

SVANIBOR PETTAN

Univerza v Ljubljani - Akademija za glasbo, Ljubljana

## **ROMSKO GLAZBENIŠTVO I ETNOMUZIKOLOŠKI STUDIJ PRILAGODBE**

Hipotezu da romski i ne-romski glazbenici imaju različite pristupe u prilagođavanju stranih skladbi svojim repertoarima podržala je analiza prilagođavanja *Lambade* lokalnoj uporabi na Kosovu. Praćenje odnosa između originala i verzija po jednog izabranog romskog i ne-romskog ansambla, pokazuje da je ne-romski ansambl nastojao stvoriti verziju što sličniju originalnoj, dočim je romski ansambl original shvatio tek kao ishodište na temelju kojega je modificiranjem odgovarajućih parametara (instrumentacija, oblik, melodija, ritam, harmonija, tempo i tekst) stvorio vlastitu, poosobljenu verziju.

Ključne riječi: Romi, glazba, Kosovo

### **Uvod**

Rijetki su, gotovo iznimni slučajevi u kojima etnomuzikolog može sa sigurnošću odrediti prvu verziju neke skladbe, na temelju koje su potom nastajale druge verzije. Dokle su god etnomuzikološka istraživanja u Hrvatskoj bila usmjerena na hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće (Ceribašić 1998:50), problem "prve verzije" nije se niti postavljao. Postupno širenje takva poimanja od 1970-ih naovamo, što ga je nizom radova inicirao Jerko Bezić (npr. Bezić 1977, 1980, 1985), te širina i utjecajnost svjetske, poglavito američke etnomuzikološke paradigme, doveli su u 1990-ima do toga da je bez znatnijih suprotstavljanja unutar struke "ne-hrvatsko, gradsko, novo i strano" postalo jednako tako legitimno. Pogledajmo, dakle, kako nam *Lambada*, koja udovoljava svim ovim kriterijima, može pomoći u razumijevanju glazbene prakse na

području Kosova, koje je u doba istraživanja (1989.-1991.) bilo dijelom državne zajednice u kojoj se nalazila i Hrvatska.<sup>1</sup>

### Romski glazbenici na Kosovu

Sve do početka 1990-ih, kad je započeo oružani dio raspada Jugoslavije, romski su glazbenici redovito nastupali za raznovrsne zajednice na Kosovu. Te su se razlikovale glede etničke i vjerske pripadnosti, materinjih jezika, političkog statusa, te čitavog niza drugih čimbenika koji su tijekom duljeg vremenskog razdoblja utjecali na oblikovanje identiteta.<sup>2</sup> Suočeni s takvom raznovrsnošću, (polu)profesionalni romski glazbenici kreirali su sveobuhvatan repertoar i izvodili ga na različitim glazbalima unutar različitih ansambala. Na primjer, tradicijske oboe i dvoopnene bubnjeve koristili su pri nastupima za Albance i Muslimane u seoskim sredinama na Šar planini na jugu Kosova, ansamble limenih puhača pri nastupima za Srbe u seoskim ravnicama istočnog Kosova, a ozvučene ansamble koji podsjećaju na rock-sastave pri nastupima za Rome u gradskim sredinama diljem pokrajine. Neki glazbenici usavršili su se za jedan od ovih medija, dočim su drugi nastupali u dva ili više različitih tipova ansambala i za različite publike.

Albanski glazbenici uglavnom su izvodili albansku glazbu, Srbi srpsku, a Turci tursku, dočim Romi ne samo da su izvodili glazbe različitih kosovskih zajednica nego i glazbe podrijetlom iz susjednih pa i udaljenih zemalja (npr. Indije) i, uostalom, bilo koju skladbu koja im se učinila atraktivnom, bez obzira na njezino podrijetlo. Ciljna publika albanskih glazbenika bili su u pravilu Albanci, srpskih Srbi, a turskih Turci. Za razliku od njih, romski su glazbenici nastupali za pripadnike različitih kosovskih zajednica. Upravo tu otvorenost bilo je moguće prepoznati kao jednu od ključnih značajki romskog glazbeništva. Mevruz Arifi, romski glazbenik iz Kosovske Mitrovice, prokomentirao je to sljedećim riječima: "Romi su najbolji glazbenici jer izvode glazbe svih nacija. Mi smo univerzalni i internacionalni" (osobna komunikacija, Kosovska Mitrovica 1990).

