treće strane, razlivenost i slivenost može se povezati sa sudržanošću Stojkovićeve izvedbe. Slušajući njegovu izvedbu u kontekstu ostalih triju, tim čujnija postaje Stojkovićeve izrazita prigušenost nekoliko karakterističnih interpretativnih elemenata koje je identificirao Milošević, naime »ekspresivnih ili dinamičkih akcenata«, »dinamičkog uspona i pada«, kao i »topline i zanoša« u pjevanju, a pogotovo je neprimjenljivo na Stojkovića »iživljavanje do krajnjih granica«. Stojković pjeva stisnutim grlom, što uz vibrato daje dojam reskog i metalnog glasa, kako ga je opisala Nevzeta Zdunić. Kada se tomu pridoda i uži dinamički raspon u odnosu na troje poslijeratnih pjevača (što je razvidno i iz oblika zvučnih valova na Slici 1), kao i kratke fraze, a time i prekidanje tijeka pjevanog teksta (odnosno »uživljavanja u pjevani tekst« u Miloševićevoj formulaciji), razumljivim postaje dojam, iz današnje perspektive, o posve blijedoj interpretaciji koja zasigurno ne potiče na ponovno preslušavanje. Obje su moje sugovornice sa zanimanjem poslušale izvedbu (dijelom iz poštovanja prema meni, a dijelom potaknute »pričom« o Stojkoviću kao cijenjenom nositelju davno nestale tradicije), ali nijednoj Stojković nije »prenio emociju«, odnosno nije pobudio njihov emocionalni odaziv, što obje uzimaju za oslonac u procjeni i opisu različitih interpretacija, a kojih sam elemente pokušala razlučiti u prethodnim odlomcima. Meni, pak, zadojenoj etnomuzikološkom tradicijom traganja za izvorištima, a od skorijeg doba i heurističnim povjerenjem u snagu snimki, nije preostalo drugo nego li iznova i iznova preslušati »Gledaj me, draga« na normalnoj brzini i usporeno, uz Sonic visualiser i bez njega, u različitim akustičkim prostorima itd., ne bih li povezala i shvatila fragmente stručnih opisa i same zvučne građe. Da nije te zadojenosti, i ja bih Stojkovićeve izvedbu vjerojatno doživjela kao i moje sugovornice. No, zahvaljujući zadojenosti mogu zaključiti da su vrline sevdalinske interpretacije ne-

³³ Zanimljiv opis predratnog načina i konteksta izvođenja donosi se u monografiji o Zaimu Imamoviću. On i Šerbo su »često odlazili u kafanu 'Tri slavuja' pored Vijećnice. Bili su još dječaci. Sjeli bi sa strane i čekali. A onda bi ih neko od starijih gostiju rukom pozvao i rekao: 'Hajd malo sviraj dečko'. Oni bi uzeli harmonike i počeli obojica svirati i pjevati. Nakon dvije, tri strofe, taj isti glas bi ih zaustavio: 'Dobro, a sad malo odmori'. Jer to je bio princip. U pjesmi se uživalo polako. Ona je bila i pripovijest, koja se mogla prekinuti. Od koje bi se malo odmorilo, nešto pojelo i popilo, i među sobom progovorilo. A onda bi onaj koji je prekinuo pjesmu, podigao ruku i dao znak muzičarima da nastave. Sve tako ukруг, do duboko u noć. Zbog takvog tempa, bilo je dovoljno znati desetak dobrih pjesama, zapisao je kasnije Zaim.« (L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 30-31).

koć bile bitno drukčije od današnjih: cijenila se suzdržanost, odnosno razlivenost i slivenost izraza. Ekspresivnost se gradila na uskoj skali sitnih, današnjem slušatelju jedva zamjetljivih razlika. S vremenom će doći do njihove amplifikacije, u čemu je važnu ulogu odigrala sljedeća junakinja ove priče, Sofka Nikolić.

Upravljanje pulsom i gestom kafanske izvedbe: Sofka Nikolić 1920-ih i 1930-ih

Od druge polovice 1920-ih pa do potkraj 1930-ih kada je prekinula karijeru, Sofka Nikolić, praćena ciganskom kapelom svojega supruga Paje Nikolića, bila je najpopularnija pjevačica narodne glazbe u Jugoslaviji, »kraljica sevdaha«,³⁴ jedna od najutjecajnijih u oblikovanju stila izvođenja starogradskih pjesama,³⁵ ranih oblika modernizirane narodne glazbe,³⁶ odnosno *kafanskog* pjevanja.³⁷ Kako navodi Dimov, uz bosanske, makedonske i srpske pjesme, izvodila je mađarske ciganske pjesme i talijanske *canzone*,³⁸ no potonje nisu diskografski dokumentirane. Primarno su radno mjesto Sofke i orkestra Paje Nikolića bile *kafane* od Zvornika preko Mostara i Sarajeva do Beograda, u kojem se Nikolići nastanjuju vjerojatno 1929. godine.³⁹ Usto su nastupali na

³⁴ Ventsislav DIMOV: A Contribution to the Research of the Media Music of the Balkans. A View from the Tavern Tables to Some Relation Between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music During the First Half of Twentieth Century, u: Dejan Despić – Jelena Jovanović – Danka Lajić-Mihajlović (ur.): *Musical Practices in the Balkans. Ethnomusicological Perspectives*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 2012, 319; Marija DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ: *Starogradska Muzika. An Ethnography of Musical Nostalgia*, u: Danijela Š. Beard – Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*, New York – London: Routledge, 2020, 126.

³⁵ M. DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ: *Starogradska Muzika. An Ethnography of Musical Nostalgia*, 126.

³⁶ Iva NENIĆ: 'My Juga, My Dearest Flower'. The Yugoslav Legacy of Newly Composed Folk Music Revisited, u: Danijela Š. Beard – Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*, New York – London: Routledge, 2020, 135.

³⁷ V. DIMOV: A Contribution to the Research of the Media Music of the Balkans, 318.

³⁸ V. DIMOV: A Contribution to the Research of the Media Music of the Balkans, 319.

³⁹ Podaci iz Sofkine biografije razasuti su na internetu te ih nema razloga ovdje ponavljati. Treba, međutim, imati na umu da se poneki dodatnom provjerom pokazuju upitno vjerodostojnima. Zasad mi se najpouzdanijim pokazao novinski članak Slavice DOBROSavlJEVIĆ (Sofka Nikolić, kraljica pesme i derta, *Novosti*, 6. siječnja 2018), koji se zasniva na istraživanju Saše Spasojevića. Neusporedivo je manje podataka iz biografije Paje Nikolića, koji je bio Sofkin drugi suprug. Kćer Mariolu rodila je u prvom braku i karijeru je, kako se na mnogo mjesta navodi, prekinula shrvana smrću kćerke, vjerojatno 1939. godine. Samo sam u jednom novinskom članku, koji inače obiluje upitnim podacima vezanima uz uspjeh u inozemstvu, naišla na podatak da je prije Mariole preminuo i Pajo (v. <<https://noviglas.info/2019/04/24/sofka-nikolic-sve-sto-treba-da-znate-o-kraljici-skadarlije/>>), što je mogao biti i dodatni razlog za Sofkin prekid karijere. Dobrosavljević, pak, u spomenutom članku navodi da se rastala od Paje. Pajo potječe iz županjskog kraja, gdje je do ustaškog pogroma postojala romska zajednica koju su činili i uspješni glazbenici poput Paje Nikolića. Dokumentarni filmovi *Neprežaljani* (2016, scenaristica Marijana Kranjec i urednica Daniela Drašteta) i *Štitarski Romi* (2014, autor Šima Dominiković) u produkciji HRT-a satkani su od sjećanja lokalnih Hrvata na Rome iz županjskog i vinkovačkog kraja,

Radiju Beograd,⁴⁰ a u raznim se izvorima navodi da je Sofka snimila oko stotinu ploča, odnosno dvjesto pjesama.⁴¹ Pretražujući u okviru i na početku spomenutog projekta različite arhivske fondove, prodajne kataloge različitih tvrtki te virtualno dostupne zvučne arhive i diskografske popise, našla sam potvrdu za samo 63 snimke: 19 u izdanju EBP-a (uz, u trenutku pisanja ovoga rada, 6 snimki dostupnih *online*), 18 u izdanju HMV-a (uz 7 snimki), 15 u izdanju Odeona (bez ijedne snimke), samo 9 u izdanju tvrtke Pathé (uz 3 snimke) i samo 2 u izdanju Parlophona. Mali broj snimki izdan je i pod drugim etiketama (Victor preuzimanjem od HMV-a, Elektroton preozimanjem od EBP-a i Odeona, a i spomenute snimke Parlophona mogle bi pripadati kategoriji preuzimanja od HMV-a). Podatak je za EBP najpouzdaniji jer se tom tvrtkom bavimo u okviru projekta. Usporedbom prodajnih kataloga može se zaključiti da su ploče koje je Sofka snimila za EBP izdane između travnja 1928. i lipnja 1929. godine. Sudeći prema brojevima matrica, snimljene su u dvama navratima. Istom logikom mogli bi biti (približno) točni i navedeni ukupni brojevi ploča snimljenih za Odeon (sve su uključene u katalog izdan tek 1939) i za HMV, koje su sve izdane 1928. (a snimljene, čini se, u studenom 1927. u Beogradu, sudeći prema dvjema Victorovim preuzetim snimkama, koje su dostupne u bazi Discography of American Historical Recordings, gdje se navodi mjesto i vrijeme snimanja, kao i to da se prateći ansambl sastojao od pet svirača).⁴² Broj ploča snimljenih za Pathé morao bi biti veći, tim više što je dokumentirano da su Sofka, Pajo i ostali članovi kapele otputovali u Pariz na snimanje. Sama Sofka u jednoj radijskog emisiji navodi da su u Parizu snimili »preko 40, 50

uključujući i ugledne romske glazbenike, njihov utjecaj na tamošnje glazbenike i trag tih utjecaja sve do današnje tamburaške prakse.

