

Etno jazz u Hrvatskoj: Hibridni glazbeni izrazi, globalni identiteti i scena

Hadžiomerović, Ena

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:886889>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-10**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK ZA MUZIKOLOGIJU

ENA HADŽIOMEROVIĆ

Etno jazz u Hrvatskoj:
hibridni glazbeni izrazi, globalni glazbeni identiteti i scena

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

Etno jazz u Hrvatskoj:
hibridni glazbeni izrazi, globalni glazbeni identiteti i scena

DIPLOMSKI RAD

Mentor: nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

Student: Ena Hadžimerović

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

Nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

OPASKA:
PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Zahvala

Hvala svim glazbenicima s kojima sam imala čast razgovarati, a čije studije slučajeva čine temeljni dio ovog rada: Tamari Obrovac, Borni Šercaru, Filipu Novoselu, Maku Murtiću. Njihova glazba i misli bile su moja inspiracija.

Hvala svim profesorima na odsjeku od kojih sam kroz godine učila, koji su me pripremili za daljnje izazove na mom profesionalnom putu.

Hvala mojoj mentorici, dr. sc. Naili Ceribašić, čije su inteligentne i uvijek precizne riječi odražavale ono što mislim, a ne mogu uvijek formulirati. Njene upute i komentari pomogli su oblikovati ovaj rad, iz jedne velike ideje, u ovo što danas stoji pred Vama.

Hvala mojoj obitelji, naročito sestri, tati i mami, bez čije podrške ne bih bila na kraju studija. Najviše hvala mami, koja je uvijek imala sluha za sve moje doživljaje, more želja i ideja koje su se kroz njeno razumijevanje, ljubav i rad ostvarile, i dalje ostvaruju.

Hvala mojoj ljubavi, Francescu, koji je ovdje uz i za mene za svo vrijeme stvaranja ovog rada. Naša zajednička preslušavanja i prosviravanja glazbe bila su ključna; njegova su pitanja i prijedlozi poboljšali ovaj rad, a strpljenje, nježnost i prisutnost poboljšali i mene kao osobu.

Na kraju, hvala mojim kolegicama, prijateljicama i sestrama etnomuzikologinjama (II), ponaimence i ponajviše Francesci, Hannah i Katiji. Samnom su na mom etno putovanju od njegova početka, kao moja ogledala i moji emocionalni stupovi potpore. Ovaj studij nam je zauvijek isprepleo živote. Hvala i njemu na tome.

Sažetak

World jazz kao svjetski fenomen, te *etno jazz* kao domaći, nastali su spojem jazz-a i lokalnih glazbenih tradicija. Ovim radom donosim povijesni kontekst nastanka žanra te ključne pojmove i koncepte, povezane uz *world music* i scenu etno glazbe u Hrvatskoj. Ispitujem načine pregovaranja ovih dvaju glazbenih jezika na glazbeno-zvukovnoj i izvanglazbenoj razini, koristeći se metodologijom slušne i kontekstualne analize te etnografskog rada kojemu okosnicu čine četiri intervjua provedena s *etno jazz* glazbenicima. Odrednice *etno jazz-a* donosim služeći se vlastitim analitičkim okvirom, prvo na primjeru pionira žanra u Hrvatskoj, Boška Petrovića, te potom na četirima studijama slučaja: Tamare Obrovac, Borne Šercara i Jazziane Croatice, dua Hojsak & Novosel te Maka Murtića i Mimika orkestra. Fokusirajući se na njihove opuse objašnjavam hibridni glazbeni izraz *etno jazz-a*, te donosim razmišljanja samih glazbenika o vlastitim glazbenim izrazima, njihovim pristupima *jazz-u* i lokalnim glazbenim tradicijama, kao i njihova promišljanja scene *etno jazz-a* općenito. Ispitujem i način na koji *jazz* i tradicijska glazba nastavljaju svoj život kroz *etno jazz*, te se bavim *etno jazz-om* kao odgovorom na globalizaciju, koji spojem *globalnog* žanra *jazz-a* i *lokalnih* glazbenih kultura stoji kao jedan od predstavnika *glokalnih* suvremenih glazbenih praksi. Scena *etno jazz-a* u Hrvatskoj nije velika, a ovaj rad predstavlja prvo nastojanje da se ona i njeni sudionici na prezentan način predstave, da se dublje shvati, da se ocrtaju njene noseće karakteristike, te da pomogne da se možda, na kraju, i ujedini.

Ključne riječi: etno jazz; glazbeni identitet; *glokalnost*; hibridnost; scena

Summary

World jazz as a world phenomena, and *ethno jazz* as its lokal counterpart, were created by combining *jazz* and local music cultures. This work brings the historical context of the creation of the genre and its key words and concepts, connected to *world music* and the scene of *ethno music* in Croatia. I am examine the ways of negotiating these two musical languages on a musical-sound and non-musical level, using the methodology of attentive listening and contextual analysis, as well as through ethnographic work based on four interviews with *ethno jazz* musicians. I describe the characteristics of *ethno jazz* using my own analytical framework, applying it first on the case of the pioneer of the genre in Croatia, Boško Petrović, and then on four case studies: Tamara Obrovac, Borna Šercar and Jazziane Croatice, Hojsak & Novosel duo, and Mak Murtić and Mimika Orchestra. By focusing on their opuses, I am explain the hybrid musical expression of

ethno jazz, and bring forth the ideas of the musicians about their own musical expressions, their approaches to jazz and local musical traditions, and their understanding of the scene in general. I also inquire into the ways jazz and traditional music continue their lives within ethno jazz, and deal with ethno jazz as a response to globalization, which, through connecting a *global* genre such as jazz, with *local* music cultures, stands as a representative of glocal contemporary music practices. The ethno jazz scene in Croatia is not large, and this work represents the first endeavor to present its participants comprehensively, to understand the scene more deeply, to describe its main characteristics, and to help it, perhaps, eventually unite.

Key words: ethno jazz; music identity; glocality; hybridity; scene

Sadržaj

1. Uvod.....	8
2. Definiranja: etno, jazz i ključni pojmovi.....	10
3. Okosnica: world jazz.....	18
4. Počeci: etno jazz Boška Petrovića.....	28
5. Hrvatska etno jazz scena današnjice – studije slučajeva	
5.1 Tamara Obrovac.....	39
5.2 Borna Šercar i Jazziana Croatica.....	52
5.3 Bow vs. Plectrum: Hojsak & Novosel.....	59
5.4 Mak Murtić i Mimika orkestar.....	70
5.5 Treba spomenuti i... ..	81
6. Upisivanje identiteta: hibridnost, globalnost, konceptualnost i scena.....	85
7. Zaključak.....	95
8. Popis intervjua.....	103
9. Citirana literatura i izvori.....	103
10. Citirana diskografija.....	106

1. Uvod

Fascinacija tradicijskim glazbenim kulturama koja me pratila kroz studij, a koja se rasplamsala kroz predmet Glazbe svijeta, nastavila se povezivanjem uz *jazz* čiju sam scenu u Zagrebu unazad nekoliko godina počela upoznavati. *World jazz*, kao globalni fenomen, to jest njegova lokalna inačica *etno jazz*,¹ bili su otkriće mog studiranja te me uputili u mnoge nove glazbene pravce upravo zbog svog hibridnog karaktera. Tek naizgled poznati elementi jazza i tradicijske glazbe učinili su mi se kao sjajan predmet istraživanja od trenutka kada sam saznala da se istraživati može bilo koja druga glazba osim klasične, zapadnoeuropske, kojoj je studij muzikologije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu ipak primarno posvećen. Upravo zbog otkrića bogatstva i raznolikosti glazbi svijeta usmjerila sam se na etnomuzikologiju. Spoznaja da je jazz nastao i nastavio se kao hibridni žanr spajajući elemente raznih glazbenih kultura, da je tradicijska glazba u svojoj srži fluidna i otvorena za miješanje s različitim glazbenim žanrovima, da je spojivši se s popularnom glazbom stvorila *world music* – sve mi je to postalo vrlo uzbudljivo, a etno jazz stajao je kao spoj tih dvaju svjetova, jednako kao i amblem te spoznaje. Osim toga, etno jazz odlučila sam odabrati kao temu svog diplomskog rada i zbog uvjerenja da je svaki odabir političan (kako je zaključeno na brojnim predavanjima Mojce Piškor, profesorice kolegija Glazbe svijeta), pa ga sukladno tomu promoviram ovim radom: potencijalnim istraživačima kao temu, potencijalnim glazbenicima i organizatorima festivala kao scenu, potencijalnim slušateljima kao iznimno zanimljivu glazbu.

Prve publikacije koje se bave world jazzom objavljene su tek tijekom nekoliko zadnjih godina, a u domaćoj sredini nitko se nije znanstveno bavio temom etno jazza, dok njegova scena u isto vrijeme doživljava uzlet – što su mi sve bili dodatni poticaji za odabir ove teme. Na drugoj godini studija, kada sam se zainteresirala za nju, Mimika orkestar sakupljao je novac putem *crowdfunding* kampanje kako bi izdao svoj prvi etno jazz album, dok je Bow vs. Plectrum tek izdao svoj, a Tamara Obrovac i Jazziana Croatica Borne Šercara nastupali po čitavoj Hrvatskoj predstavljajući vlastita nova diskografska izdanja. Uza sve, početkom 2017. godine emitiran je dokumentarni prilog u emisiji Hrvatske radiotelevizije *Vrijeme je za jazz*, naziva „Živio etno!“, što me motiviralo na pisanje manjeg seminarskog rada naslovljenog „Hrvatska tradicijska glazba u jazzu“.

¹ Pojmove *world jazz*, *etno jazz* i *jazz* deklinirat ću kao imenice muškog roda, te ih neću stavljati u kurziv radi njihove učestale upotrebe u radu.

Ovim radom nastojim donijeti detaljnije razumijevanje world/etno jazza kao fenomena, objasniti njegove karakteristike na primjeru nekoliko studija slučajeva te općenito donijeti detaljniji uvod u etno jazz scenu u Hrvatskoj. Primarna ideja bila je istraživanjem obuhvatiti i festivale etno jazza u Hrvatskoj, kojih je pozamašan broj, te se detaljnije koncentrirati na koncertne izvedbe glazbenika. Ukratko – napraviti etnografiju. Zbog okolnosti povezanih uz epidemiju koronavirusa, takva nastojanja pala su u drugi plan. Umjesto toga sam se pomnije koncentrirala na diskografije glazbenika, te se moja metodologija okrenula više muzikološkom pristupu, odnosno analizi same glazbe. Ona se tako primarno sastoji od dva dijela: detaljne slušne i kontekstualne analize opusa glazbenika, te etnografskog rada na četiri dubinska intervjua provedena ove godine s hrvatskim etno jazz glazbenicima: Tamarom Obrovac, Bornom Šercarom, Filipom Novoselom i Makom Murtićem.

Uz pomoć literature, u početnim poglavljima objašnjavam pojmove ključne za rad, te donosim prikaz nastanka world jazzu u svjetskim okvirima i etno jazzu u domaćim okvirima, naročito vezano uz rad Boška Petrovića, iz čega isvodim analitički okvir za analize koje slijede, a koje su sazdane u formi studija slučajeva odabranih etno jazz glazbenika. Kroz analizu njihove glazbe i njihovih razmišljanja o vlastitom radu i sceni, pokušavam prikazati kako etno jazz figurira u današnjici, koja su njegova obilježja i što ona impliciraju. U zadnjim poglavljima nastojim prikazati i druge koncepte koji utječu na izgradnju identiteta etno jazzu, poput svjetonazora, pritom se koristeći pojmovima *hibridnosti* i *glokalnosti*. Etno jazz nastao je kao hibrid jazzu i lokalnih glazbenih tradicija, a hibridnost je svakim danom sve jača tendencija *svih* glazbenih žanrova, stoga ovim radom ispitujem koje konotacije sa sobom nosi. Bavim se fenomenom *etno jazzu* kao odgovora na procese globalizacije, odnosno kao spoja *globalnog* i *lokalnog*, ispitujući tezu univerzalnosti jazzu i varijabilnosti lokalnih glazbenih tradicija.

Ovim radom, dakle, želim saznati na se koji način stvaraju specifični svjetovi world jazzu te što čini njihov glazbeni identitet, a to činim na primjeru etno jazzu u Hrvatskoj, istraživanjem njegovih karakteristika te načina na koji se one ispoljavaju kroz specifične opuse pojedinih hrvatskih etno jazz glazbenika. Istražujem stvara li taj identitet osjećaj koherentne scene, te nastojim ukazati na zajednička obilježja etno jazzu u Hrvatskoj.

Pa, krenimo od terminologije.

2. Definiranja: etno, jazz i ključni pojmovi

Već u začetku ideje ovog istraživanja uviđala sam da ljudima oko mene, često i samim glazbenicima, nije bilo jasno što je etno jazz. Pitanja su najčešće išla su u smjeru “To postoji u Hrvatskoj?“, i na njih sam imala spreman potvrđan odgovor – no na pitanje “A što to jest?” najčešće bih odgovor simplificirala, pa odgovarala s imenima pojedinih izvođača za koje su možda čuli, kao što su to Boško Petrović ili Tamara Obrovac. I samoj mi je mnogo puta bilo teško definirati world/etno jazz ili uperiti prstom u njegove odrednice. Instinkt je obično bio vodilac, a dalje su najčešće vodili algoritmi glazbenih platformi, koji su prepoznajući moje glazbene preferencije ponovno i ponovno predlagali glazbu Dhafera Youssefa, Edmara Castañede ili Omara Sose. Ipak, ovim radom odvažila sam se, ako ne odrediti, makar približe razjasniti značenje world/etno jazz kroz ključne pojmove, njegovu povijesnu dimenziju, te detaljnije opisivanje karakteristika i brojnih mu primjera. Krenut ću od pojma koji je nastao iz ideje miješanja popularne glazbe i lokalnih glazbenih tradicija – *world music*, a zatim i naredna dva pojma koji već i etimološki čine temu ovog rada – *etno* i *jazz*, povezujući obilježja jednog s drugim. Pritom dolazim i do koncepta koji se vežu uz prethodne pojmove, a koji će mi služiti u radu: *hibridnost* i *glokalnost*.

Mojca Piškor u svom magistarskom radu opisuje nastanak *world musica* ovako:

Krajem lipnja 1987. godine u londonskom pubu *The Empress of Russia* održan je prvi sastanak predstavnika diskografskih kompanija i nekolicine novinara koji je označio stvaranje, a time i početak sustavnog korištenja naziva *world music* u okvirima glazbene industrije. Primarni impuls tom okupljanju bilo je pitanje ograničene distribucije i promidžbe glazbi koje su se nalazile u katalogima tih diskografskih kuća. Problem su pritom bili vlasnici prodavaonica diskografskih izdanja koji jednostavno nisu znali kamo smjestiti te glazbe, te ih stoga nisu sustavno nabavljali i plasirali svojim kupcima. Osmišljavanje kategorije koja bi ponudila odgovor na pitanje „kamo s tim?“ rezultiralo je pojmom *world music*. (Piškor 2005: 6)

Ovakav precizan trenutak nastanka pojma ne umanjuje njegovo razno, raznoliko i široko semantičko polje. Kao i Piškor, izdvojila bih citat Philipa Bohlmana s početka njegovog *A Very Short Introduction to World Music*:

World music je ona glazba koju susrećemo, pa, posvuda u svijetu. *World music* može biti folklorna, umjetnička ili popularna glazba; oni koji je prakticiraju mogu biti amateri ili profesionalci. *World music* može biti sakralan, sekularan ili komercijalan; njegovi izvođači mogu naglašavati autentičnost svoje glazbe i istodobno snažno oslanjati na posrednike kako bi je proširili na što je više mogućih tržišta. Potrošači *world musica* mogu ga koristiti kako žele; mogu ga slaviti kao vlastitu glazbu ili se pak oduševljivati njegovom stranošću. Stare definicije i distinkcije više ne djeluju; *world music* može biti zapadnjački ili nezapadnjački, akustičan ili elektronički obrađen. Svijet *world musica* nema granica, a on time postaje dostupan svima. Upravo je stoga gotovo potpuno opravdano bilo koju glazbu nazvati *world musicom*.² (Bohlman 2002: xi)

Pa iako Bohlman u svom *Uvodu* piše o *world musicu* u njegovom najširem shvaćanju, kao o glazbama svijeta to jest tradicijskim, popularnim i klasičnim glazbama koje se odvijaju i razvijaju neovisno o zapadnoeuropskoj klasičnoj glazbi, *world music* koji imam na umu i u koji uvrštavam world/etno jazz, ipak se odnosi više na glazbe tijesno povezane s glazbenom industrijom, to jest na ranije navedenu definiciju.

Nastao tijekom druge polovine 20. stoljeća kroz miješanje tradicijskih glazbi svijeta s novonastajućim popularnoglazbenim žanrovima, odgovarajuće etiketiran i stavljen na tržište te diseminiran putem razvijenog sustava medija (radija, filma, televizije, interneta i dr.), *world music* je tijekom osamdesetih i devedesetih godina postigao ogromnu vidljivost. Od svojih početaka, ali naročito u 21. stoljeću, stavljen je na pijedestal pod zastavom multikulturalnosti, ali često i proglašen krivcem pod čijom se maskom uvijek skrivaju razni politički i/ili, naročito, ekonomski ciljevi. Takvim se slučajem u domaćoj sredini bavi rad Mojce Piškor „Celebrate Cultural Diversity! Buy a Ticket!“ (2006), koji govori o povezanosti *world musica* s politikom i kapitalom te o diskrepanciji između interesa javnosti za *world music* koncerte, koji se već standardno propagiraju kao mjesta međukulturne otvorenosti, i stvarne međukulturne otvorenosti hrvatskih publika. Do diskrepancije dolazi dijelom i zbog realne razine znanja i sposobnosti percepcije, to jest manjka dubljeg razumijevanja brojnih i vrlo različitih svjetova *world musica* koji sa sobom

² „World music is that music that we encounter, well, everywhere in the world. World music can be folk music, art music, or popular music; its practitioners may be amateur or professional. World music may be sacred, secular, or commercial; its performers may emphasize authenticity, while at the same time relying heavily on mediation to disseminate it to as many markets as possible. World music's consumers may use it as they please; they may celebrate it as their own or revel in its strangeness. The old definitions and distinctions don't hold anymore; world music can be Western or non-Western, acoustic or electronically mixed. The world of world music has no boundaries, therefore access to world music is open to all. There's ample justification to call just about anything world music.“

nose još brojnija glazbena i izvanglazbena, kulturna značenja. Simon Frith u svom radu „The Discourse of World Music“ piše da „odgovarajuće razumijevanje *world musica* znači, čini se, etnomuzikološko znanje, a ne turističke uspomene“³ (2000: 307). Takvo etnomuzikološko znanje sa sobom povlači i čitav akademski diskurs vezan uz *world music*, koji se naročito veže uz dva pojma: *autentičnost* i *hibridnost*. Kao i Frith, izdvaja ih i razrađuje i Sarah Weiss u radu “Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music” (2014). Weiss na temelju etnografskih uvida istražuje načine na koji percepcija autentičnosti utječe na razumijevanje i prihvaćanje hibridnih kulturnih produkata, poput *world musica*. Autentičnost Weiss opisuje kao „nešto što je [...] u reprodukciji bitnih značajki u skladu s izvornikom ili učinjeno na isti način; nešto što je autentično vjerno je vlastitom duhu ili karakteru, te je stoga uvjerljivo“⁴ (2000: 513), pri čemu, zanimljivo, dugovječnost i kontinuitet prakse ne igraju veliku ulogu. Svojim radom ipak dokazuje da je autentičnost „savitljiv koncept, unutar i između pojedinaca, kao i tijekom vremena.“⁵ (2000: 520) Weiss temeljem svoje studije izdvaja kriterije autentičnosti koji su “prvenstveno određeni opsegom kojim je izvođač vjeran svom duhu ili karakteru”, dok “društvene i osobne odluke izvođača obično imaju prednost nad glazbenim odlukama kao odrednicama autentičnosti”⁶ (2000: 522).

Drugi pojam vezan uz *world music* jest hibridnost, pojam koji koristim i u svom radu, a koji je postao učestao u novijim radovima o *world musicu* i mnogim drugim glazbenim žanrovima, to jest, u etnomuzikološkoj literaturi općenito. Tako je naime jer hibridnost postaje sve naglašenije pravilo trenutnog glazbenog tržišta. Deborah A. Kapchan i Pauline Turner Strong u svom radu „Theorizing the Hybrid“ hibridnost povezuju s pojmovima sinkretizacije, brikolaža, kreolizacije, i fuzije, te donose definiciju hibridnosti prema kojoj se ona „ostvaruje kad god se dva ili više povijesno odvojena područja spoje u bilo kojem stupnju koji dovodi u pitanje njihovu društveno

³ „proper appreciation of world music meant, it seemed, ethnomusicological knowledge rather than tourist memories.“

⁴ „Something that [...] conforms to an original in reproducing essential features or being done in the same way; something that is authentic is true to its own spirit or character and is, therefore believable.“

⁵ „the construction of authenticity is not rigid. Authenticity is a malleable concept, within and between individuals as well as over time.“

⁶ „Social and personal decisions by the performers tend to be privileged over musical decisions as determinants of authenticity.“

konstruiranu autonomiju.“⁷ (Kapchan, 1999: 6, prema: Kapchan; Strong, 1999: 243) Max Peter Baumann u svom radu „The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization“ naglašava procese fuzije, odnosno hibridizacije, kao ključne procese u glazbi 21. stoljeća (posebno izražene u *world musicu*), pa ih opisuje kao produkt modernizacije:

Trenutna situacija pokazuje da je modernizacija – odnosno proces neprestane težnje za nečim novim što nadilazi tradicionalne kalupe – u vezi s medijima i tehničkim razvojem diljem svijeta, postala nepovratan proces. Čini se da je čak i na lokalnoj razini postizanje konsenzusa o kulturnim, te osobito o glazbenim sadržajima postalo nemoguće. Granice između različitih kultura, stilova i žanrova postale su previše porozne.⁸ (Baumann 2000: 136)

Koncept hibridnosti pritom je koristan i jer otvara i šira društvena pitanja poput onih vezanih uz postmoderne teorije i globalizaciju:

Uvodeći koncept hibridnosti u raspravu, etnomuzikolozi nisu samo ukazivali na vrijednost detaljnog lokalnog rada na procesima stvaranja glazbe, niti su pokušavali pratiti kretanje određene glazbe kroz međunarodnu trgovinu zvukovima i simbolima; oni su se također oslanjali na šira akademska propitivanja globalizacije, propitivanja izazvana postmodernom teorijom.⁹ (Frith 2000: 309-310)

Odmah iza kontemplacije o širokoj definiciji *world musica* Philip Bohlman piše o globalizaciji kao fenomenu čije je značaj također rapidno rastao tijekom prošlog stoljeća, kulminirajući početkom ovog. Pritom opisuje dvije suprotne reakcije na globalizaciju, a koje se oslikavaju i na *world music*. *Slavljenje* svijeta povezanijeg i multikulturanijeg no ikad, te *strah* od homogenizacije i gubitka raznolikosti glazbi svijeta (2002: vii). Srednji put između suprotnih polova osim

⁷ “hybridity is effected whenever two or more historically separate realms come together in any degree that challenges their socially constructed autonomy.”

⁸ „The current situation shows that modernization – that is, the process of continually striving for something new that breaks out of traditional molds – in connection with media and technical developments across the globe has become an irreversible process. Even at the local level, reaching a consensus on cultural, and particularly on musical, contents seems to have become impossible. The borders between the different cultures, styles and genres have become too porous.“

⁹ „In introducing the concept of hybridity into the discussion ethnomusicologists were not simply pointing at the value of detailed local work on music-making processes, or trying to follow the movement of particular musics through the international trade in sounds and symbols; they were also drawing on broader academic concerns about globalization, concerns inflected by postmodern theory.“

Bohlmana traži i Sarah Weiss, naglašavajući da ni jedna od dvije navedene reakcije ne daje potpunu sliku:

Niti jedno i drugo ne uzimaju u obzir procesualnu prirodu kulture i kulturnog razvoja. Radovati se obilnim mogućnostima širenja heterogenosti znači djelovati nepovijesno. [...] Sve veća brzina kulturne interakcije može proizvesti heterogenost, ali također može uništiti gradivne elemente koji su potrebni za udomaćivanje [kulture]. Konstrukcija povijesti od strane onih koji predviđaju kulturo sivilo i konačnu homogenost jednako je problematična, jer pretpostavlja mjesto u mračnoj, nedokumentiranoj prošlosti – ili u nedavnoj dokumentiranoj prošlosti – kada je antropolog ili misionar stigao u kulturu koja je bila „čista“ i promijenio sve, ili još nevjerovatniji trenutak nastanka u kojem je kultura izumljena, izničući iz ničega potpuno nova.¹⁰ (Weiss, 2014: 512)

Ovim radom pokušat ću pratiti taj srednji put, pa objasniti način na koji je world/etno jazz nastao kao odgovor na globalizaciju, ali i kao jedno od njenih rješenja – lokalizacijom, to jest udomaćivanjem globalne glazbe, jazza.

Kada namjeru definiranja prebacimo sa svjetskog na domaći teren, ona ostaje jednako problematična, no terminologija je nešto drugačija. *Etno glazba* često stoji kao istoznačnica *world musica*, u tome što predstavlja spoj tradicijske i popularne glazbe, to jest, riječima Irene Miholić koja je diplomski rad pisala na temu etno glazbe, ona predstavlja novi trend „u hrvatskoj glazbi u devedesetim godinama dvadesetog stoljeća“ obuhvaćajući „pokušaj spoja tradicijske folklorne glazbe i modernog, popularnog izričaja glazbene svakodnevnice“ (Miholić 1998: 3). Pritom je zanimljivo da je kategorija *world musica* u početku došla iz zapadnjačkog svijeta kao naziv za sve ono što nije iz njega, dok je etno glazba došla kao izraz glazbenika koji koriste vlastitu lokalnu tradiciju – bez obzira na to kako se lokalno percipira.¹¹

¹⁰ „Neither fully considers the process-based nature of culture and cultural development. To rejoice in the abundant possibilities of expanding heterogeneity is to act ahistorically. [...] The ever-increasing speed of cultural interaction may produce heterogeneity, but it may also destroy the building blocks used for indigenization. The construction of history by those who predict cultural grey-out and eventual homogeneity is equally problematic, for it assumes a point in a murky, undocumented past—or in a recent documented past—when an anthropologist or missionary arrived when a culture was “pure” and changed everything, or an even more unlikely origin moment in which a culture was invented, springing brand new from nothing.“

¹¹ Tom analogijom koristim i pridjeve *world* i *etno* u spoju s jazzom – world jazz služi kao naziv za svjetski, krovni pojam koji ima mnoge lokalne inačice, kakva je i etno jazz, pojam koji služi kao domaći termin.

Miholić se u svome radu orijentira na stvaralaštvo glazbenika devedesetih godina, primarno grupu Legen, Dunju Knebl i Lidiju Bajuk, tek spomenuvši *pastirski/folk rock* koji je tijekom sedamdesetih i osamdesetih u Jugoslaviji imao priličan broj slušatelja i pobornika iza sebe, ili *etno jazz* koji je u istom razdoblju, ipak, bio manje zastupljen. U kontekstu devedesetih povezuje socio-političke prilike u Hrvatskoj, ali i šire kulturne i globalne trendove s nastankom etno glazbe, a spominje i još jednu njezinu indikativnu identitetsku odrednicu:

Plodno tlo za njegovo nastajanje pružile su kako društveno-političke prilike u samoj Hrvatskoj s pozitivnim odnosom prema folklornoj baštini, tako i u svijetu još uvijek jak i popularan trend tzv. *world music*. Osim povratku tradicijskoj glazbi, taj trend je usko povezan i s *ekologijom tj. onim njenim dijelom koji se zalaže za povratak prirodi, korijenima, onom „ljudskom“*, a ujedno je odmak od automatizacije i industrijalizacije koja nas je u svakom (pa i glazbenom) pogledu okružila. (1998: 22-23) [naglasila E. H.]

Govoreći o etno glazbi često se spominje njezina konceptualna, odnosno svjetonazorska odrednica povezana uz ekologiju, a koja je bila i ključna u povezivanju hrvatske scene etno glazbe devedesetih godina. Lidija Bajuk u razgovoru s Miholić to opisuje ovako:

Upoznavši Dunju Knebl i dečke iz grupe Legen našli smo se pod istim „nazivnikom“, svako na svoj način. Drago mi je što smo jedni drugima podrška, što smo istomišljenici. Rekla bih, a složit će se i oni da kad govorimo o etnu, to nije samo priča o glazbi, to je cijeli, moglo bi se reći – svjetonazor. (1998: 25)

Pridjev *etno* se pritom veže uz pojmove prirodnog, harmoničnog, bezvremenskog i vrijednog, gotovo iskonskog. Prema članovima grupe Legen:

Prije svega, to je bogatstvo napjeva, plesova. Ne samo zato što smo s ovih prostora pa to najbolje osjećamo, nego zato što je ta glazba, koja je tisućljećima rađena i prenošena u narodu, rađena u harmoniji s prirodom i okolinom. Odnos prema toj okolini je uvjetovao tok prirode u čovjeku. Znači, to je bila obostrana harmonija. (1998: 25)

Upravo ovu odrednicu ispitat ću u i studijama slučaja etno jazz glazbenika, razmatrajući povezanost etno i etno jazz scene.

Nakon navođenja niza definicija etno glazbe u svom radu, Mojca Piškori zaključuje sljedeće:

Iz navedenih pokušaja definiranja etno glazbe ovdje okarakterizirane kao glazbeni pravac, odnosno smjer mogu se iščitati tri osnovna elementa – nov, kreativan i naglašeno osobni pristup odnosno vlastiti doživljaj kao okvir; hrvatska folklorna baština kao ishodište, te suvremeni glazbeni smjerovi, odnosno noviji glazbeni stilovi bliski senzibilitetu današnjih slušatelja kao sredstvo. (Piškor 2005: 16)

Jedan od tih „novijih glazbenih stilova bliskih senzibilitetu današnjih slušatelja“, bio je svojevremeno i *jazz*. Prije negoli započnem pisati o prvim primjerima world i etno jazza, nešto bih rekla o karakteristikama koje jazz povezuju uz tradicijsku glazbu, jer one veoma čvrsto stoje kao njegovi stupovi. Naime, jazz je u svojim počecima i bio svojevrsna tradicijska glazba. Nastao na prijelazu 19. u 20. stoljeće u SAD-u iz *mješavine* raznih glazbenih žanrova i tradicija, jazz od svojih početaka nosi u sebi ideju hibridnosti i multikulturalnosti, kako se redovito i navodi u literaturi o povijesti jazza. *Blues*, *ragtime*, *gospel* i *vaudeville*, svi su se spojili u jedno, stvorivši jazz u društvenom kontekstu miješanja nacionalnih, etničkih, rasnih i klasnih skupina koje su u to vrijeme živjele u New Orleansu:

Rani jazz miješao je *ragtime*, radničke pjesme, *blues*, glazbu bendova, crkvene pjesme, crnačke spirituale i *gospel*, žanrove koji su već u sebe upili brojne europske i afričke glazbe. Jazz New Orleansa već je bio multikulturalan i multiglazben, odražavajući poliglotski multikulturalizam grada.¹² (Frishkopf, 2013: 51)

Tu hibridnost i sposobnost upijanja karakteristika drugih glazbenih žanrova, to jest izrazitu otvorenost glazbeno-kulturnim razmjenama, jazz je kroz svoju povijest nastavio: od glazbenih karakteristika vojne glazbe poput marševa koji su se stopili s jazzom kroz stvaralaštvo vojnih jazz orkestara za vrijeme Prvog svjetskog rata; preko melodike i instrumentacije romske glazbe koja je ušla u jazz kroz opus Djanga Reinhardta; do ritmova i tekture brazilske *bossa nove* šezdesetih godina vidljive u stvaralaštvu Stana Fetza i Antonia Carosa Joabima. Primjera je mnogo, a što se više približava 21. stoljeće, hibridnost postaje sve izraženijom tendencijom jazza. Upravo ova odrednica čini jazz žanrom koji se veoma lako spaja s toliko različitim glazbenim tradicijama svijeta.