Izvedbenu praksu mnogih romskih ansambala na Kosovu karakteriziralo je povezivanje nekoliko skladbi u *vijence*, dakle slijedile su jedna za drugom bez stanke. Stoga su često bile necjelovite i njihova je formalna struktura u pravilu bila izmijenjena. Romski su glazbenici

---

<sup>1</sup> Dio ove rasprave predstavio sam na znanstvenim skupovima u organizaciji The Gypsy Lore Society i Society for Ethnomusicology i objavio ga na engleskom jeziku (Pettan 1992). U njegovu oblikovanju pomogli su mi korisnim savjetima Josef Pacholczyk i Karl Sagnell, na čemu im, preuzimajući punu odgovornost za napisano, srdačno zahvaljujem.

<sup>2</sup> Etničke zajednice prema brojnosti iz popisa stanovništva 1981. godine: Albanci, Srbi, Muslimani, Romi, Crnogorci, Turci i Hrvati. Vjerske zajednice: muslimani, pravoslavci i katolici. Jezici: albanski, (tada službenim nazivom) srpsko-hrvatski, turski i romski. Politički statusi: narod, narodnost i etnička grupa.

ponekad izvodili varijacije na prepoznatljiv motiv određene skladbe i dodavali im improvizirane sekcije koje nisu bile motivski nužno srodne dotičnoj skladbi. Ovakav način izvođenja bio je svakako tipičniji za ansamble oboa i bubnjeva i ansamble limenih puhača nego za ozvučene ansamble. Bio je tipičniji i za izvedbe na otvorenom prostoru, primjerice u kontekstu seoskih slavlja, nego za izvedbe u zatvorenom prostoru, primjerice u gradskim ugostiteljskim lokalima.

U literaturi se Rome ili slavi kao najautentičnije izvođače seoske glazbe ili ih se osuđuje zbog uništavanja narodne glazbe zemlje u kojoj žive (Silverman 1981:2). Kosovska publika cijenila je romske glazbenike i podržavala mit o njihovoj glazbeničkoj superiornosti,<sup>3</sup> u znatnoj mjeri nalik stanju u Grčkoj, gdje su Rome smatrali "nekako nižima od Grka u smislu državljanstva i nekako višima od Grka u smislu glazbeništva" (Charles Keil, rukopis). Bez obzira na ambivalentnost toga odnosa, činjenica od koje polazim jest da su kosovski Romi bili otvoreni prihvaćanju skladbi stranoga podrijetla te da su ih prilagođavali lokalnoj uporabi.

### ***Lambada na Kosovu***

Lambada je bila desetljećima poznata kao plesni žanr u sjevero-istočnom Brazilu. No, skladba o kojoj je ovdje riječ zapravo je autorsko djelo *Llorando se fue* [Otišao je plačući], čiji su autori braća Gonzalo i Ulises Hermosa iz Bolivije (Riding 1990:16). Ključnu ulogu u promoviranju skladbe imali su Francuz Olivier Lorsa i ansambl *Kaoma*, koji su je prvi puta izveli na festivalu u Parizu 1988. godine. Kaomu je činilo sedam brazilskih, francuskih, afričkih i karipskih glazbenika, kojima se na nastupima priključivalo osam plesača. Već 1990. godine *Lambadu* su proglasili najprodavanijom pločom u povijesti europske diskografske industrije (Searles 1991:6).

Pojavi i populariziranju *Lambade* na Kosovu kumovali su masovni mediji. Tijekom 1990. više puta dnevno emitirale su je radijske i televizijske postaje. Ploče i kasete bile su dostupne u tamošnjim trgovinama. S obzirom na činjenicu da je *Lambada* stigla iz kulturnog konteksta koji se znatno razlikuje od kosovskog, moramo se zapitati što ju je učinilo tako privlačnom za stanovnike Kosova. Na temelju njihovih iskaza bili su to privlačna melodija i atraktivan video spot. Ples, koji je bio od prvorazrednog značenja u promociji *Lambade* na Zapadu, ovdje se pokazao gotovo nevažnim. Vizualni motivi s plesnim parom i natpisom "Lambada" bili su otisnuti na majicama, upaljačima i drugim predmetima što su ih ulični prodavači nudili na improviziranim štandovima diljem Kosova. Plesni pokreti bili su, međutim, previše seksualno eksplicitni da bi ih u kosovskoj sredini pokušali oponašati. Stoga su pripadnici tamošnjih zajednica uz tu skladbu u pravilu plesali u uobičajenoj kružnoj formaciji