⁴⁰ Prva takva obavijest u glasilu Radija Beograd odnosi se na »prenos sevdalinki iz restorana 'Kragujevac' (peva Sofka)« 2. prosinca 1929. (*Radio Beograd* 1929, 38, 16). Sljedeći je prijenos ostvaren 11. prosinca 1929, kada se Nikolićima pridružio i »solista g. Šabanovićem«. Objavljena je i fotografija na kojoj su »Šaban« s lutnjom, Sofka s defom i »primaš Nikolić« s violinom (*Radio Beograd* 1929, 39, 13). I u tjednu nakon toga, 19. prosinca 1929, opet je ostvaren prijenos iz istoga restorana s napomenom da »pevaju Šabanović i Sofka« (*Radio Beograd* 1929, 40, 18). O obljetnici osnivanja Radija Beograd, 24. ožujka 1930, oblikovan je radijski program »Jugoslovensko veče«, koji su prenosile i zagrebačka i ljubljanska stanica te niz inozemnih, a u kojemu je jedna od točaka bila »Narodna svirka srpskih Cigana, izvodi družina Paje Nikolića, narodne pesme peva nar. pevačica Sofka Nikolić« (*Radio Beograd* 1930, 12, 13).

⁴¹ V. npr. I. NENIĆ: 'My Juga, My Dearest Flower'. The Yugoslav Legacy of Newly Composed Folk Music Revisited, 140; V. DIMOV: A Contribution to the Research of the Media Music of the Balkans, 319; L. KALAMUJIC: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 18. Dimov (*ibid.*) usto navodi da je gramofonske ploče snimala u razdoblju od 1935. do 1939, što zasigurno nije točno, kao ni podatak da joj je prva izdana ploča bila »Ja nabacih udicu« / »Sagradiću šajku« za EBP, SZ-1472. To je bila posljednja Sofkina ploča u izdanju EBP-a (izdana nakon travnja 1928, a najkasnije u lipnju 1929, kako se može zaključiti na temelju prodajnih kataloga EBP-a).

⁴² Nenić, pak, spominje da su dvije snimke za HMV nastale u Beogradu 1925. ('My Juga, My Dearest Flower'. The Yugoslav Legacy of Newly Composed Folk Music Revisited, 140) te da se orkestar Paje Nikolića sastojao od 25 članova (*ibid.*, 135), ne navodeći, međutim, izvor tih tvrdnji.

pesama«,⁴³ a spominju se i snimanja u Beču i Berlinu (jedno bi moglo biti za Odeon, a drugo za neznanu tvrtku, moguće za Parlophon). No, i opet ukupan broj ploča koje je Sofka snimila teško da bi se iole mogao približiti broju koji cirkulira u javnosti i literaturi. Slično tomu, upitna je pouzdanost i nekih drugih, po raznim izvorima ponovljenih opisa njezina profesionalnog djelovanja, što, međutim, ne umanjuje vrsnoću i važnost ove glazbene umjetnice.

Kako sugeriram i naslovom ovoga dijela, snimkama koje je ostavila – a koje čine najpouzdaniji zamislivi izvor o glazbi prošlosti – Sofka Nikolić demonstrira majstorstvo u upravljanju *kafanskom* glazbenom interakcijom. Jasno mi je da će mnogi teorijski i dekonstrukcijski potkovanii čitatelji odmah podignuti obrve na orijentalizaciju *kafane*, Sofke, glazbe i prošlosti, koju će iščitati iz netom izrečene tvrdnje. Kao protuargument nemam za ponuditi ništa egzaktnije od dojma i iskustva kasnijih neposrednih i medijskih reprezentacija *kafanske* glazbe,⁴⁴ svojeg vlastitog i obiju mojih sugovornica, koje su Sofkine izvedbe pjesama sevdalinki »Ali-paša na Hercegovini« i »Kolika je Jahorina planina« bez oklijevanja smjestile u *kafansko* okruženje, bez obzira na to što nisu imale nikakve prethodne kontekstualne informacije o snimkama i što nikada prije nisu čule Sofkine snimke. Proizlazi da je riječ o glazbenim interpretativnim elementima dugoga trajanja, žilavima i održivima, ujedno i formulaičnima (na način usporediv s onim kako su za južnoslavensku narodnu epiku utvrdili Albert Lord i Milman Parry),⁴⁵ odnosno manirističkima, kako bi kazao

⁴³ Emisija »Muzička pletenica« autora Nenada Kamidžorca, emitirana 25. 12. 2011, dostupna na <<https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/radio-beograd-1/1014248/muzicka-pletenica.html>>. Uključuje i dijelove razgovora sa Sofkom, snimljenog 1979. za Radio Šabac potkraj njezina života, kada je iznova počela povremeno nastupati u medijima.

⁴⁴ Jedan od izvrsnih nedavnih primjera medijske reprezentacije *kafanskih* izvedbi pruža igrani film *Toma* (2021, red. Dragan Bjelogrić) o Tomi Zdravkoviću, s nizom scena, napose iz ranog razdoblja njegove karijere, a i karijere Silvane Armenulić, koje se odvijaju u *kafani*. Predočava također i preplitanje *kafanskog* s drugim karakterističnim kontekstima njihova glazbeničkog rada (koncerti, festivali, turneje, pa i diskografski angažmani). Izvrstan etnografski opis *kafanske* interakcije uz romske glazbenike u ratno doba donosi Mattijs VAN DE PORT (*Gypsies, Wars and Other Instances of the Wild. Civilisation and its Discontents in a Serbian Town*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998). O *kafanskim* pjevačicama, estradizaciji profesije, rodnim politikama i diskursima u 1950-ima i 1960-ima pisala je Ana HOFMAN (*Kafana Singers. Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia, Narodna umjetnost*, 47 (2010) 1, 141-161). Marija DUMNIĆ (Muziciranje i muzičari u kafanama u Beogradu od početka emitovanja programa Radio Beograda do Drugog svetskog rata, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 49 (2013), 77-90) donosi podatke o *kafanskim* glazbenicima u međuratnom Beogradu na temelju uvida u dokumentaciju strukovnih udruženja, radijskih programa i narativa kritičara *kafanske* glazbe. Uopće, *kafanu* definira kao važan prostor, pa i instituciju »društvenog okupljanja s organizovanim zabavljačkim muzičkim izvođenjem interaktivnog tipa« (Marija DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ: *Zvuci nostalgije. Istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa, 2019, 108). *Kafana*, posve je jasno, obuhvaća semantičko polje različito od kavane, krčme i drugih srodnih termina u hrvatskom, pa u cijelome tekstu koristim izvorni termin.

⁴⁵ V. Albert B. LORD: *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press, 1960.

Milošević,⁴⁶ te semiotički kodiranima na (pod)jednak način i u izvođača i u slušatelja u pravcu afektivnog učinka.