¹² “Early jazz mixed ragtime, work songs, blues, band music, church hymns, black spirituals, and gospel, genres themselves infused by multiple European and African musics. New Orleans jazz was already multicultural and multi-musical, reflecting that city's polyglot multiculturalism.”

Kasniji jazz dviju Amerika miješao je pjesme Tin Pan Alley [...] latinsku, kubansku (afro-kubanski jazz) i brazilsku (*bossa nova*) glazbu; do kasnih 60 -ih termin „fusion jazz“ označavao je nove kombinacije s R&Bom, *funkom* i *rockom*. Interkontinentalno miješanje događalo se tijekom cijelog 20. stoljeća. [...] Do 1950-ih jazz se spajao s glazbama Indije [...] i arapskog svijeta [...] U međuvremenu, rekombinacije u Europi i Sjevernoj Americi uključivale su *bluegrass*, razne vrste folk jazza, *gypsy jazz* ("manouche") i mješavine s *punkom*, metalom i europskom avangardom, uvodeći nove ljestvice, ritmove i suzvučja, rastežući koncept jazza do njegovih krajnjih granica. Doista se činilo da jazz, upijajući bilo koju glazbu u svoju orbitu, uopće nema točke preloma.¹³ (Frishkopf, 2013: 51-52)

Otvorenost promjenama i hibridnost snažna su obilježja jazza ali i tradicijske glazbe, koja s jazzom ima i druge dodirne točke. Iako je usmena predaja standardno obilježje i tradicijske glazbe i jazza, ona se kroz vrijeme u mnogim slučajevima izgubila. Tako brojni jazz glazbenici već drugom polovicom dvadesetog stoljeća koriste zapise – notne ili zvučne, kao što ih koriste i glazbenici etno pravca, a oni u oba slučaja imaju sličan status predloška. Jednako koliko su zbirke tradicijskih pjesama Kuhača ili Žganca vrijedne jednima, vrijedni su i zapisi jazz standarda u zbirkama kakva je *The Real Book*. Kao glavne karakteristike obiju glazbi stoje varijabilnost i princip improvizacije, čime se još više otvara mogućnost spajanja i međusobnog prožimanja ovih dviju glazbi.

No, kako funkcionira razmjena glazbenih jezika i konvencija među njima? Na koji se način kroz glazbene izraze „pregovaraju“ glazbena i kulturna obilježja; prakse, simboli i koncepti upisani u glazbene tradicije? Postaje li jazz u trenutku intenzivnog spajanja s drugim glazbenim tradicijama world jazz, etno jazz ili jazz s nekim drugim prefiksom, ili se tim spajanjem samo naglašava već postojeće obilježje kulturne otvorenosti i hibridnosti jazza? Na kraju, ostaje li tradicijska glazba u etno jazzu tradicijska glazba ili postaje nešto sasvim novo? Sve su ovo pitanja kojima ću se baviti u sljedećim poglavljima.

¹³ „Later jazz of the Americas mixed Tin Pan Alley songs [...] Latin and Cuban (Afro-Cuban jazz), and Brazilian (bossa nova) musics; by the late 60s the term "fusion jazz" denoted new combinations with R&B, funk, and rock. Intercontinental mixing occurred throughout the 20th century. [...] By the 1950s jazz was combining with musics of India [...] and the Arab world [...] Meanwhile recombinations in Europe and North America included bluegrass, varieties of folk jazz, gypsy jazz ("manouche"), and mixtures with punk, metal, and the European avant-garde, introducing new scales, rhythms, and sonorities without stretching the jazz concept beyond its breaking point. Indeed it seemed that jazz, absorbing any music into its orbit, had no breaking point at all.“

3. Okosnica: world jazz

Kod kuće, jazz je težio svijetu, pozdravljajući međutjecaje kroz fuziju, ne kao nametanje drugosti, već kao širenje sebstva. *U svijetu*, jazz glazbenici osjećaju privlačenje doma, svog doma u kojem jazz zvuči muzikalno i govori ideološkim dijalektima kojima razgovaraju samo sa svojim najbližima. World jazz ne odstupa od napetosti između doma i svijeta; radije, on spoznaje napetost i njezine posljedice. World jazz ne izjednačava niti eliminira rasu; on nas radije podsjeća na potrebu da budemo zauvijek pripravi.¹⁴ (Lewis 2008, prema: Bohlman i Plastino, 2016b: 35-36) [Naglasila E.H.]

Jazz svoju povijest gradi relativno kratko ako ga se uspoređuje s klasičnom glazbom. Samim time, njegov povijesni razvitak tekao je u usporedbi s njom ubrzano, a jazz je mogao pratiti taj tempo jedino vještim upijanjem novih glazbenih strujanja te, dakako, utjecaja drugih glazbenih kultura. Nakon svoje tradicijske i popularne faze,¹⁵ sredinom prošlog stoljeća jazz je počeo gubiti popularnost u široj javnosti. Jazz glazbenici su promijenili svoj pristup stvarajući sve eksperimentalniji i avangardniji zvuk, prekidajući veze s popularnom glazbom – jazz je prestao biti glazbom za ples i sve je više postajao glazbom za slušanje:

Potruga za introspektivnijim, eksperimentalnijim i muzički ambicioznijim zvukom odvojila je jazz od mainstreama. Kanonske ličnosti jazz hotimice su se nastojale odijeliti od popularne glazbe razvijanjem apstrakcija, virtuozyteta i umjetničkih vrijednosti neovisnih o popularnosti. Jazzu nije više bilo u interesu zabaviti ljude plesom.¹⁶ (Waisbord, 2015: 297)

¹⁴ „When at home, jazz aspired to the world, welcoming the cross-fertilization of fusion, not as an intrusion of otherness but rather a proliferation of selfness. When in the world, jazz musicians feel the pull toward home, their home, in which jazz sounds musical and speaks ideological dialects that they speak only with those closest to them. World jazz does not retreat from the tension between home and the world; rather, it realizes the tension and its consequences. World jazz does not level place or eliminate race; rather, it reminds us of the need to be forever vigilant.“

¹⁵ Ovdje koristim teorijski okvir Richarda Petersona, američkog sociologa glazbe koji je u svom tekstu „A Process Model of the Folk, Pop and Fine Arts Phases of Jazz“ 1972. opisao tri faze u razvoju jazz: tradicijsku, popularnu i visokoumjetničku, tj. klasičnu fazu. (Eijck, K. van. 2000: 216)

¹⁶ „The search for more introspective, experimental, and musically ambitious sound tore jazz away from the mainstream. Canonical jazz figures purposefully sought to drive a wedge between themselves and pop music by cultivating abstractions, virtuosity, and artistic merit regardless of popularity. Jazz was no longer interested in entertaining by making people dance.“

Zbog toga, kao i zbog sve jače težnje za fiksiranjem, kako notnih i zvučnih zapisa, tako i određenih djela u kanon, došlo je do kanoniziranja žanra kao „američke klasične glazbe“, to jest, jazz je ušao u svoju treću, klasičnu fazu.

Proces kanonizacije i standardizacije koji je tekao kroz 20. stoljeće često je inzistirao na američkom i afro-američkom predznaku jazza. Paralelno s mnogim strujanjima jazza kanonizacija je često imala ulogu suprotnu od prirodne tendencije jazza: da se širi van rasnih, etničkih, nacionalnih i geografskih okvira.¹⁷

Historiografija jazza može jasno razotkriti ideološko inzistiranje na singularnosti jazza. Američka perspektiva napose, i to ne samo zbog svojih tvrdnji o „klasičnoj glazbi nastaloj u Americi“ – motu koji prati „mjesec slavljenja jazza“ u travnju – želi jazz pretvoriti u kanon američkog sebstva, što je jednako ironično kao i izuzetnost koju se često proklamira u kanonizaciji jazza.¹⁸ (Bohlman 2016c: 162)

Unatoč tome, na raznim punktovima po svijetu jazz je nastavljao svoje, često povezane ali često i izolirane povijesti, tendencije, inovacije i borbe. Sredinom dvadesetog stoljeća, za vrijeme silazne putanje popularnosti jazza u SAD-u, ona je u raznim dijelovima svijeta rasla. Jazz je u to vrijeme već bio vrlo poznat po svijetu zahvaljujući cirkulaciji nosača zvuka i radiju, a posebice u Europi u kojoj su se, zahvaljujući jazz orkestrima koji su ovdje nastupali već od Prvog svjetskoga rata, odmah potom osnovali mnogi europski jazz sastavi. Popularnost jazza je sredinom stoljeća rasla zahvaljujući i takozvanim jazz ambasadorima – a upravo su oni pridonijeli procesu upisivanja specifičnih ideoloških odrednica u jazz (v. Jankowsky 2016).

The Jazz Ambassadors nastali su kao projekt američke vlade tijekom krize za vrijeme hladnog rata. Državni ured SAD-a sredinom pedesetih godina počeo je slati uspješne jazz glazbenike na turneje po svijetu kako bi predstavili „istinske američke vrijednosti“ – jednakost, slobodu, demokraciju, sve odreda pojmove koji su uvjerljivo i prikladno stajali uz jazz. (Harwell Celenza 2014: 90) Prvi

¹⁷ Ovakvom linijom zaključaka nikako ne želim negirati ključnu ulogu afro-amerikanaca kao prvih jazz glazbenika i Amerike kao njegove kolijevke. Ne mora se sve promatrati kroz rasnu prizmu; to ne znači da je ona negirana, već da je fokus na nečem drugom, a to je na prizmama koje se bave drugim problematikama vezanima uz jazz koje se javljaju upravo zbog njegove geografske, ali i kulturne izmještenosti.

¹⁸ „The historiography of jazz may well reveal an ideological insistence on jazz's singularity. The American perspective, especially, not least because of its claims for a „classical music made in America“ – the motto that accompanies „Jazz Appreciation Month“ in the month of April – is wont to will jazz into a canon of American selfness, as ironical as the exceptionalism proclaimed by canonizing jazz has often become.“

koji je krenuo na pravu „veleposlaničku“ turneju bio je američki trubač Dizzy Gillespie, koji je tijekom 1956. godine nastupio u Iraku, Siriji, Pakistanu i Libanonu; zatim u Turskoj, Grčkoj, istočnoj Europi te Jugoslaviji, gdje je došao i do Zagreba (Ibid.). Već 1958. godine na turneju u Poljsku, na Bliski Istok i Južnu Aziju krenuo je Dave Brubeck Quartet, također došavši u kontakt s brojnim drugim glazbenim kulturama. Veoma zanimljivo je da je kvartet već sljedeće godine objavio album *Time out* (Columbia, 1959.) na kojem su brojne skladbe u složenim mjerama, uključujući možebitno najuspješniju jazz skladbu u povijesti: *Take Five*.

Brubeck svira u složenim mjerama još od kasnih 1940-ih, ali sve dok se nije vratio s puta iz Turske 1958. godine nije se dosjetio stvoriti cijeli album u složenim mjerama, poput 6/4, 3/4, 9/8, te, u *Take Five*, 5/4 mjeri.¹⁹ (Sarabia 2000)

Takvi primjeri uputnih međukulturnih utjecaja narednih su se godina značajno intenzivirali, a američki jazz glazbenici sve su više inspiraciju tražili u glazbenim i izvanglazbenim elementima drugih glazbenih tradicija:

Dizzy Gillespie se 1942. godine oslonio na afro-kubanske elemente skladajući *A Night in Tunisia*; John Coltrane je 1961. skladao *India* i *Africa/Brass*, Duke Ellington je 1966. snimio svoju skladbu *The Far East Suite*. A tu je bio i Yusef Lateef koji je koristio rebab, argol i turske činele. Uvelike kao i europski skladatelji tog doba, jazz glazbenici su nadahnuće tražili drugdje.²⁰ (Naroditskaya 2016)

Za vrijeme putovanja i inspiracije američkih glazbenika drugim kulturama, na mnogim točkama svijeta glazbenici su već *bili tamo*: jazz je u njima bujao već niz godina zahvaljujući obrnutom utjecaju, onom jazz-a na lokalne glazbene kulture.

Do tridesetih i četrdesetih godina prošlog stoljeća potpuno osmišljeni naponi da se jazz udomaći ili nacionalizira bili su u tijeku u Sovjetskom Savezu, Japanu, Republici Kini, Južnoj Africi i nacističkoj Njemačkoj. Koristeći autohtoni tradicijski repertoar, melodijske ljestvice, ritamske obrasce ili instrumentaciju, ili jednostavno zamjenjujući ideološki

¹⁹ „Brubeck had been playing in odd time signatures back in the late 1940s, but it wasn't until he returned from a trip to Turkey in 1958 that he thought about doing an entire album in different time signatures, like six-four, three-four, nine-eight and, in "Take Five," five-four.“

²⁰ „In 1942 Dizzy Gillespie drew on Afro-Cuban elements to write „A Night in Tunisia“; in 1961 John Coltrane composed „India“ and „Africa/Brass“, in 1966, Duke Ellington recorded his composition *The Far East Suite*. And then there was Yusef Lateef who used the rebab and argol and Turkish cymbals. Much like European composers of the period, jazz musicians looked elsewhere for inspiration.“

prihvatljiv, patriotski sadržaj standardno romantičnim putovanjem, glazbenici (i, u mnogim slučajevima, njihovi politički gospodari) nastojali su neutralizirati nacionalne identitete kojima je jazz predstavljao tako ozbiljnu prijetnju.²¹ (Atkins 2003b: xvi)

Rezultat tih obostranih glazbeno-kulturnih razmjena, piše E. Taylor Atkins, bilo je “značajno proširenje zvučne palete i izražajnog potencijala jazz-a te multilateralna, uistinu globalna razmjena glazbenih ideja, inspiracije i utjecaja.”²² (2003b: xixx)

Takve globalne povijesti jazz-a tek su relativno nedavno počele zaokupljati interes istraživača,²³ rezultirajući s tek nekoliko, ali veoma vrijednih publikacija. To su ponajprije zbornici radova *Jazz Planet* netom spomenutog urednika E. Taylora Atkinsa iz 2003. (a) te *Jazz Worlds/World Jazz* iz 2016. godine (a) čiji su urednici Philip Bohlman i Goffredo Plastino. Mnogi od autora u svojim radovima pišu o problemu kanona u jazz-u kojeg nove studije jazz-a (*new jazz studies*) pokušavaju riješiti udaljavajući se od onog uobičajenog, približavajući se *fusion* i *world jazz*-u. U uvodnom poglavlju Atkins opisuje put jazz-a oko svijeta, te opisuje cilj knjige koji je, s jedne strane, prikaz globalnog utjecaja jazz-a, a s druge raznolikosti lokalnih odgovora i promjena koje su lokalne glazbene kulture donijele u spoju s jazz-om. U predgovoru *Jazz Worlds/World Jazz*, George E. Lewis najavljuje zbornik koji donosi priče glazbenika iz raznih krajeva svijeta, a koji se poistovjećuju s jazz-om, u svjetlu jazz-a kao globalnog fenomena koji se odvojio od svojeg prvotnog, afro-američkog konteksta – zajedno ih stavljajući pod krovni naziv *world jazz*, koji sam i preuzela u svom radu. Obje knjige pune su prikaza raznih svijetova jazz-a, te će mi pomoći pri

²¹ “By the 1930s and ‘40s, fully conceived efforts to indigenize or nationalize jazz were underway in the Soviet Union, Japan, Republican China, South Africa, and Nazi Germany. By using indigenous folk repertoire, melodic scales, rhythmic patterns, or instrumentation, or by simply substituting ideologically palatable, patriotic content for standard romantic fare, musicians (and, in many cases, their political overlords) sought to neutralize national identities to which jazz posed such an ominous threat.”

²² “a considerable expansion of jazz’s sonic palette and expressive potential, and a multilateral, truly global exchange of musical ideas, inspiration, and influence.”

²³ U svjetskim okvirima, prva istraživanja jazz-a pojavila su se tijekom pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća i postavila su historijske i analitičke metode istraživanja. Etnomuzikolozi su također bili dijelom nekih od prvih istraživanja, koncentrirajući se na afričke korijene jazz-a, stvarajući prve komparativne analize ritamskih struktura jazz-a i afričkih glazbi, ali i instrumentacije i improvizacije. (Kajanová 2013: 343-344) Ipak, unutar etnomuzikologije jazz se sustavnije počeo proučavati tek tijekom osamdesetih godina. Nove tendencije u etnomuzikologiji potkraj osamdesetih godina donijele su zamah interdisciplinarnih težnji, pa su se na pragu stoljeća radovi sve više počeli baviti važnošću jazz-a za film, literaturu, glazbenu povijest, povijest umjetnosti kao i cijelokupnu povijest dvadesetog stoljeća (Solis 2014: 5). Postkolonijalna kritika, koja je krajem stoljeća ušla i u etnomuzikologiju, okrenula je istraživanja jazz-a sve više u smjeru afro-američkih studija (*Afro-american studies*), naglašavajući korijene jazz-a i njihovo značenje za afro-američku zajednicu u borbi za prava i borbi protiv rasizma.

opisivanju glavnih odrednica world jazz. Na temelju tih uvida izvest ću i vlastiti analitički okvir, te ga potom primijeniti na primjere etno jazz u Hrvatskoj u daljnjim poglavljima rada.

Počet ću s odrednicama koji se odnose na glazbene i zvučkovne karakteristike world jazz, a prva od njih je svakako instrumentacija. Ona, dakako, u najvećem broju primjera vrlo jasno upućuje na jazz, raznim već standardiziranim jazz sastavima. Manji najčešće uključuju saksofon i/ili trubu, klavir i/ili gitaru, te svakako ritam sekciju koja se sastoji od (kontra)basa i bubnjeva; dok su veći od njih *jazz bandovi* te uz sve navedene (u, naravno, većem sastavu) podrazumijevaju i limenu puhačku sekciju koja se sastoji od truba, trombona i saksofona. Brojni primjeri instrumentacije world jazz, međutim, ukazuju na druge glazbene tradicije. Kao primjer služi i sad već uobičajeni sastav *gypsy*, to jest *manouche* jazz, čiji je začetnik Django Reinhardt i njegov *Quintette du Hot Club de France*. Sastav se sastoji od gitare i violine kao glavnih solističkih instrumenata, te ritam sekcije od dvije gitare i kontrabasa. Razni drugi svjetovi jazz koriste pak lokalne tradicijske instrumente – poput *pandeira* i *berimbaua* u brazilskom jazzu (Tadeu de Camargo Piedade 2003: 48), ili *sitara* i *table* u indo-jazzu (Pinckney Jr. 2003: 69). Nadalje, osim instrumenata bitan zvučni element jest i pjevani, to jest govoreni jezik. Dok engleski nedvojbeno upućuje na američku jazz tradiciju, brojni drugi jezici upućuju na lokalne svjetove jazz.

Među glazbenim karakteristikama najčešće uputnice na *etno* i *jazz* su one melodijske, harmonijske i ritamsko-metričke. Inna Naroditskaya (2016) piše o *mugham* jazzu u Azerbajdžanu. *Mugham* kao modalni sustav blizak arapskom *maqāmu* počiva na improvizaciji kao i jazz, stoga je njihov spoj nastupio prirodno. Kao primjere Naroditskaya navodi Vagifa Mustafa-zadeha, kojega naziva osnivačem *mugham* jazz, te Rafiqu Babayevu. Spoj ovih dvaju glazbenih kultura pregovarao se sličnostima, poput improvizacije, ali i razlikama koje se očituju u monofoniji *mughama* nasuprot višeglasju jazz:

Modalnost azerbejdžanske glazbe odražava poimanje zvuka domaćih jazz glazbenika i njihove publike. Kombiniranje lokalnih modusa i jazz harmonija predstavljalo je izazov za uši domaćih publika ugođene s monofonom kulturom, a Mustafa-zadeh uspio je pronaći

ravnotežu između svjetlucavih modalnih značajki i jazz harmonija.²⁴ (Naroditskaya 2016: 113)

Kay Kaufman Shelemay u svom članku o etiopijskom jazzu Mulatu Astatkea analizira jednu od njegovih najpopularnijih skladbi *Yèkèrmo Sèw*, opisujući njenu pentatonsku ljestvicu i repetitivna ostinata nalik etiopijskoj tradicijskoj glazbi, uz ritamsko-harmonijsku podlogu jazz idioma (2016: 247-248). Ritam, još jedan konstitutivni glazbeni element, temeljna je odrednica nekih glazbenih kultura, poput kubanske. Ritmovi plesova poput *danze*, *habanere*, *sona (rhumba)*, *conge* i *bolera* bili su ključni u stvaranju afro-kubanskog, to jest *latin* jazza, piše Raúl A. Fernández (2003). Brojni kubanski udaraljkaši sredinom stoljeća tako su imali ključan utjecaj na daljnji razvoj jazz:

Tijekom nekoliko desetljeća Peraza, Santamaría, Valdés, Cádido i Aguabella obogaćivali su ritamsku paletu jazz, učvršćivali temelje latino jazz i unosili nove i uzbudljive kubanske ritmove u jazz idiom.²⁵ (Fernández 2003: 15)

Kad je riječ o metru, izrazito se ističu balkanske glazbene kulture. Claire Levy u svom članku „Swinging in Balkan Mode: On the Innovative Approach of Milcho Leviev“ (2016) piše o radu Milcha Levieva, bugarskog kompozitora, dirigenta i jazz pijanista, „oca bugarskog folk jazz“. Donosi opise nekih od njegovih prvih skladbi poput *Studia*, *Blues in 9*, *Blues in 10* te *Bulgarian Blues for Piano* iz kojih se isčitava Leviev interes za metroritamsku organizaciju – naročito u skladbi *Sadovsko horo* koja je u 33/16 mjeri – povezujući bugarsku tradicijsku glazbu s jazzom.

Jedna od najbitnijih glazbenih i izvedbenih karakteristika jazz jest improvizacija, ali ona stoji kao bitna odrednica i mnogih tradicijskih glazbi. Slučajem spajanja lokalne prakse i jazz temeljem improvizacije bavi se tekst Goffreda Plastina „Jazz Napoletano: A Passion for Improvisation“:

Napuljska strast prema improvizaciji objašnjava načine na koje improvizacijski trenuci obuhvaćaju različite „vrste kreativne aktivnosti“ (Nettl 1998, 4); ona dodatno dislocira improviziranu glazbu iz okvira muzikologije i jazz, te ih povezuje s mnogo širim „improvizacijskim društvenim prostorima“ (Solis 2009, 7); osvjetljuje ulogu koju svaka glazba može imati u obrascima improvizacijskog ponašanja; i djeluje protiv objektivizacije

²⁴ „The modality of Azerbaijani music reflects the aural thinking of native jazz musicians and their audiences. Combining local modes and jazz harmonies presented a challenge to native ears attuned to monophonic culture, and Mustafa-zadeh was able to find a balance between shimmering modal features and jazz harmonies.“

²⁵ “For several decades Peraza, Santamaría, Valdés, Cádido and Aguabella enriched the rhythmic palate of jazz, strengthened the foundation of Latin jazz, and introduced new and exciting Cuban rhythms into the jazz idiom.”

"improvizacije" ukazujući na improvizirane izvedbe kao temeljne elemente društva, kulture i života.²⁶ (Sparti 2005: 18; Nettle 2009: 15; prema: Plastino 2016: 326).

Izvedbene tehnike još su jedna bitna odrednica world jazz. Tekst Benjamin Givana „Django Reinhardt’s Left Hand“ govori o ozljedi tada mladog Djanga Reinhardta, te se bavi time koliko i na koji način je ozljeda utjecala na njegovu gitarističku tehniku, koja je zauvijek promijenila način sviranja (jazz) gitarista diljem svijeta. Piše:

Najutjecajni aspekti Reinhardtove tehnike gitare – oktave, ukrasne infleksije i fenomenalna brzina prstiju – imaju malo izravne veze s njegovim fizičkim nedostatkom. Zaista, upečatljiv je paradoks da je jedna od njegovih povijesno najznačajnijih tehničkih inovacija – čista brzina sviranja – bila u području u kojem bi njegova ozljeda činila kao najveći manjak.²⁷ (2003: 39)

Brazilski jazz, piše Acácio Tadeu de Camargo Piedade u svom tekstu „Brazilian Jazz and Friction of Musicalities“, naročito u svojim počecima izašao je iz brazilskog žanra *chora*, vežući se uz njegovu izvedbenu tehniku i melodijske uzorke:

choro muzikalnost važan je element u skladbama i improvizacijama brazilskog jazz. Ta se muzikalnost prvenstveno ostvaruje kroz melodijske karakteristike, koje se pojavljuju u tipičnom oblikovanju melodije i upotrebi *appoggiature* i *arpeggia*, često u *scherzando* duhu.²⁸ (2003: 45)

Nico Higgins u radu “In Search of Compatible Virtuositities: *Floating Point* and Fusion in India” spominje tehniku *gamaka*, koja označava “ukrase koje karakteriziraju *glissanda*, oscilacije,

²⁶ “The Neapolitan passion for improvisation clarifies the ways in which improvisatory acts encompass different “types of creative activity” (Nettl 1998, 4); it further dislocates improvised musics from the framework of musicology and jazz studies and related them to much wider “improvisatory social spaces” (Solis 2009, 7); it enlightens the role that any music can have within patterns of improvisatory behaviours; and it works against the reification of “improvisation” by pointing towards improvised performances as fundamental elements of society, culture and life.”

²⁷ “The most influential aspects of Reinhardt’s guitar technique – the octaves, ornamental inflections, and phenomenal digital velocity – have little direct relationship to his physical handicap. Indeed, it is a striking paradox that one of his most historically significant technical innovations – pure speed of execution – was in an area where his injury would appear to be most disadvantageous.”

²⁸ “choro musicality is an important element in the compositions and improvisations of Brazilian jazz. This musicality is primarily enacted through melodic characteristics, which emerge in the typical shaping of the melody and use of appoggiatura and arpeggios, often in scherzando spirit.”

pristupni tonovi i druge melodijske geste bitne za Karnatak²⁹ (2016: 354). Osim spomenutih instrumentalnih riječi je i o brojnim vokalnim tehnikama, a osim tradicijskih i o tehnikama jazza. Tako osim primjerice stila pjevanja južnoindijskog Karnataka, uputno je prisutno i *scat* pjevanje koje obilježava jazz.

Strukturna obilježja poput *blues* forme ili principa izmjene solo improvizacijskih i fiksiranih *tutti* sekcija također su značajna obilježja jazza. Na lokalne glazbene tradicije pak ukazuju druge strukturne odrednice poput uvoda naziva *alap*, koji je karakterističan za sjevernoindijsku hindustansku klasičnu glazbu a koji na početku skladbe uvodi i razrađuje *ragu*. Takav primjer spominje Warren R. Pinckney, Jr. u tekstu “Jazz in India: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation” (2003), u kojemu u skladbi *Payan Jazz Yatra* sekteta, vokalistica Rama improvizira u sekciji *alapa*. Strukturna odrednica je i *ti-hais* – duga ritamska kadenca također karakteristična za hindustansku glazbu, čije vježbanje i izvedbu opisuje Niko Higgins u svom radu „In Search of Compatible Virtuositities: *Floating Point* and Fusion in India” (2016).

Upotreba cjelovitih predložaka ili citiranja njihovih dijelova učestala je praksa world jazza – koji najčešće koristi jazz standarde ili tradicijske predloške. Zanimljiv je i primjer već spomenutih napoletanskih pjesama, koje su kroz povijest jazza često završavale kao jazz standardi (Plastino 2016: 329).

Izvanglazbene odrednice world jazza često su značajne koliko i glazbene. Jedna od izvanglazbenih razina jest naslov, to jest ideja i naracija iza određene skladbe ili albuma, koja se može povezivati uz jazz ili lokalnu glazbenu tradiciju, ili pak obje – poput albuma *Blue Moses* Randyja Westona iz 1972. godine (CTI), inspiriranog glazbom ali i metafizičkim idejama i naracijama marokanskih Gnawa glazbenika (Jankowsky 2016: 275-276). Još jedna odrednica na kojoj se može promatrati značenje world jazza jest njegov izvedbeni kontekst: to može biti druga praksa koja prati izvedbu, poput plesa ili teatra. Takva praksa može biti pljesak nakon brojnih jazz solaža, ili pak brojanje pljeskom karakteristično za indijske glazbene tradicije poput primjera iz spomenutog teksta Nice Higginsa, u kojem je "južnoindijski gostujući glazbenik koristio Karnatak sustav pljeskanja,

²⁹ “the ornamentation characterized by slides, oscillations, approach tones and other melodic gestures that are essential to Karnatak music”

zamaha i brojanja prstiju dodirujući desnom rukom po lijevom dlanu"³⁰ (2016: 245). Vizualni elementi još su jedna izvanglazbena odrednica koja više nego na jazz upućuje na lokalne tradicije, poput tradicijskih nošnji ili pak ukrasa na instrumentima. Mjesta to jest konteksti izvedbe također mogu upisati značenje u koju glazbu, primjerice ako je izvedena u kontekstu *jam sessiona* ili koncertne izvedbe, u poznatim jazz klubovima ili na jazz festivalima, ili pak s druge strane u raznim folklornim kontekstima.

U svom članku „Culture, Commodity, Palimpsest: Locating Jazz in the World“ (2016) Travis A. Jackson piše o jazzu kao o kulturi palimpsesta koja, premještajući se po zemaljskoj kugli migracijama ili medijima poput fonografa i radija, transformira značenje upravo kroz različite „metakulturne pozadine“ glazbenika diljem svijeta. Upravo takve „metakulturne pozadine“ možemo promatrati na konceptualnoj razini, koja može imati kulturna značenja, ali i ideološka i metafizička. Sva ona znatno pridonose simboličkom punjenju određenog svijeta jazza. Uvodni tekst zbornika *Jazz Worlds/World jazz* Goffreda Plastina i Philipa Bohlmana počinje pridavanjem pridjeva world jazzu: *intiman, dijaloški, komunikativan* (2016b). Koncept *intimnosti* Fabian Holt u svom članku „Jazz and the Politics of Home in Scandinavia“ iz istog zbornika preobraža u koncept doma (*homey*). Iz početnog opisa koncerta norveškog jazz saksofonista Jana Garbareka, Holt izvodi koncepte formalnosti, introvertiranosti i kulturalne intimnosti skandinavske kulture, te govori o percepciji lokalne kulture (regionalne, nacionalne i transnacionalne) kroz globalnu kulturu jazza. Tako primjerice opisuje kako se koncept *hyggea* (udobnosti) u Danskoj, koji stoji kao simbol svjetonazora cijele nacije, odrazio u glazbi Nielsa-Henninga Ørsted Pedersena, kasnije Federika Lundina, Pallea Mikkelborga i Hansa Ulrika kao „relativno prizemljen i jasan emocionalni stil koji je bio norma u Danskoj“³¹ (2016: 64). U primjeru je vidljiv utjecaj lokalnih koncepata na jazz, no kako izgleda obrnuti proces? Naime, mnogo je primjera u kojima je jazz zbog svoje već spomenute idološke obojanosti imao snažne političke implikacije za glazbenike i slušatelje raznih svjetova jazza.