<sup>3</sup> Razlozi takva uvjerenja razrađeni su u Pettan 1996b.

poznatoj pod nazivima *horo* ili *kolo*. Romi su plesali ili na takav način na otvorenom prostoru ili solistički (*čoček*) unutar kuće.<sup>4</sup> *Lambada* je bila neizostavna točka repertoara romskih ansambala na svadbama, svečanostima obrezivanja dječaka (*sunet*) te drugim prigodama za glazbovanje.

Članovi tradicijskih ne-romskih ansambala na Kosovu ocijenili su strane skladbe poput *Lambade* neprimjerenima za njihov stil i glazbala (osobna komunikacija, 1990). Tako su Albanci i Turci s kojima sam razgovarao ustvrdili da ne mogu izvoditi ovakove melodije na dugovratim lutnjama kao što su albanske *çiftelia* i *sharkia* ili pak turski *saz*. Kod Roma pak nisam naišao na spomen bilo kakvim zaprekama, ni stilskim ni tehničkim, koje bi ih sprječavale izvoditi skladbe stranoga podrijetla te sam snimio romske verzije *Lambade* na svim glazbalima što ih koriste i u svim tipovima ansambala koje formiraju. To su: *zurla* (tradicijska oboa, obično po dvije) i *goč* (bubanj s dvjema opnama, obično po dva); *bleh* (ansambl čija su okosnica limena puhačka glazbala i udaraljke); *čalgija* (klarinet, harmonika i bubanj — tarabuka ili tamburin uz mogućnost dodavanja drugih glazbala) te moderni ozvučeni ansambl (sintesajzer ili elektronska harmonika, saksofon ili klarinet, električna gitara ili banjo, bas gitara i bubnjevi).<sup>5</sup> Za usporedbu sam izabrao romski ansambl koji je po tipu razmjerno srodan ne-romskome.

### Glazbena analiza

Razliku između ne-romske i romske prilagodbe *Lambade* analizirao sam s obzirom na: instrumentaciju, oblik, melodiju, ritam, harmoniju, tempo i tekst. Originalnu, Kaominu izvedbu usporedio sam s jednom ne-romskom i jednom romskom verzijom s Kosova, te zaključke provjerio uzimajući u obzir i druge snimljene verzije iz raznih dijelova Europe, ukupno 25.<sup>6</sup> Pritom napominjem da je izabrana romska verzija reprezentativna s obzirom na način prilagođavanja, dočim je *stupanj* prilagođavanja nešto veći nego u većini drugih romskih verzija.

U izabranom ne-romskom ansamblu bilo je pet Muslimana i jedan Srbin. U izabranom romskom ansamblu bili su Romi, čiji su materinji jezici albanski i romski (arlijško i gurbetsko narječje). Oba su ansambla bila ozvučena i nastupala su na lokalnim svadbama i drugim slavljima; oba su iz prigradskih naselja i nastupala su u gradovima. Ne-romski ansambl je

<sup>4</sup> O sličnom razlikovanju između skupnog *horo* (kola) i solističkog *čočeka* pisala je na primjeru makedonskih Roma u Skopju Elsie Ivancich Dunin (1971).

<sup>5</sup> U razdoblju mojeg terenskog istraživanja na Kosovu između čalgije i modernog ozvučenog ansambla nije bilo jasne crte razgraničenja. Štoviše, bilo je moguće registrirati pojedine koegzistirajuće dionice u mijenjanju akustičarske čalgije u smislu "istočnog" i "starinskog" (koncept *ala turka*) u ozvučeni ansambl u smislu "zapadnog" i "modernog" (koncept *ala franga*).

<sup>6</sup> Uspjelo mi je prikupiti verzije *Lambade* iz Bugarske, Češke, Francuske, Hrvatske, Mađarske, Makedonije, Poljske, Rumunjske, Slovačke i Turske.

djelovao na jugu Kosova (područje Prizrena), a romski na zapadu pokrajine (područje Istoka). Skraćenice za pojedine verzije su: Kaoma — — KAO, ne-romska — NER, romska — ROM.