Milošević donosi sljedeću ocjenu:

»Svi tehnički elementi u izvođenju pjevačice Sofke i njezine sviračke družine nisu ništa novo (izuzimam pojave nepravilnog akcentiranja). Portamento, glisando, ukrasi i dugo izdržavani ton su osobine koje ćemo naći u muzici primitivnih naroda, samo što su u ovom slučaju svi ti elementi upotrebljeni rafinirano, i s jasnim ciljem da se takvim načinom pjevanja animiraju gosti u kafani (Stimmungsmusik).«⁴⁷

Na stranu usporedba s glazbom »primitivnih naroda« i sugeriranje neinventivnosti Sofkine izvedbe, jednako kao i, drugdje u tekstu, tragovi Miloševićeva privilegiranja izvornosti – u kontekstu ovoga rada neusporedivo je važnije Miloševićovo identificiranje i »tehnički« opis izvedbenih elemenata, a na podlozi njegovih neupitnih kulturnih iskustava i stručnih znanja o sevdalinki. Već i njegovu ocjenu o »ničemu novom« čitam u smislu formulaičnosti, dugovječnosti i učinkovitosti navedenih elemenata u *kafanskom* izvođenju sevdalinke. Govoreći u nastavku konkretno o snimci »Ali-paša na Hercegovini«, Milošević ističe i nagle dinamičke razlike, specifičnu artikulaciju pojedinih slogova, brz tempo i uopće bujnost i nemir u načinu izvođenja,⁴⁸ dok se u opisu izvedbe »Kolika je Jahorina planina« naročito koncentrira na posebnosti u artikulaciji pjevanoga teksta.⁴⁹

Vođena tim Miloševićevim opisima kao naputcima za slušanje, a, dakako, i preslušavajući Sofkine snimke mnogo i mnogo puta, čini mi se da je srž njezine glazbene interpretacije u učinkovitom glazbenom pulsu i gesti. Čini mi se da se može govoriti o tako elementarnoj kategoriji kao što je puls te da je adekvatno koristiti termin koji seže prema sferi predformuliranoga afektivnoga (radije nego emocionalno formuliranoga) u okvirima kulturno definiranoga konteksta.⁵⁰ Međutim, koristim ga i uslijed manjka domaće terminologije. Puls je, naime, paralela koju sam domislila imajući na umu pojmove *participatory discrepancies* i *groove*,⁵¹ dok sam do geste došla ponajprije pomišljajući na *kafanski* kontekst, no djelomice i potaknuta radovima koji tematiziraju glazbenu gestu, naročito u kontekstu ekspresivnosti vokalne izvedbe.⁵² Puls se, dakle, od-

⁴⁶ Usp. V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 8, 22, 24, 42.

⁴⁷ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 21-22.

⁴⁸ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 47.

⁴⁹ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 47.

⁵⁰ Usp. Brian MASSUMI: The Autonomy of Affect, *Cultural Critique*, 31 (1995), 83-109.

⁵¹ Charles KEIL: The Theory of Participatory Discrepancies. A Progress Report, *Ethnomusicology*, 39 (1995) 1, 1-19.

⁵² Regula Burckhardt QURESHI: Musical Gesture and Extra-Musical Meaning. Words and Music in the Urdu Ghazal, *Journal of the American Musicological Society*, 43 (1990) 3, 457-497; Daniel LEECH-

nosi na koordinaciju među glazbenicima koji sudjeluju u izvedbi, odnosno na ritamske (procesne) i timbralne asinkronosti ili iskakanja (Keilove *discrepancies*) koja izvedbi – i izvedbenoj situaciji, uključujući i glazbenike i publiku – daju vitalnost, energiju i pokretljivost (*groove*).

Izvedbe Sofke Nikolić, koja sama svira i def, i pratećeg sastava (dvije violine, bas i klavir umjesto cimbal) ⁵³ premrežene su iskakajućim pulsacijama. Kako je uočljivo i na Slici 3, koja predočava spektrogram i zvučni val međuigre i nastavno na nju 2. strofe pjesme »Ali-paša na Hercegovini«, svirka je ostanatna, metroritamski precizna, harmonijski i melodijski skućena, titrajuća, doslovno ponavljajuća u podlozi pjevanja, a u instrumentalnim prijelazima i međuigramama uz formulaićno kretanje od dominante na toniku u klaviru i jednostavnu motiviku u violinama (u Miloševićevoj formulaciji bio bi to primjer »ritmićki odsijećene pratnje« radi postizanja kontrasta pjevaćkoj dionici). ⁵⁴ Pjevaćica, pak, različitim sredstvima uvodi nove slojeve pulsacije. Ponajprije, njezinim se prvim nastupom aksak metar (s grupiranjem triju i ćetiriju bazićnih trajanja, nazovimo ih osminama), koji je u instrumentalnom uvodu, mijeñnja u jednostavnu mjeru (s grupiranjem po tri osmine), ali je unutar toga ćesta ritmizacija kraćeg i duljeg trajanja (osminka i ćetvrtinka, u 2. strofi na *na da-, le-ko, dru-gom* i *za-da-*). ⁵⁵ Aksak ritam iz uvoda u prvoj se međuigri sudara s ternarnom pulsacijom (moglo bi se reći da je rijeć o grećki sviraća, moćda zato što je pijanist ionako sudjelovao u sastavu samo za potrebe snimanja, a moćda nesporazumom među sviraćima nastavno na pjevaćićino izvođenje 1. strofe), da bi u nastavku aksak izostao. Slićna razlika uvoda u odnosu na kasnije instrumentalne međuigre javlja se i u pjesmi »Kolika je Jahorina planina«: pija-

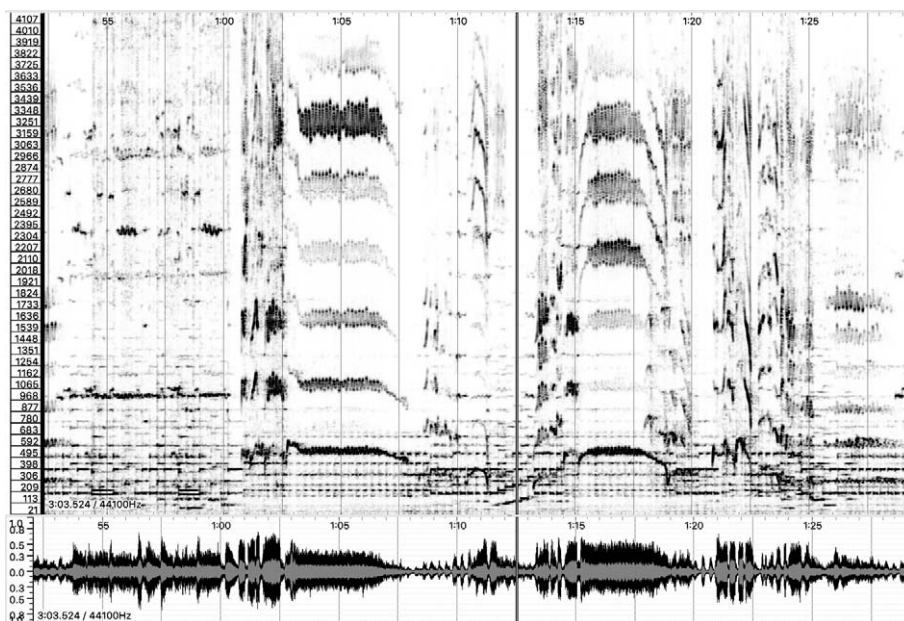
WILKINSON: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, Poglavlje 8; Andrew LEGG: *A Taxonomy of Musical Gesture in African American Gospel Music, Popular Music*, 29 (2010) 1, 103-129.

⁵³ Nije poznato je li cimbal bilo tećko snimiti ili, vjerojatnije, dopremiti ga i smjestiti u studio. Paul Voigt, strućnjak britanskog Edison Bella koji je tijekom 1927. vodio snimanja za EBP, u svojim saćuvanim bilješkama navodi u vezi s nekim drugim romskim kapelama da je klavir nadomjestio cimbal, ali ne i razlog tomu (bilješke su pohranjene u zbirci Library and Archives Canada u Ottawi). Među u ovom ćasu dostupnim snimkama Sofke i Paje Nikolića, samo one za tvrtku Pathé ukljućuju cimbal, dok je u snimkama za HMV i EBP klavir.

⁵⁴ Ovdje, dakle, nije izlućena pjevaćka dionica (kao na Slici 1), nego se donosi spektrogram ukupne izvedbe. Instrumentalna međuigra traje od 50. do 61. sekunde izvedbe, kada se ukljućuje i pjevaćica. Zvućni se spektri preklapaju, no, usprkos tomu, pulsirajuće instrumentalne dionice mogu se razlućiti od Sofkine artikulacije melodije u rasponu od pjevanja do izvikivanja, od parlanda do dugo izdrćzanih tonova sa snaćnim vibratom, uz dinamićke razlike i dr., kako navodim u nastavku. Pritom slika, dakako, ne moće zamijeniti snimku; analiza koju donosim temelji se na *preslućavanju snimke*, dok predoćena slika spektrograma i zvućnog vala ćini pomoćno sredstvo u takvoj analizi i u predoćavanju rezultata analize (i ćini to, kako sam prethodno već ustvrdila, mnogo adekvatnije nego što bi bilo moguće notnim zapisom).

⁵⁵ Dotićnu »lombarsku«, tj. lombardijsku figuru Milošević ne spominje specifićno u vezi Sofke, nego u okviru opće karakterizacije »afektiranog i prostaćkog pjevanja« (V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 41).

nist u uvodu diktira metroritamsku organizaciju po uzoru na sinkopirani ritam tadašnjih *jazz* bandova, da bi se u nastavku zadržala samo tenzija između naglašanih i nenaglašanih dijelova doba (tzv. *um-pa* ritam u domaćoj kolokvijalnoj terminologiji, odnosno *ska* ritam, kako ga nazivaju mlađe generacije). Osim promjene metra, Sofkino upravljanje izvedbom »Ali-paše« očituje se i u minimalnom, ali čujnom usporavanju tempa pri njezinim nastupima te uopće u sviračkom prilagođavanju sitnim agogičkim mijenama njezine izvedbe.