Tekst Andyja Fryja „That Gypsy in France: Django Reinhardt's Occupation Blouze“ (2016) govori o zamućenim granicama jazz a politike tijekom višijevske Francuske (1940-1944.), dok tekst

³⁰ “The South Indian guest musician was using the Karnatak system of handclaps, waves and finger counts by touching his right hand to his left palm.”

³¹ „relatively earthly and straightforward emotional style that has been the norm in Denmark“

Pedra Roxo i Salwe El-Shawan Castelo-Branco naslovljen “Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations” (2016), pokrivajući period totalitarnog režima Antónia Oliverira Salazara u Portugalu (1926.-1974.), opisuje često negativne poglede na jazz, afričku i afro-američku glazbu te općenito kulturu, građanska prava i anti-kolonijalne pokrete. Članak Laudan Nooshin „Jazz and Its Social Meanings in Iran: From Cultural Colonialism to the Universal“ (2016) bavi se mijenjanjem sociokulturnog značenja jazzu u Iranu, u kojem je nakon revolucije 1979. i proglašenja Islamističke Republike koja je bila anti-zapadnjački orijentirana, jazz postao zabranjen zbog svoje simboličke asocijacije na zapadnjačku kulturu, zajedno s drugim euro-američkom popularnoglazbenim žanrovima. Političnost jazzu vidljiva je i u primjeru već spomenutog Milcha Levieva, koji je 1965. godine u Bugarskoj osnovao Jazz focus kvartet, no zbog ograničenja koja je postavljao komunistički sustav na njega, bio je prisiljen 1970. odseliti u inozemstvo (Levy 2016).

Ukratko sam opisala različite razine na kojima možemo promatrati upliv jazzu i lokalnih glazbenih tradicija u razne inačice world jazzu. Na temelju primjera okupljenih u dvama spomenutim zbornicima, izvela sam vlastiti analitički okvir kojim nastojim obuhvatiti glazbeno-zvukovnu razinu, a zatim i izvanglazbenu – razine na kojima se mogu promatrati obilježja world jazzu. Ovdje ću okvir, ukratko, još jednom prikazati. Dakle, spoj jazzu i lokalne glazbene tradicije pregovara se:

1. Instrumentima
2. Govorenim to jest pjevanim jezikom
3. Melodijskim, harmonijskim i ritamsko-metričkim odrednicama
4. Strukturnim odrednicama
5. Izvedbenim tehnikama
6. Upotrebom predložaka
7. Naslovom te podupirućim idejama i narativima
8. Drugim izvedbenim praksama upisanima u glazbene tradicije
9. Vizualnim elementima

10. Mjestima to jest kontekstima izvedbe
11. Kulturnim, ideološkim i metafizičkim konceptima

Sve navedene odrednice ispitat ću i pokušati objasniti i daljnjim primjerima kroz ovaj rad, nastojeći doći do odgovora što čini svijet etno jazzu u Hrvatskoj – počevši s onim prvim, etno jazzom Boška Petrovića.

4. Počeci: etno jazz Boška Petrovića

Jazz je u domaću sredinu stigao već 1920-ih godina, zajedno s američkim orkestrima koji su tijekom Prvog svjetskog rata putovali u Europu (Fućkar 2008: 17). Unatoč malom broju izvora o tadašnjoj praksi, poznato je da su prvi jazz sastavi svirali po plesnim zabavama u koncertnim dvoranama i kabaretima, te da je njihova glazba dopirala je do publike mnogo i putem radija: jazz se često puštao na radio stanici Zagreb, koja osnovana 1926. godine. Izvodili su tada popularan *swing* jazz, uvijek pomiješan s plesnom i zabavnom glazbom, takozvanim šlagerima (Hrvoj 2009: 185-188). Glazbeni kritičar i povjesničar Miro Križić piše:

Analizirajući glazbeni učinak naših jazz glazbenika starijih generacija, razvidno je da gotovo i nije bilo u pravom smislu te riječi jazzističkih „čistunaca“ jer se tada i sama glazba uglavnom kretala na relaciji jazz, plesne i zabavne glazbe. (Križić 2018: 461)

Tijekom tridesetih godina svijet jazzu u domaćoj sredini polako je rastao. Davoj Hrvoj piše da je „već prije Drugog svjetskoga rata, u Zagrebu, koji je tada bio najznačajniji centar jazzu u državi, djelovalo je čak sedam jazz orkestara“ (Hrvoj 2009: 185). Nakon rata, koji je na mnogo načina usporio i spriječio daljnji razvoj jazzu ukidajući orkestre i braneći izvedbe jazzu, jazz je postajao sve uobičajenija glazbena praksa. Šezdesetih godina krenulo je aktivnije osnivanje jazz sastava te se broj izvora o njemu povećava. Tadašnji glazbenici sve su manje umetali šlagere u jazz, pa je jazz prestao biti samo glazbom za ples. Posvećenost glazbenika jazzu zasigurno potiče i nastup Dizzyja Gillespiea u Zagrebu na njegovoj turneji kao jazz ambasadora 1956. godine, kao i kasniji nastupi Modern Jazz Quarteta, orkestra Woodyja Hermana i Quincyja Jonesa (Križić 2018: 461-463). U takvim uvjetima, opće prihvaćenosti i sve veće prisutnosti jazzu u glazbenoj kulturi Jugoslavije, te već sigurne izmještenosti jazzu iz njegove popularne u klasičnu fazu, nastali su prvi primjeri etno jazzu, vezani su primarno uz jednu ličnost: Boška Petrovića.

Krajem 1950-ih dolazi do smjene generacija i vodeća ličnost postaje Boško Petrović, vibrafonist i skladatelj, najaktivniji i najdinamičniji hrvatski jazz glazbenik do danas. (Križić 2018: 468)

Boško Petrović (Bjelovar, 1935. – Zagreb, 2011.), samouki hrvatski vibrafonist, skladatelj, klavirist, bubnjar, glazbeni pedagog, producent i promotor, kroz svoj bogat opus i djelo učinio je jazz znatno prisutnijom i vidljivijom glazbom. Petrović je šezdesetih godina snimio svoje prve skladbe, a tijekom života stvorio je na desetke diskografskih izdanja – LP ploča i kompaktnih diskova, većinu u izdanjima Jugotona, a od 1986. i u vlastitoj izdavačkoj kući Jazzette Records. Aktivan kao izvođač osnovao je i vodio brojne sastave: Zagrebački jazz kvartet, Zagrebački jazz kvintet, B.P. Convention, B.P. Convention Big Band, Nonconvertible All Stars, B.P. Club All Stars i druge, komornije sastave poput dua s pijanistom Nevenom Frangešom ili trija Boško Petrović s kojim je djelovao do kraja karijere.³² Zajedno s njima ili pak kao solist u drugim ansamblima nastupao je u Jugoslaviji i inozemstvu, često i na brojnim međunarodnim jazz festivalima – a nekoliko njih je osnovao i sam. Među brojnim projektima ističu se i oni povezani uz pedagoški rad, poput Ljetne škole jazza u Grožnjanu u sklopu programa Kulturnoga centra Međunarodne federacije Muzičke omladine, kasnijeg Međunarodnog kulturnog centara Hrvatske glazbene mladeži. Svojim smislom za glazbenu produkciju i promociju Petrović je znatno pomogao širenju jazz – u Zagrebu je 1988. godine osnovao i do kraja života vodio B. P. Club, koji je bio vrlo uspješan i značajan za domaću scenu jazz, stvarajući brojne suradnje i dovodeći imena svjetske jazz scene (Pintar 2015).

Velik pridonos jazzu Boško Petrović dao je u obliku autorske glazbe. U svojim skladbama koje broje više od 200 – od kojih ću neke u ovom poglavlju analizirati – „ponajviše je bio privržen tzv. *mainstream* jazzu, dajući prednost *swingu*, *be-bopu* i *bluesu*” (Ibid.). Ipak, bio je prvi koji je u jazz krenuo uklapati tradicijsku glazbu, time stvorivši spoj koji se sve više krenuo širiti domaćim svijetom jazz. Pojam etno (jazz) tada nije postojao već je, kao i mnogi drugi pojmovi, došao nakon prakse, koja vuče korijene još iz dalje prošlosti. Naime, tradicijska glazba nalazila je svoj put u klasičnu glazbu još u 19. stoljeću kroz opuse skladatelja tzv. nacionalnih škola. U Hrvatskoj je učestalost takve prakse dominirala tijekom prve polovice 20. stoljeća stvarajući čitave generacije nacionalnih skladatelja, poput Jakova Gotovca, Frana Lhotke, Krsta Odaka i Josipa Štolcera

³² V. <https://www.jazz.hr/glazbenici-i-sastavi/bosko-petrovic-327> (Pristup: 6. rujna 2021.)

Slavenskog. Ideja inspiracije tradicijskom glazbom nije nova te su primjeri nacionalnih škola klasične glazbe sigurno poslužili kao uzor.³³ Uostalom, i jazz je imao dugu povijest miješanja s raznim tradicijskim glazbama. Takva praksa, rezultirajući mnogim inačicama world jazza, stvorila je i onu domaću, etno jazz – ali, pomalo posrednim putem. Naime, Boško Petrović je 1959. godine utemeljio već spomenuti, vrlo uspješni Zagrebački jazz kvartet³⁴, zajedno s Davorom Kajfešom, Silvijem Glojnarićem i Krešimirom Remetom (kasnije Miljenkom Prohaskom), i to po uzoru na američki *Modern Jazz Quartet*, čiji je osnivač John Lewis periodično dolazio raditi s njima. Upravo na Lewisov poticaj Boško Petrović krenuo je koristiti elemente tradicijske glazbe u svojim skladbama, temeljem kojih je nastao prvi primjerak etno jazza: skladba *With Pain I Was Born* u izvedbi Zagrebačkog jazz kvarteta, objavljena 1966. godine u izdanju Fontane. Riječima skladatelja:

On [John Lewis] nam je otvorio oči. Rekao je: „Nemojte graditi svoju karijeru na delta bluesu jer vi to ne možete ni pisati ni svirati kao dečki s Delte. [...] Nađite nešto po čemu ćete biti prepoznatljivi, svoj rukopis! S obzirom da imate krasnu narodnu glazbu, predlažem vam da vam da nadahnuće tražite u toj glazbi koja potječe iz vašeg naroda.“ Tako smo i počeli pisati. (Hrvoj 2018: 516)

Na taj način nastali su prvi primjerci glazbe s etno predznakom: došavši izvana, od inozemnog autoriteta.³⁵ Etno jazz stvoren je iz potrebe da se zapadnjačkom popularnoglazbenom žanru doda nešto novo, originalno, autentično i lokalno.

U prethodnom sam poglavlju donijela neke od primjera world jazza, te sam pritom predstavila vlastiti analitički okvir kojim sam opisala odrednice pomoću kojih se spoj dvaju glazbenih tradicija može analizirati. Njega ću u ovom poglavlju primijeniti na glazbu Boška Petrovića, te u sljedećim

³³ To svakako naglašava i Neven Frangeš u svom diplomskom radu, u kojem u više navrata spominje inspiriranje glazbom Josipa Štolcera Slavenskog u stvaranju zajendičkog albuma njega, Boška Petrovića i Ruže Pospiš-Baldani naziva *Zvira voda* o kojem će više riječi biti uskoro.

³⁴ Prvotnog naziva Kvartet Boška Petrovića, u sastavu vibrafonist Boško Petrović, klavirist Zlatko Kružić, kontrabasist Zdravko Šatrak i bubnjar Ivica Gereg (Pintar 2015).

³⁵ Na sličan način je, par desetljeća kasnije, i Lidija Bajuk bila ponukana na korištenje tradicijske glazbe, od strane priznate glazbenice Joan Baez prije koje je nastupala na koncertu u Ljubljani: „Tada me zamolila da joj pribavim narodne pjesme iz svih krajeva Jugoslavije, da te razlike osjeti kroz glazbu. Prvi put sam se uputila u Institut u Zagrebu s (Institut za etnologiju i folkloristiku, op. I.M.) s namjerom da preslušam sve republike i pokrajine, te izaberem nešto što je po mojoj slobodnoj ocjeni karakteristično, ujedno i lijepo. [...] Tada mi je prvi put palo na pamet da u svoj repertoar uključim i neke od naših narodnih balada koje su zapravo prekrasne. Tako sam, zahvaljujući Joan Baez i traženju moje neformalne publike, koja je često tražila da, pošto sam Međimurka otpjevam nešto iz Međimurja, počela obrađivati narodne pjesme mog kraja. Jer međimurska pjesma ima nekakav status, ne samo među znalcima, nego i šire“ (Bajuk 1997; prema: Miholić 1998: 33-34).

i na onu drugih hrvatskih etno jazz glazbenika. Na primjeru opusa Boška Petrovića analizirat ću primarno glazbenu razinu, koristeći se zvučnim zapisima njihovih djela, dok ću u daljnjim studijama slučajeva detaljnije analizirati i izvanglazbene elemente, uključujući i tumačenja samih glazbenika, ali i njihove reference na Boška Petrovića. Zadnju spomenutu kategoriju, kulturne, ideološke i metafizičke koncepte, obradit ću dijelom uz pojedinačne studije slučaja a dijelom zasebno u kasnijem poglavlju.

Glazbena, to jest zvukovna razina ipak je primarna razina na kojoj se pregovara spoj dvaju glazbenih tradicija poput jazza i tradicijske glazbe – iz tog razloga slušna analiza bit će moj glavni alat spoznaje načina na koji se etno jazz očituje. Prvi od glazbenih elemenata, odmah zamjetljiv, jest instrumentacija. Boškov glavni glazbeni medij bio je vibrafon, na kojem je često, kako je to volio zvati, „roštiljao“. Vibrafon kao novi instrument nastao tek dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, od svojih početaka koristio se u *jazzu*: nakon prvog sola na instrumentu ikada zabilježenoga, koji je odsvirao Lionel Hampton, vibrafon je uskoro postao popularan upravo jer je simbolizirao novi, moderni zvuk – kako instrumenta tako i jazza.³⁶ Širio se njegovim idiomom mnogo zahvaljujući jazz glazbenicima Garyju Burtonu i Miltu Jacksonu, a tijekom pedesetih godina, kada ga je Boško Petrović krenuo svirati (potaknut upravo spomenutom trojkom, kako spominje u svojoj autobiografiji *Život kao jam session* [2012: 187-193]), u Jugoslaviji on je bio potpuna novost. Uz vibrafon koji upućuje na jazz, sastavi u kojima je Petrović svirao (gotovo) uvijek su podrazumijevali kontrabas i bubnjeve, instrumente ritam sekcije u jazzu; a često su bili uključeni i saksofon, truba ili trombon.

Instrumenti u etno jazz skladbama Boška Petrovića u nekoliko navrata su stajali kao simboli glazbenih tradicija. Jedan od primjera jest skladba *My Beautiful Gypsy Lady*³⁷ (*Green Lobster Dream*, Jugoton 1979.) u izvedbi B.P. Convention Big Banda, koja glazbenim elementima poput složene mjere (8/8 mjera raspodijeljena na 4+2+2), brojnim paralelizmima i ornamentima, ali naročito i velikim sastavom limenih puhača reprezentira romsku glazbu, na taj način opravdavajući naziv skladbe. „Bilo je još sličnih slučajeva“, govori Petrović u autobiografiji, „posebice kad sam na poticaj pokojnog Slavke Zlatića ostvario suradnju s dva velikana istarske narodne muzike [...]

³⁶ V. <https://www.vsl.co.at/en/Vibraphone/History> (Pristup 6. rujna 2021.)

³⁷ Ovo je zapravo naziv koji se pojavljuje u kasnijem izdanju skladbe s albuma *Ethnology* (Jazzette Records, 2000.) – na albumu *Green Lobster Dream* naziv skladbe je *My Beautiful Balkan Lady*. U tom slučaju zanimljiva je reprezentacija balkanske glazbe poistovjećene s romskom glazbom.

Matom Špadom i Martinom Glavašem koji su svirali istarske narodne instrumente: mih i roženice.“ (2012: 79-80). Mih i roženice to jest sopele, tradicijski su instrumenti koje je Petrović uklopio u svoju trostavačnu suita za sopele i jazz ansambl *Istra u mom srcu* iz 1987. godine (objavljena tek 2000. godine na albumu *Ethnology* u izdanju Jazzette Records). Njima je nepogriješivo uputio na glazbenu tradiciju Istre, a to je učinio i naslovom suite te naslovima stavaka: *Sergiov vrt*, *Nebo iznad Grožnjana* i *Sumrak u dolini Momjan* jasno upućuju na autorovu inspiraciju istarskim krajolikom. Pomaci u tijesnim intervalima (u tzv. „istarskoj ljestvici“) s čestom ornamentacijom, doneseni sopelama u paru („debeli“ i „tanka“) i to u paralelnim sekstama – sve upućuje na tehniku i tradiciju sviranja sopela, što nije iznenađujuće budući da ih sviraju glazbenici iz tradicije. Zvuk sopela u suiti *Istra u mom srcu* izmijenjuje se i miješa s instrumentarijem pomalo neobičnim za jazz: marimbom i darbukom, instrumentima koji potječu iz glazbenih tradicija afričkih zemalja a koji su postali široko korišteni u mnogim drugima, uključujući zapadnoeuropsku klasičnu glazbu; ali i električnim instrumentima, bas gitarom i bubnjevima; te dakako s jazz idiomom: gustom upotrebom činela, swing ritmom, hodajućom linijom basa (tzv. *walking bass*), te izmjenama *tutti* sekcija i solaža. Tehnika sviranja sopela imitira se na gitari, a vrlo je prisutna i improvizacija koja je obilježje obiju glazbenih tradicija, na taj ih način spajajući. Tehnika sviranja sopela imitira se i u skladbi *Pink Panther Meets Captain Trooly Around Midnight* (*Blue Sunset*, Jugoton 1975.) saksofonima, što je, iako je jedini glazbeni element koji upućuje na tradicijsku glazbu, očito bio dovoljan razlog da je Petrović uvrsti na svoj kompilacijski album *Ethnology* (Jazzette Records 2000.).

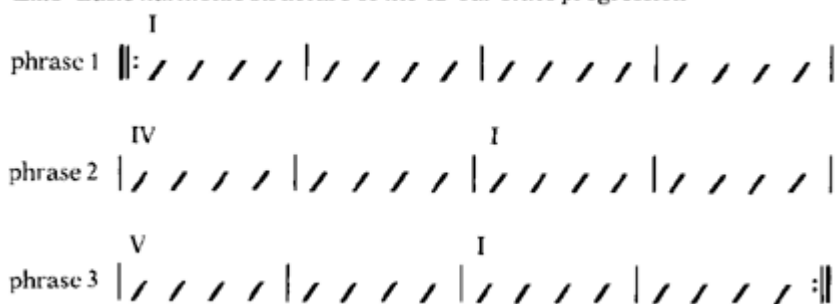
Tradicijski instrumenti ali i druge glazbene odrednice, poput upotrebe složenih mjera, modalnih sustava i česte ornamentacije koje je Petrović koristio u svojim skladbama, iz raznih su krajeva Hrvatske i Jugoslavije, pa i šire regije– što upućuje na veoma često prizivanu regionalnu odrednicu povezanu uz određene glazbene elemente: Balkan. Iako obuhvaća geografsko područje više nacionalnih država jugoistočne Europe, time još i mnogo više glazbenih kultura koje na njemu obitavaju, pojam „balkanska glazba“ koristi se skoro jednako često kao i pojam „afrička glazba“. Među njegovim glavnim glazbenim karakteristikama, kako se navodi u široko dostupnim izvorima poput Wikipedije, jesu instrumentacija koja uključuje klarinet i harmoniku, modalni tonski sustavi, česta upotreba trilera i ukrasa, i nadasve, složena mjera.³⁸ “Tako tu ima pet četvrtina ili sedam,

³⁸ V. https://en.wikipedia.org/wiki/Balkan_jazz (Pristup 6. rujna 2021.)

devet osmina. Dakle ta asimetrija i taj balkanski, posebice makedonski melodijski štih. Uvijek su govorili da sam ja “Mr. Balkan Jazz” – rekao je Petrović u svojoj autobiografiji (2012: 73). Govoreći o složenim mjerama, tu svakako treba navesti njegove skladbe *With Pain I Was Born* (*With Pain I Was Born*, Fontana 1966.), *Balkan Lullaby*, *Little Boy With a Big Heart* i *Green Mood* (*Zeleno raspoloženje*, Jugoton 1975.), *My Beautiful Gypsy Lady* (*Green Lobster Dream*, Jugoton 1979.), *Keka Kolo* (*Sarabanda*, Jugoton 1986.) te *Balkan Blues* (*Ethnology*, Jazzette Records 2000.) – sve one uvrštene su na kompilacijski album *Ethnology*. Nekima od njih poput *Little Boy With a Big Heart* i *Green Mood*, složena mjera je jedina odrednica koja ih povezuje uz lokalne glazbene tradicije. Druge imaju više takvih glazbenih karakteristika, poput instrumentacije, ornamentacije ili modalnosti, ili izvanglazbenih poput naziva skladbi – sve zajedno imaju karakteristike koje prelaze granice sadašnje i bivše države. Pojam „balkanske glazbe“ unatoč svojoj nespecifičnosti veoma je često upotrebljavan u primjerima etno jazza u Hrvatskoj, što će biti vidljivo i u daljnjim studijama slučajeva.

Već sam spomenula neke od glazbenih karakteristika jazza, među ostalima instrumentaciju i *swing* ritam, kao i jednu odrednicu koja se odnosi na strukturu – izmjenu *tutti* sekcija i solaža. No, postoji i jedna specifičnija strukturalna odrednica, koja je usko povezana i uz harmoniju, a to je *blues* forma. U najužem smislu *blues* forma se odnosi na dvanaestnotaktnu formu koja uza sebe veže i specifičnu harmonijsku progresiju, unatoč njenoj mogućoj varijaciji. Donosim njenu shemu preuzetu iz *Groveove* definicije (Kernfeld i Moore 2001):

Ex.1 Basic harmonic structure of the 12-bar blues progression



Slika 1: Osnovna harmonijska struktura dvanaestnotaktne *blues* progresije

Kao primjer *blues* forme stoji Boškova skladba *Balkan Blues* (*Ethnology*, Jazzette Records 2000.) koja se na nju oslanja naročito u solo dijelovima. Veoma važna odrednica jazza je i harmonija, to

jest oslanjanje na septakorde kao normu, česta upotreba disonantnih tonova, takozvanih *blue* nota, harmonijske progresije II-V-I te općenito kompleksna harmonijska rješenja. Svi ovi elementi obilježavaju skladbe Boška Petrovića.

Spoj jazza i tradicijske glazbe glazbenici često stvaraju koristeći tradicijske predloške. Jedna takva skladba je već spomenuta *With Pain I Was Born* koja kao predložak koristi makedonsku tradicijsku pjesmu. Ova skladba u izvedbi Zagrebačkog jazz kvarteta iz 1966. godine, sa svojim karakterističnim početnim ornamentiranim uvodom na vibrafonu, stoji kao prvi primjer etno jazza u Hrvatskoj. Koristi tradicijski predložak kao početnu točku: donosi sažetu izvornu melodiju dvodijelne tradicijske pjesme. Njen prvi dio donosi u originalnom eolskom modusu na tonu H i 8/8 mjeri (podijeljenoj na 3+3+2), s bordunskom harmonijom i bubnjevima koji strogo održavaju teške dobe složene mjere. Drugi dio pjesme iznesen je bez pulsa na bubnjevima u *rubato* tempu, nakon čega još jednom slijedi prvi dio – a zatim kreće razrada, koja s predloškom ima vrlo malo doticajnih točaka, osim ponekad početnog eolskog modusa i tonu H kao tonalitetnom središtu. Daljnje djelove, njih četiri-pet od kojih se neki ponavljaju i preklapaju, karakterizira *swing* ritam, *walking bass* linije i brojne improvizacije. U zadnjoj, kolektivnoj improvizaciji klavira i vibrafona na kraju se ponovno donosi početni ornamentirani uvod Petrovića, nakon čega još jednom slijedi drugi dio predloška u *rubato* tempu, te prvi u složenoj mjeri. Početni predložak već je u ovoj verziji zagrebao vrlo duboko u jazz idiom. Osim instrumentacijom, to je Petrović učinio variranjem ritma, melodije i tempa predloška te umetanjem harmonije tipične jazzu – dakle prilagođavanjem svih glazbenih odrednica jazz idiomu. Makedonska tradicijska *So maki sum se rodila* nakon toga je nestala u brojnim sekcijama koje su otišle svaka u svom smjeru, te se vratila tek na kraju, figurirajući kao (formalni) okvir skladbe.

Opisujući skladbu *With Pain I Was Born*, Petrović je i sam naglasio sličnosti dviju glazbenih tradicija koje je spojio: fluidnost i varijantnost.

[...] na samom početku bih, nadahnut određenom narodnom pjesmom, bez obzira na to iz kojeg je kraja, pisao svoju verziju. Međutim, *With Pain I Was Born*, kompozicija koja je nastala na bazi makedonske narodne *So maki sum se rodila*, s vremenom se sve više razvijala tako da je od nje nastala suita koja je bazirana na tom motivu, ali je otišla daleko bliže jazz vodama. [...] Poslije sam je rekonponirao i tijekom godina napisao pet-šest različitih izvedbi. (Hrvoj i Petrović 2012: 79)

Kao samo dva od dokaza stoje dvije verzije *With Pain I Was Born* na albumu *Ethnology*, prva u izvedbi Boška Petrovića i sastava Non Convertible All Stars, te druga u izvedbi dua Petrovića i pijanista Nevena Frangeša. Prvu verziju nešto ću detaljnije analizirati i zbog činjenice da traje gotovo dvadeset minuta. Vrlo često kao i drugi tradicijski predlošci, *So maki sum se rodila* u ovoj verziji figurira kao refren to jest tema koju sviraju svi – naročito drugi dio pjesme koji je u 7/8 mjeri te u ovoj verziji ima snažan puls i nije u *rubato* tempu – dok njene nastupe presijecaju brojne solaže koje su često u drugačijim mjerama i tempima, a često se temelje se na početnom eolskom modusu, te koriste neke od dijelova predloška, a ponekad s predloškom nemaju nikakve veze. U svrhu povezivanja u početnim solo sekcijama koristi se *walking bass* linija na električnoj gitari, koja je u početnom modusu tradicijske sklabe i time povezuje nastupe tema i improvizacija. Uz nju, pred svaki nastup teme, odnosno iznošenja isječka tradicijske pjesme, skladba se vraća u 8/8 mjeru kako bi prijelaz bio što postepeniji. Ovakva drugačija, rondo forma (s šest nastupa teme između kojih su nastupi solaža), pokazuje temeljitu izmjenu verzije iz 1966. godine, i Petrovićev smisao za reimaginaciju.

Najviše je tradicijskih predložaka Boško Petrović ipak koristio stvarajući zajednički album s Nevenom Frangešom i Ružom Pospiš-Baldani imena *Zvira voda*, objavljen 1988. godine u izdanju Jugotona. Međimurske popijevke koje su Petrović i Frangeš na njemu obrađivali uvijek bi donijeli u cijelosti, ali bi njihove melodije ili dijelove koristili i u improvizacijskim sekcijama. Na taj način tradicijski predložak doista je vrlo jasno došao do izražaja, što je bila i želja autora:

U obradama se polazilo od želje da se napravi *omage* međimurskoj popijevci u duhu vremena, ali poštujući njen duh. Želja je bila da se popijevke obrade u skladu s glazbenim opredjeljenjem autora, ali „nenasilno“, tako da one u svojoj jednostavnoj ljepoti budu sačuvane i prepoznatljive, da se ni formom ni harmonijskim postupkom ne ode tako daleko da se s cilja ne vidi ishodište. (Frangeš 2009: 22)

Kao i u dužoj verziji *With Pain I Was Born*, tradicijski predlošci služili su kao refreni, to jest teme skladbi. To su autori radili prateći vlastiti imperativ „same popijevke što više sačuvati u pjevanim dijelovima [...] a veći stupanj variranja muzičkog materijala [donijeti] u uvodima i srednjim dijelovima“ (Frangeš 2009: 22-23) Neven Frangeš u svom diplomskom radu detaljno je analizirao

skladbe, uspoređujući tradicijske predloške u zapisima etnomuzikologa te transkribirane verzije snimki njihovih obrada na albumu *Zvira voda*; a donio je i shemu koja je služila kao pravilo obrade:

1. uvod – naznaka teme (popijevke) ili kontrateme
2. popijevka – dvije strofe (tema varijacije u srednjem dijelu)
3. srednji dio – varijacija na popijevku i/ili kontratema
4. popijevka – treća strofa i
5. *coda* – varijacija uvoda (Frangeš 2009: 23)

Osim korištenja međimurskih popijevki kao predložaka, zajedno s tekstom u dijalektu u izvedbi Ruže Pospiš-Baldani, i načinom obrade, nastojala se očuvati prozirna tekstura i izvorna atmosfera popijevki. Elementa jazza u tim skladbama nema mnogo: osim zvuka vibrafona, primarno je to upotreba *swing* ritma i septakorada u improvizacijama, to jest, kako je to Frangeš opisao, koristili su elemente jazza „s njegovom motorikom i načinom variranja teme“ (Frangeš 2009: 27) Ali zato ima i mnogo elemenata klasične glazbe. Slogom i teksturom klasična instrumentalna pratnja, četveroglasni slog koji podsjeća na Bachove korale, vokalna interpretacija i postava klasično obrazovanog glasa Pospiš-Baldani – obilježja su koja pokazuju utjecaj klasične glazbe, a koje opisuje i Neven Frangeš u svom radu. Boško Petrović osim s jazz i tradicijskim surađivao je i s mnogim klasičnim glazbenicima, u nekoliko navrata svirajući na Muzičkom Biennalu Zagreb, time sudjelujući u takozvanoj trećoj struji (*Third stream*), spoju jazza i klasične glazbe. Ovako je opisao jedan od takvih projekata:

Boris [Papandopulo] je napisao šarmantnu suitu u tri stavka koju smo izveli na tom Biennalu [1963. godine] i na koncertu na kojem smo promovirali glazbu treće struje što je u ono vrijeme bila potpuna novina za Europu. *Third stream* na koncertu dvostrukog kvarteta u Hrvatskom glazbenom zavodu! (Hrvoj i Petrović 2012: 85)

Korištenje tradicijskih predložaka učestala je karakteristika etno glazbe, a u slučaju Boška Petrovića, i ona etno jazza. Dunja Knebl naglašava da je bliskost tradicijskom predlošku ključna odrednica etno glazbe. Kaže da je:

[...] osnovna razlika između nas koji možda uistinu spadamo u etnoscenu ta što mi obrađujemo narodne pjesme, ali tako da one ostaju što jesu. To znači da su one i dalje

narodne pjesme i to piše, primjerice, na albumu Vještica gdje je ispod pjesme napisano – narodna pjesma iz Međimurja, ili tradicionalna pjesma plus tko je autor aranžmana. Dok je do sada u toj našoj glazbi koja recimo želi postati komercijalna uglavnom prevladavalo to da ljudi koriste motive, a uvijek su potpisani sami autori. To je bitna razlika između nas i onih koji su se prije bavili time. Druga je u stilu i načinu interpretacije, a mislim da se to i čuje. (Miholić 1998: 24)

Iako je „stil i način interpretacije“ tradicijskih predložaka u etno jazzu Boška Petrovića povezan uz jazz, što podrazumijeva udaljavanje od predložaka variranjem i improvizacijom (u primjeru *With Pain I Was Born* takvo udaljavanje je, vidjeli smo, pozamašno), spomenutim procesima zapravo se naglašava prirodno načelo fluidnosti i varijabilnosti tradicijske glazbe. Tradicijski predlošci koje je Petrović koristio (u slučaju albuma *Zvira voda* više nego u skladbi *With Pain I Was Born*) jasno su upućivali na glazbene tradicije iz koje su potekli. Stoga bih se složila s Boškom Petrovićem i njegovom izjavom da se „zaboravlja da nije sve krenulo s Lidijom Bajuk i Dunjom Knebl, da smo i mi to, jednako kvalitetno ako ne i kvalitetnije, radili puno prije“ (Hrvoj i Petrović 2012: 80). Petrović nastavlja: „To je bilo vrijeme kad se u svijetu tek nazirao world music pokret i etnojazz koji je danas zakon na svjetskoj sceni. Došao sam, dakle, malo prerano da bih sudjelovao u diobi kolača“ (Ibid.).