### Instrumentacija

KAO: sintesajzer, harmonika, el. gitara, el. bas, bubnjevi, vokal  
NER: sintesajzer, harmonika, el. gitara, el. bas, bubnjevi, vokal  
ROM: sintesajzer, harmonika, zurla, cümbüs, tarabuka, (vokal)

NER koristi jednaka glazbala kao i KAO. ROM uz sintesajzer i harmoniku, koje ima i KAO, koristi lokalna glazbala kao što su tradicijska oboa (*zurla*), turski banjo bez pragova (*cümbüs*) i vazasti bubanj (*tarabuka*). Premda je pjevač punopravni član romskog ansambla, verzija ROM je instrumentalna.

### Oblik

Verzija KAO je sastavljena iz tri sekcije, koje za ovu analizu označujem kao A, B i C. Sekcije su različite dužine i trajanja: A ima 3 takta, B ima 4, a C ima 2 takta. Svaka se sekcija ponavlja. Brojevi u zagradama u sljedećem tabelarnom prikazu označuju odstupanja od ranije specificiranog broja taktova.

KAO: U(2) AA BB AA BB AA BB CC BB AA BB CC BB CCCCCCCCCC

NER: CC AA BB AA BB CC CC AA BB CC BB AA BB CCCC

ROM: CF(4) CF(4) AA[1] CC BB AA(2) S(18) CC AA BB H(20) [4] Z(16)

I NER i ROM se od KAO razlikuju po odbacivanju uvodnog dijela (U) i po odstupanju od redoslijeda sekcija. U ostalome se NER i KAO podudaraju, dočim se ROM od KAO razlikuje u sljedećem:

1. Jedna sekcija je kraća (A je na jednom mjestu kraća za čitav takt);
2. Jedna sekcija se ne ponavlja (C se ne ponavlja nakon prva dva pojavljivanja);
3. Nove sekcije su pridodane:
  - a) formalnog karaktera (F, koja se ponavlja),<sup>7</sup>
  - b) improvizacijskog karaktera (S, H i Z, koje se pojavljuju samo jednom i traju *ad libitum*);<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Oznaku F preuzeo sam od prvog slova riječi "formalno".

<sup>8</sup> Oznake S, H i Z preuzeo sam od prvih slova glazbala na kojima romski svirači izvode sekcije improvizacijskog karaktera. To su sintesajzer, harmonika i zurla.

4. Pojavljuju se "prazni taktovi" bez melodijskog događanja (označeni su uglatim zagrada).

### **Melodija**

U verziji ROM se u izvedbama pojedinih instrumentalista međusobno razlikuju i sekcija A i sekcija B. Na priloženim transkripcijama melodija S označuje izvedbu na sintesajzeru, H na harmonici i Z na zurli. Slovo F odnosi se na "formalnu melodiju". Na koncu donosim tonske nizove za S, H i Z. Ističem da sam verzije KAO i NER transponirao za čistu kvintu naviše kako bih izbjegao predznake i olakšao uspoređivanje s verzijom ROM, pri kojoj sam poštovao realnu tonsku visinu.

Melodija u verziji NER je gotovo identična melodiji u verziji KAO. Verzija ROM se razlikuje u sljedećem:

1. Neki tonovi su ispušteni, promijenjeni ili dodani;
2. Dodana je ornamentacija;
3. Dodane su nove melodije;

4. Uspoređivanje zapisa melodija u sekcijama A, B, C i F jasno pokazuje da u verziji ROM, za razliku od KAO i NER, nema doslovnog ponavljanja. Romski glazbenici uvijek modificiraju melodiju.