Slika 3: Spektrogram i zvučni val međuigre i 2. strofe pjesme »Ali-paša na Hercegovini« u izvedbi Sofke Nikolić i ciganske kapele Paje Nikolića.

Sljedeći sloj vitalnosti Sofkine izvedbe daju iskakajuće stanke, uzimanja daha, dinamički akcenti i dinamičke razlike u iznošenju teksta. Druga strofa izvedena je na sljedeći način: *Haj : koli- : ko : su / na da- : leko / bi- : li // na daleko : bili // joj, jedan : drugom / aman jade : zada- : va- / še*. Postupak je usporediv sa Stojkovićevim, ali je mnogo izraženiji; ako je njegov introvertiran, ovaj je veoma ekstrovertiran. Podcrtani dio izveden je mnogo tiše i parlano načinom, dok su masnim tiskom obilježeni slogovi koji su izviknuti, a ne otpjevani, čemu prethodi i uzvik (peterosložna nerazumljiva riječ ili riječi) jednog od glazbenika. Srodan postupak u izvedbi »Kolika je Jahorina planina« (što se tiče izvikivanja, npr. na vokalu *i* u riječi *Jahorina*, 1:25-1:26 min., i korespondentno na

u u riječi *junak*, 2:35-2:36 min.) Milošević naziva »pjevačkoestradnim štosom«,⁵⁶ što je pandan gesti u terminima ovoga rada. Specifična gesta i/ili štos očituju se nadalje u dugo izdržanim tonovima (u 2. strofi »Ali-paše« na *su*, koji traje 19, na drugom *bi*, koji traje 12 i na *še*, koji traje 10 osminki), uvijek izvedenima uz snažni vibrato, a najčešće i uz snažni uzlazni portamento na početku, mnogo rjeđe i uz silazni na kraju tona. Ovaj potonji, kako kaže Milošević, zvuči »kao da neko naglo izdiše«,⁵⁷ dok u generalnom opisu »strasnu boju i čulnost« interpretacije, kako je već navedeno, tumači kao rezultat »vrlo velik[og] dijapazona u dinamičkom nijansiranju« i »neodmjerenosti u izvođenju portamenta«,⁵⁸ što je sve primjenljivo i na izvedbe Sofke Nikolić.

U cjelini Sofkin stil izvođenja karakterizira izmjenjivanje parlanda (uz različite realizacije s obzirom na puls i dah, agogiku, dinamiku i timbar) i dugo izdržanih tonova na jednome slogu, izvedenih s mnogo vibrata i uz početni portamento. U vezi s time moje su sugovornice govorile o Sofkinoj temperamentnosti, snazi, velikim glasovnim mogućnostima, profesionalnosti i kvaliteti izvođenja. Ti dugo izdržani tonovi postavom glasa i timbrom nalik su vokalnoj produkciji u klasičnoj glazbi. Pretpostavljam da je to glavni element koji je više upućenih komentatora iz novijeg doba navelo da zaključe kako je Sofka Nikolić na sevdalinku primijenila operni, operetni ili belkantistički stil izvođenja.⁵⁹ Možda su doista na nju mogle utjecati pojedine pjevačice opereta, komada s pjevanjem i kabaretskih pjesama (npr. beogradske pjevačice Teodora Arsenović i Žanka Stokić, koje su snimale i za EBP i za druge tvrtke i s kojima je Sofka bila u doticaju), što bi, međutim, trebalo dodatno istražiti; tj., ne očituje se na prvo slušanje malobrojnih primjera. No, nedvojbeno je da su Sofka i prateća Pajina kapela svoj stil izvođenja na jednak način primijenili na sevdalinku kao i na ostale žanrove koje su snimili za različite diskografske tvrtke. Drugim riječima, sevdalinka s obzirom na glazbenu interpretaciju u njihovoj izvedbi ne tvori zaseban žanr. Opisani odnos između Sofke i pratećih glazbenika zadržat će i poslijeratni izvođači sevdalinke (pritom treba imati na umu da se tim elementom sevdalinka ionako ne razlikuje od drugih žanrova narodne

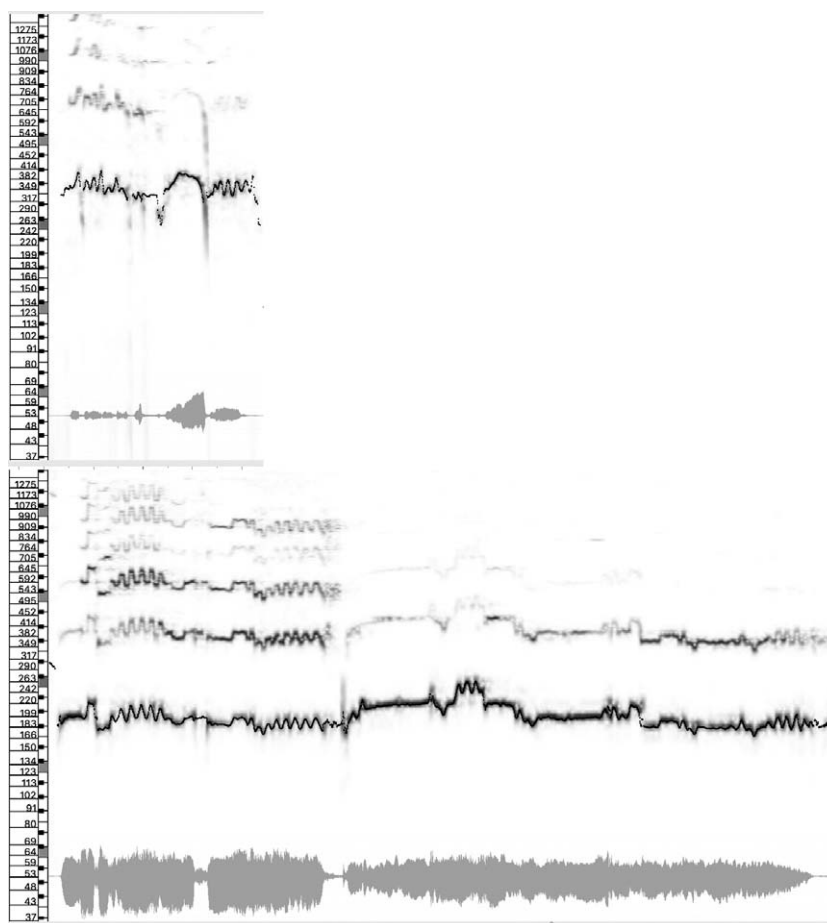
⁵⁶ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 47.

⁵⁷ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 47. Nevzeta Zdunić, pak, sama otpjevavši dugo izdržani ton uz zaključni dugi silazni portamento, rekla je da je to trenutak za razbijanje čaše. Nije naodmet napomenuti da se čuvena scena s razbijanjem čaša i samoozljeđivanjem u filmu *Skupljači perja* (1967, red. Aleksandar Petrović) odvija u srodnom trenutku dijegetske glazbene radnje smještene u *kafanu* (ondje uz pjesmu »Đelem, đelem«). Uostalom, moguće je da je predodžba o prikladnom trenutku za razbijanje čaša u mnogih od nas uvelike nastala prema toj filmskoj i glazbenoj sceni.

⁵⁸ V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 39.

⁵⁹ V. npr. Damir IMAMOVIĆ: *Sevdah*, Sarajevo: Vrijeme, 2016, 82; Lejla KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 15, 18.

glazbe),⁶⁰ no u oblikovanju vokalne dionice postoje velike razlike u odnosu na stil poslijeratnih istaknutih izvođača sevdalinke. To se naročito odnosi na izostanak melizama kakve će razviti poslijeratni pjevači, što je razvidno i iz usporedbe oblikovanja melodijske linije odsječka *na daleko bili* u Sofkinjoj izvedbi i izvedbi Himze Polovine pedesetak godina kasnije (Slika 4). Umjesto Sofkine



Slika 4: Melodijski spektrogram i zvučni val odsječka *na daleko bili* (iz 2. strofe pjesme »Ali-paša na Hercegovini«) u izvedbi Sofke Nikolić (gore) i Himze Polovine (dolje).

⁶⁰ Iznimku, kako mnogi ističu, čine izvedbe uz saz. Milošević, znakovito, završava svoju studiju rečenicom: »Kako treba pratiti prave narodne pjesme, to treba naučiti kod sazlija, i to što prije« (V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 42). No, saz nije zastupljen u snimkama kojima se bavim u ovome radu i uopće je veoma slabo zastupljen u diskografiji. Stojkovićevo, pak, ulančavanje violine i glasa, koje je također veoma posebnog karaktera, nesumjerljivo konvencionalnoj pratnji različitih žanrova narodne glazbe, već je u doba Gesemannova snimanja predstavljalo stil koji nestaje i koji je potom i nestao.

parlando izvedbe lombardijske figure, koju slijedi portamento uz dulji slog *bi-* i vibrato na zadnjem slogu, Polovina, premda slijedi isti ritamski obrazac, ispjevava i 2. i 4. slog (2. uz vibrato, a 4. s melizmom), čemu slijede veoma razrađeni melizmi na obama posljednjim slogovima. Tempo je više nego dvostruko sporiji nego u Sofkinoj izvedbi. Poslijeratni su pjevači očito oblikovali stil izvođenja neovisno o Sofki, Paji i srodnim u osnovi *kafanskim* glazbenicima, čemu je posvećen sljedeći odsjek ovoga rada.