Ipak, razlike u „stil i načinu interpretacije“ zaista su jako čujne, što s pravom etno jazz stavlja u zasebni podžanr etno glazbe. Razliku zasigurno naglašava i svjetonazorska udaljenost. Iako konceptualna shvaćanja Boška Petrovića ne mogu ispitati u dijalogu s njim, ipak mislim da je svjetonazor od kojega je polazio bio manje vezan uz tradicijski dio etno jazz nego li uz njegov jazz dio. Na kraju, početak njegove autobiografije započinje sljedećim njegovim citatom:

Jazz je jedna od bezbroj mogućnosti koje nam nudi cjelokupno glazbeno nasljeđe, a kako bismo se kroz muziku osobno definirali u vremenu i prostoru. Jazz se može naći u slikarstvu, književnosti, u načinu druženja, u izboru pića, u izboru lokala. Sve je to za mene jazz, taj kompletni doživljaj. Ako hoćete sentimentalnu definiciju – jazz je ljubav za cijeli život! (2012: 12)

Svoju ljubav Boško Petrović je izgrađivao kroz dijalog s brojnim drugim glazbenicima, ali i glazbama – što je čak i preapostrofirano u njegovoj autobiografiji. Stoga bih kao koncept njegova etno jazz izdvojila *dijalogenost*, koji je već ranije izdvojen kao jedan od glavnih pridjeva jazz.

Do svog etno jazza Petrović je došao kroz dijalog, prvo s Johnom Lewisom, zatim s tradicijskim glazbenicima i glazbenim kulturama u kojima prethodno nije sudjelovao, a kojima je pristupao izvana. Petrović je u brojnim projektima bio u dijalogu i s klasičnom glazbom i njenom scenom. Jazz je nedvojbeno bio njegova primarna glazba – a to je vidljivo i po mjestima na kojima ju je izvodio. Nastupao je po koncertnim dvoranama, jazz festivalima i jazz klubovima, krajem osamdesetih godina i u vlastitom, B. P. Clubu, koji je više od dvadeset godina bio mjesto odvijanja mnogih (glazbenih i svjetonazorskih) dijaloga.

Petrović nije svoj čitav opus posvetio etno jazzu, već je povremene (ali intenzivne) izlete u etno jazz radio u različitim razdobljima svoje karijere – čemu, među ostalima, svjedoči i spominjani kompilacijski album *Ethnology* (Jazzette Records 2000.). Sam glazbenik o njemu kaže:

Na tom CD-u [*Ethnology*] obuhvaćen je period do mog rastanka s folklornim opusom, rastanka koji je uslijedio 1988., poslije snimanja meni vrlo drage ploče *Zvira voda* s Ružom Pospiš Baldani i Nevenom Frangešom gdje smo koristili originalne međimurske narodne pjesme. [...] Tim albumom sam zaključio razdoblje istraživanja našeg folklor. (Hrvoj i Petrović 2012: 80)

Dražen Vrdoljak, glazbeni kritičar i novinar koji je smislio naziv *pastirski rock*, u knjižici CD-a napisao je:

Ethnology je, kao zbirka Petrovićevih jazz/folk ogleda, ne samo njegov autentičan doprinos svekolikim svjetskim primjerima kreativne invencije jazzu u melodijske i ritmičke obrasce različitih etničkih glazbenih kultura, nego i anticipacija mnogih suvremenih pojava (Legen, Lidija Bajuk, Tamara Obrovac, Livio Morožin, Dario Marušić) koje na suvremenoj hrvatskoj etno sceni s razlogom uvažavamo.

Boška Petrovića mogli bismo nazvati ocem hrvatskog i jugoslavenskog etno jazzu (možda čak i hrvatske etno scene) – ali, ne valja pritom zanemariti činjenicu da su tendencije miješanja jazzu s tradicijskom glazbom dolazile iz raznih smjerova. Tijekom šezdesetih godina i u drugim republikama Jugoslavije glazbenici su spajali lokalne tradicije s jazzom. Valja makar spomenuti Duška Gojkovića, srpskog trubača koji zaslužuje najmanje jednu studiju slučaja sam za sebe. Nakon dviju muzičkih diploma (Muzička akademija u Beogradu, Berklee), već je 1967. objavio album *Swinging Macedonia* (Philips 1967.), u kojem je spojio elemente poput složenih mjera i modalnosti, dok je skladbe na njemu nazivao *Macedonia Macedonian Fertility Dance* i *Balkan*

Blues. Među ostalim, na albumu stoji i etno jazz obrada sevdaha *Kad ja pođoh na bambašu* u skladbi naziva *Bem-Basha*.³⁹

Glazbene persone poput njegove bile bi plodna tema za zasebno istraživanje – isto kao što bi i opus Boška Petrovića u njegovoj cjelini bilo dobro detaljnije istražiti. Zbog ograničenosti opsega ovoga rada i mnogi drugi glazbenici koji stvaraju etno jazz nisu uključeni u detaljnije analize, te su tek spomenuti nešto kasnije u poglavlju *Treba spomenuti i...*, a sigurna sam da je mnogo i onih koji su mi promakli. Učestalost, to jest, dosljednost bio je moj prvi kriterij pri odabiru glazbenika čije će studije slučaja uslijediti. Drugi je bio korištenje lokalne glazbene tradicije, što je sastav Cubismo stavilo po stranu unatoč tome što već desetljećima stvaraju brojne zanimljive primjere *latin* jazza. Svi glazbenici čije studije slučaja će uslijediti aktivno spajaju jazz i lokalnu tradicijsku glazbu, no svatko na vrlo specifičan način. Načine na koje to rade istražiti ću koristeći isti analitički okvir koji sam primijenila na Boška Petrovića. Na neka od obilježja opisana ovdje pozivat ću se kroz analize u sljedećim poglavljima, u kojima ću nastojati opisati hrvatske etno jazz glazbenike današnjice.

5. Hrvatska etno jazz scena današnjice: studije slučajeva

5.1 Tamara Obrovac

Ako Boška Petrovića možemo zvati ocem hrvatskog etno jazz, onda Tamaru Obrovac možemo zvati njegovom majkom. Iako nije imala mnogo kontakta s Petrovićem, on je njen rad hvalio i podržavao u medijima. No, možda iznenađujuće, u njemu Obrovac nije vidjela vlastiti glazbeni uzor. Kako komentira njega i njegovu glazbu?

Svakako vrhunski talent, instrumentalist i ansambl [...] Ja sam tada bila mlada i intenzivno sam tražila svoj put, te me taj, da tako kažem, klasičan zvuk *mainstream* jazz-a jako brzo umorio. [...] Ono što je radio s Ružom Pospiš, nisam jako pažljivo slušala, a bilo je i dosta davno, ali sjećam se da se tada meni činilo kako nedostaje neki “amalgam” koji to pretvara u jednu novu glazbenu formu. Naravno i to je bila neka nova forma, ali ako Ruža Pospiš pjeva tako kako inače pjeva, a bend svira tako kako inače svira, to, za moj osobni ukus,

³⁹ V. <https://www.duskogojkovic.com/biography/> i <https://www.duskogojkovic.com/discography/> (Pristup 9. rujna 2021.)

nije put koji bih odabrala u smislu pojma etno jazza, što naravno ne umanjuje veliku vrijednost opusa Boška Petrovića.

Glazbeni amalgam o kojem Tamara Obrovac govori kroz svoj bogati opus od čak 13 autorskih albuma postigla je višestruko. Kao skladateljica, pjevačica i flautistica, Tamara Obrovac u svom hibridnom glazbenom izrazu ujedinila je primarno jazz i istarske glazbene tradicije, što ću nadalje u ovom poglavlju detaljnije i opisati.

Rođena 1962. godine u Puli u kojoj je i odrasla, sa završenom srednjom glazbenom školom kao flautistica, Obrovac je bila upoznata s notnim pismom i glazbenom teorijom. Tradicijsku glazbu Istre, svog rodnog kraja, ipak, nikad nije proučavala detaljnije:

Ja sam tek iz jazza, tražeći svoj rukopis, otkrila vrijednost svoje vlastite tradicije, glazbene i sveukupne: duh te tradicije se emanira i kroz govor, dakle kroz melodioznost različitih istarskih govora kao i same istarske glazbe, koju nisam nikad ozbiljno istraživala. Dovoljno sam je osjećala da je mogu transformirati u jazz glazbu, to jest u jazz harmoniju i ritam, dok je melodijski princip inspiriran čak manje istarskom glazbom a više samom melodijom govora. Tako da sam ja dijete jazza *par excellence*.

S jazzističkom perspektivom, s druge strane, Obrovac se upoznavala od ranih tinejdžerskih dana:

[...] Imala sam između 10 i 12 godina, sjećam se da sam na televiziji čula Glenn Miller orkestar. Mislim da je bila *Chattanooga Choo Choo* pjesma, sjećam se da me to fasciniralo kao jedna sasvim drugačija zvučna slika od one na koju sam bila navikla, s obzirom da nisam iz muzičke obitelji, iako jesam iz umjetničke, tata je bio slikar. I to je bio neki prvi susret s tim konglomeratom zvuka. [...] slušala [sam] gospel, Arethu Franklyn, *soul*, crnačku glazbu. Dosta toga iz Motown produkcije, Marvinu Gaya, Sergia Mendeza, uvijek sam otkrivala nešto novo. Anitu Baker od pop emanacija te iste glazbene tradicije, pa kasnija Chaka Khan i tako dalje. To je bilo popločavanje puta do *mainstream* jazza ili jazza u užem smislu te riječi [...] I onda kad sam došla u Zagreb studirati sociologiju, želeći promijeniti svijet [...] tada sam prvi put uživo čula jazz koncerte i izvedbe onda mladih jazz muzičara. Kruno Levačić, Davor Križić, Saša Nestorović, Mario Igrac, Mladen Baraković, i starije generacije, Boška Petrovića, Damira Dičića, Miroslava Sedaka Benčića i mnogih drugih koji su tada bili glavni u tom svijetu [...] I to je bio prvi ozbiljni kontakt, onda sam počela slušati sve što sam mogla pronaći: Milesa Davisa, Coltranea, Birda, pa

dalje, dakle apsolutno sve do čega sam mogla doći. Od pjevačica i pjevača isto tako, od Sarah Vaughan, Sinatre, Elle, Armstronga do Betty Carter i Casandre Wilson. U izvedbama nešto modernijih glazbenika, tipa Bobo Stenson, Keith Jarrett, sam pronalazila vibracije koje su meni odgovarale.

S izvođenjem improvizirane glazbe, kako Obrovac naziva jazz, krenula je tijekom studija u Zagrebu.

Odmah nakon “infekcije” jazzom intenzivno sam krenula u istraživanje strukture jazz, harmonijske progresije, kadence i skale, pa sam vježbala pripadajuće melodijske paterne, kao i tehniku pjevanja; no najvažnije su bile izvedbe uživo, tu se stjecalo iskustvo i gradila sigurnost u smislu prostora za improvizacije i odnosa harmonije i ljestvica koji je za to najvažniji. Nakon intenzivnog vježbanja melodijskih linija i paterna na harmonijske progresije u jednom sam trenutku shvatila da me to na neki način ograničava jer mi ostaje zapisano u umu, te da moram pronaći svoj jezik improvizacije. I u tom smislu bile su vrlo važne izvedbe uživo sa bendom u kojima se to sve odvija u interakciji sa glazbenicima, koja je za jazz jako važna.

Kroz svoje prve glazbene suradnje, od kojih su neke dovele do benda naziva Weila, Obrovac je glazbeno stasala na način da se za nju pročulo, a sastav se vremenom glazbeno preobrazio, naročito ulaskom bubnjara Krunoslava Levačića.

Obrovac je kroz brojne godine rada osnovala više ansambala i projekata, od kojih su tri osnovna: Tamara Obrovac kvartet, u kojem nastupa s Matijom Dedićem na klaviru, Žigom Golobom na kontrabasu i Krunoslavom Levačićem na bubnjevima; Transhistrion ansambl, u prvoj verziji s Dariom Marušićem koji pjeva kao i svira sopele i violinu, te Elvisom Stanićem na gitari, a u kasnijoj s Urošom Rakovcom na gitari i mandoli i Faustom Beccalossijem na harmonici, u objema s Žigom Golobom i Krunoslavom Levačićem; na kraju, TransAdriatic kvartet, sa Stefanom Battagliom za klavirom, Salvatoreom Maioreom na kontrabasu i Krunoslavom Levačićem za bubnjevima.

Iako instrumentarij navedenih sastava najviše podsjeća na jazz ansamble, na skladbama Tamare Obrovac sviraju se i tradicijski instrumenti. Dario Marušić, etnomuzikolog i veliki poznavatelj i svirač istarskih tradicijskih instrumenata, na albumu Transhistrion (Cantus 2001.) svira sopele. Skladbe *Črni Malin* i *Joh* ovdje stoje kao dokaz, ne samo korištenju tradicijskih instrumenata već

i tehnike sviranja u tijesnim intervalima. Još jedan primjer je album *Črni kos* (Hartman/Kusztrich i Hrvatski centar Beč 2006.), na kojemu etno glazbenici Miroslav i Gordana Evačić sviraju tamburicu i cimbal. Uza sve, Transhistrria ansambl je s harmonikom i gitarom, to jest mandolom, ipak zvukovni iskorak prema etno jazzu. Obrovac je u intervjuu opisala potragu za pravim instrumentima u svojim sastavima:

Zvuk klavirskog trija me u jednoj fazi “umorio” jer je jako podsjećao na klasičan jazz zvuk, čemu je osim klavira doprinomio i zvuk klasičnog seta bubnjeva. Često smo Kruno i ja razmatrali kako da dobijemo neki drugačiji zvuk. Osim toga, nakon inicijalne i neophodne potrage za perfekcijom, pogotovo u intonativnom smislu, pojavila se potraga za imperfekcijom. Shvatila sam da se alikvode mijenjaju u harmoniji, u dvoglasju, troglasju i tako dalje, i utoliko me u jednom trenutku počela zanimati nepreciznost i „prljanje“ zvuka – žica čija se intonacija može promijeniti, za razliku od klavira čija je intonacija fiksna [...] Odmičući se od zvuka piano tria, išla sam tražiti dalje: gitara, violina, a razmatrala sam i etničke instrumente. Tu se sam po sebi nametnuo Dario Marušić, glazbenik, multiinstrumentalist i etnomuzikolog, veliki poznavatelj tradicijske, posebno Istarske glazbe kojemu sam se obratila za savjet kada sam krenula u smjeru uključivanja istarskih tradicijskih elemenata u moj glazbeni izričaj. [...] tražeći put prema novom zvuku uključila sam i Elvisa Stanića na gitari i harmonici, to je isto bilo znakovito, s obzirom da harmonika može funkcionirati kao harmonijski i melodijski instrument. To je bilo presudno za kasniji izbor harmonike. [...] Bas, bubanj uvijek – Kruno i Žiga; Elvis, gitara harmonika; Dario, narodni instrumenti. I onda je došlo do ograničenja jer su narodni instrumenti bili tehnički limitirani, prvenstveno u smislu mogućnosti improvizacije, tako da tu nisam imala kamo dalje. Tako je došlo do finalne postave Transhistrrie, sa harmonikom i gitarom kada je 2003. došao Uroš, te prvo Simone Zanchini, a potom od 2005. Fausto Beccalossi na harmonici. [...] Kvartet s Matijom je uvijek paralelno funkcionirao, a s obzirom na moju sjajnu ritam sekciju koju čine Kruno i Žiga, i na to kakav je Matija glazbeni erudit, imamo veliko uzajamno razumijevanje i shodno tome veliki raspon improvizacije i boja zvuka bez obzira na više “jazz” zvuk u okviru kojega se to dešava.

Na kraju, u vezi s Transhistrirom zaključuje:

Upotreba određenog instrumentarija može definirati i žanrovsku percepciju, pa se s obzirom na to moje iskustvo nastupa na međunarodnim jazz i *world music* festivalima može sažeti u: ‘Far too jazz for world, and a bit too world for jazz.’“

Uz etno jazz zvuk, Tamara Obrovac kao i Boško Petrović, ima mnoge doticaje s klasičnom glazbom. Cijeli album *Madirosa* (Aquarius Records 2011.) tako je raspisan, uz Transhistrria ansambl, i za gudački kvartet – u ovom slučaju u izvedbi kvarteta Epoque. Sama skladateljica napravila je sve aranžmane.

To mi je bio divan period, dva mjeseca sam intenzivno radila na aranžmanima. Za rad na tome sam se dugo nakanjivala s obzirom na to da o gudačkim instrumentima i samoj tehnici sviranja znam vrlo malo, te stoga nisam imala povjerenja u sebe. No na koncu je ispalo sve puno bolje nego što sam mislila. Volim gudački kvartet jer je to za mene vokalni kvartet, a tako sam pristupila i izradi aranžmana, kao da radim za četiri glasa. Tu mi je od pomoći bila i tehnologija, dakle dobri semplovi koje sam upotrebljavala, a bila sam svjesna i rizika da s obzirom na relativno slabo poznavanje tehnike sviranja nešto bude i neodsvirljivo. Uz to bilo je neizvjesno i kako će gudački kvartet ući u dinamiku i ritmičku kompleksnost načina sviranja Transhistrrie. No češki gudači su odsvirali sve što sam napisala i kao *crossover* kvartet se odlično uklopili u naš zvuk. CD smo snimili u dva dana u studiu Radia Pule.

Iako i dalje vezan uz akustične instrumente, projekt Transhistrria Electric pokazuje drugo lice zvukovlja glazbe Tamare Obrovac na albumu *Neću više jazz kantati* (2009. Aquarius Records), mnogo više naginjajući jazz *fusionu*, to jest spoju jazza s *rock* i *funk* glazbom (Gilbert 2003): s mnogo više rifova i ponavljanja, te bez toliko improvizacijskih sekcija. U projektu, osim članova Transhistrria ansambla koji su se prebacili na električne verzije svojih instrumenata – Uroš Rakovec na električnu gitaru, a Žiga Golob na električni bas, sudjeluju i Joe Kaplovitz na klavijaturama, Luka Žužić na trombonu, Branko Sterpin na trubi, Mihael Gyorek na alt saksofonu, te kao *back* vokali Ana Jakšić i Jelena Janković. Cijeli album pokazuje pozitivan odnos prema električnim instrumentima. Elektroniku, s druge strane, Tamara Obrovac ne koristi mnogo u svojoj glazbi – tek nešto u glazbi za film i kazalište, a s njome se tek upoznaje radeći na sljedećem projektu, uz pomalo ambivalentni odnos prema njoj:

U novom eklektičnom projektu ima i elektronskih zvukova, i takozvanih *soundscape* zvukova, atmosferskih zvukova i sličnog, u to sam tek sad ušla. I kako sada stvari stoje, to je neka vrsta prokomponirane glazbe u kojoj se ništa ne ponavlja. Neka vrsta zvučnog putovanja kroz Istru, koje se sastoji od citata, dakle narodne glazbe, nekih obrađenih, nekih ne; zatim dijela atmosferskih zvukova, dijela elektronskih zvukova i dijela izvedbe

akustičnih instrumenata. [...] Imam neku potrebu vidjeti što se s tom elektronikom uopće može. U onome što sam do sad čula, takve mi kombinacije u suvremenoj glazbi nekako imaju prizvuk larpurlartizma, ali još je rano za suditi, tek sam zagrebla po površini, puno toga još moram preslušati.

Zadnji dosadašnji album *Villa Idola* (Aquarius Records 2020.) dokazuje neraskidivu povezanost uz zvukovlje jazz: na njemu uz Transhistrria ansambl nastupa i Jazz orkestar Hrvatske radiotelevizije. Mnoge solo i skupne improvizacije, kako instrumenata ansambla tako i orkestra, primjerice u skladbama *Madirosa* i *Črni malin*, pokazuju dobru isprepletenost dvaju ansambala čiju okosnicu ipak čini improvizacija, kao stup oko kojega Obrovac plete svoju glazbu. Osim nje, kompaktnost i uvjerljivost spoja ovih ansambala stvara se i kroz povezanost s prijašnjim aranžmanima – primjerice, u *Črnom malinu* klarinet i saksofon imitiraju tehniku sviranja sopela, koje se sviraju na snimci skladbe s albuma *Transhistrria* (Cantus 2001.).

Izvedbene tehnike su još jedna glazbena kategorija koja dobro upućuje na određenu glazbenu tradiciju – tako tradicijsko pjevanje *tarankanje* nedvojbeno upućuje na Istru i Hrvatsko primorje. Koristi se u brojnim skladbama Tamare Obrovac, posebice na albumima *Ulika* (CBS 1998.) i *Ulika revival* (Unit Records 2014.) – skladbe *Pred bedid 1*, *Šenica*, *Ojnana*, *Zakantaj* i *Pred besid 2* – a korištenje upravo slogova ta-na-na i njegovih inačica pri improviziranom pjevanju u cjelokupnom njenom opusu toliko je učestalo da gotovo stoji kao njena osobna inačica *scat* pjevanja, inače svojstvena jazzu. U prvoj skladbi albuma *Transhistrria* (Cantus 2001.), *Spovidnik*, nailazimo na još jednu tradicijsku tehniku pjevanja, koja iako ne koristi slogove karakteristične za tarankanje, s njime dijeli karakteristiku imitacije sviranja sopela, koja se očituje u korištenju tijesnih intervala. Dvoglasno pjevanje Tamare Obrovac i Darija Marušića u približnim sekstama, „na tanko i debelo“, nazalnom bojom glasa, na početku albuma stoji kao uvertira brojnim daljnjim primjerima korištenja tradicijske glazbe. Još jedna istarska tehnika pjevanja zastupljena je u skladbi *Ej Marine*, u kojoj se koristi dvoglasno netemperirano pjevanje *bugarenje*, koje je u *parlando rubato* metrici, tugaljivog tona, te ima karakterističan pomak donje dionice za sekundu silazno na završecima.⁴⁰ Tijesni intervali tzv. istarske ljestvice, koji su odrednica spomenutih primjera, čuju se i dalje na albumu, primjerice u skladbi *Gredu nan kralji* na violini. Raznovrsni modusi u skladbama *Rondinella* (*Transhistrria*, Cantus 2001.), *Trukinja* (*Transadriaticum*, Alessa Records 2019.), *Sve*

⁴⁰ V. <https://www.istrapedia.hr/hr/natuknice/527/bugarenje> (Pristup 6. rujna 2021.)

pasiva (*Sve pasiva*, Cantus 2003.) i *Kada te nima tu* (*Daleko je...*, Aquarius Records 2005.), također upućuju na etno odrednicu Tamarine glazbe. Zadnja navedena, *Kada te nima tu*, odlikuje se i brojnim vokalnim i instrumentalnim ornamentima na *saxonettu* kojega svira Obrovac, a uz to je i u složenoj mjeri – kao i neke druge skladbe, na primjer *Tanac* (*Ulika Revival*, Unit Records 2014.), *Nad moren* (*Transhistrìa*, Cantus 2001.) i *Tango istrando* (*Canto amoroso*, Alessa Records 2016.). Složena mjera, kao što smo već vidjeli u primjeru Boška Petrovića, a vidjet ćemo i u narednim studijama slučajeva, često stoji kao glazbena predstavica regionalnih kultura.

Glazbene odrednice koje upućuju na jazz u glazbi Tamare Obrovac sveprisutne su. *Swing* ritam i gusta upotreba činela, izraženi su primjerice u skladbama *M'hanno ferita* (*Transadriaticum*, Alessa Records 2019.) i *Biscoti rutuladi* (*Daleko je...*, Aquarius Records 2005.). Karakteristično za jazz je i korištenje kompleksnih harmonijskih rješenja u navedenim, ili pak skladbama *Vinova loza* (*Ulika Revival*, Unit Records 2014.) i *Ča mi povida more* (*Sve pasiva*, Cantus 2003.). Još jedna harmonijska značajka koju valja spomenuti, koja pak upućuje na tradicijsku glazbu, jest upotreba bordunskog tona u skladbama *Dube sanjan* (*Madirosa*, Aquarius Records/Cantus 2011.) te *Ej Marine* (*Transhistrìa*, Cantus 2001.). Najizraženija glazbena odrednica jazz-a ipak je improvizacija, što je i Obrovac naglasila u intervjuu: „Ja to [jazz] uvijek volim zvati improvizirana glazba, jer je to osnovna odrednica, a sve ostalo je stvar zvukovlja u kojem se ta improvizacija i komunikacija odvija. To je za mene amen, osobno.“ Glazba Tamare Obrovac improvizacijom je prožeta, jer se kroz svaku izvedbu pokazuje kao nova i drugačija, u što sam se ponovno uvjerila slušajući njen nastup u zagrebačkom klubu Aquarius 24. lipnja 2021. godine – a čemu doista može svjedočiti bilo tko, tko je ikada bio na njenom koncertu.

Kroz svoje albume Obrovac vrlo često ponavlja skladbe, koje međutim nikada nisu iste, a najčešće su u kasnijim izvedbama znatno dulje zahvaljujući detaljnije razrađenim aranžmanima i duljim improvizacijskim sekcijama. Kao primjer tomu stoje albumi: *Ulika Revival* (Unit Records 2014.), koji ponavlja sve skladbe s ranijeg albuma *Ulika* (CBS 1998.); *Villa Idola* koja se sastoji samo od već ranije snimljenih skladbi; kao i jedini album snimljen na koncertu uživo, *Live@ZKM*. Na pitanje što je konstanta u skladbama koje iznova osmišljava i izvodi, Obrovac je rekla:

Ima nekih malih obligata. [...] Ali, to su minimalne označnice koje konstruiraju skladbu tek toliko da ona stoji na okupu. I forma, naravno, koja se nekad više poštuje nekad manje, nekad se više toga otvori, nekad manje. [...] Puno ljudi, s obzirom na to kako Transhistrìa

svira, misli da je to raspisano! [... nasmije se] Taj bend je toliko povezan, da svaka fraza ima svoju logiku, jer se svi glazbenici uzajamno oslušuju i u trenutku uzajamno slijede.

Opisala je i kakvu ulogu u transformaciji skladbi ima mijenjanje ansambla koji je izvodi: „Isti je raspis, a onda instrumenti učine svoje. [...] Instrument plus onaj koji njime vlada. [...] Kroz instrumentarij isto nastaje pjesma.“

Prilično dobar primjer transformacije skladbe, među mnogima, jest skladba *Daleko je...* s albuma *Madirosa* (Aquarius Records/Cantus 2011.), koja je ponovljena s prijašnjeg albuma *Daleko je...* (Aquarius Records 2005.) Na ranijoj snimci skladba traje tek nešto više od tri minute, dok je obrada gotovo četiri puta dulja. Vokalni zapjev na početku prve verzije skladbe pretvara se u instrumentalni uvod gudačkog kvarteta u kasnijoj verziji, vežući skladbu uz *treću struju* klasičnom instrumentacijom i instrumentima. Nakon instrumentalnog uvoda nastupa Tamara Obrovac svirajući flautu, te nakon nje cijeli ansambl; naime, instrumenti su u kasnijoj verziji mnogo više zastupljeni, naročito gudački kvartet. Općenito je kasnija i dulja verzija mnogo više povezana uz jazz, u čemu igra ulogu punktirani ritam i solo improvizacije na flauti i bubnjevima kojih u ranijoj verziji nema. Čak se i refren mijenja se u kasnijoj verziji, u kojemu je na inače *acapella* dio dodan bordunski ton.

Instrumentacija velikim dijelom sačinjava zvuk glazbenog žanra, ali veliku ulogu igraju i odrednice poput izvedbenih tehnika ili harmonijskih, melodijskih i ritamsko-metričkih glazbenih karakteristika. *Rap*, odnosno glazbeni žanr koji se temelji na ritmici i recitativnom principu, Obrovac koristi pjevajući dvije skladbe s albuma *Sve pasiva* (Cantus 2003.): *Črno zlo* nastala na tekst Milana Rakovca, te *Sexuvalna* na tekst Drage Orlića. Takva je i *Majmajola* s albuma *Daleko je...* (Aquarius Records 2005.). Brojni rifovi, ritam i stil pjevanja u skladbi *Vitar u kosi* (*Neću Više Jazz Kantati*, Aquarius Records 2009.) upućuju na *funk*, neodoljivo podsjećajući na glazbu Dine Dvornika. Ovo su samo neki od primjera koji pokazuju druge popularnoglazbene uplive u glazbu Tamare Obrovac, dokazujući hibridnost glazbenog joj izričaja, te glazbenu svestranost nje kao i članova ansambala s kojima muzicira.

Ipak, etno jazz prva je asocijacija žanrovske određenosti glazbe Tamare Obrovac – tako je zahvaljujući već mnogim navedenim glazbenim i zvukovnim odrednicama, ali i nekim strukturnim odrednicama koje upućuju na tradicijsku glazbu i jazz. Već spomenute solo i skupne improvizacije, u kontrastu s *tutti* sekcijama koje figuriraju kao refreni, sačinjavaju glavni formalni princip gotovo

čitavog njenog opusa. Na tradicijsku glazbu pak upućuje stovnost, koja je karakteristika nekolicine skladbi: *Sudba ti je došla* i *Ne plači Lucija* (*Sve Pasiva*, Cantus 2003.), te *Ulika* (*Ulika Revival*, Unit Records 2014.). Vokalni zapjev slogom *Oj* koji se nastavlja tarankanjem na početku skladbe *Šenica* s albuma *Transhistrina* (2001.) također stvara vezu s tradicijskom glazbom.⁴¹

Govorni, to jest pjevani jezik, bitna je odrednica vokalne glazbe, usko vezana uz njenu geografsko-kontekstualnu komponentu. U glazbi Tamare Obrovac jezik ima ključnu ulogu, i to onu gradnje njenog glazbenog i kulturnog identiteta. Njena glazba pjevana je na više jezika. Nekoliko skladbi je na engleskom, no samo na njenom prvom albumu *Triade* (Hrvatsko društvo skladatelja, 1996). Dvije od njih su autorske, *Children Song* i *Unce Upon a Long Time Ago*, s tri su obrade jazz standarada: *God Bless the Child* Billie Holiday, *Summertime* Georgea Gershwinia i *Afro Blues* Monga Santamarie – koji je, doduše, kasnije dobio svoju sjajno originalnu verziju i na hrvatskom, *Afro Blue Istra* (*Transadriaticum*, Alessa Records 2019.). Obrovac se u intervjuu osvrnula na tu fazu svoga stvaralaštva:

To je bila ta, da ju tako nazovem predfaza Istre, kad sam (kako često volim reći) shvatila da nisam Amerikanka nego Istrijanka, i da iako možda mogu mogu taj engleski savršeno izgovoriti, nešto fali. Vokalni izričaj uključuje verbalni, a verbalni neizostavno nosi svoje elemente. Znači potrebno je pronaći sredstvo koje ti omogućava da u verbalnom budeš iskren i istinit, za mene je to bio istarski dijalekt to jest govor.