Posebno valja upozoriti na improvizirane melodije u verziji ROM (sekcije S, H i Z). Kosovski Romi za takve sekcije upotrebljavaju naziv *taksim*. U Turskoj te arapskim zemljama taksim označuje: (a) samostalnu solističku instrumentalnu točku improvizacijskog karaktera, (b) uvod improvizacijskog karaktera u izvedbi solista kao prethodnica izvedbi skladbe ili (c) improvizirani solo u središnjem dijelu skladbe, pri čemu solist nastupa uz ostanatnu pratnju ansambla. Kosovski Romi su ovaj termin koristili u značenju pod (c) i pridavali mu posebno značenje. Upravo taksim je glazbeniku omogućavao da se iskaže i da stvori ekstatičan ugođaj među publikom, što je u pravilu rezultiralo napojnicom (*bakšiš*). Predočeni tonski nizovi u izvedbama taksima na sintesajzeru, harmonici i zurli pokazuju da su romski glazbenici, svaki na svoj način, modificirali osnovni tonski niz Kaomine *Lambade*.

### **Ritam**

Mjeru je u sve tri verzije moguće odrediti kao 4/4. Unutar istovjetnog metričkog okvira tri ansambla izvode sljedeće ritamske obrasce:

Ritamski obrazac verzije NER može se opisati kao ponešto pojednostavljena inačica verzije KAO, dočim je ritamski obrazac verzije ROM posve drukčiji. Dinamika je u njemu postignuta gustoćom udaraca i naglašavanjem.

### **Harmonija**

U sljedećem tabelarnom prikazu velika se slova odnose na durske akorde, a mala na molske. Ova se distinkcija odnosi samo na verzije KAO i NER, dočim verziju ROM karakterizira harmonijska statičnost.



	SEKCIJA A	SEKCIJA B	SEKCIJA C	SEKCIJE F, S, H, Z
KAO:	a - F G C -	d - d- G - a -	a - C -	-
NER:	a - F G C -	d - d- G - a -	a - C -	-
ROM:	a - a - a -	a - a - a - a -	a - a -	a - a - a - a -

Harmonijske progresije u verziji NER podudaraju se s onima u verziji KAO. U verziji ROM nema akordičkih promjena, premda u ansamblu postoje glazbala koja ih mogu proizvesti. Dok jedno glazbalo izvodi melodiju (zurla), druga glazbala izvode bordun bilo držanjem tona ili njegovim ponavljanjem (harmonika), ponavljanjem kratke melodijske fraze (sintasajzer) ili pak melodijskim pomacima oko osnovnog tona (cümbüs).

### **Tempo**

KAO:  $\phi = 120$

NER:  $\phi = 120$

ROM:  $\phi = 132$

Tempo verzije ROM brži je od tempa verzija KAO i NER. Ritamska gustoća verzije ROM pruža dojam da je tempo još brži nego što zapravo jest. Samo u verziji ROM tempo se postupno ubrzava.

### **Tekst**

Verzija KAO ima tekst na portugalskom jeziku. Taj nesvakidašnji jezik za kosovske prilike pred izvođače je postavio tri mogućnosti: (a) izgovarati nerazumljive riječi, (b) načiniti novi tekst na nekom od jezika kojima govore ljudi u pokrajini ili (c) izvoditi skladbu instrumentalno.

KAO: tekst na portugalskom jeziku

NER: tekst na portugalskom jeziku

ROM: —

Pjevač verzije NER imitira slogove koje je čuo na snimku verzije KAO, bez ikakva poznavanja portugalskog jezika i tome shodno bez razumijevanja smisla riječi. Izvođači verzije ROM odlučili su se za instrumentalnu izvedbu.

\*\*\*

Rezultati uspoređivanja verzija NER i ROM s verzijom KAO, koja je objema poslužila kao "original" na temelju kojega su kreirali vlastite izvedbe, jasno pokazuju da je NER u svih šest kategorija sličnija verziji KAO nego što je to ROM. Romski su glazbenici pri izvođenju strane skladbe upotrijebili (i) lokalna glazbala. Mijenjajući oblikovne značajke, dodajući pritom nove sekcije, prilagodili su je preostalom repertoaru. Svaki član ansambla koji je izvodio melodiju podario je svoj osobni pogled na nju, bez dosljednih ponavljanja. Bubnjar je strani ritamski obrazac modificirao tako da se uklopio u lokalni stil gustog udaranja. Umjesto harmonijskih progresija Romi su se odlučili za uobičajenu pratnju melodije bordunom. Ubrzavanje tempa prema kraju izvedbe, kao uostalom i odbacivanje nerazumljivog teksta predstavljaju također karakteristične postupke romskih glazbenika na Kosovu.