*Tradiranje, akademska kultura, mediji i stvaranje klasične interpretacije:
Zaim Imamović*

»Kod njega je svaka nota na svom mjestu, nema ni najsitnije pogreške, svaka je strofa otpjevana na isti način do u najsitnije detalje, nema improvizacije, on je perfekcionista, on pjeva savršeno, donosi pravu klasičnu izvornu *sevdalinku*« – tim je riječima Nevzeta Zdunić općenito ocrtala izvedbe Zaima Imamovića, a i komentirajući njegove izvedbe »Gledaj me, draga« i »Mošćanice, vodo plemenita«. Nevzeta ne nalazi baš nikakve srodnosti Zaima s Nikolom Stojkovićem, ali ih nalazi u pjevanju Zaima i njegove sestre Đule, ne samo kad je u pitanju izvedba »Mošćanice« nego na jednak način i što se tiče još dviju Đulinih izvedbi koje je zabilježio Gesemannov tim: »Što li se je Travnik zamaglio« i »Ima l' jada ko kad akšam pada«. Među srodnostima ističu se relativno duge fraze na jednom dahu, lijepi zvonki glasovi, pjevanje bez napora, arabesko tkanje melodije, a među razlikama Zaimovo korištenje više kontrasta, ukrasa i uopće ekspresivnosti u pjevanju te, naročito, razlike koje donosi instrumentalna pratnja u Zaimovim izvedbama, odnosno njezin izostanak u Đulinih izvedbama.

Za razliku od Stojkovićeve prelijevanja vibrata, portamenta i rudimentarnog melizma, u Đulinih se izvedbama može govoriti o otpjevanim melizmima nalik onima kakve će razviti Zaim i drugi poslijeratni pjevači. Stoga je njezino izvođenje, za razliku od Stojkovićeve, donekle moguće predočiti notnim tekstom, pa sam i izradila transkripciju posljednjeg glazbenog retka 1. strofe pjesme »Što li se je Travnik zamaglio« (Slika 5a). Transkripcija u sebi sadrži mnoge krupne probleme transkribiranja (metar, ritam, agogika, intonacija), no ovdje ću se zadržati samo na pitanju predstavljanja melizma na vokalu *o* na samom kraju strofe. Osim načinom na koji je predočen u transkripciji, a na temelju slušanja znatno usporene snimke, mogući su i drukčiji prijevodi infleksije Đulina glasa, naročito na 2. i 4. dobi, što je razvidno i iz usporedbe s melodijskim spektrogramom tog djelića izvedbe (*o-ri*, Slika 5b). Obje su te dobe mogle, a možda i trebale, u transkripciji biti ispisane na srodniji način, npr. tako da se drugi dio 2. dobe predoči glissandom (kako je učinjeno u predočavanju 4. dobe), a ne ispisanim notnim vrijednostima. Dakle, čak i kad izvedba

svojim karakterom unekoliko dopušta da je se notno predstavi (kako sam netom ustvrdila za Đulinu izvedbu u odnosu na Stojkovićevu), ona ne može ne biti interpretacijom ili, bolje rečeno, objektivacijom glazbenoga zvuka. Važna dodatna napomena u vezi ove tvrdnje odnosi se na činjenicu da je Đulina izvedba izrazito varijabilna; mnoga korespondentna mjesta pri pjevanju 2. i 3. strofe oblikovala je drukčije nego u 1. strofi, koje je zadnji dio predstavljen transkripcijom. Time objektivacija notnim zapisom, koji u pravilu uvijek obuhvaća jednu, 1. strofu, postaje još izrazitija.

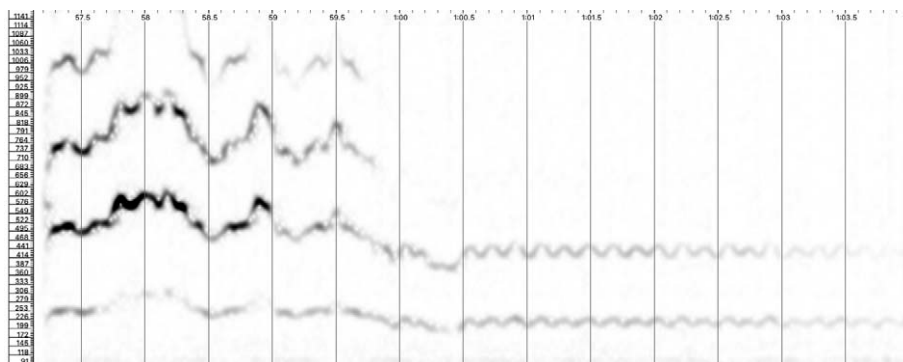
♩ = 78, ♪ = 52

a - man, il' on go-ri, —

a - man, il' ga tu - ga mo -

o - ri. —

Slika 5a: Transkripcija posljednjeg glazbenog retka 1. strofe pjesme »Što li se je Travnik zamaglio« u izvedbi Đule Imamović.



Slika 5b: Melodijski spektrogram djelića o-ri (na kraju posljednjeg glazbenog retka 1. strofe pjesme »Što li se je Travnik zamaglio«) u izvedbi Đule Imamović.

O različitim zapisima iste ove sevdalinke pisao je Cvjetko Rihtman vezano uz zapise napjeva koje je Stevan Mokranjac uključio u svoju *XIV. rukovet: Pesme iz Bosne*. Usporedno donosi Mokranjčev zapis, zapis Franje Maćejevskog i svoju transkripciju, koja je u odnosu na prethodne mnogo detaljnija u prikazu ornamentacije, te ističe da »[r]azlike u grafičkom prikazu melizama i melodij-

skog kretanja napjeva, po mom mišljenju, treba pripisati u prvom redu činjenici da je ovu vrstu napjeva bilo sasvim nemoguće tačno zabilježiti bez pomoći magnetofonskog aparata, ⁶¹ koji Rihtmanu jest bio na raspolaganju. Međutim, na temelju svega prethodno navedenog, a naročito Stojkovićeve načina izvođenja, prema mojem mišljenju postoji i drugi, zapravo i mnogo važniji razlog, a tiče se procesa objektivacije sevdalinske ornamentacije, odnosno, u širem smislu, procesa uvođenja sevdalinke pod okrilje akademske, na klasičnoj glazbenoj teoriji bazirane glazbene prakse. ⁶² Zaim Imamović odigrao je u tome važnu ulogu, pa otud i transkribiranje njegove izvedbe donosi osjetno manje dvojbi nego što je u slučaju Đule, a pogotovo nego što bi bilo u slučaju Stojkovića. Uz transkripciju 1. strofe njegove izvedbe (Slika 6a) donosim i melodijski spektrogram melizma na vokalu *o* u drugom dijelu 2. glazbenog retka, koji se istovjetno ponavlja i na kraju 3. retka (*gli-o*, Slika 6b). Uopće, variranje (korespondentnih mjesta) u Zaimovoj je izvedbi minimalno. Sve je tri strofe izveo na isti način, a zamjetno je i korištenje pojedinih motiva prema modelu formule primjenljive na različita mjesta (npr. srodna formula na *Travnik* na početku 2. i 3. glazbenog retka te na *il ga* u 4. retku). Na temelju navedenog Safet Isović govori o *zaimovskim* ukrasima, ukrasima koje je Zaim osmislio i često koristio, a od kojih je neke i Isović preuzeo i usavršio. ⁶³