Većina skladbi Tamare Obrovac je na hrvatskom jeziku, ali na raznim istarskim dijalektima. Mnogo ih je na južnočakavskom – materinjom dijalektu Obrovac, primjerice *Duet* i *Gredu lita* (*Sve pasiva*, Cantus 2003.), *Vinova loza* i *Ulika* (*Ulika*, CBS 1998./ *Ulika Revival*, Unit Records 2014.) i *Gredu nan kralji* (*Transhistrina*, Cantus 2001.) na stihove Danijela Načinovića. Mnoge od skladbi na dijalektima nastale su na stihove pjesnika. Na istroromanskom dijalektu, to jest istriotskom, skladbe su nastale na tekstove Loredane Bogliun: *Toca La Louna* i *Biscoti Ruduladi* (*Transhistrina*, Cantus 2001.), kao i *Cansoneita* (*Sve Pasiva*, Cantus 2003.) i *Carisa* (*Canto amoroso*, Alessa Records 2016.). „Meni [je to] fascinantno, kako određeni jezik govori određenu

⁴¹ Inspiracija tradicijskim glazbama svijeta nije našla mjesto samo u glazbi koju Tamare Obrovac piše za sastave i izvodi na svojim koncertima, već je isplivala van i kroz njen bogat opus kazališne i filmske glazbe. (V. <https://www.tamaraobrovac.com/en/scores/theatre-music/> (Pristup 9. rujna 2021.))

stvar. Kako bi se na hrvatskom jeziku reklo da češnjak raste u vrtu a da to zvuči poetično? Na tom jeziku to zvuči poetično.“ – komentirala je Obrovac u intervjuu.

Na nekoliko skladbi koristi se talijanski jezik, ali i mletački i istrorumunjski dijalekt. Na potonjem je primjerice skladba *Se mera morta privari* (*Canto amoroso*, Alessa Records 2016). Skladba *IstArmenia* (*Canto amoroso*, Alessa Records 2016.), jedina koristi armenski jezik, na njoj su uz stihove Obrovac na istarskom uglazbljeni i stihovi Karena Asatriana na armenskom. Ovakva jezična raznolikost veže glazbu Tamare Obrovac uz lokalitet Istre, područje koje je kroz svoju povijest bilo pod raznim kulturnim utjecajima – što se čuje i kroz glazbene značajke jezika.

Ta me melodija govora povela u skroz jednu drugu melodiju glazbeno, što je sasvim logično. I to je osnova zanimljivosti dijalekata za mene. Znači, uvijek navodim taj primjer koji je eklatantan: Danijel Načinović i *Črni malin klopota, dok se nit ne odmota*, i [Loredana Bogliun] *Sentada soun la louna, I vardi al mondo caii Par indreio...* Znači dvije potpuno različite melodije govora, koje po prirodi stvari vode u dvije različite glazbene melodije i skladbe.

Opisala je Obrovac, pa nastavila:

Moj primarni interes je... kako bih to opisala, metafizički. Meni se čini da se čak i nerazumijevajući ništa može osjetiti kroz tu vibraciju tog govora, jer melodija govora je glazba! Glazba govori jednim drugim jezikom, koji nije vezan uz značenjskost nego uz neku metafiziku, neku arhetipiju, uz neko kolektivno nesvjesno, uz neko postojanje, neku vibraciju.

Upravo taj interes, povezan uz metafiziku i arhetipiju, odrazio se i na Tamarin odabir predložaka koji su, iako ih nema mnogo, ipak u najvećoj većini tradicijski. Obrovac je u intervjuu prenijela i svoj doživljaj tradicijske glazbe:

To je za mene proces kojeg slikovito mogu prikazati kao kad od grubog kamenja, na moru, nakon tisuća godina ispiranja nastane oblutak. Svojevrsan arhetip, očišćen od svega suvišnoga, u kojem na neki način ostaje sukus. To je moj doživljaj narodne melodije. I u tom procesu je sasvim sigurno postojala improvizacija ili makar osobne reinterpetacije različitih izvođača nakon kojih se kroz vrijeme stvorio nekakav arhetip, u Istri prvenstveno melodijski. Sam ritam nije posebno bitna sastavnica već je vezan uglavnom uz verbalno, dakle uz riječi i slogove koji se ubacuju u njih pa se onda ta metrika prebacuje u glazbu.

Takve „oblutke“ koristila je već od prvog albuma *Triade* (Hrvatsko društvo skladatelja 1996.) na kojem je donijela skladbe *Šenica* i *Predi Šći Moja*, a tradicijski predložak je i skladbe *Slavuj piva* (*Transadriaticum*, Alessa Records 2019.). Uz njih, skladba *Daleko je... Tarantella* (*Daleko je...*, Aquarius Records, 2005.) također koristi citat tradicijske pjesme:

Prijateljica [Anja Gasparini] mi ju je otpjevala. Ta nije istrijanska nego iz zaleđa Zadra. [...] To mi je ona pričala: »Bila je melodija, pa smo mi izmišljali riječi: *Pišem pismo tinta mi se proli, daleko je onaj ko me voli!*« - [pomislim] Ovo je sjajno! I odmah sam uzela mikrofona i snimila je. Da se vežem na ritmičko-metrički dio, tu je prvi takt u 5/4 mjeri upravo zbog riječi.

Još trinaest tradicijskih predložaka Tamara Obrovac koristila je stvarajući album *Črni kos*, koji čitav donosi tradicijske pjesme koje su skupili gradišćanski Hrvati. Na albumu, uz Transhistrria ansambl, gostuje i vokalist i violinist Georg Kusztrich, kao i Miroslav i Gordana Evačić koji sviraju tamburicu i cimbali.

Za taj CD sam dobila “zadatak” od Hrvatskog kulturnog centra iz Beča, da Transhistrria ansambl napravi CD u suradnji sa s Georgom Kusztrichom, violinistom i pjevačem koji je i skupio gradišćanske narodne pjesme za koje su željeli da napravim nove aranžmane, to jest reinterpretacije pjesama.

Tradicijske pjesme iz raznih hrvatskih tradicija na albumu su uvijek iznesene u cijelosti, a razrađene su instrumentalnim uvodima ili proširenim kadencama, te najčešće u sredini donose improvizirane instrumentalne ili vokalne odsjeke. Pjesme su na raznim dijalektima prateći tradicije iz kojih su došle – ponajviše ipak na kajkavskom. Instrumentaciju, koja spaja tradicijske instrumente i jazz sastav, prate i izvedbene tehnike poput grlenog i rezponzorijalnog pjevanja, trzanja tamburice ili ornamentiranja melodije ili držanja bordunskog tona na harmonici, te s druge strane *scat* pjevanje i savijanje tonova. I drugi glazbeni elementi spajaju tradicijsku glazbu i jazz – razni tradicijski ritmovi, strofnost i repetitivnost pjesama spojeni su s harmonijskom podlogom i načinom isprepletanja dionica svojstvenom jazzu, uključujući *walking bass* linije, te umetnute improvizacije. Osim njima, Obrovac se mnogo igra s predlošcima mijenjajući im tempa i instrumentalne i vokalne boje.

To mi je bio izazov prvenstveno u smislu očuvanja izvornosti u novom kontekstu, te sam raznim načinima nastojala razigrati uvijek prisutnu repetitivnost i ponavljanje kitica često

prisutno u narodnoj glazbi. Osim harmonijskog rearanžiranja mijenjala sam i dodavala djelove formi, neke sam djelove transponirala, a na kraju je sve dobilo finalnu formu kad su to moji sjajni glazbenici odsvirali i to u vrhunskom ORF-ovom studiju u Eisenstadt-u.

Uza sve navedene, među predlošcima se našao i jedan popularnoglazbeni: *Moj Galebe* (*Neću više jazz kantati*, Aquarius Records 2009.), originalno u verziji Olivera Dragojevića. Predložak je glazbeno transformiran stavljanjem u *reggae* kontekst korištenjem ritma, glazbenim umecima te drugačijom instrumentacijom, što je Obrovac komentirala: „Sam se po sebi nametnuo *reggae*, dalmatinski rastafarijanac na obali. *Lipo mi je, lipo mi je...*“

Na mnoge tradicijske elemente upućuju i naslovi skladbi, to jest njihovi narativi. Primjera je mnogo – od naslova i tekstova koji upućuju na lokalitete ili lokalne glazbene tradicije, poput skladbe *Majmajola* (*Daleko je...*, Aquarius Records, 2005.) koja uz naslov donosi i mnoga imena istarskih lokaliteta, ili pak *Villa Idola* (*Neću više jazz kantati*, Aquarius Records 2009./*Villa Idola*, Aquarius Records 2020.) koja nosi naziv povijesne građevine u Puli, odražavajući njenu tužnu priču. Tu su, sa svojim naslovima koji upućuju na glazbene tradicije, *Tango istrando* (*Canto amoroso*, Alessa Records 2016.) i *Daleko je... Tarantella* (*Daleko je...*, Aquarius Records, 2005.); pa i skladbe koje upućuju na gastronomske ili kulturne posebnosti: *Rondinella* (*Transhistria*, Cantus 2001.) koja nosi naziv talijanskog vina, ili *Tomizziana* (*Canto Amoroso*, Alessa Records 2016.), koja upućuje na talijanskog književnika istarskog podrijetla Fulvia Tomizzu. Skladba *Muora* (*Transadriaticum*, Alessa Records 2019.) pak nosi lokalni naziv strašnog bića: „Noćno biće je Muora, to je inačica vampira. [...] Mog tatu su, kad je bio mali, plašili „Muora će ti dojti! Če ti pocikati krv!““, opisala je Obrovac. Vrlo zanimljiv primjer je i eklektična *Turbo Funk* (*Neću više jazz kantati*, Aquarius Records 2009.), skladba koja na početku donosi izjavu Ramba Amadeusa, glazbenika koji je izmislio pojam *turbo folk*. Cijela skladba riječima i glazbenim elementima parodira ovu regionalnu popularnu glazbu, u suradnji s gostom skladbe samim Rambom Amadeusom.

Valja spomenuti i izvedbeno-kontekstualne odrednice glazbe Tamare Obrovac, od kojih je jedna kontekst izvedbe. Na pitanje u kakvim prostorima nastupaju, glazbenica je odgovorila da je najmanje jazz klubova, a najviše koncertnih dvorana i jazz festivala – nikad ne nastupa u folklornim kontekstima. Još jedna izvedbeno-kontekstualna odrednica jesu vizualni elementi glazbene izvedbe, poput video spotova. Spot za skladbu *Daleko je... Tarantella* (*Daleko je...*,

Aquarius Records, 2005.) jedan je od tek nekolicine spotova glazbe Tamare Obrovac koji postoje na platformi *Youtube*.⁴² On koristi i mnoge dijelove filma *Što je muškarac bez brkova?* (redatelj Hrvoje Hribar, 2005.), za kojega je Obrovac skladala glazbu. U ostalim dijelovima spota Obrovac se otkriva plešući u polju, svirajući tamburicu, ili pak pjevajući na, karkterističnom za ove prostore, automobilu Zastava 750 (takozvani Fićo) – naglašavajući vizualne elemente vezane uz ruralne i lokalne vizualne elemente. Drugi spot, netom spomenute skladbe *Turbo Funk (Neću više jazz kantati*, Aquarius Records 2009.), naglašava glazbenu parodiju i vizualnim elementima poput „kostima“ Tamare Obrovac i okružja poput striptiz barova ili šarenih sportskih automobila. Svi ostali spotovi snimljeni su na izvedbama uživo.⁴³



Slike 1 i 2: Isječci iz spota skladbe *Daleko je... Tarantella* (*Youtube*)

Konceptualna razina, povezana uz deklarativno vraćanje korijenima etno glazbe i s njime povezanom ekologijom, Tamari Obrovac nije bila poznata:

Nije mi poznato da su te dvije stvari na isti način povezane, mada ima neku svoju logiku, taj uvjetno rečeno povratak korijenima, povratak istini [...] Osim što su me zvali puno puta na festivale na kojima su nastupali i kolege (Dunja, Lidija, Legen i ostali) nisam sebe doživljavala specijalno na taj način, da imam neku filozofiju i da pripadam nekom općenitom miljeu, ni po nekom glazbenom ni po svjetonazorskom. Jako sam nesklona grupiranju po bilo kojem principu. Osim kada će trebati rušiti kapitalizam, onda ću se pridružiti odmah!

– nasmješeno je rekla glazbenica. Iako konceptualno nevezana, glazba Tamare Obrovac određena je drugim izvanglazbenim odrednicama (naslovima i narativnošću, vizualnim elementima) koje upućuju na lokalnu glazbenu tradiciju i jazz. Ipak, njena glazba govori o sebi najviše kroz svoje

⁴² V. <https://www.youtube.com/watch?v=fC-4qVN11ws> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁴³ V. <https://www.youtube.com/watch?v=dwzJpBJ1FF4> (Pristup 6. rujna 2021.)

pluralne glazbene odrednice, sve od spomenutih, kao i zvukovne koje se ispoljavaju kroz jezik, koji je vrlo bitan element njena lokalnog identiteta.

5.2 Borna Šercar i Jazziana Croatica

Jazziana je krenula sa svojim radom pred desetak godina, preciznije 2009. kad sam uspio realizirati ideju koja je već prije toga postojala u mojoj glavi i o kojoj sam dugo godina razmišljao.[...] *Jazziana* je prvi instrumentalni sastav s jasnom koncepcijom spajanja hrvatskog etna, dakle našeg melosa koji nas okružuje, i američkog jazza, u svrhu stvaranja autentičnog i specifičnog zvuka i brenda. Naravno da nisam ja jedini koji radi tako nešto u Hrvatskoj, bilo je takvih primjera, ali oni su bili usputni, kraćeg daha. Svih ovih desetak godina nismo odstupili od osnovne ideje i koncepta. (Šercar 2020)

Na ovaj je način Borna Šercar opisao *Jazzianu Croaticu*, sastav koji je osnovao i za kojega je skladao (gotovo) svu glazbu. S dosada šest objavljenih albuma autorske glazbe, *Jazziana* je jedan od najkonstantnijih instrumentalnih sastava hrvatskog etno jazza, čiji ću portret dočarati u ovom poglavlju.

U prvoj postavi sastava, uz Bornu Šercara na bubnjevima i Vojkana Jocića na saksofonu, na klaviru je svirao Zvezdan Ružić, a na kontrabasu Tihomir Hojsak. Nova postava *Jazziane Croaticae* sudjelovala je u snimanju albuma *Rise After Fall* (Nota bene 2018.) te djeluje do danas. Šercar je pojasnio:

Krenulo je s dobrom ekipom koja je imala odličnu energiju i kemiju, no u nekom momentu je došlo do zasićenja pa se postava malo promijenila, a time su se promijenili i instrumenti i funkcije. Saksofonist Vojkan Jocić je tu otpočetak sa mnom, a priključili su se Elvis Penava na gitari i Hrvoje Galler na klavijaturama koji ujedno ima dvostruku funkciju u bendu jer svira istovremeno i bas-liniju i klavijature Fender Rhodes. (Ibid.)

I Ružić i Hojsak nakon izlaska iz *Jazziane Croaticae* nastavili su svoj glazbeni put u etno jazz vodama, ali u drugim sastavima o kojima ću više pisati nešto kasnije. Šercar je u intervjuu opisao:

Tamara je to radila prije, ja sam s *Jazzianom* to krenuo nakon, ali mi smo prvi bend s takvim konceptom. Svi su poslije nastali iz toga, i izašli iz *Jazziane*. [...] Zvezdan je počeo raditi

solo albume, Hojsak je počeo svirat s Novoselom, i znaš ono, zapravo su nastavili ideju Jazziane kroz neko svoje viđenje.

Glazbeni put Borne Šercara, rođenog 1972. u Zagrebu, u početku je pratio klasično obrazovanje: osnovnu i srednju glazbenu školu te potom Muzičku akademiju u Zagrebu. Glazbom se Šercar počeo baviti rano, prvo svirajući sintesajzer, potom gitaru, te tek kasnije udaraljke, zbog kojih je upisao srednju glazbenu školu. Jazz (i to prilično značajno koji) počeo je slušati tijekom studija na Muzičkoj akademiji, na kojoj je završio smjer udaraljki:

Još dok sam slušao punk, znam da mi je Saša Nestorović dao kazetu *Afro Blue Impressions* John Coltrane kvarteta, i to mi je tad bilo fenomenalno. To je dosta kompleksna glazba, i možda nisam sve shvaćao muzički, ali mi je njihova energija bila nevjerojatna.

Šercarov odgovor na pitanje kako je došao do tradicijske glazbe prati priču Boška Petrovića, po kojoj se tradiciji pristupa izvana:

Ja sam uvijek naglašavao da se nastavljam na Zagrebački jazz kvartet gdje je svirao Boško, Kajfeš, Prohaska i Silvije Glojnarčić. Bio sam dobar s Boškom i on je pisao prvi recenziju našeg prvog albuma. Kroz priče starih muzičara uvijek je bila priča, „Ameri to rade ‘kak treba’, a ti moraš nać svoj jezik, svoj izražaj svog podneblja sa spojem slobode kroz improvizaciju.“ Bili su u pravu.

U takvom, kontekstu poticaja za posizanjem za lokalnom glazbenom tradicijom, započeo je stvarati i Borna Šercar. Ipak, Šercar nije došao iz tradicijske glazbe, te je zbog toga tradicijski dio etno jazza Jazziane Croatice u velikoj mjeri imaginiran, labavo povezan uz glazbene elemente hrvatske tradicijske glazbe, to jest širih regionalnih glazbenih kultura.

Ja se nisam naravno bazirao samo na Hrvatsku, jer u Hrvatsku dolazi svašta, od Bliskog Istoka do Europe, i kroz klasiku, tako da sam ja kroz Jazzianu provukao cijeli balkanski melos koji je došao s Bliskog Istoka, Turske. A često sam obrađivao i klasičnu glazbu koja je nastala pod utjecajem etna.

– opisao je svoju inspiraciju lokalnom glazbenom tradicijom Šercar, pa se nadovezao:

Ne baziram se samo na tradiciji, postoji Lado koji to radi „onak kak treba“, a bilo je i milijun obrada, više ili manje uspješnih. Moje mišljenje je da treba stvoriti neku svoju baštinu, i zapravo sam s Jazzianom krenuo iz te premise jer sam prvenstveno naginjao jazzu i klasičnoj glazbi, i slobodnijoj formi izražavanja, instrumentalističkoj. I afirmiraniji sam

kao jazz glazbenik. I to kak Lado to radi „kak treba“, tak je meni kao jazzistu bilo da Amerikanci to [jazz] rade „kak treba“. Jazz je spoj njihove kulture, *bluesa*. A mi trebamo donijeti nešto novo, pa je to spoj etna i jazza. Tak je i nastala Jazziana, koja treba održavat tradiciju, ali je treba i modernizirat.

Na koji se način *održavanje* i *moderniziranje* lokalne glazbene tradicije odražava kroz glazbene karakteristike glazbe Jazziane Croatice?

Instrumenti koje sastav koristi, naime, ne upućuju na tradicijsku glazbu. Prvu postavu Jazziane činio je prilično standardni sastav jazz kvarteta, sa saksofonom, klavirom, kontrabasom i bubnjevima, dok su u drugoj postavi u sastav umjesto klavira i kontrabasa ušle električna gitara i klavijatura, usmjeravajući zvuk sastava više prema jazz *fusionu*, koji čini veoma snažnu struju modernog jazza: „ Dobije se moderniji zvuk, ajmo reć, bliži američkom jazzu.“ – komentirao je Šercar. Ipak, ne treba zanemariti jedan cijeli album koji je snimljen s Jazz orkestrom Hrvatske Radiotelevizije: *Jazziana Croatica Big Band* (Aquarius Records, 2014.).

Tradicijski instrumenti dosad nisu ušli u ni jednu postavu Jazziane Croatice, iako je Borna Šercar najavio da hoće na sljedećem albumu, koji je trenutno u procesu snimanja. Na pitanje kako to da ranije nisu korišteni, Šercar je odgovorio da je „jedan saksofon ipak savršeniji i sofisticiraniji instrument od, recimo, dipla“. Ipak, tradicijske se instrumente na trenutke pokušavalo imitirati – primjerice devijacijama tona saksofona u skladbi *Pastir Loda* (*Split Open Jazz Fair*, Spona/Wolfman 2019.) u kojoj se saksofonom imitira sviralu tipa flaute. U istoj skladbi pojavljuje se i strukturna odrednica koja upućuje na tradicijsku glazbu: solo započinjanje na saksofonu. Isto je prisutno i u skladbama *Moreška* (*Jazziana Croatica Big Band*, Aquarius Records, 2014.). također na saksofonu, te *Vaganac* (*Jazziana Croatica Big Band*, Aquarius Records, 2014./*Nehaj*, vlastita naklada 2012.). na kontrabasu. Strukturnih odrednica povezanih uz jazz ne manjka: brojne solo improvizacijske sekcije u izmjeni s *tutti* sekcijama, obilježje su svih skladbi Jazziane Croatice.

Za povezivanje glazbe Jazziane Croatice s tradicijskom glazbom bitne su i daljnje glazbene odrednice, od kojih je najistaknutija ipak – metrika. Složene mjere pojavljuju se u skladbama *Kolo* i *Balkanika* (*A Little Book of Notes*, Aquarius Records 2010.), *Pastir Loda* (*Split Open Jazz Fair*,

Spona/Wolfman 2019.) i *Moreška (Jazziana Croatica Big Band, Aquarius Records, 2014.)*.⁴⁴ „Nije promišljeno da *Pastir loda* ide u 5/4 mjeri, a onda je Vojkan rekao da će imitirat tursku zurnu, napraviti imitaciju pastirskog sviranja na polju“ – opisao je Šercar. Elementi jazza vrlo su prisutni u glazbi Jazziane, osim instrumentalnim sastavom i osnovnim strukturiranjem još i kompleksnom harmonijom, učestalom upotrebom činela, *swing* ritma i improvizacije. Unatoč tome, Jazziana ne koristi jazz standarde kao predloške. Pregledom upotrebljenih predložaka, u prvi plan izlaze čvršće veze s tradicijskom i popularnom glazbom, ali još više s klasičnom.

Opisujući upotrebu predložaka u skladbama Jazziane, krenut ću od skladbe *Battalion* s prvog albuma *A Little Book of Notes* (Aquarius Records 2010.), koja za predložak koristi popularnoglazbenu pjesmu *Bojna Čavoglave* Marka Perkovića, poznatijeg pod imenom Thompson. Glazbena transformacija iz marša s tekstom ratnički i nacionalistički orijentirane poruke, u instrumentalnu etno jazz obradu, prilično je velika. Čvrst ritam u 7/8 mjeri, na uvijek istom jačinom odsviranim bubnjevima, električnoj i bas gitari, pretvara se u mnogo nježniji i fluidniji ritam kada ga svira jazz sastav, dakako s mnogo *swinga*. Skladba s uporno ponavljajućim melodijskim obrascem i tekstom otpjevanim hrapavim, prodornim glasom, u obradi Jazziane Croatice se glazbenim sredstvima, s novim instrumentalnim uvodom, refrenom odsviranim na saksofonu te umetnutim solom na klaviru, pretvara u simbolički prilično drugačije obojan izraz. Šercar je odabir predloška, ali i njegovu transformaciju u intervjuu opisao ovako:

Kasnije sam kroz promišljanja i kroz priče starih muzičara, Silvija Glojnarica i Boška, uvijek je bilo to, jel znate neke „naše“, i onda mi je pala na pamet Thompsonova pjesma. [...] To je bilo pred više od deset godina, tad Thompson još nije imao takav crni predznak. Mi nismo upotrebljavali ni te riječi, koje su dosta ovak grube, nego smo iz tog napravili baladu i pokazali da glazba zaista nema granice i da može bit borbena, gruba i opora, a može ispast iz te iste pjesme i melodije i nešto potpuno drugačije. Sad tko je shvatio... [...] I onda je to već bila provokativna pjesma, ali nije to bilo zbog provokacije, nego zbog pokazivanja toga da je glazba šira, da može bit ovakva i onakva, i ljubavna, i ratno-huškaška, ovisi kak je iznjedriš, odsviraš, izfraziraš.

⁴⁴ Skladbu *Moreška* skladao je Zvezdan Ružić, a *Balkanika* Tihomir Hojsak, te su obje završile na albumima i njihovih sljedećih sastava.

Skladba *Marjane*, *Marjane* s istog albuma, kao predložak koristi dalmatinsku tradicijsku pjesmu. Njeno jazz ruho čini *swing* ritam, te solo-improvizacijski odlomci umetnuti u predložak. Skladba *Kolo*, također s prvog albuma, koristi citat iz skladbe *Simfonijsko kolo* Jakova Gotovca – ponajviše njen karakterističan ritam. Osim citata skladbe Gotovca, koja je inače inspirirana tradicijskom glazbom, Šercar u svojoj skladbi imaginira tradicijsku glazbu koristeći složene mjere i modalne tonske sustave. Uza sve, u skladbi *Kolo* koristi se skupina vokala koji pjevaju „Hej, ho!“, time onomatopejski stojeći kao simbol *naroda*. *Seh duš dan*, s albuma *Nehaj* (vlastita naklada 2012.) u suradnji s Tamarom Obrovac kao predložak koristi istoimenu skladbu Blagoja Berse, koja je skladana na čakavske dijalektalne stihove Vladimira Nazora, a koristi brojne folkorizme. Prema Šercaru, „ovo je po predlošku baš Bersino, Tamara je to otpjevala na svoj način, a mi smo ukrasili što smo mogli budući da je to *Lied*, samo klavir i glas, a mi smo u tom našli svak svoje mjesto.“ Navedene su skladbe značajne jer su bile početak nečega što je izraslo u inspiraciju za cijeli jedan album. Naime, cijeli četvrti album *Jazziane*, *Wagner Goes to Hollywood* (Croatia Records 2015.) koristi predloške klasične glazbe. Pritom koristi skladbe koje su veoma popularne i stoje kao najistaknutiji primjerci hrvatske klasične glazbe, kao što su to *Simfonijsko kolo* Jakova Gotovca ili pak *Sunčana Polja* Blagoja Berse. „Ja sam završio studij klasične glazbe i uvijek je to bio velik utjecaj na moje poimanje glazbe, i to je dio mene.“, navodi Šercar. Upotreba predložaka negdje je više cjelovita a negdje se koriste samo kraći citati:

Da da, recimo *Sunčana polja* sam baš uzeo partituru i izvukao što bi moglo bit zanimljivo za jazz kvintet, neke najupečatljivije dijelove, i to smo onda odsvirali u svojoj maniri, gdje nakon nekog dijela netko ima solo i onda ide drugi, i onda opet glavna tema. To je baš kao pjesma u partituri koja ima otvorene dijelove, dok je negdje samo citat, kao motiv Gotovca u *Kolu*.

No, za ovu studiju slučaja najzanimljiviji su sljedeći primjeri s istog albuma, čiji je začetak već spomenuta *Seh duš dan*, a u kojima Šercar kao predloške koristi skladbe koje su, kao svoj predložak, koristile tradicijsku glazbu. Ova dvostruka transformacija, iz tradicijske u klasičnu glazbu, pa potom u etno jazz, prilično je jedinstvena. Te su skladbe: *Robinjica* Blagoja Berse na tekst Josipa Berse, koja preuzima melodiju sevdalinke *Oj djevojko, Anadolko*; potom *Durme*, *Durme* Emila Cossetta, koja koristi sefardsku tradicijsku pjesmu – obje u suradnji s vokalisticom Anom Lice; te *Lehku noć* Vladimira Ruždjaka, koja koristi međimursku popijevku. One, strukturno gledano, prilično strogo prate predloške, kao što je vidljivo u primjeru *Robinjice*. U

verziji Jazziane Croatice instrumentalni uvod tek je nešto duži, te je u sredini umetnut kratki solo na saksofonu. Ipak, instrumentacijom te načinom orkestracije i izvođenja – primjerice kratkim glazbenim „komentarima“ na klaviru, punktiranim ritmom ili ležernijim tonom vokalistice Ane Lice, skladba se pretvorila u izraziti primjer etno jazza. Ovakve suradnje s vokalisticama podcrtava i još jedna snažna suradnja – s ženskim vokalnim odsjekom Ansambla Lado u skladbi *Klek's Witches*,⁴⁵ čija se instrumentalna verzija nalazi na albumu *Rise After Fall* (Nota bene 2018.). Uz njih, gosti instrumentalisti na albumu *Nehaj* (vlastita naklada 2012.) su pijanist Matija Dedić, marimbistica Ivana Kuljerić Bilić te harfistica Diana Grubišić Čiković.

S glazbene razine hibridnog glazbenog izraza Jazziane sada se prebacujem na izvanglazbenu – za početak, naslove skladbi Jazziane Croatice. Oni su vrlo često vezani uz geografske odrednice, poput gradova ili planina (*Vaganac*, *Nehaj*, *Rab Cake*, *Imotska Elegija*, *Velebit Uprising*, *Klek's Witches*) ili pak upućuju na lokalne folkorne žanrove (*Lindo*, *Moreška*). Usprkos naslovima, glazbeni sadržaj navedenih skladbi ne oslanja se na glazbene tradicije – Šercar ih potpuno imaginira. To radi prvenstveno se pozivajući na subjektivne doživljaje lokaliteta i njihovih kultura. Donosim jedan izvadak iz pročitanoj intervjuu Šercara (Šercar 2020):

Često kao da vodim neki transcendentalni razgovor s prirodom ili osjećam zračenje grada, njegovu atmosferu, ljude, glazbu koju kao da nečujno čujem. Te doživljaje mogu “prizvati” kad komponiram a ponekad jednostavno neka kompozicija izađe iz mene i točno znam koji je to predio Hrvatske, koja planina ili neki događaj koji mi je stvorio određenu emociju.

Dio spomenutih naslova povezan je s usmenoknjiževnom tradicijom, odnosno narativima. Upravo legende onaj su element koji Jazzianu Croaticu čvršće povezuje uz hrvatski folklor. Takav primjer je i *Klek's Witches*, koji se poziva na legendu o planini Klek u Karlovačkoj županiji kao mjestu okupljanja „vještica“. Suradnja s Ansamblom Lado legendu je dočarala ženskim glasovima i njihovom tradicijskom tehnikom pjevanja otvorenim grlom.

Bilo je nekih projekata koji su uključivali Lado i jazz, kada je to vodio Silvije Glojnarić, ali ja sam htio ić korak dalje, ne samo da bude Lado i onda da bude jazz, već da se to dvoje spoji u nešto novo, da nastane novi etno. Ja sam pozvao Lado na svoj projekt, i oni su tada imali sluha za to, jer im je jasno da treba stvarati i novu baštinu, da ne može sve stati i biti onak kak je bilo pred sto godina. [...] Tu nisam upotrebljavao nikakav etno, već sam sjeo

⁴⁵ V. <https://www.youtube.com/watch?v=PF8fi5FQpRk> (Pristup 6. rujna 2021.)

za klavir i napravio melodiju, i onda mi je došla i ideja, tekst. Nisam sad specijalno razmišljao da će to bit to, već sam negdje pročitao legendu, spojio to sve i došlo je do te zgodne suradnje.