### Zaključak

Neposredno uspoređivanje dviju izabranih verzija *Lambade*, uspoređivanje drugih verzija *Lambade* te verzija drugih skladbi u kojih nije bilo moguće sa sigurnošću odrediti ishodišnu verziju (v. npr. Pettan 1996a) potvrdilo je slutnju da su romski glazbenici stranu skladbu prilagodili svom repertoaru i načinom i opsegom različitim od ne-romskih glazbenika. Originalnu verziju doživjeli su kao sirovinu iz koje je valjalo napraviti proizvod — vlastitu verziju. U postupku uobličavanja toga proizvoda sve su glazbene parametre smatrali pogodnima za mijenjanje. Fadilj Sulejmani, popularni romski pjevač iz Uroševca, izrazio je to sljedećim riječima: "Ponekad čujem živu izvedbu ili pak snimku neke dopadljive skladbe. Razmislim bih li je ja mogao izvesti bolje. Naučim je s pomoću kasete te je prilagodim svom stilu" (usmena komunikacija, Uroševac 1989). Ne-romski glazbenici nastojali su, naprotiv, što dosljednije imitirati Kaominu verziju, što ukazuje da su poimanja idealne izvedbe u romskih i ne-romskih glazbenika bila potpuno oprečna: za Rome je originalna verzija bila tek polazna točka, a za ne-Rome je to bila ciljna točka.

Mijenjajući parametre iz originalne verzije, Romi su zapravo preveli formu i sadržaj koji su im bili strani u sustav što su ga i oni i njihova publika mogli doživjeti kao *svoj*. Suočeni s na Kosovu nerazumljivim jezikom kao što je portugalski, romski glazbenici radije su ponudili instrumentalnu verziju ili pak — u nekim drugim verzijama — kreirali tekstove na jezicima što ih razumiju oni i njihova publika (romski, albanski) nego da su imitirali nerazumljive slogove. Jedan je stariji autor, želeći dokumentirati tezu o "komičnim romskim misinterpretacijama poznatih pjesama", naveo primjer da su romski glazbenici umjesto riječi "Marseillaise" upotrijebili sličnu riječ bitno drukčijeg značenja — "mitraljez" (Vukanović 1962:56-57). U svjetlu podataka koji su proizašli iz uspoređivanja verzija *Lambade*, spomenuti primjer zapravo

podupire tvrdnju kako romski glazbenici nastoje dati smisao onome što čine. Jednostavno su nerazumljivu stranu riječ preveli u nešto što poznaju i što ima smisla i za njih i za njihovu lokalnu publiku.

Izvođači verzije ROM: Muharem Pajazitaj (svirač zurle, prvi slijeva)  
i njegov ansambl. Selo Rudeš, općina Istok, 1990.

Romsko glazbeništvo se može shvatiti kao ravnoteža između želje za zadovoljenjem publike i želje za zadovoljenjem samog glazbenika. Saksofonist iz Kosovske Mitrovice, Naser Šaćiri, rekao je jednom prigodom: "Želim li zadovoljiti publiku, prvo moram zadovoljiti sebe, a ono što me ispuni zadovoljstvom je dobro izveden taksim" (osobna komunikacija, Kosovska Mitrovica 1990). Značaj što su ga Naser i drugi romski glazbenici na Kosovu pridavali improviziranome taksimu reflektira značaj poosobljene izvedbe. Čak su i romske verzije bez taksima imale pečat vlastitosti. Podrijetlo i glazbene značajke (bilo koje) skladbe, ma koliko odstupale od uobičajenih, nisu bitno utjecale na odluku o njezinu prihvaćanju. U njezinu prilagođavanju lokalnom repertoaru pazilo se na udovoljavanje dvama zahtjevima: da verzija bude prepoznatljiva, što je bilo važno za publiku, i da bude poosobljena, što je bilo važno za glazbenike.

Izneseni rezultati potvrđuju ispravnost prijedloga Carol Silverman da valja istraživati svekoliku glazbu što je izvode Romi, bez obzira na njezino podrijetlo (Silverman 1981:2). Istina je da Rome zanima *tko* pjeva, *što* želi posredovati i *kako* to čini, bez obzira na podrijetlo skladbe (Kertész

Wilkinson 1992:132). Kao što je to u ovom članku pokazala analiza prilagođavanja ne-romske skladbe romskom repertoaru, novouobličenu *Lambadu* s pravom možemo smatrati romskom glazbom.