♩ = 110

Aj, a što mi se

Trav - nik za - ma - gli - o,

aj, il' on go - ri, a - man, il' ga tu - ga mo - ri

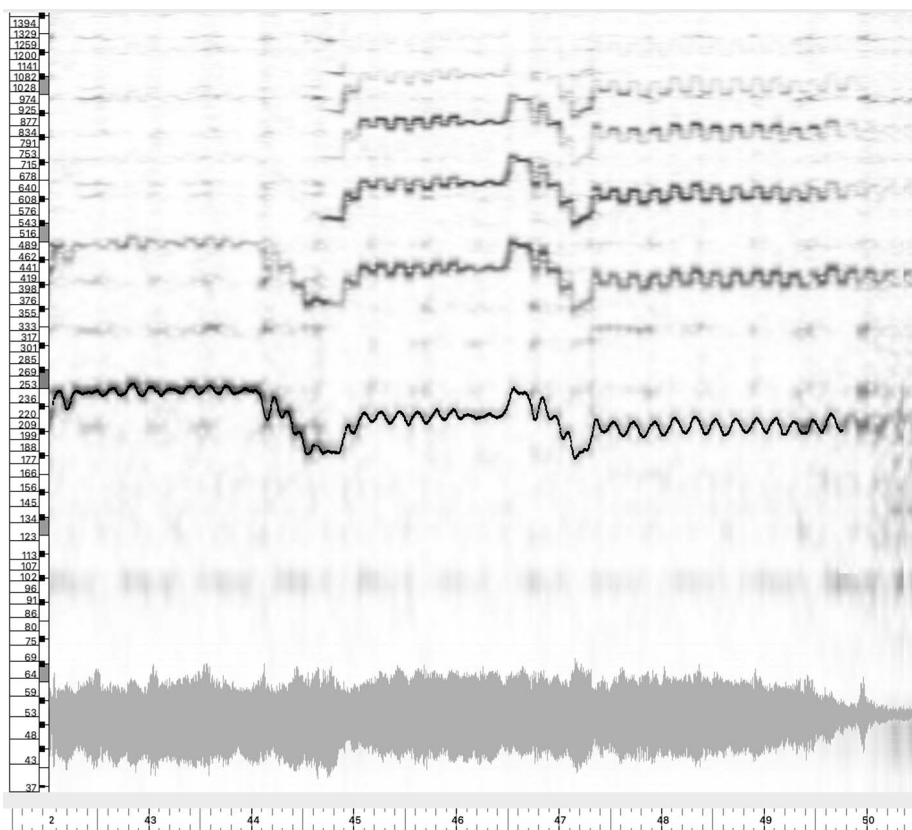
Slika 6a: Transkripcija vokalne dionice 1. strofe pjesme
»Što se ono Travnik zamaglio« u izvedbi Zaima Imamovića. ⁶⁴

⁶¹ Cvjetko RIHTMAN: Mokranjčeva XIV rukovet u svjetlu savremenih ispitivanja tradicionalne muzike Bosne i Hercegovine, u: *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd: SANU, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 1971, 77.

⁶² Drugim riječima, poučeni Stojkovićevim primjerom, s obzirom na značajke doba u kojem su ovu sevdalinku zapisali Mokranjac i Maćejovski možemo opravdano pretpostaviti da se melizam tada u izvedbi možda i nije artikulirao kao *pjevani* melizam tačnih sitnih notnih visina i trajanja (kako je to u Rihtmanovu zapisu i u mojemu zapisu 2. dobe na vokalu *o*), nego proširenjem vibracije glasa (vibrata i portamenta). U nedostatku dodatnih izvora, naročito snimki, to zasad ostaje na razini pretpostavke.

⁶³ Isović u Muhamed Zlatan HRENOVIĆA: *Slovo o Zaimu*, 50.

⁶⁴ Naslov navodim sukladno tomu kako je naveden na ploči (Jugoton, C-6280, matrica 672), premda Zaim pjeva »Aj, a što mi se Travnik zamaglio«.



Slika 6b: Melodijski spektrogram na vokalu o (drugi dio 2. glazbenog retka 1. strofe pjesme »Što se ono Travnik zamaglio«) u izvedbi Zaima Imamovića.

Može se zaključiti da je za klasičnu kanonsku interpretaciju sevdalinke, kojoj je Zaim od 1950-ih naovamo paradigmom, od ključne važnosti bio susret i/ili sučeljavanje s kulturom izvan tradicije – tj. izvan stila i konteksta izvođenja – koju je 1937. još reprezentirao Stojković s jedne strane, a Sofka Nikolić 1920-ih i 1930-ih s druge strane. Tu »kulturu izvan tradicije« nije lako imenovati; nazvala sam je akademskom, no zapravo se prepliću procesi modernizacije, učinak visoke kulture i uvođenje narodnih tradicija u sferu visoke kulture, usklađene sa službenim politikama i diskursima, učinak medija na presjecištu političkih i ekonomskih interesa, razvoj obrazovnog sustava, uključujući i glazbeno obrazovanje, rad kulturnih društava te učinak glazbene profesionalizacije slijedom jednog ili više prethodnih faktora. Pozicija iz koje Đula, tada devetnaestogodišnja djevojka, pjeva Gesemannovu timu 1937. godine jest ona članice zbora kulturnog društva »Gajret«, koje je u to doba vodio upravo Cvjet-

ko Rihtman.⁶⁵ To navodi na pomisao da bi različitosti njezine interpretacije u odnosu na Stojkovićevu trebalo pripisati upravo tomu – učinku akademske kulture. Međutim, srodno Đuli (a različito od Stojkovića) pjevali su Gesemannovu timu još neki pjevači, pretežno Đuline dobi i pretežno žene, pa nije moguće razlučiti koji je od tih faktora mogao imati veći ili manji utjecaj.

U Zaimovu slučaju, pak, učinak je akademske kulture, kako sam je nazvala, nedvojen, razvidan tj. čujan u njegovim izvedbama te prilično bogato dokumentiran njegovim iskazima i iskazima drugih znalaca. Poslijeratni radio bio je institucija u kojoj se provodila državna kulturna politika, a to se ogledalo i u Imamovićevu pristupu i rezultatima rada kao zaposlenika Radija Sarajevo na mjestu pjevača. Konstituirao se stručni tim koji je vodio glazbeni program (isprva na čelu sa Zijom Kučukalićem, koji će poslije postati vodeći bosanskohercegovački muzikolog), uspostavili su se kriteriji vrsnoće (koji se, kako se iz snimki, izravnih navoda i između redaka može zaključiti, uvelike preklapaju s prethodno navedenim Miloševićem opisom drugoga tipa interpretacije sevdalinke),⁶⁶ a paralelno i rigorozan sustav selekcije perspektivnih pjevača i instrumentalista te metoda unapređivanja njihove kvalitete izvođenja (naročito putem rada s »profesor[ima] i za jezik i za interpretaciju, i za solfeđo i za vokalizaciju«, kako je potkraj života Imamović objasnio u intervjuu za *Dane*),⁶⁷ a sve u kontekstu opće uloge radija u kulturnom i obrazovnom uzdizanju stanovništva. Imamović je u svakom pogledu bio uzor drugima. Izdvojit ću samo dva aspekta oslanjajući se na iskaze njemu bliskih kolega i supruge. Prvo, što se tiče prethodno tematizirane ornamentacije, Imamović je uvijek pjevao s »mjerom«, »nije pretjerivao u bojenju melodije, u ukrašavanju« i upravo time »ostao jedan pravi klasičar sevdalinke«. ⁶⁸ Prisjetimo se, i Milošević i Gesemann tvrdili su slično: da u »dekorativnim elementima leži baš *duša* ove pesme«. Drugo, posve sukladno uvođenju sevdalinke u sferu akademske kulture, Imamović je izrazito zagovarao i u djelo provodio studiozan pristup, kontinuirano usavršavanje i radnu disciplinu. Kako je Hrenovici posvjedočila Imamovićeva supruga Fadila, »nikada nije dao da se snimi sevdalinka a da je nije dobro uvježbao. Govorio bi da treba mjesec dana vježbati pa tek onda snimiti«. ⁶⁹ No, i usprkos tomu nikada nije bio sasvim zadovoljan rezultatom: »Kad bi sebe čuo na radiju znao je nekada zapjevati pa bi onda našao neke greške i rekao: 'E,

⁶⁵ L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 19-22.

⁶⁶ Da ponovim, riječ je o sljedećim elementima: »čist i pravilan izgovor, lijep i nosiv glas, toplina u predavanju, istinito uživljavanje u pjevani tekst, agogija i akcenatska težina na istaknutim slogovima, jedva primjetljivo nijansiranje u tempima, te ukusno i s mjerom primjenjeni ukrasi« (V. MILOŠEVIĆ: *Sevdalinka*, 39).

⁶⁷ Ivan LOVRENOVIĆ – Senad PEĆANIN – Miljenko JERGOVIĆ: *Zaim Imamović. Imao sam lijepu mladost*, u: *Specijalno izdanje Dani. Sjećaš li se Sarajeva*, Sarajevo: Dani, 2008 [1992], 186-187.

⁶⁸ Safet Isović u M. Z. HRENOVICA: *Slovo o Zaimu*, 51; istaknuto u izvorniku.

⁶⁹ Fadila Imamović u M. Z. HRENOVICA: *Slovo o Zaimu*, 41.

moj Zaimu kako ovo nisi dobro uradio, evo ti greške'.⁷⁰ Slično tomu govori i Isović: »Njemu se nije desilo nikad da dobije neki tekst a da ga on ne pročeslja, i melodiju da studiozno ne otpjeva«, uspoređujući je »sa izvornim, pravim melodijama, i nikad nije imao omaške«. ⁷¹ Omer Pobrić istaknuo je, pak, Imamovićevu radnu etiku i samodisciplinu: »Moraš imati jedan ozbiljan pristup poslu. Nikad ne osvanuti negdje u nekom društvu ili nešto pa da mu glas trpi. Ne pamtim da je Zaim ikad podbacio. Kroz jedan dugi niz godina apsolutno vrhunska forma scenskog izvođača.«⁷² Svim se tim elementima Imamović izrazito udaljio od modela spontanog usvajanja, izvođenja i daljnijeg prenošenja tradicije, koji se općenito smatra definirajućim za tradicijsku glazbu. Parafrazirajući čuveni aksiom Simone de Beauvoir, moglo bi se reći da Imamović svjedoči kako se sevdalijom ne rađa, nego postaje.