Dočaravanju legende pomogao je i spot pjesme,⁴⁶ za kojeg je zaslužan multimedijalni umjetnik Zdenko Bašić. Spot donosi ples žena u krugu, u kostimima i s rekvizitima koji upućuju na „vješticearenje“.



Slika 3: Isječak iz spota skladbe *Klek's Witches* (Youtube).

Klek's Witches potaknula je Šercara da se nastavi inspirirati legendama i folklorom, ali i da proširi suradnju s Ansablom Lado. Nadolazeći album tako će biti *etno* zahvaljujući legendama, ali i upotrebi tradicijskih instrumenata – ali dakako i uz elemente jazza:

Napravio sam osam skladbi baš s Ladom, s par njihovih solista koji sviraju gajde, harmoniku, klarinet. I Ladarice će pjevat, šest cura. Kao što je *Klek's Witches*, sad sam napravio pjesme *Ribar Palunko*, *Slavonija Undefined*, *Orko*, *Siget* po bitci kod Sigeta. [...] *Rose od Zagorja*, legenda o Veronici Desinić. Sve je autorska glazba, i tekst po pričama, legendama. Nisam htio ni obrađivat napjeve, već sam htio nešto novo. [...] Recimo, pored Orahovice u Slavoniji postoji legenda po kojoj sam napravio skladbu koju sam nazvao *Song for Duzuk*. To je legenda o Ružica gradu. Isto je neki plemić maltretirao neku plemkinju, onda se ona bacila kroz prozor, i onda tamo rastu ruže. Zgodno, tu sam baš tražio neku legendu, i onda sam kroz to krenuo. Nekad je prvo glazba, nekad prvo ideja, ali kad već imam par skladbi na temu legendi, onda sam u tom smjeru nastavio.

⁴⁶ V. <https://www.youtube.com/watch?v=PF8fi5FQpRk> (Pristup 6. rujna 2021.)

Kada je riječ o izvedbenim kontekstima, Jazziana Croatica nastupa u onima koji se povezuju mnogo više uz jazz negoli tradicijske glazbenike:

Uglavnom su jazz festivali i razni događaji. Zadnje smo nastupali na Hedonistu, to je događaj vezan uz vino i gastronomiju. Na takvim, otvorenim prostorima, i naravno, koncertne dvorane i festivali. Na folkornim zbivanjima nismo nastupali. Po klubovima da, ali klubova slabo [...] I u Kontesi smo nastupali, sviramo klupski, ali klubova je sve manje.

– opisao je Šercar. Na pitanje prepoznaje li se u svjetonazoru povezanom s etno glazbom, rekao je:

Apsolutno da! [...] Više se ja tu osobno prepoznajem, jer sam aktivan u tom nekom eko kontekstu. Sviram na instrumentima koji se smatraju otpadom, recimo boce, bačve, felge. Imam taj cijeli program koji se bazira na recikliranju, i nastupao sam već par puta na takvim eko festivalima, u Vodicama, Osijeku, Hvaru – što je zapravo jako bitno, jer je Jadran uništen kroz taj konzumeristički pristup, u kojem je doslovno sve u plastici. Naravno da puno toga završi u moru. To ide kroz turizam, a i globalno. To je dosta velik problem.

Na to je dodao:

A inače, prije sam surađivao s Lidijom Bajuk, i s Matijom, imali smo koncert pred 20 godina. Bilo je nešto oko hrvatske kulture i baštine, međimurske popijevke koja je pod UNESCO-ovom baštinom.

Riječima Šercara potvrđujući konceptualnu razinu etno jazza povezanu uz etno svjetonazor, glazba Jazziane Croaticice veže se uz *etno* dio etno jazza možda i više izvanglazbenim elementima, poput svjetonazora, naslova i narativnosti, negoli svojim glazbenim karakteristikama koje su mnogo više vezane uz *jazz*, *jazz fusion* i *treću struju*. Ipak, iako je glazbena tradicija u slučaju Jazziane većinom imaginirana, ona ima neke glazbene elemente lokalnih glazbenih kultura, često se pozivajući na one regionalne.

5.3 Bow vs. Plectrum: Hojsak & Novosel

Bow vs. Plectrum (Gudalo protiv trzalice), to jest Hojsak & Novosel, duo je Filipa Novosela na tamburi i Tihomira Hojsaka na kontrabasu. Prvi album naziva *Bow vs. Plectrum* duo je izdao u travnju 2016. godine u izdanju Croatia Recordsa. Album je vrlo brzo prihvaćen u javnosti, a

karijera ovog dvojca ubrzano je krenula uzlaznom linijom. U nastavku donosim kratke biografije njihovih glazbenih puteva, koje će pomoći razumijevanju njihovih glazbenih identiteta – a potom i nešto detaljnije onaj Novosela, s kojim sam provela intervju.

Rođen 1981. u Koprivnici, Tihomir Hojsak je glazbenu školu završio u Varaždinu, te je zatim diplomirao glazbenu pedagogiju na Umjetničkoj akademiji u Osijeku 2005. godine. Ljubav prema kontrabasu nastavio je školovanjem na Muzičkoj akademiji u Zagrebu na kojoj je 2012. instrument i diplomirao. Kroz godine je surađivao s mnogim glazbenicima, među kojima je, značajno, i Jazziana Croatica čijim je članom bio sedam godina. Začetnik je kvarteta Tihomir Hojsak Jazz Room u kojem su djelovali gitarist Elvis Penava, saksofonist Igor Lumpert i bubnjar Kolja Gjoni, s vokalisticom Majom Savić kao povremenom gošćom. Jazz Room objavio je svoj prvi, istoimeni album 2009. godine (Tom Tom Music), te drugi pod nazivom *Clockwise* 2012. godine (Aquarius Records), a oba donose Hojsakove autorske skladbe, od kojih su neke nastavile svoj razvoj i kasnije, u duu s Novoselom.

Obojica glazbenika došli su u kontakt s tradicijskom glazbom u mladenačkim godinama. Filip Novosel, rođen 1986. u Slavonskom Brodu, u kontakt s njome došao je vrlo rano budući da mu se otac bavi folklorom – naime, vodi tamburašku sekciju Folklornog ansambla Slavonskog Broda. Novosel je i sam niz godina bio članom ansambla, pa se može reći da je njegovo poznavanje lokalne glazbene kulture došlo odozdo, to jest, „iz tradicije“. Kroz ansambl je došao u kontakt s tamburom, no i sa širokim spektrom tradicijske glazbe Hrvatske; naime, repertoar folklornog ansambla nije obuhvatio samo lokalnu, slavonsku glazbenu tradiciju, već cijele zemlje, pa i šire regije. Zanimanje za popularnu glazbu dovelo ga je u tinejdžerskim godinama i do jaza, naročito slušajući gitariste koji su bili pod utjecajem jaza, što je učinilo hibridan spoj koji se vrlo snažno odrazio na njegovu glazbu:

Bavio sam se folklorom, bavio sam se heavy metalom, bavio sam se klasikom, bavio sam se jazzom... Tako da, to se sve moralo pomiješati i naći svoj put, izaći. I mislim da, da sam prošao neki drugačiji put, recimo da sam samo klasično formalno obrazovan, moja glazba nikad ne bi bila toliko zanimljiva.

Novosel je također i klasično obrazovan – završio je studij glazbene pedagogije na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 2011. godine, i to diplomskim radom koji se bavi tehnikama sviranja tambure u jazz glazbi. Već tijekom studija Filip je djelovao u dva ansambla, Novosel & Čulibrk Duo te

kvartetu Corona; to su prvi jazz ansambli koji su u svom sastavu imali tamburu. Školovanje je zatim nastavio na jazz radionicama, a jedna od njih izravno ga je odvela do upisa na njujoršku akademiju *New School for Jazz and Contemporary Music*, na kojoj je i diplomirao 2013. godine, postavši prvim tamburašem s diplomom jazz akademije. Tijekom boravka u New Yorku Filip je djelovao u ansamblu Balchemy u kojem je, također, stvorio neke skladbe koje su našle svoj put i do zajedničkih albuma s Hojsakom.

Filip Novosel, kao i Borna Šercar, dijeli s Boškom Petrovićem iskustvo kolega koji su ga bodrili u korištenju vlastite lokalne tradicije u svom jazzu izrazu:

Mnogo ćete puta to čuti i kod njega [Boška Petrovića] u intervjuima – uvijek su mu Amerikanci rekli da svira svoju glazbu. Govorili su mu: „Nema smisla da oponašate Amerikance, ono, svirajte ono što vi svirate najbolje.“ Istu stvar sam i ja doživio kad sam bio na studiju u Americi. Naravno da su me doživljavali kao jazz glazbenika, ali sasvim je logično da, čim ja imam drugačiji instrument u ruci, koji zvuči apsolutno drugačije od svega što su oni čuli, da su me tretirali drugačije. Njih je uvijek zanimalo što ti imaš njima za pokazat, a ne što ti možeš naučit od njih. Uvijek su rekli: „Pusti ti ovo sve, nek ti to razumiješ, nek ti poznaješ teoriju, nek ti znaš kako se svira blues – ali nemoj ti to svirat, pa nije tvoje da sviraš standarde. Ako ćeš ih svirat, onda ih sviraj na svoj način.“ I to je definitivno najveća lekcija koju sam ja u Americi naučio. Tu negdje mogu povući paralelu i s Boškom.

Što čini etno jazz spoj u radu dva Hojsaka i Novosela, već na prvo slušanje svi će reći – instrumenti. Spoj tambure i kontrabasa već je dobro iskušan kroz povijest glazbenih tradicija sjeverne Hrvatske – s time da je kontrabas moderna, to jest klasična verzija tradicijskog instrumenta bajsa, koji najčešće ima dvije ili tri žice, te kasnije berde. Ipak, povezanost kontrabasa uz jazz veoma je prigodno učinila ovaj spoj dvojakim: tambura stoji kao predstavnik hrvatske tradicijske glazbe, dok kontrabas stoji kao predstavnik jazza, ali i klasične glazbe. U tome važnu ulogu igra i način na koji Novosel i Hojsak sviraju svoje instrumente. Naime, trzanje dolazi kao tradicijska tehnika sviranja tambure, koju je Filip prenio i u etno jazz izraz, kombinirajući je s gitarskim, ali i drugih tehnikama koje se prenose među instrumentima i glazbenim tradicijama. Ovako je to sam objasnio:

Nije to posebna tehnika trzanja, već je to trzanje primijenjeno na drugačiji način i, uvijek kad radim bilo kakvu obradu, bilo čega, jako sam oprezan s time kako ću i koliko trzat, čisto zato da uspijem zadržati oba karaktera – i etno i jazz. Ja tamburu sviram s dosta

gitarskih tehnika koje nisu tradicionalne tamburaške tehnike, a ono što je najprepoznatljivije od tambure je trzanje. To se jednostavno ne smije maknuti, a opet, negdje ono zvuči jako grubo pa treba pustiti notu da zvoni. A nekad samo sviranje akorda s trzalicom zna zvučati pregrubo, jer tamburaške trzalice su drugačije, napravljene su od vrlo tvrde plastike koje na kraju daju taj specifičan ton tamburi. Ja, recimo, često sviram prstima, često sviram palcem, a to se u tamburaškoj tehnici sviranja zove *pizzicato*. Jako često koristim flažolete, što umjetne što prirodne. Ne mora to nužno biti gitarska tehnika, flažoleti se sviraju i na gudačkim instrumentima, ali opet ne na taj način, to je svakako bliže gitari. Tu je puno tehnika koje su i sami jazz gitaristi koristili kako bi imitirali recimo saksofon ili trubu, kao što je recimo *bandanje*. Gitaristi su pokupili od puhača, ja sam pokupio od gitarista, i možda će netko od mene. Tu se više radi o tome da se približim glazbenom jeziku jazza, nego što se nužno radi da želim izmisliti neku tehniku ili nešto tako.

Tihomir Hojsak pak kontrabas često svira gudačkom, što je tehnika sviranja koja je u jazz ušla iz klasične glazbe – koja je na glazbi dala ostavila svoj trag. Treba spomenuti i modernu tehniku snimanja i reprodukcije linija instrumenata uživo – takozvano *loopanje*, koje duo obilato koristi na nadolazećem albumu *Traditional Songbook*.

Zvuk dueta Hojsak & Novosel na albumima je pojačan mnogim gostima, jedan od kojih je gudačka sekcija Zagrebačke filharmonije. Takva suradnja na albumu *Strings Only* (Aquarius Records 2017.) pokazuje jasne konture nasljedstva u kojem se elementi tradicijske glazbe i jazza miješaju s klasičnom glazbom. Mnoge od skladbi s tog albuma obrade su pjesama s prvog albuma *Bow vs. Plectrum* (Croatia Records, 2016.) koje su Hojsak i Novosel, svaki svoje skladbe zasebno, aranžirali za veći ansambl. Gudački orkestar uklopili su u svoj zvuk kao *big band*: „Odlučili smo tretirati gudače kao *big band*, gdje smo mi kao solisti povremeno bili baš solisti, a negdje smo bili ritam sekcija, u kojoj bi gudači imali svoje dijelove gdje oni soliraju“, navodi Novosel. No to je, rekao je u intervjuu, bilo izazovno zbog interaktivne i improvizacijske naravi jazza:

Ako se tim partiturama pristupa kao što se pristupa klasičnim partiturama, onda tu dolazi do problema. [...] Improviziramo uglavnom nas dvoje kao solisti. Ono što je bitno je da se orkestar navikne slušati nas što radimo, jer postoje otvorene sekcije, gdje orkestar u skladu s dirigentom mora slušati u kojem smo mi dijelu sola. Recimo, nekad ću do djela u kojem oni trebaju upasti doći za 32 takta, a nekad za 64. To je bio najizazovniji dio. Ali Igor Tatarević [dirigent] je već u prvih par nastupa dobro pohvatao konce.

Na klasičnu glazbu upućuje i zbor koji pjeva zajedno s duom i orkestrom u Hojsakovoj skladbi *Bow vs. Plectrum* s istoimenog albuma. Na latinskom jeziku donosi naraciju o borbi gudala i trzalice – akordima i kretanjem linija mnogo podsjećajući na *Carminu buranu*. Ista skladba u drugoj verziji na albumu *Strings Only* stoji kao točka susreta triju glazbenih tradicija. Donosi zvuk gudača zajedno s orfovskim zborskim momentima, ali i izmjene solo i *tutti* dijelova, kao i improvizaciju Filipa Novosela u srednjem dijelu skladbe. Upotreba trzanja je česta, a skladba je modalna i u složenoj mjeri – svime spomenutim spojivši zvukovne elemente klasične glazbe s tradicijskom i jazzom, pokazujući hibridnost glazbe dua.

Tu hibridnost u njihovom opusu možda najočitije prikazuje upotreba glazbenih predložaka. U smjeru klasične glazbe ide i skladba *Cvate ruža rumena* (s *Bow vs. Plectrum*), koja za predložak ima ariju iz opere *Nikola Šubić Zrinski* Ivana Zajca. Kontrabas je u njoj sviran gudačom, tambura s mnogo trzanja, a duo veoma nježno donosi temu arije čiji su nastupi zatim ispresjecani improviziranim dijelovima – usmjerujući skladbu od klasične glazbe prema etno jazzu. Ova, većinski Hojsakova obrada, varira glazbeni materijal originalnog predloška koristeći kompleksnije harmonije, uvodeći improvizaciju, kao i nov glazbeni materijal. Takav princip izmjene teme i improviziranih dijelova još je čujniji u verziji koju su napravili zajedno s Valentinom Fijačko Kobić.⁴⁷ Na albumu *Bow vs. Plectrum* je i jazz standard *Dona Lee*, originalno skladba Charliea Parkera. Mnogo trzanja i početna modalna fraza na tamburi smješta ovaj standard u etno jazz kontekst, dok improvizacija gosta skladbe Matije Dedića, uspješnog hrvatskog jazz pijanista, daje snažan jazzerski pečat ovoj obradi.

Hojsak & Novosel imaju i nekoliko obrada tradicijskih skladbi. One potječu iz raznih glazbenih tradicija, to jest tradicija više geografskih područja. Skladba *Mista Dance* (s *Bow vs. Plectrum*), na kojoj gostuje makedonski gitarist Vlatko Stefanovski, koristi predložak slavonskog kola *Mista* donoseći citat njegove glavne melodije i prateći dijelom harmonizaciju, dok promijenjeni B dio melodije, umetnute improvizacijske sekcije i kompleksnija harmonizacija upućuju na jazz. *Eleno kerko, Eleno* (sa *Strings Only*), makedonska tradicijska pjesma koja je doživjela već mnoga etno ruha, u obradi dua zajedno s gudačima Zagrebačke filharmonije ne oslanja se na elemente jazz, već zvuči veoma klasično zahvaljujući mnogim unisonima i čestim nastupima gudača, te sporom tempu, na čas stavljajući po stranu naglasak na složenoj mjeri u kojoj jest. S druge strane, bugarska

⁴⁷ V. <https://www.youtube.com/watch?v=0Pp98a1qAIg> (Pristup 6. rujna 2021.)

Sedi Donka (Strings Only, Aquarius Records, 2017.) donosi eleaboriranu harmonizaciju s naglašenom linijom basa (*walking bass*), te je u kompleksnoj je 25/16 (7+7+11) mjeri koja nosi naglasak cijele skladbe. Gostujući glazbenik je Theodosii Spasov, bugarski jazz glazbenik koji svira tradicijski instrument kaval, još više naglašavajući povezanost s tradicijom, dok na jazz upućuju kratke solo improvizacijske sekcije svih uključenih glazbenika. Još jedan tradicijskih predložak koji duo obrađuje jest sevdah *Aj mene majka jednu ima*. Isprva je pjesmu svirao prateći Zrinku Posavec, pjevačicu i kantautoricu koja se mnogo bavi i obradama tradicijske glazbe te kojoj ću se vratiti nešto kasnije. No, Filipovim riječima, „[...] jednom prilikom se nešto dogodilo, i mi smo morali nešto instrumentalno odsvirat, među tim je bila i *Aj mene majka jednu ima* [...] i shvatili smo da to super zvuči i u duu, pa smo je stavili na repertoar“. Sevdah duo iznosi u cjelini nekoliko puta, dodavajući improvizirane dijelove između – a pritom trzanje tambure izvrsno imitira vokalnu tehniku vibrata i ornamentacije karakterističnu za pjevanje sevdaha.

Slijed tradicijskih predložaka duo će nastaviti na nadolazećem albumu naziva *Traditional Songbook*, kojeg sam imala priliku premijerno čuti na njihovom koncertu u sklopu Međunarodne smotre folkora u Zagrebu, 9. srpnja 2021. godine. Iako o skladbama ne mogu detaljnije pisati bez finalnih snimki, svakako ih je bilo mnogo koje su upućivale na tradiciju i korištenjem predložaka: *Poletjele bijele vile*, koja koristi tradicijsku pjesmu s područja Dubrovnika; *Zapjevala sojka ptica*, koja koristi istoimenu sevdalinku; *Na te mislim*, čiji je predložak starogradska pjesma; *Grličica grkovala*, prema tradicijskoj pjesmi iz Pokuplja, Posavine i Podravine; te na kraju, dubrovački linfo. Novosel je rekao:

Za nadolazeći album smo baš birali predloške, po tome što nam i kako fali na albumu. Ajmo probat pokrit sve regije, ajmo probat gledat da album teče, znači da nije monoton. Jer ako imaš tri slavonske pjesme za redom već je to [previše]... Ali na kraju, ni ne mora to ništa značit, ako su sve tri drugačijeg karaktera i na potpuno drugačiji način obrađene.

Ipak, diskografija dua već letimičnim pogledom pokazuje da je najviše glazbenih predložaka koje glazbenici koriste popularnoglazbene provenijencije. Cijeli jedan album posvećen je obradama popularne glazbe: album *Perle* (Croatia Records 2018.). Posvećen glazbeniku Zlatanu Stipišiću, to jest Gibonniju, ovaj album donosi obrade njegovih skladbi u etno jazz maniri. Do suradnje je došlo dijelom spontano a dijelom i organizirano, posredstvom Lidije Samardžije koja je menadžerica Gibonnija, a koja je zatim postala i menadžerica dua. Novosel navodi:

Prvo smo probali s jednom pjesmom, pjesmom *Hodaj*, i to je dosta dobro odjeknulo. Ono što je nama bilo jako poticajno da nastavimo dalje je to da su *nas* ljudi primijetili uz Gibonija. To je za nas bila velika odskočna daska na neku širu scenu.

Odabir baš Gibonijeve glazbe, iako dijelom prigodan zbog opisanog konteksta, zanimljiv je i zbog popularnosti i rasprostranjenosti Gibonijeve glazbe, koja uslijed sveprisutnosti u Hrvatskoj figurira kao neka vrsta tradicijske glazbe (može se usporediti, recimo, s popularnošću glazbe Olivera Dragojevića), tim više jer se kroz brojne obrade na trenutke i odvaja od svog izvornog autora. Kao primjer može poslužiti pjesma *Žedam*, koja već ima nekoliko obrada od kojih je značajna i jazz obrada Matije Dedića. Najveći izazov na albumu *Perle* duu je predstavljalo pitanje kompromisa između originalnog predloška i otvorenijih, improviziranih dijelova:

Album s Gibonijem imao je najviše tih problema, s improvizacijama, jer su se morali ukalupit, jer pjesme to jednostavno traže. Što god da smo probali da ih malo oslobodimo, imali smo osjećaj da smo otišli malo predaleko, a opet nismo htjeli ni previše banalno [...] Ali mislim da smo kroz aranžiranje i rad uspjeli dobit dobru mjeru.

– navodi Novosel. Iako su skladbe s albuma *Perle* čvršće strukture zbog naravi predložaka, duo ih je uspio prevesti na jezik etno jazzu. Pjesma *Libar* pokazuje jednu takvu glazbenu transformaciju. Ovaj Gibonijev, s pravom nazvan glazbeni *hit*, u obradi Hojsaka otputio se prilično daleko od izvornog predloška, uvodeći nove melodijske linije koje se isprepliću s izvornima, a koje su izvučene iz harmonije na način svojstven jazzu, kao i nove glazbene elemente poput perkusionističkog početnog dijela u kojem Hojsak kuca po drvetu kontrabasa ili *walking* linija na tamburi i kontrbasu. Glavnu pak melodiju donio je gost albuma, klarinetist Ismail Lumanovski, dugim frazama punim ukrasa i *glissanda*, pa i mikrotonalnih *blue* tonova. Nekolicinom improviziranih dijelova glazbenici su pokazali da je moguće „otkalupiti“ već poznate pjesme, sazdane na principu izmjenjivanja principa kitice i refrena.

Hojsak & Novosel su raznolikošću upotrebe predložaka klasične, tradicijske i popularne glazbe pokazali širok dijapazon interesa, ali i ustrajnost u zvučnoj slici vlastita stila usko vezana uz etno jazz. Prethodno sam spomenula brojne glazbene odrednice koje etno jazzom određuju glazbu Hojsaka i Novosela, no neke još nisam.

Jazz, osim već spomenute instrumentacije i tehnika sviranja, najviše se očituje upotrebom improvizacije. Kako je komentirao Novosel, “mi sad toliko dugo sviramo skupa da nam je teško

iznenadit jedan drugoga, iako se nekad zna dogoditi da u pol koncerta on [Hojsak] kaže: ‘E ja ću sad napraviti intro, nešto sam vježbao kod kuće, pa da vidimo kak to izgleda na koncertu’. Ima dosta te slobode, nikad ne bih htio da mi bend zvuči programirano i isto.” Već spomenuta skladba *Sedi Donka* dobro odražava način na koji Hojsak & Novosel pregovaraju glazbene odrednice tradicijske glazbe i jazza. Složene mjere, karakteristične za bugarsku glazbu, u ovom slučaju 25/16 mjera, element su koji se provlači kroz čitav opus dua; čujne su u skladbama koje koriste mnoge elemente tradicijske glazbe, ali i onim koje ih ne koriste, poput skladbi *Hard Times* ili *Penthouse* koje graniče s *free jazzom*. Novosel ističe:

Složene mjere su karakteristika (kako koja, naravno) određenog podneblja koja je vrlo jasna i prepoznatljiva, i onda naravno da su kao takve dio našeg izražaja. Nama to dolazi dosta prirodno. Kad nešto mijenjamo, dovoljno je često samo promijeniti mjeru da već obrada postane sasvim nova i da diše sasvim drugačije. [...] Osminske mjere možda nisu toliko tipične za Hrvatsku koliko su za Bugarsku i Makedoniju, ali nešto su što nam se strašno sviđa i što nas inspirira.

Nadalje, spoj etno jazza se u skladbi *Sedi Donka* stvara modalnošću i paralelizmima, kao i zvukom instrumenta i tehnikom sviranja kavalu – konotirajući tradicijsku glazbu, u kombinaciji s harmonizacijom te polifonim načinom ispreplitanja linije tambure i kontrabasa svojstvenima jazzu. Tradicijsku tehniku pjevanja sevdaha, s mnogo ornamentata, Novosel imitira na tamburici i na skladbi *Aj mene majka jednu* ima, a sevdah je predstavljen i modalnim tonskim sustavom i složenom mjerom, dok se upliv jazza čuje u *walking bass* liniji te improvizacijama. Skladba *Dalmatian Sunrise* s albuma *Strings Only* pak donosi mnoge paralelne terce karakteristične za Dalmaciju, dok tambura koristi mnoga *arpeggia*, zvukom podsjećajući na mandolinu. Prilično klasičan slog s gustom upotrebom gudačkog orkestra, te zajedno s drugim tonovima na kontrabasu, na pomalo filmski romantičan način dočarava sliku naslova. Isto kako *Dalmatian sunrise* upućuje na Dalmaciju, *Balkanika* upućuje na Balkan. Skladba koju je Hojsak napisao i svirao već na prvom albumu *Jazziane Croatice*, u verziji dua nešto jasnije glazbom dočarava svoj naslov. Složena mjera, modalnost, ornamentiranje melodija i česta upotreba disonanci, glazbeni su elementi koji upućuju na regionalne glazbene tradicije. Uputnice na balkansku tradiciju drže liniju još od opusa Boška Petrovića, te se i kroz ovaj primjer pokazuju kao jedna od ključnih elemenata hrvatskog etno jazza.

Mnoge od spomenutih skladbi svojim naslovom prizivaju tradiciju, upućujući na njene lokalitete ili žanrove. Skladbe Hojsaka & Novosela dvama naslovima upućuju na *blues*, kao formu i kao žanr. Prvu od njih, *Kit Blues*, Tihomir Hojsak je skladao u *blues* formi koja je u 5/4 mjeri. Skladba je nastala u prijašnjem Hojsakovim sastavima, pa je u nešto drugačijem ruhu donesena na albumima *Bow vs. Plectrum*, kao i *Strings Only*. Druga, *Blue Blouse Blues*, Novoselova je skladba koja se poziva na *blues* kao američki glazbeni žanr, koji u sebi ima upisan osjećaj tuge ili melankolije.⁴⁸ Skladbu je glazbenik posvetio Branimiru Čolakoviću, slavonskom bećaru koji je 2015. godine optužen za prekršaj omaložavanja službene osobe na dužnosti, policajke kojoj je otpjevao bećarac teksta „Mala moja, ti u plavoj bluzi, dođi bliže pa mi se naguzi!“⁴⁹ Novosel je optužbu komentirao ovako:

Po meni to apsolutno nema smisla. Kad je njemu presuđeno da je kriv, napisao sam *Blue Blouse Blues*. U principu ima veze i s bećarcem, jer je tu tema, to je takozvani molski bećarac. A bećarac i blues imaju jednu zajedničku crtu a to je da i jedno i drugo imaju dvanaest taktova. Tako da sam tu htio to spojiti.

Vizualno gledajući, nastupi Hojsaka & Novosela ne koriste odveć elemente poput tradicijskih nošnji, plesa ili drugih izvedbenih praksi. Njihovi spotovi, doduše, ipak nose neke asocijacije: dok je spot za *Kit Blues* sniman na pješčanim plažama u SAD-u, povezujući duo s američkim jazzom,⁵⁰ *Mista Dance* sniman je u poljima žita, uz djevojku koja jaše na konju; a spot *Balkanike* u krajolicima Hrvatske, specifično u Koprivnici, implicirajući povezanost s lokalnim i s prirodom.⁵¹

⁴⁸ Na Grovu u natuknici o *bluesu* piše sljedeće: „Labavija definicija temelji se na raspoloženju: prije nego što je riječ pridružena glazbenom stilu, imati blues ili osjećati se blue označava stanje tuge ili melankolije.“ („A looser definition is based on mood: before the word was attached to a musical style, to have the blues or to feel blue designated a state of sadness or melancholy.“) (Wald 2012)

⁴⁹ V. <https://www.24sata.hr/news/drugi-stih-slavonac-bi-zbog-becarca-mogao-cak-i-u-zatvor-444026> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁵⁰ V. https://www.youtube.com/watch?v=m2H5dO_wg3c (Pristup 6. rujna 2021.)

⁵¹ V. https://www.youtube.com/watch?v=9ahin0_70x4 (Pristup 6. rujna 2021.)



Slike 4 i 5: Isječci iz spotova *Balkanika* i *Mista Dance* (Youtube)

Još dva spota veoma su teatralna i svečana, a to su oni povezani uz pjesme koje upućuju na domoljublje. U verziji dua, hrvatska himna *Lijepa naša*,⁵² kao i obrada pjesme Hrvatskog Band Aida, *Moja domovina*,⁵³ usko su vezane uz osjećaj nacionalne pripadnosti, kao što suptilno prikazuje i slika ispod.



Slika 6: Isječak iz spota *Lijepa Naša* (Youtube)

Na pitanje o tome na kakvim mjestima te u kakvim kontekstima najčešće nastupaju, Filip Novosel je spomenuo upravo i prigode vezane uz predstavljanje Hrvatske:

⁵² V. <https://www.youtube.com/watch?v=tZn08E0SCKI> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁵³ V. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=HgGOYm7uGoQ> (Pristup 6. rujna 2021.)

Baš smo često u suradnji s Ministarstvom kulture ili Ministarstvom vanjskih poslova bili baš pozvani na raznorazne manifestacije, diplomatske događaje, da predstavljamo Hrvatsku. [...] Svirali smo na predstavljanju Hrvatske kad je bila Europska unija, u Strassbourgu kad je bio početak predsjedanja Vijeća Europe, u Americi smo u našoj ambasadi održali koncert. Mislim da su prepoznali u nama jedan miks svega i svačega što ima konotacije s hrvatskim. Ja uvijek kažem na koncertima odakle je neka stvar, što nas je inspiriralo. To je definitivno jedno predstavljanje Hrvatske u svijetu.

Ipak, nastupi Hojsaka i Novosela najviše se odnose na samostalne koncerte:

Tu i tamo se dogodi da nastupamo u klubu. Ali najčešće su to ipak koncertne dvorane, je li to nekakav dom ili kino, ali najčešće je to koncertna forma u kojoj mi sviramo a publika sjedi i sluša. Rjeđe je to da sviramo u klubu gdje možeš sjest negdje i popit, jer kod nas nekako nema te klupske kulture, to je nešto što kod nas kronično fali, i kod nas se publika jednostavno ne zna ponašati u klubu, nije odgajana u klupskom duhu, što je naravno samo dokaz da klubova nema dovoljno. [...] Ali dobro, ja smatram da naša glazba zaslužuje... Pažnju.