## NAVEDENA LITERATURA

- Bezić, Jerko. 1977. "Dalmatinska folklorna gradska pjesma kao predmet etnomuzikološkog istraživanja". *Narodna umjetnost* 14:23-54.
- Bezić, Jerko. 1980. "Višeslojni glazbeni svijet nosilaca narodnog glazbenog stvaralaštva sredinom 20. stoljeća". U *Zbornik od 25. kongres na Sojuzot na Združenijata na folkloristite na Jugoslavija. Berovo 1978*. L. Karovski i G. Stefanoski, ur. Skopje: Savez udruženja folklorista Jugoslavije - Udruženje folklorista Makedonije, 555-560.
- Bezić, Jerko. 1985. "Uz diskusiju o predmetu etnomuzikološkog istraživanja". U *Zbornik radova 32. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Somboru 1985*. M. Veselinović Šulc, ur. Novi Sad: Udruženje folklorista SAP Vojvodine, 441-444.
- Ceribašić, Naila. 1998. "Etnomuzikološka i etnokoreološka djelatnost Instituta tijekom devedesetih godina". *Narodna umjetnost* 35/2:49-66.
- Dunin, Elsie Ivancich. 1971. "Gypsy Wedding. Dance and Customs". *Makedonski folklor* 4:317-326.
- Kertész Wilkinson, Irén. 1992. "Genuine and Adopted Songs in the Vlach Gypsy Repertoire. A Controversy Re-examined". *British Journal of Ethnomusicology* 1:111-136.
- Pareles, Jon. 1990. "Lambada. Would-be Craze by Way of Paris". *New York Times*, 15. 1.:C15.
- Pettan, Svanibor. 1992. "'Lambada' in Kosovo. A Profile of Gypsy Creativity". *Journal of the Gypsy Lore Society* 5/2:117-130.
- Pettan, Svanibor. 1996a. "Gypsies, Music, and Politics in the Balkans. A Case Study from Kosovo". *The World of Music* 38/1:33-61.
- Pettan, Svanibor. 1996b. "Selling Music. Rom Musicians and the Music Market in Kosovo". U *Echo der Vielfalt – Echoes of Diversity*. U. Hemetek, ur. Wien: Böhlau, 233-245.

- Riding, Alan. 1990. "Brazilian Wonder Turns Out Bolivian". *New York Times*, 4. 7.:L16.
- Searles, Julie. 1991. *The Party's Over. The Lambada Phenomenon and Its Global Implications*. Referat na kongresu Society for Ethnomusicology, Chicago.
- Silverman, Carol. 1981. *Gypsy Ethnicity and the Social Contexts of Music*. Referat na kongresu American Anthropological Association, Houston.
- Vukanović, Tatomir. 1962. "Musical Culture among the Gypsies of Yugoslavia". *Journal of the Gypsy Lore Society* 3/41:41-61.

## ROM MUSICIANSHIP AND THE ETHNOMUSICOLOGICAL STUDY OF ADAPTATION

### SUMMARY

Situations in which the ethnomusicologist can designate with certainty the first version of a particular piece of music, which has provided the basis for other versions, are rare, and even quite exceptional. Nevertheless, just such an opportunity arose in Kosovo in 1990, where it was possible to follow the process of adoption of *Lambada* by Rom and non-Rom ensembles from its performance by the *Kaoma* ensemble, played many times a day on radio and television. Analysis of the adaptation of individual musical parameters in relation to the original version on the part of a selected Rom and a non-Rom ensemble of similar type showed considerable differences in their approaches. The non-Rom ensemble whose members were ethnic Muslim and Serbian musicians tried to create a version as similar to the original as possible, while the Rom ensemble took the original version only as the raw material, from which, by modifying the corresponding parameters — instrumentation, form, melody, rhythm, harmony, tempo and lyrics — it created its own personalised version. As the *Lambada* example shows, when studying Rom music-making, one should take into consideration the entire repertoire since, whatever the origins of any composition whatsoever, it becomes "Rom music" through the manner of adaptation.

Keywords: Roma (Gypsies), music, Kosovo