Osim s Miloševićevim opisima interpretacije sevdalinke, Imamovićev se stil izvođenja može povezati s pojmom *crooning* u literaturi na engleskom jeziku.⁷³ Riječ je o nježnom, mekanom, dinamički iznijansiranom, intimističkom, sugestivnom pjevanju koje je omogućio razvoj električnog snimanja zvuka pomoću mikrofona. Tako je i Imamović među predratnim radijskim pjevačima svoje uzore nalazio u onima koji su pjevali »tiše, dinamičnije i više se posveć[ivali] dikciji, emociji i tekstu«, za razliku od onih, među kojima je bila i Sofka Nikolić, koji su pjevali na »glaslan, operetni način«. ⁷⁴ Taj »novi pjevački stil bio je više nalik pjevanom govoru i počivao je na individualnosti svačijeg glasa. Time su [pjevači dotičnog stila] udarili temelj onom što će kasnije, tokom radijske epohe, postati glavni princip donošenja pjesme«. ⁷⁵ Imamović je, između ostaloga, bio obljubljen upravo pjevajući »svojim glasom«, kako bi sam rekao,⁷⁶ odnosno pjevajući *croonerski*, slijedom engleske terminologije. O njegovoj osviještenosti o važnosti umijeća korištenja mikrofona svjedoči i savjet mlađoj kolegici Bebi Selimović: »igraj se s mikrofonom (primakni-odmakni). Distanca se uvijek mijenja, to mora biti jedna dinamika.«⁷⁷

Ukratko, kako sam istaknula i naslovom ovoga odsjeka, učinak medija, akademska kultura i linije tradiranja stopili su se u Imamovićevoj biografiji i habitusu te stvorili klasičnu sevdalinku.

⁷⁰ Fadila Imamović u M. Z. HRENOVICA: *Slovo o Zaimu*, 44.

⁷¹ Safet Isović u M. Z. HRENOVICA: *Slovo o Zaimu*, 47-48.

⁷² Omer Pobrić u M. Z. HRENOVICA: *Slovo o Zaimu*, 59.

⁷³ Michael PITTS – Frank HOFFMANN: *The Rise of the Crooners. Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin, and Rudy Vallee*, Lanham – London: Scarecrow Press, 2002.

⁷⁴ L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 18.

⁷⁵ L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 18.

⁷⁶ Zaim Imamović u L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 58.

⁷⁷ Zaim Imamović u L. KALAMUJIĆ: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, 97.

Zaključak

Vjerujem da ovaj rad jest ukazao na heurističku snagu snimki i heurističku snagu na njima zasnovane analize. Time, dakako, ne pripisujem heurističnost konkretnoj, ovdje provedenoj analizi. I nakon mjeseci intenzivnoga rada na ovoj temi, tek sam novakinja u analizi glazbene interpretacije, manjka mi prethodni trening i vlastito iskustvo izvođenja sevdalinki. Ali neovisno o tome, snimke i njihova analiza stoje kao perspektivna baza i kao izazov uvriježenim etnomuzikološkim postupcima i njihovim ishodima. Nije pritom riječ samo o tome da se pouzdano utvrdi karakter ovog ili onog elementa glazbenog materijala i njegove artikulacije, premda jest riječ i o tome, nego da se analitički razumije njihovo značenje u kulturi i kao kulture, tj. na koji su način impregnirani kulturnim i društvenim kontekstom, kao i obrnuto, na koji način tkaju kulturnu i društvenu sredinu. Snimke na kojima se bazira ovaj rad upravo su u tom smislu bile i ostaju fascinantnima.

U teorijskom pogledu, sve snimke/izvedbe, no naročito Stojkovićeve kao najstarije snimke izvan komercijalne medijske cirkulacije, upućuju na problematiku suočavanja sa stranom kulturom, naime s onom prošlošću koja je poput strane zemlje i koja neočekivano i »domaćeg« istraživača stavlja u poziciju stranoga te iziskuje njegov/njezin metodološki, intelektualno i emocionalno angažiran proces učenja kulture. Snimka pritom ima status drukčiji od etnografskog zapisa iz prošlosti. Predstavlja primarni izvor (tj., nema zamislivog primarnijeg izvora iz prošlosti) te kao takva priječi da je se zanemari ili derogira slijedom argumenta – prisutnoga ponajprije u antropološki usmjerenoj etnomuzikologiji – o nesumjerljivosti percepcije stvarnosti i ideološke pozadine »njih« i »nas«, onoga »tada« i ovoga »sada«.⁷⁸ Nadalje, sve snimke/izvedbe, no naročito Sofkine zbog njezina majstorstva u upravljanju *kafanskom* izvedbom, upućuju etnomuzikologe na proučavanje kulturnih značenja istakanih samim glazbenim materijalom i načinima na koje se s njime postupa. Sustavni pokušaji u tom smjeru, među kojima je najpoznatiji onaj Lomaxov,⁷⁹ bili su problematični zbog svojeg univerzalističkog zamaha, te ih se etnomuzikolozi općenito klone, limitirajući svoj vidokrug/slušokrug na iskaze terenskih sugovornika. Time se, međutim, terminologijom Turina i Peircea, uzima u obzir samo razina simboličkoga (glazbenih elemenata oko kojih postoji verbalno iskazan društveni dogovor o označenom), a zanemaruju se razine indeksnog i ikoničkog (povezivanje glazbenih elemenata i označenog slijedom supojavljanja ili slijedom nalikovanja), koje u glazbenoj komunikaciji nisu ništa manje

⁷⁸ William NOLL: *Selecting Partners. Questions of Personal Choice and Problems of History in Fieldwork and Its Interpretation*, u: Gregory Barz – Timothy J. Cooley (ur.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 1. izd., Oxford – New York: Oxford University Press, 1997, 171.

⁷⁹ Alan LOMAX: *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick: Transaction, 1968.

važne, dapače.⁸⁰ Sofka kao da nas poziva da budemo odvažniji u smjeru istraživanja glazbe kao semiotičkog polja. Naposljetku, sve snimke/izvedbe, no naročito Imamovićeve zbog njihova mjesta i u današnjoj praksi, potiču istraživače na to da više pozornosti posvete glazbenoj intertekstualnosti,⁸¹ uključujući i onu na polju kanoniziranih tradicijskih glazbi. Jer mnogi se današnji nositelji tradicije u svojoj praksi mnogo više oslanjaju na preslušavanje snimki nego na slušanje starijih iz vlastite fizičke sredine. Snimkom fiksirane izvedbe često funkcioniraju kao podloga za daljnje izvedbe u širokom rasponu htijenja i realizacija. Snimke čine živo tkivo današnje glazbene prakse.

LITERATURA:

- BAYLEY, Amanda (ur.): *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2010.
- BURNS, Lori – LACASSE, Serge (ur.): *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- CERIBAŠIĆ, Naila – ZDUNIĆ, Hana – ČALETA, Petra – JERKOVIĆ, Matija – BOŽIĆ, Iva – DE BONA, Matea – ZEČEVIĆ BOGOJEVIĆ, Klara: Sevdalinka i Zagreb do kraja 1950-ih. Pokušaj rekonstrukcije, *Narodna umjetnost*, 56 (2019) 1, 149-191.
- COGAN, Robert: *New Images of Musical Sound*, Cambridge – London: Harvard University Press, 1984.
- COOK, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford et al.: Oxford University Press, 2013.
- COOK, Nicholas – LEECH-WILKINSON, Daniel: *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, 2009, <https://charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html> (18. 10. 2022).
- DIMOV, Ventsislav: A Contribution to the Research of the Media Music of the Balkans. A View from the Tavern Tables to Some Relation Between the Musical Cultures in the Balkans in the Field of Media Music During the First Half of Twentieth Century, u: Dejan Despić – Jelena Jovanović – Danka Lajić-Mihajlović (ur.): *Musical Practices in the Balkans. Ethnomusicological Perspectives*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 2012, 313-324.
- DOBROSAVLJEVIĆ, Slavica: Sofka Nikolić, kraljica pesme i derta, *Novosti*, 6. siječnja 2018, <<https://www.novosti.rs/vesti/scena.147.html:704752-Sofka-Nikolic-kraljica-pesme-i-derta-VIDEO>> (18. 10. 2022).
- DUMNIĆ, Marija: Muziciranje i muzičari u kafanama u Beogradu od početka emitovanja programa Radio Beograda do Drugog svetskog rata, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 49 (2013) 77-90.