Iako u rijetkim prilikama, duo je nastupio i u prigodama vezanima uz predstavljanje folklornih tradicija, kao što je to bio i spomenuti nastup u sklopu Međunarodne smotre folkora u Zagrebu. U razgovoru se Novosel osvrnuo na još jednu srodnu prigodu:

Imali smo i jednu neobičnu suradnju gdje smo bili gosti u crkvi sv. Donata u Zadru; kulturno umjetničko društvo iz Buševca iz Turopolja svake godine tamo nastupa, [...] a mi smo kao njihovi gosti odsvirali par svojih stvari. To je bilo možda neobično, ali uklopilo se u konačnici jer naša glazba ipak počiva na tradiciji, i tako smo se i predstavili.

Duo je svojim trudom i radom stekao status u javnosti, no u tome su veliku ulogu zasigurno igrale i suradnje, kakva je i već spomenuta s Gibonijem. Hojsak & Novosel surađivali su mnogo s Vlatkom Stefanovskim, makedonskim gitaristom koji je veoma priznati glazbenik, među ostalim, i u sferi etno glazbe, a isto tako i s Miroslavom Tadićem koji uživa popularnost kao i Stefanovski. Osim s Zagrebačkom filharmonijom, duo je surađivao i s Tamburaškim orkestrom HRT-a na novogodišnjem koncertu 2019. u Varaždinu, na kojem su predstavili skladbu koja obrađuje hrvatsku tradicijsku glazbu. Riječ je o *Varijacijama na drmeš*, skladbi koji još nisu izdali na nosačima zvuka. Filip Novosel je pak kao solist surađivao i s ansamblom o kojem će više riječi biti u sljedećem poglavlju, Mimika orkestrom:

Pa, mene je Mak pitao jednom bi li se htio pridružiti njegovom projektu, ja sam rekao da mogu kao gost, solist... Dosta mi je bliska i razumljiva glazba koju stvara. Bio je vrlo zadovoljan [...] Suradnja je bila vrlo logična i ugodna.

Konceptualnu razinu glazbe dva, moguće povezanu uz „etno svjetonazor“, Novosel je komentirao ovako:

Ne povezujem glazbu s ekologijom, iako, kad malo razmislim, ima to smisla. Ali ja nikad nisam razmišljao na taj način, mislim, glazba mi je glazba i nekako, ne bih htio da me se krivo shvati, ali ja tu previše ne filozofiram. Meni je glazba glazba. [...] meni je to manje bitno.

Iako konceptualno nije povezana uz ekologiju i vraćanje korijenima, glazba Hojsaka & Novosela povezana je uz koncept nacionalnosti, najviše kroz izvan-glazbene odrednice poput vizualnih elemenata i konteksta izvedbe. Ipak, one su manje zastupljene od mnogih glazbenih odrednica koje njihovu glazbu povezuju uz etno jazz. Neke od njih se, osim uz etno jazz, povezuju i uz klasičnu i popularnu glazbu, naglašavajući hibridnost njihova glazbena izraza. Na kraju, Novosel je zaključio veoma zaokruženo:

Naš duo može nastupati na jazz festivalu, a može isto tako nastupati i na crossover festivalu, može nastupati na etno festivalu, a može možda doći i na manifestaciju kakva je Biennale [Muzički biennale Zagreb]. Mislim da za naš duo ima svagdje mjesta, i to je nekako naša misao vodilja, da se ne ograničimo. Kad se nas okarakterizira samo kao jazz duo, to je samo jedan fragment nas. A i mislim da je to cilj svakog autora, koji uvijek želi napraviti nešto novo i prepoznatljivo, što još nije nitko. Meni je više to misao vodilja nego, ne znam, ekologija ili nešto drugo.

5. 4 Mak Murtić i Mimika orkestar

Skladatelj, aranžer i saksofonist Mak Murtić idejni je osnivač Mimika orkestra, koji postoji od 2010. godine. Uz mnoge druge glazbene projekte u kojima sudjeluje – svirajući među mnogima i u sastavima Antenat, Živa voda, Porto Morto, Demoler i Truth≠Tribe (Pravda≠Plemja), Mimika je sastav koji Murtić vodi i za koji sam stvara glazbu, koja se po mnogim obilježjima koja ću u ovom poglavlju opisati žanrovski može odrediti kao etno jazz.

Rođen u Zagrebu 1988. godine, Murtić se za klasičnu, jazz i suvremenu glazbu počeo zanimati tijekom srednje škole, kada je započeo s učenjem tenor saksofona, gitare, bas gitare i klavira.⁵⁴

Evo kako mi je svoje početke opisao u razgovoru:

Ja sam prvo svirao bas gitaru u garažama u punk bendovima. Prvo sam se susreo s tom scenom, iz koje su kasnije izašli bendovi poput Doringa [...] Ognjen, ČudNoReĐe, Antenat [...] Ali da, prvo sam se s jazzom svakako susreo. U srednjoj školi, zapravo preko fascinacije Hendrixom je došlo do fascinacije Dukeom Ellingtonom, i to mi je bilo uau. Kad čuješ ono, rani, skroz rani, dvadesete tridesete godine, Ellingtonov orkestar – to je toliko egzotično nešto, ali nema veze s ničim. [...] I to mi je super, jer su oni stvorili jedan svijet koji ne postoji, fenomenalno. Onda mi je to isto postalo fenomenalno kod Rimskij-Korsakova. I koliko god je on, kad ga sad slušam, i rani Ellington isto, jesu to jednostavni oblici, ali ima jednu... Jedan misteriozan svijet koji se stvori.

Kao skladatelj i glazbenik mlađe generacije, Murtić se nije razvijao uz glazbu Boška Petrovića niti ga smatra svojim uzorom – iako ga jest upoznao, i svirao njegovom u B. P. Clubu:

Nisam veliki slušatelj Boška Petrovića. Od te generacija mi je jako zanimljiv Duško Gojković, srpski trubač. Ne mogu reć da sam se nešto s tom generacijom naših jazzista nešto ni previše upoznao, da budem iskren. Ali Boško je radio super stvari, *With Pain I Was Born*, svašta to meni na neko slušanje super zvuči, ali ne bih rekao da sam se saživio s tom scenom. [...] Samo znam da smo često visili u njegovom klubu, dok je još vodio klub, i bio je inspirativan karakter. [...] Moj jedan od prvih bendova u kojima sam svirao, zvao se Disneyland Freelancers, on je nama dao ime jer smo valjda bili klinici koji smo htjeli ić u Disneyland, kak je on to vidio. Tamo smo na nekim večerima mladih svirali, klinici od 17, 18 godina.

Kao mladić u kratkom periodu je bio članom KUD-a Zagreb-Markovac – ali njegov doticaj s tradicijskom glazbom u počecima je dolazio posredno, što je imalo dubok utjecaj na njegov skladateljski pristup:

Jesam ja bio zainteresiran tu, bio sam u KUD-u Markovac, htio sam svirat tamburu, ali kak sam svirao puhački instrument onda su me stavili na gajde. Onda mi to nije baš sjedalo. Sad mi je žao zbog toga, jer bi mi bilo užasno drago da sam tad naučio svirat gajde, ali tad mi to nije bio interes. Onda mi se pojavila glazba Emila Cossetta, koja opet nije folklorna

⁵⁴ V. <https://www.jazz.hr/glazbenici-i-sastavi/mak-murtic-403> (Pristup 6. rujna 2021.)

glazba, ali je jako zanimljiv način na koji je interpretirao, stvorio sliku lažnog mjesta i vremena, ne.

Nakon što je započeo studij arhitekture u Zagrebu, Murtić se ipak preusmjerio na glazbu, upisujući smjer jazz aranžiranja na sveučilištu *Middlesex* u Londonu. Tek tamo, kako mi je rekao u intervjuu, došao je u doticaj s tradicijskim glazbama drugih kultura, koje je potom započeo uklapati u svoje skladbe. Tamošnja društveno-kulturna slika imala je velik utjecaj na njegov glazbeni izričaj: ljudi koji potječu iz raznih krajeva svijeta, klubovi i mjesta na kojima se okupljaju i dijele svoje glazbene kulture, te pa ih uklapaju u vrlo često hibridne glazbene izraze:

Onda mi je ekipa u Londonu dosta otvorila folkornu glazbu, nešto ozbiljniji pogled na to, zato što sam živio s jednim divnom čovjekom iz Mađarske, koji je svirao harmoniku i brijao, i ful ga je zanimao cijeli Balkan. Onda Greci, dva brata koji imaju fantastičan bend koji se zove Valia Calda [...] to je jazz, ali nije jazz, ali nije ni folklor. Ali, istovremeno su držali večeri tradicijske grčke glazbe gdje su svirali *bouzouki* i tambur. Svaki dan si tamo, upoznaš te ljude, te brijače koji stvarno detaljno znaju neke stvari.

Za vrijeme studija u Londonu osnovao je tada dvadeseteročlani sastav Mimika. Prva dva albuma, *From Scratch to Structure* (World Local Records 2012.) i *A Place Glowing a Brilliant Red* (World Local Records 2015.), primarno su jazz provenijencije, dijelom prateći *treću struju* i *fusion jazz*. *From Scratch to Structure* uz jazz koristi i mnoge elemente klasične glazbe, poput klasičnog pojma forme koji stoji uz naslov albuma (*Suite*), strukture albuma koja se sastoji od sedam *stavaka*, ili citata Debussyjevih skladbi u zadnjim stavcima. *A Place Glowing a Brilliant Red*, album koji prati SF naraciju o ljudskom naseljavanju Marsa i posljedično nastalu krizu, također sadrži elemente klasične glazbe poput preludija i interludija između svake skladbe. Ipak, žanrovski je *fusion jazz* u spoju s *rockom*, *funkom*, *reggaetonom* i *metalom*.

Murtić je skladao glazbu za još jedan album, koji je bio projekt s zborom Clapham Community naslovljen *Encounters* (World Local Records 2014.). Sadrži spoj jazz i klasične glazbe, te pojedine motive i fraze glazbenih ideja koje su se našle u kasnijim skladbama, naročito skladbi *Pantheon* na albumu *Divinities of the Earth and the Waters* (PDV 2018.). Tek se taj album, *Divinities of the Earth and the Waters*, te album *Altur Mur* koji je u pripremi, mogu opisati kao etno jazz. Mnoge glazbene i izvanglazbene odrednice ovih albuma stoje kao potvrde tomu. Na pitanje vidi li svoju glazbu kao etno jazz, Murtić je odgovorio:

To bi bio najbliži izraz. Zadnja dva albuma, to jest ovaj koji je izdan i koji sad izlazi. Iako, ja to više vidim kao *prog rock*. Ja radim takva, ajmo reć etnomuzikološka istraživanja, gdje odlazim po selima i transkribiram [...] Ali to ne bude to uvijek na kraju u samoj glazbi, bude negdje u podsvijesti. [...] Nije to autentična, etno glazba, nego je to prikaz zamišljenih svjetova, više kao programna glazba. [...] S obzirom na zadnja dva albuma, kontekst je vezan uz nekakva nasljeđa. Možda jazz nasljeđa.

Na snimci albuma *Divinities of the Earth and the Waters* nastupili su samo neki od trenutnih članova Mimika orkestra: vokalistica Maja Rivić, flautist i klavijaturist Leo Beslač, gitarist Luka Čapeta i, naravno, voditelj sastava i dirigent Mak Murtić. U trenutnoj postavi sastava, koja nije uvijek stalna, još je petnaestak glazbenika različitih provenijencija i glazbenih identiteta: volalisticice Dunja Bahtijarević i Marta Kolega, flautistica Nika Bauman, saksofonisti Marko Lucijan Hrašćanec, Vojkan Jocić i Marko Gudelj; trubači Zvonimir Bajević, Valdemar Kušan i Danijel Hršak, trombonisti Luka Žužić i Jurica Rukljić te tubist Joe Kaplowitz. Na klasičnoj i električnoj gitari Josip Šustić, na električnom basu Viktor Slamnig, na bubnjevima Jan Ivelić te na udaraljkaama Nenad Kovačić.

Gore spomenuto jazz nasljeđe Mimika jasno predstavlja kroz svoj instrumentarij. Sastav orkestra prati sliku *big banda*, s ritamskom i sekcijom limenih puhača. Ipak, sastav čine i električni instrumenti, okrećući orkestar prema *fusion* jazzu i, kako je Murtić rekao, progresivnom *rocku*: električna gitara i bas gitara, kao i klavijature. Još jedan zvukovni nivo predstavlja i elektronika, koja koristi zvukove orkestra nastale tijekom živog nastupa, kao i snimke raznih zvukolika:

Od elektronike imamo razne sintesajzere, to Leo Beslač radi. Na prošlom albumu, i na *live* izvedbama, to smo pripremali Tilé Gichigi Lipere iz Sierra Leonea i ja, cijelu tu elektroničku sliku. To su u principu *live* semplirani instrumenti koji su tamo, koje zapravo koristi orkestar. To je zapravo još jedan dodatni sloj. Znači, može stat orkestar, a ostat će nešto drugo iz tog orkestra što se pretvori u neki egzotični, nepoznat zvuk. [...] Uglavnom da, snimamo orkestar, ali bilo je tu svašta, i snimljenih molitvi, cvrčaka. [...] Ali u većoj mjeri su to apstraktni zvukovi, i to mi je taj super odnos. Imaš vrlo konkretne tonalne momente i onda imaš, čak neću reć atonalne, nego samo zvukovne momente, koji rasprše tu neku stvarnost.

Takvi zvukovni odnosi dobro se čuju u skladbi *Forgiveness Day*, u kojoj elektronika sama preuzima središnji dio skladbe, dok se trenutak potom zvuk prebacuje nazad u orkestar, ili pak u

skladbi *Pantheon* u kojoj elektronika djeluje kao pozadinski zvučni tepih mnogim dijelovima skladbe.

U Mimika orkestru mogu se naći i tradicijski instrumenti. Iako nisu na snimci albuma *Divinities of the Earth and the Waters*, u trenutnom sastavu Mimike – koji će ove godine snimiti i album uživo – sviraju se i brojne tradicijske udaraljke, na primjer gnawanski *qraqeb* ili bugarski tapan. Kako navodi Murtić,

Na albumu nažalost nema [tradicijskih instrumenata], nego smo „fejkali“ tradicijske udaraljke s običnim setovima bubnjeva, ali sad u *liveu* itekako ima. Jer, kako je album sniman u Engleskoj, nisam našao ljude koji ujedno mogu pratiti *big band* i kompleksniju formu, koji nisu samo tradicijski glazbenici, a koji sviraju te instrumente. Naš kolega tamo, Tom Atherton, je zapravo metal bunjar, ali ful zanimljiv i ful širokog spektra razmišljanja, i onda je on u principu izlažirao zvukove. Tako da to dosta blizu zvuči tapanu i frame drumovima i tako dalje, ali danas je to ipak na višem nivou. I sad ćemo zapravo snimat live album *Divinities*, jer želim dobiti ono što je taj bend sada. Jer te perkusije daju toliko boje, a Nenad Kovačić [...] se toliko razvija, i toliko iz dana u dan nove načine razmišljanja donosi, tako da, imaš nekoga 'ko razumije što to znači, ne.

Ipak, u dvjema skladbama studijskog albuma *Divinities* čuju se i tradicijski instrumenti koje sviraju gosti – na skladbi *Child* gostuje Filip Novosel na tamburi, a na *Song of Sorrow* Thodoris Ziarkas na grčkoj liri. Tradicijski instrumenti, ali i njihove izvedbene tehnike koriste se i na nadolazećem albumu *Altur Mur*, dio kojega sam imala prilike čuti na koncertu Mimike u sklopu festivala Ljeto u MSU-u u srpnju 2021. godine.

Zanimljivo je to što inicijalno nisam htio uključivati folkorne instrumente u ovaj zadnji album [...] Ali mi je zato bilo fora za ove klasične instrumente pisat mikrotonalno. Tako da imaš partiture gdje imaš saksofone, dvoglas, koji je okvirno baziran na krčkoj tradicijskoj glazbi (to je isto širok pojam), ali ima hrpu mikrotonalnih prstohvata, koji su zapisani recimo četvrti sniženi. Ali su nacrtane i tabulaturice s prstohvatima. Ali fora je, jer je nešto što saksofoni ne bi inače radili.

– navodi Murtić. Takva imitacija sopela na saksofonima stvara se manipulacijom tehnike izvođenja, koja se u ovom slučaju prebacuje s intervalskih na mikrointervalne pomake (dakako, na instrumentima koji ih mogu izvesti), ali i na specifično intervalsko dvoglasje, kao i način fraziranja, a koji se vrlo dobro čuju u skladbi *She Sowed Wheat*. U istoj skladbi može se čuti i još

jedna izvedbena tehnika povezana uz tradicijsku glazbu – tarankanje. Kao vokalna tehnika, već spomenuta u studiji slučaja glazbe Tamare Obrovac, ona ovdje stoji kao predstavnik istarskog i primorskog tradicijskog pjevanja. U skladbi *Pantheon* pak nailazimo na improvizirano pjevanje Maje Rivić koje koristi elemente *scat* pjevanja, poput upotrebe bezznačenjskih slogova, koje kroz dugu gradaciju u zadnjem dijelu skladbe gotovo podsjeća na naricanje. Uza sve to, kao instrumentalna izvedbena tehnika koja se povezuje uz glazbenu tradiciju Slavonije stoji trzanje tambure na skladbi *Child*.

Izvedbene tehnike u glazbi Mimike proizlaze uvelike i iz različitih usmjerenja jaza. Tako je u skladbi *She Sowed Wheat* sviranje električnih instrumenata, kao i bubnjeva, ponavljajuće i u formi rifova – toliko intenzivno i glasno da skladbu potpuno vuče u žanr *fusion* jaza, a ista stvar se događa i u skladbi *Forgiveness Day*. Navodim *fusion* jazz a ne *rock* glazbu zbog brojnih glazbenih odrednica koje glazbu Mimika orkestra vežu za jazz. One su prvenstveno harmonijske te se ispoljavaju kroz kompleksna harmonijska rješenja svojstvena jazzu, kao i ritamske koje se ispoljavaju kroz razne poliritmije, kao i *swing* ritam. Razvidne su i u strukturalnoj dimenziji glazbe Mimika orkestra: skladbe s albuma *Divinities of the Earth and the Waters* prosječnog su trajanja od desetak minuta, većinom zahvaljujući brojnim improvizacijama. Izmjenjivanje tema i skupnih ili solo improvizacijskih sekcija, još je jedna odrednica jaza. Ipak, izvedbe Mimika orkestra često se kreću rubnim područjima jaza, na trenutke izlazeći u *free* jazz. Makovim riječima, članovi istražuju stilove i sisteme improvizacije koje nisu vezani uz funkcionalnu harmoniju, pa se u nekim trenucima bave improviziranim govorom ili pak koriste instrumente bez usnika ili drugih dijelova koji im definiraju zvuk. U svemu tome improvizacija članova orkestra ima ključno mjesto:

[Postoje] solistička mjesta za određene instrumente, koja su *big bandovski* pisana, u smislu da ili postoje otvorene improvizacije, pa onda ja zovem pratnje koje su raspisane, ili imamo improvizaciju u formi, sve ovisi koja je skladba, i za koji instrument. Ali u biti je ključno to da pišem za ljude s kojim radim. Naravno da sad, kad sviramo stari materijal [*Divinities*], on nije pisan za ove ljude, ne, pa sam neke stvari i mijenjao. U tom solističkom dijelu, ovisno o albumu, na albumu nisu na istim mjestima isti instrumenti jer sam pratio kako tko razmišlja. Super mi je zapravo u ovom bendu što su ljudi iz različitih polja, od tradicijske glazbe do nekakvog suvremenog zagrebačkog novog *rock* vala, do klasičnih i jazz glazbenika. I onda svatko ima svoj sistem pristupa improvizaciji, pa ja onda nešto pratim. Možda je netko više unutra s improvizacijom po harmonijskim sustavima, akordima, a

netko možda nije ali ima nešto drugo. Pa tako to u principu pratim, pišem za ljude koji su u ansamblu.

Za kretanje tim rubnim područjem Murtiću je velika inspiracija bila glazba Igora Stravinskog, što i spominje u opisu albuma na omotu CD-a.⁵⁵ U intervjuu mi je tu poveznicu opisao ovako:

U principu je meni Stravinskij interesantan, jer u doba kada se počinje bježati od harmonije, on je nekako prihvaća – „Harmonija je super, ali ću ja to na svoj način!“. Njegove orkestracije su mi fenomenalne. Koliko god da, u ranom periodu, znaju bit rascjepkane i možda nemaju organizirane poveznice, mislim da jesu organizirane.

Detaljno promišljena i kompleksna orkestracija skladbi Maka Murtića zaista podsjeća na onu klasične glazbe. Tako je i u brojnim njegovim skladbama koje nisu napisane za Mimika orkestar, primjerice skladbi *Antarctica* koja se nalazi na albumu *Antarctica and Other Destinations* (World Local Records 2015.), na kojem je surađivao s Big Bandom HRT-a, kao i vokalisticama Majom Rivić i Anabelom Barić, a u kojoj se veoma jasno čuju i reference na glazbu Claudea Debussyja:

Tu sam dosta bio inspiriran Debussyjem. U principu sam ostavio cijelom *big bandu* da improvizira zajedno, ali sam im dao točno moduse. Tu je kao nekakav moment, kao u *La Mer*, gdje imaš dirigitane eksplozije zvuka, samo što nije zapisano točno koju liniju tko ima.

Tradicijska glazba velika je Murtićeva inspiracija, ali njene su odrednice često prilično dobro sakrivene:

Ja pokušavam izbjegavat folklor. Izanaliziram hrpu glazbe, provedem godinu dana analizirajući hrpetinu opskurnih gluposti [...] Kopam, kopam, kopam, i onda kada krenem komponirat automatski komponiram unutar tih stilova, pa onda to pokušavam izbjeći. [...] I sad kak to postić, da to nije to, ali da imam efekt toga, ali da to nije to. Da to nije *flamenco*,

⁵⁵ „*Božanstva Zemlje i Vode* priča je koja se temelji na slavenskim narodnim tradicijama i drevnim vjerovanjima. Počinje kao *odraz slavenskog razdoblja Igora Stravinskog* i nastavlja se kroz psihodelično putovanje u vlastitu smrtnost i život, uzimajući teme iz proslava fašnika, zimskog solsticija, ceremonija rođenja i ratova. Ona je društveno-politički komentar i pogrebna povorka.“ [naglasila E.H.]

(„*Divinities of the Earth and the Waters* is a story based on Slavic folk traditions and ancient beliefs. It starts off as a reflection of Igor Stravinsky's Slavic period and progresses into a psychedelic journey of one's own mortality and life, taking themes from celebrations of Fašnik, winter solstice, ceremonies of child birth and wars. It is a socio-political commentary and a funeral procession.“)

ili krčko tradicijsko pjevanje. [...] Meni je to isto interesantno, da je to tu ali u nekoj podsvijesti, više u nekom pitanju nego direktnom odgovoru.

Nadalje, Murtić je svoju inspiraciju tradicijskom glazbom opisao i detaljnije govoreći o nadolazećem albumu *Altur Mur*:

Išli smo istražiti autentičnu glazbu, recimo korzikansko polifono pjevanje, i klape, i crkveno pjevanje, i sjevernoafričko pjevanje. Izmiješano je na način da ono nije jedno ili drugo, ono je sve to, ali pokušava ne biti ono od kud crpimo to. To je ta neka nit okosnica priče. [...] U jednom trenutku osjetiš to kao klapu, ali ne može biti klapa harmonijski gledano. Umjetni folklor, umjetni svijet jedan [...]

Ipak, mnoge od glazbenih odrednica povezanih uz tradicijsku glazbu u glazbi Mimike moguće je čuti prilično jasno. Takav slučaj su i složene mjere temeljene na tradicijskim glazbama balkanskih zemalja, koje su utkane u gotovo sve skladbe albuma *Divinities of the Earth and the Waters*. Veoma čujni su i korišteni modusi, kao i ranije spomenuti mikrointervalski pomaci. Na albumu je veoma zanimljiva i upotreba hrvatskog jezika, to jest njegovih dijalekata. Dobri primjeri su skladbe *She Sowed Wheat* koja koristi čakavski dijalekt i *Song of Sorrow* koja koristi staroslavenski jezik kojega pak suprotstavlja latinskom kako bi, Murtićevim riječima, predstavila „suodnos religije i naroda, i njihove dihotomije“. Ipak, fragmenti različitih jezika i dijalekata u skladbama su jukstapozirani jedan na drugoga:

[Koristimo] dijelom kajkavski, ima tu elemenata i čakavskog. Ali nije to kajkavski nego je nekakva kombinacija kajkavskih i latinskih izraza, i štokavskog, u manjoj mjeri. Jer je opet priča jednog mjesta koje je svugdje, a nije nigdje. U principu je tu jezik kao i glazba, ima neku osnovu, ali on ne smije biti u potpunosti autentičan. Jer ako je u potpunosti autentičan, ako je to krčki dijalekt čakavskog, onda nismo rekli priču koju smo htjeli reć. Jer onda smo to stavili u Vrbnik, ali to je to. Jezik je meni interesantan jer s jedne strane mora postavljat isto pitanja, kao i glazba – meni, u mojoj glazbi barem, ali ne smije mi dat potpun odgovor. Na neki način može biti sam po sebi apstraktan, ne mora biti apstraktan potpuno, tu su neke vrlo konkretne stvari rečene, ali ne mora biti razumljiv svima. Jer to stvarno nije nužno. Ako nekoga interesira, može ić proučit o čem se radi.

Na nadolazećem albumu *Altur Mur*, osim živih hrvatskih dijalekata koriste se i izumrli jezici: dalmatski, ali i zanimljiva kombinacija jezika inspirirana mediteranskim kontaktnim jezikom, sabirom:

Dalmatski jezik mi je jako zanimljiv jer je jezik koji je romanskog porijekla, a donedavno se pričao ovdje, pa se opet postavlja ono pitanje da li je to talijanski dijalekt ili nije. Ali po toj logici i venecijanski je ili nije talijanski, kao i naši dijalekti. [...] A Marta Kolega, koja je pisala tekstove, je sjedila samnom dok sam ja njoj izlagao koncepte, stvar po stvar. Htio sam da ona piše tekstove. Inače sam ih uvijek pisao ja, ali sam htio da ona piše iz razloga što je, prvo, vrhunska pjesnikinja, predivno piše, a s druge strane je i govornica čakavskog jezika, ono, prirodna, to joj je materinji jezik, s Ugljana je [...] I istraživačica je narječja i jezika drugih mediteranskih kultura, tako da smo u principu koristili jezik [...] Jedan hibridan jezik između čakavskog, dalmatskog, i elemenata drugih jezika, turskog, grčkog. *De facto* je spojeno, u principu je izmišljen jezik. [...] [Jezik koji nas je inspirirao] se zvao sabir, i on je u 19. stoljeću nestao, a pričali su ga isključivo muškarci. [...] To je jedan *pigeon* jezik koji je postojao kao jezik trgovanja. On je imao elemente arapskog, slaveskog, albanskog, španjolskog, grčkog i turskog. Sabir je jer sabire jezik. Poanta je da bi svi razumjeli taj jezik, svi ti trgovci, jer su strašno bili povezani ti trgovački putevi [...] To je bio stvarno jezik koji se govorio. [...] To nam je bila inspiracija, da mi napravimo svoj sabir.

Ono što velikim dijelom čini glazbu Mimike orkestra etno jazzom usko je vezano i uz narativnost njihovih albuma. Kako navodi Murtić:

Božanstva [*Divinities of the Earth and the Waters*] su bazirana na pogrebnoj ceremoniji. Zapravo je to bilo povezano uz nedavnu pogibljicu mog prijatelja, koji mi je bio jako blizak. Onda sam krenuo razmišljati o tome kako bih prezentirao nekakvu priču prelaska. Meni to nije religiozan prelazak, više konceptijski prelazak prihvatanja nečeg. I onda sam u principu napravio narativ koji slijedi, od jednog „naivnog“ prolaska kroz nekakve vrtove, prostore u ranom djetinjstvu, do nekakvog koncipiranja samog sebe, do samog pogreba koji je, cijeli album mislim, koncipiran kao fašnik, kao procesija. To što Mađari imaju, *busójárás*, Bugari imaju *kukeri*, mi imamo zvončare, ta priča. U principu imaš taj jedan set ostatka animalizma, i paljenja simbola prošle godine, koji doživljava sam svoj pogreb. [...] I onda unutar tih skladbi postoje mikronarativi, suodnosi tih karaktera. [...] U principu napravim *storyboard*, kao filmski *storyboard* sa crtežima, kak sam se bavio s crtanjem prije. I onda po njemu radim, simultano glazbu, tekst i aranžman. I onda idemo istraživati [...] I razrada koncepta prethodnog albuma samog je nastala nakon mog istraživanja glazbe središnjeg Balkana i Hrvatske, koja me neovisno o tome interesirala, pa mi je onda kasnije to imalo smisla koristiti.

Detaljno promišljen i razrađen narativ ima i sljedeći album *Altur Mur*:

To je priča intimnih ljubavi, koje postoje i koje doživljavamo i pokušavamo shvatiti što to sve znači, ne. [...] Ali zapravo je tu nit vodilja cijele priče da postoji otok, i postoji atrij, i u tom atriju na tom otoku je gozba. I gozba traje milenijima, a nije nikad jasno u kojem si. [...] U jednom momentu je kao modernistički osvrt na sve, a u jednom trenutku je hedonizam Rimskog Carstva. Na neki način mi je velika inspiracija i Fellinijev *Satyricon*, pa onda taj nekakav, je modernistički film ali zapravo se bavi – ne ovom istom tematikom, ali više vizualno, glumački, performativno i vizualno – tim suodnosom: što je uopće moderan svijet? [...] A postoji i, normalno, ta društvena nit-okosnica. U tom atriju, na toj gozbi je cijelo društvo. Meni je nekako inspiracija i to naše malo društvo, ne toliko na nekoj državnoj osnovi, nego više inspirativan generacijski sklop u zadnje četiri godine koliko sam ovdje. Zanimljivo mi je bilo upoznat tu scenu glazbenu i sve te ljude koji imaju karaktere od potpune nezainteresiranosti za, ne znam, politiku, do igrača koji hoće promijenit svijet. Na gozbi se nalaze svi ti karakteri koji onda imaju međusobne suodnose, nekakve konflikte i, naravno, ljubavne odnose. [...] Postoji još jedan kontekst tog otoka i tog atrija. On je na neki način – što bi bilo da je bilo, da su se na drugi način razvile civilizacije nakon pada Rimskog Carstva. Na drugi način, ne bolji ili lošiji nego jednostavno drugačiji. Da imaš mjesto na kojem imaš sve što imaš tak i onak, jer to su sve nekakve mediteranske kulture, ali su nekako drugačije izhibridizirane. Kao što su kod nas, lijericica u Dubrovniku dolazi iz Grčke, a ustvari dolazi iz arapskog poluotoka. [...] Umjetni folklor, umjetni svijet jedan, i to je taj otok. On postoji, ne znamo gdje je, izoliran je, ali ustvari nije izoliran jer ni jedan otok zapravo nije izoliran.