⁸⁰ Thomas TURINO: Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 58 (2014) 2, 185-221.

⁸¹ Lori BURNS – Serge LACASSE (ur.): *The Pop Palimpsest. Intertextuality in Recorded Popular Music*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.

- DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija: *Starogradska Muzika. An Ethnography of Musical Nostalgia*, u: Danijela Š. Beard – Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*, New York – London: Routledge, 2020, 123-132.
- DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ, Marija: *Zvući nostalgije. Istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa, 2019.
- FABIAN, Dorottya – TIMMERS, Renee – SCHUBART, Emery (ur.): *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- GEERTZ, Clifford: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York: Basic Books, 1973.
- GESEMANN [Gezeman], Gerhard: O značaju narodne pesme za nacionalnu kulturu jugoslovenskog naroda, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (1937) 2, 161-173.
- GESEMANN [Gezeman], Gerhard: Prolegomena povodom gramofonskog snimanja bosanske narodne pesme, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (1937) 2, 220-239.
- GRUPE, Gerd: Culturally Informed Analysis and Ways to Disclose Local Musical Knowledge, u: Regine Allgayer-Kaufmann (ur.): *World Music Studies*, Berlin: Logos, 2016, 29-48.
- HOFMAN, Ana: *Kafana Singers. Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia*, *Narodna umjetnost*, 47 (2010) 1, 141-161.
- HRENOVICA, Muhamed Zlatan: *Slovo o Zaimu*, Sarajevo: Vidam, 1997.
- HUBER, Kurt – WÜNSCH, Walther: Bosnienfahrt, *Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung*, 3 (1938-1939), 19-26.
- IMAMOVIĆ, Damir: *Sevdah*, Sarajevo: Vrijeme, 2016.
- KALAMUJIĆ, Lejla: *Zaim Imamović. Život jednog sevdalije*, Sarajevo: Udruženje građana za promociju audio-vizuelnih umjetnosti Foton, 2018.
- KARAČA BELJAK, Tamara: Bosnian Urban Traditional Song in Transformation. From Ludvik Kuba to Electronic Medias, *Traditiones*, 334 (2005) 1, 165-176.
- KEIL, Charles: The Theory of Participatory Discrepancies. A Progress Report, *Ethnomusicology*, 39 (1995) 1, 1-19.
- LACASSE, Serge: 'Listen to My Voice'. The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression, disertacija na University of Liverpool, 2000.
- LEECH-WILKINSON, Daniel: *The Changing Sound of Music. Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009.
- LEGG, Andrew: A Taxonomy of Musical Gesture in African American Gospel Music, *Popular Music*, 29 (2010) 1, 103-129.
- LIPOVŠČAK, Veljko: Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj, u: Zvonko Benčić (ur.): *Povijest i filozofija tehnike. 8. simpozij PIFT 2019*, Zagreb: Kiklos, 2019, 751-794.
- LOMAX, Alan: *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick: Transaction, 1968.
- LORD, Albert B.: *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- LOVRENOVIĆ, Ivan – PEĆANIN, Senad – JERGOVIĆ, Miljenko: Zaim Imamović. Imao sam lijepu mladost, u: *Specijalno izdanje Dani. Sjećaš li se Sarajeva*, Sarajevo: Dani, 2008 [1992], 184-188.
- MAJER-BOBETKO, Sanja: *Glazbena kritika na hrvatskom jeziku između dvaju sovjetskih ratova*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1994.

- MASSUMI, Brian: The Autonomy of Affect, *Cultural Critique*, 31 (1995), 83-109.
- MEDENICA, Rad[osav]: Izveštaji. Fonografsko snimanje naših narodnih pesama u Sarajevu, *Prilozi proučavanju narodne poezije*, 4 (1937) 2, 272-275.
- MIDDLETON, Richard: *Studying Popular Music*, Milton Keynes – Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MILOŠEVIĆ, Vlado: *Sevdalinka*, Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, 1964.
- MOORE, Allan E.: *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham – Burlington: Ashgate, 2012.
- NENIĆ, Iva: 'My Juga, My Dearest Flower'. The Yugoslav Legacy of Newly Composed Folk Music Revisited, u: Danijela Š. Beard – Ljerka V. Rasmussen (ur.): *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*, New York – London: Routledge, 2020, 133-142.
- NOLL, William: Selecting Partners. Questions of Personal Choice and Problems of History in Fieldwork and Its Interpretation, u: Gregory Barz – Timothy J. Cooley (ur.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 1. izd., Oxford – New York: Oxford University Press, 1997, 163-188.
- PETROVIĆ, Ankica: Sevdalinka, u: Paolo Prato – David Horn (ur.): *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, sv. 11: *Genres. Europe*, New York: Bloomsbury, 2017, 710-715.
- PITTS, Michael – HOFFMANN, Frank: *The Rise of the Crooners. Gene Austin, Russ Columbo, Bing Crosby, Nick Lucas, Johnny Marvin, and Rudy Vallee*, Lanham – London: Scarecrow Press, 2002.
- QURESHI, Regula Burckhardt: Musical Gesture and Extra-Musical Meaning. Words and Music in the Urdu Ghazal, *Journal of the American Musicological Society*, 43 (1990) 3, 457-497.
- RIHTMAN, Cvjetko: Mokranjčeva XIV rukovet u svjetlu savremenih ispitivanja tradicionalne muzike Bosne i Hercegovine, u: *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*, Beograd: SANU, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, 1971, 69-78 [i 9 nepag. str. notnih primjera].
- TALAM, Jasmina – PAĆUKA, Lana: Echoes of Forgotten Time. Professional Folk Musical Ensembles in Cafes of Bosnia and Herzegovina (1878–1918), *Muzikološki zbornik*, 54 (2018) 1, 75-87.
- TENZER, Michael (ur.): *Analytical Studies in World Music*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2006.
- TENZER, Michael – ROEDER, John (ur.): *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2011.
- TITON, Jeff Todd: Knowing Fieldwork, u: Gregory Barz – Timothy J. Cooley (ur.): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, 2. izd., Oxford – New York: Oxford University Press, 2008, 25-41.
- TURINO, Thomas: Peircean Thought as Core Theory for a Phenomenological Ethnomusicology, *Ethnomusicology*, 58 (2014) 2, 185-221.
- VAN DE PORT, Mattijs: *Gypsies, Wars and Other Instances of the Wild. Civilisation and its Discontents in a Serbian Town*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998.

*Summary*MUSIC IN PERFORMANCE: ON THE MUSICAL INTERPRETATION
OF *SEVDALINKA* FROM THE 1920s TO THE 1950s

On the basis of selected recordings of prominent *sevdalinka* singers and the different social contexts of their performance – Nikola Stojković in 1937, Sofka Nikolić at the end of the 1920s and Zaim Imamović in the 1950s, as well as on the basis of relevant comparative recordings from those and later decades, this article analyzes the features of the musical interpretation of this genre. The author relies on methods developed within the studies of recorded music, including the use of software that facilitates analysis, and, in parallel, guided by the request for a culturally informed analysis, on the commentaries of relevant interlocutors. Considering the time distance from the primary actors of the analyzed recordings, such »interlocutors« are first of all experts who wrote about the musical interpretation of *sevdalinka* and were also its admirers in the period closer to the time of the creation of the analyzed recordings, among which Vlado Milošević stands out with his study from 1964.

The purpose of the conducted analysis is not only to reliably determine the character of this or that element of musical material and its articulation, although this is also the case, but to analytically understand their meaning in culture and as culture, i.e. in what way they are impregnated with cultural and social contexts, as well as vice versa, in which way they weave the cultural and social environment. The recordings on which this article is based have been fascinating in this respect.

All recordings/performances, but especially Stojković's as the oldest recordings outside of commercial media circulation, point to the problem of encountering a foreign culture, i.e. the past which is like a foreign country and which unexpectedly places the »native« researcher in the position of a foreigner and demands a methodologically, intellectually and emotionally engaged process of learning culture. In that, the recording has a different status than the ethnographic record from the past. It resists being ignored or derogated by the argument about the incommensurability of the perception of reality and the ideological background of »them« and »us«, that »then« and this »now«. Furthermore, all the recordings/performances, but especially Sofka Nikolić's due to her mastery in managing *kafana* performance, spur ethnomusicologists to study cultural meanings woven into the very musical material and its processing. Sofka seems to invite us to be more daring in studying music as a semiotic field, to take into account not only the symbolic (relying on the statements of our field interlocutors) but also the indexical and iconic, which are no less important in musical communication. Finally, all recordings/performances, but especially Imamović's because of their place in today's practice, encourage researchers to pay more attention to musical intertextuality, including in the field of canonized traditional music. Many of today's tradition bearers in their practice rely much more on listening to recordings than on listening to elders from their own physical environment. Performances fixed by recordings often function as a basis for further performances in a wide range of aspirations and realizations. Recordings form the living fabric of today's musical practice.