Ovako elaboriranoj naraciji pri izvedbama uživo pogoduju i vizualni elementi, naročito kostimi izvođača – ponajprije vokalistica. Veoma snažan simbol je cvjetni aranžman u obliku krune koju nose na glavama, a koje imitiraju tradiciju slavonskih kraljica-ljelja iz sela Gorjani. Uz njega, ruke mažu crnom bojom, što je Murtić objasnio ovako:

Imamo simboliku spaljenih ruku koje vuku mrtvo tijelo iz pepela. [...] Te ruke su dosta bitne, one su najjači simbol. To je radila Ira Ivašić u kolaboraciji s nama. Htjeli smo prezentirat sprovod, ali i jedan element koji aludira na naricanja, taj ženski plač udovice, odlazak na sprovod. Ali opet, s druge strane, nisu direktne, apstrahirane su.



Slika 7: Kostimi vokalistica Maje Rivić i Dunje Bahtijarević (Foto: Kaja Brezočnik/Kino Šiška)

Svi vizualni elementi nadovezuju se na predstavljački element glazbene izvedbe koji se ovdje nedvojbeno pojavljuje: gluma. Riječima Murtića: „Mi kad sviramo postajemo ti karakteri.“

Na pitanje na kakvim mjestima Mimika orkestar najviše nastupa, Murtić je rekao:

Na sreću su to mjesta na kojima volimo nastupati, za publiku koju volimo i koja je opuštena. Jedan dobar dio Mimike i Mimikinih nastupa je što je to opušteno [...] Ne djeluje užtogljeno. I takva je i publika. A to nas s druge strane stavlja u veće klupske prostore, više nego koncertne dvorane. Dosta je to fleksibilno. [...] Ali najviše klubovi. Ali sad nam se otvaraju upiti i za koncertne dvorane. [...] Obično je publika koja ne sjedi. Rijetko imamo sjedeći nastup, i mislim da je to meni osobno draže. Da je publika u ceremoniji s nama.

Povezanost uz klubove, i tek nedavni pozivi za nastupe u koncertnim dvoranama, Mimiku stavlja u kontekst popularne glazbe, a povezanost uz ples ovdje se čini kao jedan od bitnih elemenata. Murtić navodi:

Mi imamo taj problem da ćemo *world music* sceni biti preapstraktni, preeksperimentalni, jazz sceni ćemo biti previše *world music*, klasičarima ćemo biti prejazzy, i tak. [...] Taj problem se rješava, sad smo počeli nastupati na jazz festivalima. Ljudi su skužili da to ipak nije baš tak odvojeno, ali dosad nismo.

Na konceptualnoj razini, glazba Mimika orkestra usko je povezana s mitologijom – na albumu *Divinities of the Earth and the Waters* to je staroslavenska mitologija, na albumu *Altur Mur* rimska

i antička. Apstraktan i narativan način na koji ta mitologija prelazi i na metafizičku razinu Murtić je opisao sljedećim riječima:

Reći ću da razmišljam programatski. Ne razmišljam kao da sam ja dio toga, ili kao da smo mi dio toga, nego stvorimo jedan moment u kojem ti osjećaš kao da ideš u to neko *praiskonsko* vrijeme gdje si ti involviran, kao i publika, kao i glazbenici, svi skupa, u to nešto praiskonsko, koje je u jednom kontekstu vezano uz staroslavensku mitologiju. Ona mi je strašno interesantna kao nešto što je relativno nedavno i nestalo, čak je relativno nedavno i došlo na ovo područje – došlo je nakon kršćanstva, i onda ponovno nestalo. Miješanjem naroda, ponovnim pokrštavanjem. Ali mi je ful interesantno u ovom kontekstu i antička mitologija, jer opet taj neki iskon. Zapravo mi je uvijek interesantan *iskon*. Gdje mi vidimo onaj najdublji iskon našeg postojanja, bilo to na osobnom nivou bilo na civilizacijskom. Jer je to užasno puno određeno nekim simbolikama kojih nismo ni svjesni. Mislim, staroslavenska mitologija je izuzetno prezentna i dalje, samo što ona nije vidljiva kao religija, nego je vidljiva kao Mesopust, odnosno karneval, kao Đurđevdan, kao hrpetina tih slavlja. Lado. [...] Interesantne su mi to slike. Ne shvaćam to većim od toga, da je to slika, da je to jedan prostor u kojem mi svatko možemo interpretirati samog sebe nakon te ceremonije, kako bih ja fakat htio da bude svaki naš koncert, ceremonijalan. [Naglasila E. H.]

Takva gusta narativnost potkrijepljena konceptima koji su inspirirani mitologijom, služi kao baza svim ostalim (vrlo eklektičnim) izvanglazbenim i glazbenim odrednicama glazbe Mimika orkestra. Hibridnost glazbenog identiteta Maka Murtića, ali i sastava orkestra odrazila se i na pluralnost glazbenih tradicija koje se upisuju u hibridni izraz Mimike, ipak najsnažnije konotirajući lokalne tradicijsku glazbu i jazz u njegovim raznim usmjerenjima, ponajviše *fusion* i *treću struju*.

5.5 Treba spomenuti i...

Uza sve ove studije slučaja, po strani su ostavljeni brojni drugi glazbenici čije se glazbeno stvaralaštvo dotiče – u većoj ili manjoj mjeri – i etno jazzu.

Za početak treba spomenuti one najdugovječnije, čiji se rad proteže kroz proteklih par desetljeća. Takav je zasigurno Elvis Stanić (rođen 1963. u Rijeci), gitarist i harmonikaš, ali i skladatelj i aranžer koji djeluje samostalno, kao i u sastavu kojeg je osnovao još 1996. godine: Elvis Stanić

Group. Čine ga Elvis Stanić na gitari, Ivan Popeskić na klavijaturama, Branimir Gazdik na bubnjevima, Damjan Grbac na bas gitari, kao i vokalistica Alba Nacinovich. Dosad je sastav izdao pet autorskih albuma, a opisuje se kao jazz *fusion* skupina koja „spaja mediteransku melodioznost tradicionalne hrvatske glazbe s ritmovima latino izričaja i suvremenim jazz tendencijama“.⁵⁶ Stanić je dosad surađivao s mnogim glazbenicima, tako i s Boškom Petrovićem i Nevenom Frangešom, ali i Tamarom Obrovac, gdje je bio dijelom prve postave sastava Transhistrria. Za hrvatskog glazbenika Ibricu Jusića aranžirao je sevdalinke za dva njegova albuma, dok je za pjevački sastav Putokazi, s kojime surađuje od 1992. godine, skladao glazbu za šest izdanih albuma, od kojih neki uključuju tradicijsku glazbu Hrvatske i svijeta.⁵⁷ Osim muziciranja, Stanić se bavi i glazbenom organizacijom, pa je tako umjetnički ravnatelj Liburnia Jazz Festivala u Opatiji i Lovranu, u sklopu kojega je nastao i istaknuti projekt Jazz Ex Tempore:

Jazz Ex Tempore je multikulturni glazbeni projekt pokrenut 2005. g. Cilj projekta je svake godine okupiti u Opatiji nekoliko vrsnih poznavatelja kako vlastite kulturne baštine tako i suvremenih glazbenih pravaca iz različitih regija i zemalja Europe i svijeta. Umjetnici tijekom tjedan dana zajedničkog rada stvaraju glazbu koju karakterizira fuzija različitih glazbenih tradicija, skladaju originalne, još nigdje izvedene kompozicije, a dio svog iskustva prenose i javnosti putem radionica.⁵⁸

Do sada su u produkciji Jazz Ex Tempore izdana četiri albuma, a skladbe na njima velikom većinom mogu se svrstati u etno jazz, a to dobro predstavlja i album *Criss – CROss* na kojemu, među ostalima, gostuje i Filip Novosel (Croatia Records 2016.).

Još jedan od najdugovječnijih, a i najplodnijih sastava etno jazz – to jest, preciznije rečeno latinskog, ili još preciznije afro-kubanskog jazz – jest hrvatski sastav Cubismo. Nastao još 1995. godine, Cubismo je dobio ime prema skladbi trubača Dizzyja Gillespiea *Cubana Be, Cubana Bop*, koja je još sredinom 20. stoljeća spojila kubansku glazbu i jazz. Cubismo se sam predstavlja kao „sastav koji svira energičnu plesnu glazbu koja se temelji na afro-kubanskim ritmovima, ali u svom osebujnom i prepoznatljivom stilu. Osim salse i latin jazz, u glazbi Cubisma osjećaju se i utjecaji jazz, hip-hopa, *funka* i *rocka*.“⁵⁹ Osim iz Hrvatske, članovi sastava podrijetlom su iz Hrvatske,

⁵⁶ V. <http://www.elvis-stanic.hr/bio.html> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ V. <http://www.liburniajazz.hr/extempore.html> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁵⁹ V. <http://www.cubismo.com/> (Pristup 6. rujna 2021.)

Slovenije, Kube i Ekvadora. Postava se tijekom 26 godina postojanja djelomično mijenjala, no do danas su u sastavu ostali i neki od prvih članova Cubisma: voditelj sastava i svirač konga Hrvoje Rupčić, trombonist Nenad Grahovac, gitarist Mario Igrec, bas gitarist Krešimir Tomec i bongoist Mladen Ilić. Osim njih, u trenutnom sastavu su i vokalist Ricardo Luque, trubač Davor Križić, pijanist Mario Penton Hernandez, koji i pjeva, te bubnjar Zdravko Tabain. Cubismo je dosad objavio desetak albuma autorske glazbe,⁶⁰ mnoge i u suradnji s brojnim značajnim glazbenicima, poput Boška Petrovića (na albumu *Cubismo*, Aquarius Records 1997.) ili članovima Buena Vista Social Cluba (s Yolandom Duke na albumu *Viva la Hubana!*, Aquarius Records 1998.), dok je album *Tumbao* (Aquarius Records/HRT 2020.) nastao u suradnji s Jazz orkestrom HRT-a.⁶¹

Varaždin Jazz Band, nastao 1992. godine, također je pojedinim skladbama posegnuo u rezervoar tradicijske glazbe. Unatoč brojnim nastupima, sastav je izdao samo jedan album autorske glazbe, *Neverland* (Croatia Records 2001.). U sastavu od osnutka sviraju pijanist i voditelj ansambla Petar Eldan te klarinetist Gordan Perši, a uz njih su tijekom godina svirali i Robert Jambrošić Džebo, Daniel Kivač, Mladen Bregović i Ferdinand Buhaneć. Nakon trogodišnje stanke, Varaždin Jazz Band od 2008. djeluje u sastavu Petar Eldan i Goran Perši, vokalistica Lukrecija Oreški, basist Aleksandar Vešić te bubnjar Neven Mehun.⁶²

Zvezdan Ružić (rođen 1988. u Rijeci) je diplomirani jazz pijanist, aranžer i skladatelj koji u svojoj opusu s jazzom spaja i tradicijsku glazbu. Tijekom svoje karijere, obilježene brojnim suradnjama, bio je i dijelom prve postave Jazziane Croaticae. Od svoja dosad objavljena četiri albuma autorske glazbe, u prvom naslovljenom *The Nightingale Cabaret* (Aquarius Records 2017.) dotakao se hrvatske tradicijske glazbe, dok se zadnjim albumom *Pandaland* (vlastita naklada 2018.), na mnogo sveobuhvatniji način referirao na elemente kineske tradicijske glazbe.

Treba spomenuti i Zorana Majstorovića, glazbenika multiinstrumentalista i skladatelja koji se školovao na jazz akademiji u Trstu, a sudjeluje u brojnim glazbenim projektima. Njegov ansambl Atma Mundi s dvama objavljenim albumima – *Waters and Deserts* (Croatia Records 2014.) *The Road to Skitacha* (vlastita naklada, 2016.) također djeluje unutar etno jaza.

⁶⁰ V. <https://www.discogs.com/artist/572523-Cubismo> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁶¹ V. https://www.novolist.hr/scena/25-godisnjica-djelovanja-benda-cubismo/?meta_refresh=true (Pristup 6. rujna 2021.)

⁶² V. <https://www.jazz.hr/glazbenici-i-sastavi/varazdin-jazz-band-381> (Pristup 6. rujna 2021.)

Unutar etno jazza djeluje i Melita Lovričević, vokalistica i skladateljica koja je 2015. godine osnovala hrvatsko-slovenski More Love Ensemble. U tročlanom sastavu osim Lovričević sviraju i klavirist i aranžer Petar Čulibrik te bubnjar Enos Kugler. Dosada je sastav izdao tri studijska albuma koji su svi dijelom *treće struje*, donoseći jazz obrade glazbe klasičnih skladatelja, od kojih *Waking up* (Aquarius Records 2018.) donosi isključivo hrvatske skladatelje, kao i par obrada tradicijskih pjesama.

Za razliku od prethodno navedenih sastava i glazbenika kojima je primarno uporište u jazzu, Zrinka Posavec (rođena 1981. u Đakovu) se etno jazzu približila iz perspektive etno glazbe. Kao akademska obrazovana pjevačica, Posavec je klasičan stil pjevanja primijenila i modificirala u svojim interpretacijama glazbe iz Hrvatske i okolnih zemalja. Izdala je dva samostalna albuma u kojima izvodi obrade tradicijske glazbe i autorsku glazbu: *Pantomima - Sevdah & Panonika* (Mast Produkcija 2016.) te *Gradovi i sela* (Mast Produkcija 2018.). Zanimljivo je da na albumima nastupaju brojni jazz glazbenici – Filip Novosel, Zvezdan Ružić, Tihomir Hojsak i Borna Šercar, saksofonist Vojkan Jocić, gitarist Mario Igrec i vibrafonist Šimun Matišić, od kojih neki potpisuju i aranžmane skladbi.

Astrid Kuljanić (rođena 1979. u Rijeci) hrvatska je vokalistica i glazbenica koja živi u Americi. Djelovala je u manjim akustičnim *folk* sastavima, kasnije se školovavši na jazz akademijama u Trstu i New Yorku. Sa svojim Astrid Kuljanić Transatlantic Exploration Company izdala je album autorske glazbe naslovljen *Riva* (Onetrickdog Records 2017.) koji se mnogim elementima veže uz jazz i hrvatsku tradicijsku glazbu.⁶³

Naposljetku, treba spomenuti i projekte koji ulaze u područje etno jazza, ali su jednokratne naravi. Takav je projekt splitskog sastava Black Coffee i ženske klape Mendula, koji se zasniva na prožimanju elemenata jazza i dalmatinskih klapskih pjesama na albumu *Pirija* (Croatia Records 2007.). Takvog karaktera je i suradnja vokalnog ansambla Harmonija disonance specijaliziranog za izvođenje hrvatske tradicijske glazbe, i Jazz orkestra Muzičke Akademije u Zagrebu, koji je rezultirao albumom *Harmony of Dissonance: Traces of Croatian Traditional Singing* (Navona Records 2019.). Brojni su i pojedinačni projekti većih ansambala koji se bave tradicijskom

⁶³ V. <https://astrid-music.com/bio/> (Pristup 6. rujna 2021.)

glazbom ili jazzom, a koje dobro ilustrira suradnja Ansambla Lado i Jazz orkestra HRT-a pod nazivom *Sudar tradicija*.⁶⁴

Zasigurno je još mnogo glazbenika i projekata koje sam izostavila, a koje bi bilo vrijedno spomenuti u ovom radu. Nažalost, zbog činjenice da tema nije dosad istraživana, kao i zbog disperzne naravi ove glazbe – što zbog neujednačene terminologije, što zbog njenog specifičnog karaktera na presjecištu jazza, *world musica* i etno glazbe – do njih je bilo teško doći. Također, zbog ograničenog opsega ovog rada, nisam mogla ni detaljnije analizirati i opisati sve glazbenike koji su to zaslužili. Svi oni, zajedno, čine hrvatski etno jazz bogatim.

6. Upisivanje identiteta: hibridnost, globalnost, konceptualnost i scena

Već od osamdesetih godina prošlog stoljeća sinkretizam, fuzija i *world music* počeli su uzdrnavati granice među tradicijama. Danas je slobodan pristup svim mogućim glazbama, glazbenim instrumentima, stilovima, zvukovima i glazbenim koncepcijama u načelu moguć u mnogo većim razmjerima [...] Glazbenici su ti koji danas odabiru, nanovo oblikuju, historiziraju, uzorkuju, inoviraju i sintetiziraju iz dostupnih izvora, slijedeći svoje individualno osmišljene ili organizirane koncepte tradicije. [...] "Autentičnost" Vlastitoga, društvena identifikacija i pitanje samoodređenja – sve se to propituje i mora nanovo pregovarati i utvrditi, kako unutar grupe, tako i izvan nje.⁶⁵ (Baumann 2000: 125-126)

Identitet koji se ispoljava kroz hibridni glazbeni žanr kao što je etno jazz nužno je pluralan, te se stvara kroz individualnu selekciju glazbenih i izvanglazbenih karakteristika glazbenih tradicija koje koristi. Kroz rad sam opisala načine na koji se te karakteristike pregovaraju u hibridnim izrazima hrvatskih etno jazz glazbenika. Na počecima studija slučajeva donijela sam kratke biografije glazbenika, koje su dijelom bile i prikaz izgradnje njihovih hibridnih i globalnih glazbenih identiteta. Pokazalo se da su svi imali pluralne glazbene početke koji su bili usidreni i u

⁶⁴ Zasad još nije došlo do izvedbe. V. <https://www.lisinski.hr/hr/dogadanja/sudar-tradicija-br-lado-jazz-orkestar-hrt-a-sudar/> (Pristup 6. rujna 2021.)

⁶⁵ „Already since the 1980s, syncretism, fusion and world music have all begun to shake the boundaries between traditions. Today free access to all possible musics, musical instruments, styles, sounds and musical conceptions is possible in principle to a much higher degree [...] It is the musicians who today select, newly configure, historicize, sample, innovate and synthesize from the offerings available, following their individually conceived or organized concepts of tradition. [...] The "authenticity" of the Own, social identification and the question of self-determination are all being questioned and must be newly negotiated and determined, both within the group as well as without.“

lokalnim i u globalnim glazbama, to jest prošli su faze u kojima su se detaljno bavili tradicijskom glazbom i jazzom, ali i popularnom i klasičnom glazbom, što se i odrazilo na njihove opuse. Etno jazz stvoren je miješanjem glazbenih odrednica jazza i raznih lokalnih glazbenih tradicija, zajedno s čestim popularnoglazbenim uplivima. Jazz *fusion* se našao u opusu Tamare Obrovac, Jazziane Croatice i dua Hojsak & Novosel (iako je njihov popularnoglazbeni upliv primarno iz *pop* glazbe), a ponajviše Mimike orkestra. *Treća struja*, to jest miješanje jazza i klasične glazbe, uobičajena je praksa svih etno jazz glazbenika (zasigurno i zbog klasičnog obrazovanja Borne Šercara i Filipa Novosela), te je postala konstanta još od doba Boška Petrovića.

Osim žanrovske određenosti, glazbenici se razlikuju u pristupima lokalnim glazbenim tradicijama, koje pak odražavaju njihova različita viđenja vlastitih društvenih i kulturnih identiteta. Za Tamaru Obrovac pojam etna je primarno glazbeni pojam, te se odnosi na “glazbeno izvorište koje je bazirano na određenom etnicitetu ili određenoj geografskoj cjelini“, odnosno on je „inspiracija nekim etničkim motivima, jer je etnicitet ogromna pojava koja obuhvaća i glazbeni segment, koji mene zanima“. Obrovac tako svoj izraz temelji na glazbenoj tradiciji svog rodnog kraja i to artikuliranom upotrebom njenih glazbenih i izvanglazbenih karakteristika, glazbenoj tradiciji koja je u uskoj svezi s etnicitetom u multikulturalnoj Istri.

Borna Šercar, odražavajući svoju glazbu, o etnu je rekao:

To je za mene neki autohtoni melos kojim je neko područje prožeto, a ja ga još shvaćam kroz svoju umjetničku viziju, kroz pejzaže i prirodu koja na mene utječe, tako da ja pokušavam napraviti svoju viziju etna.

Šercar se s hrvatskom tradicijskom glazbom upoznao kasno i ne odveć detaljno, pa je njegov pristup temeljen na imaginaciji lokalne glazbene tradicije, s upotrebom generalnih glazbenih odrednica poput modusa ili složenih mjera koje otkrivaju i njegovo regionalno poimanje lokalne glazbene tradicije; što pak naslojava izvanglazbenim odrednicama poput naracije.

Glazba dua Hojsak & Novosel, osim jasnih uputnica na primjerice slavonsku glazbu (upotrebom tamburice i trzanja, kao i nekih tradicijskih predložaka), pokazuje i mnoge glazbene odrednice tradicija okolnih zemalja. Za Filipa Novosela, etno

definitivno predstavlja nešto što je izašlo iz naroda. Čak možda ne nužno vezano na nekakav narod, nego i na nekakvu regiju, neko geografsko obilježje koje ima vlastitu

kulturu, ima nekakav svoj identitet. Mislim, ako se ne varam, grčki ili latinski, to je riječ za narod. Tako da definitivno narod. A danas je etno postala nekako vrlo popularna riječ. [...] Kad kažemo etno to je nešto što je definitivno vezano za tradiciju, nešto što je obilježje, nešto što predstavlja neki dio kulture nekoga ili nečega.

Zanimljivo je da se Novoselovo viđenje etna veže uz pojam naroda koji implicira naciju, odnosno nacionalnost,⁶⁶ koja je i konceptualno vezana uz glazbu da te se odražava u vrsti priredbi na kojima nastupaju, kao i, naročito, kroz njihove obrade hrvatske himne *Lijepa naša* i pjesme *Moja domovina*.

Murtićeva slojevita upotreba glazbenih tradicija iz mnogih krajeva Hrvatske, kao i šire regije, odražava njegovo pomno odnošenje prema njoj, vidljivo kroz upotrebu mnogih joj glazbenih karakteristika, ali i kroz promišljenu naraciju i konceptualnu razradu skladbi Mimika orkestra. Mak Murtić je jedini među mojim sugovornicima ukazao na problematičnost pojma etna, te ga je prilično odlučno odbacio zbog njegove nejasnoće. Upravo se u dotičnom odbacivanju ogleda i Murtićev pristup lokalnoj glazbenoj tradiciji, koja se u njegovom glazbenom izrazu ne preuzima izravno ili doslovno, već kombinirano i složeno, s prenesenim značenjem, i nadasve slojevito:

Kad se spominje etno glazba, to je dosta nejasan pojam. Etničnost nečija, tu je pitanje granica, gdje se postavljaju. Je l' etno glazba Hrvatske, je l' etno glazba Kvarnera [...] je l' se asocira na ruralno. [...] I onda imaš potpuno sulude primjere, u kojima se u *world music* ili etno stavlja *kabuki* teatar. [...] Kad susrećeš tu riječ, etno, susrećeš je u kontekstu fuzija, a ona zapravo ništa ne znači. [...] Ne čujem ništa pametno u toj riječi, ništa što mi je značajno ni inspirativno.

Kada je pitanje bilo da u nekoliko riječi opišu jazz, viđenja glazbenika bila su vrlo bliska. Za Obrovac jazz je „sloboda, improvizacija, neomeđena komunikacija koja rezultira trenutnom kreacijom glazbenih ideja.“ Za Šercara je jazz „sloboda u zadanom obrascu koji je određen pjesmom, ritmom i harmonijom“, ali i „sloboda u obrascu; ili je ponekad potpuno slobodno“, ili pak ovisi o „interakcij[i] među muzičarima u bendu.“ Novosel je jazz opisao u tri riječi: „sloboda,

⁶⁶ Na ovaj slijed zaključaka navodi pojam *naroda* u vezi s narodnom glazbom, o kojoj Ceribašić (2009: 67) piše: „Narodna je glazba, kažu njezini kritičari, eurocentričan pojam, djelo romantičnog nacionalizma u potrazi za autentičnošću (izvornošću), odnosno sastavnicom je procesa izgrađivanja europskih nacija u kojemu intelektualna i politička elita preuzima i restrukturira seljačku kulturu (uključujući i glazbu) interpretirajući je izvorištem nacionalne posebnosti.“

Amerika, improvizacija“, dok je Murtić ponovno bio nešto oprezniji, ovaj put oko pojma improvizacije, spomenuvši i fraziranje i ekspresiju kao ključne odrednice jazza:

Mogu reć da bi se mogao vezati uz improvizaciju, ali nije nužno da je sav jazz improvizirana glazba. Jako je fleksibilna ta granica. [...] Imaš Paul Whitemanov orkestar koji ima nula posto improvizacije, a onda imaš Duke Ellingtonov orkestar [...] Danas bi to možda imalo nekakvu konotaciju da je jazz glazba koja ima strukturiranu glazbenu improvizaciju, ali to je isto upitno. [...] Možda bi najbolji pojam bio način na koji ljudi fraziraju i sviraju, iako se to isto mijenja generacijski. Postoje neke osnove u primjeni ritma i fraziranja, tona i načina ekspresije.

Za podcrtati iz svih izjava svakako su elementi tradicije, teritorijalnosti, lokalnosti i etničnosti u vezi etna, te sloboda komunikacije, pojedine glazbene karakteristike poput harmonije, ritma i načina fraziranja, te improvizacija (bilo slobodna ili strukturirana) u vezi jazza. Takva poimanja pojmova potvrđuju pretpostavke s početka rada, koje se temelje na varijabilnosti tradicijskih kultura, te mogućnosti jazza da te varijabilnosti nadiđe, što mu daje tako često spominjano obilježje globalnosti/univerzalnosti. Nastanak world, to jest etno jazza, temeljio se upravo na komunikativnosti jazza, koja je unatoč različitostima lokalnih glazbenih kultura našla zajednički jezik temeljem zajedničkih obilježja dviju glazbi:

Premda je za mnoge bio simbol uništavanja autohtonih društvenih, kulturnih i estetskih vrijednosnih sustava, jazz je drugima omogućio ponovno otkrivanje, redefiniranje ili ponovo uvažavanje lokalnih tradicija, koje su potom usmjerene na proširenje i transformaciju izražajnih sposobnosti [jazz] glazbe. [...] U jazzu nalazimo dokaze koji podupiru pojam „globalne/lokalne sinergije“⁶⁷ (Atkins 2003b: xx-xxi)

Glazbeni identitet world/etno jazz glazbenika usidren je u teritorijalnosti to jest geografičnosti tradicija koje spaja – istovremeno *globalan* i *lokalan*, te nužno hibridan, a svoje karakteristike stvara konstantno pregovarajući svoja uporišta. Time stoji kao *par excellence* globalnih praksi, koje su nastale kao odgovor na procese globalizacije:

⁶⁷ “Though for many it was emblematic of the annihilation of indigenous social, cultural, and aesthetic value systems, jazz has for others enabled a rediscovery, redefinition, or renewed appreciation of local traditions, which then were marshalled to broaden and transform the music’s expressive capacities [...] In jazz we this find evidence to support a notion of “global/local synergy””

Već se dugo glazbeni identitet ne referira samo jednodimenzionalno na jednu regiju. Na području glazbe sve je veći broj multipolarnih usmjerenja koja stvaraju kontinuiranu dekonstrukciju koncepata kulture i identiteta. Lokalno i regionalno, nacionalno i globalno postalo je u kulturnom procesu tradicije povezano u "glokalnu" mrežu.⁶⁸ (Baumann 2000: 121)

Uspoređujući vlastiti rad i mnoge druge koje se bave fenomenom *world musica* i world jazza, naročito onima u zbornicima *Jazz planet* i *Jazz Worlds/World Jazz*, uviđam različite fokuse istraživača i brojne specifičnosti svakog od brojnih svjetova jazza. Ipak, teorije hibridnosti i glokalnosti se ponavljaju kao mjesta susreta viđenja i zaključaka o kretanju glazbene prakse općenito:

za istraživače *world musica* hibridnost je postala način sažimanja brojnih argumenata o globalizaciji i identitetu, oslanjajući se na razumijevanje postmoderne teorije u potencijalnih čitatelja.⁶⁹ (Frith 2000: 310)

Nadalje, uviđam da nijedan world jazz – primjerice *latin jazz* ili *indo-jazz* – nije sasvim homogen. Radovi koji donose njihove prikaze nastoje pratiti značajke koje se ponavljaju i ujedinjuju pojedini svijet jazza, te opisati načine na koji world jazz odražava lokalnu glazbenu tradiciju. Kako bih isto napravila s etno jazzom u Hrvatkoj, najprije ću razraditi bitno obilježje hrvatske tradicijske glazbe: heterogenost.

Povijesne mijene u Hrvatskoj, u koju su proteklih stoljeća doneseni utjecaji raznih kultura, snažno su se odrazile i na glazbu, stvarajući brojne, različite, i često prilično odvojene lokalne glazbene tradicije. K tome, te su se glazbene tradicije u procesu zapisivanja, snimanja i raznih načina prezentacije odvajale od svog dotadašnjeg konteksta, usađujući se u nove i puneći se novim značenjima, često i u smjeru autonomne glazbe s naglašenom estetskom dimenzijom (Marošević, 1984: 12). Stoga uopće ne čudi da se takva raznolikost glazbenih tradicija, puna raspršenih značenja i konotacija, prelila i na hrvatski etno jazz koji se na njih u većoj ili manjoj mjeri oslanja.

⁶⁸ „For a long time now, musical identity no longer refers simply one-dimensionally to a single region. In the area of music, increasing multipolar orientations create a continuous deconstruction of concepts of culture and identity. The local and the region, the national and the global have become interconnected in the cultural process of tradition to a "glocal" network.“

⁶⁹ „for world music scholars hybridity has become a way of condensing a number of arguments about globalization and identity, drawing on potential readers' understandings of postmodern theory.“

Govoreći o globalnom identitetu etno jazz glazbenika, građenom kroz glazbeno-zvukovne i izvan-glazbene karakteristike, svaka je od predočenih studija slučaja imala specifičnosti koje se nisu ponavljale u drugima, izgradivši prilično individualan hibridan izraz unutar zajedničkog nazivnika etno jazz. Tako je zahvaljujući i tome što je svaki od glazbenika lokalnoj glazbenoj tradiciji pristupao različito. Heterogenost hrvatske etno jazz scene komentirao je i Filip Novosel:

Mislim da je ta cijela scena zapravo dosta teška za shvatit. Kada promatraš glazbu Tamare Obrovac i to usporediš s našim duom, mislim da gotovo nitko na slijepo ne bi rekao da mi dolazimo iz iste zemlje. Teško je tu naći nešto što nas povezuje. Zapravo nas povezuje jazz i improvizacija, ali je teško i u jednom i u drugom naći nešto hrvatsko što nas povezuje. Nije poput latino jazz-a gdje je odmah jasno da se radi o latino jazzu, ili recimo brazilskom jazzu – za koji, usprkos jako puno podžanrova, uvijek možeš reći da se radi o brazilskoj glazbi. To je zato što su nam utjecaji i povijest na geografski malom području jako burni i raznoliki, a to se posebno ogleda u glazbi.

Marošević u svom članku „Narodna glazba: Proizvodnja tzv. narodne glazbe s posebnim osvrtom na probleme i oblike prezentacije folkorne glazbe“ govori o dvama načinima prezentacije tradicijske glazbe: prvom, koji teži što većem stupnju vjernosti u prezentaciji glazbenog sadržaja i načina izvođenja (broj izvođača, broj i vrsta glazbala, raspored glasova i dionica, stilsko-interpretacijska obilježja i sl.); te drugom, koji je stiliziran i u manjoj ili većoj mjeri odstupa od stilsko-oblikovnih i izvedbeno-izražajnih obilježja tradicijske glazbe u njenom izvornom kontekstu, vezan je uz autorov subjektivni doživljaj, te odražava njegov senzibilitet i praksu vremena i prostora u kojem živi (Marošević 1984: 13-14). U sklop drugog opisanog načina može se, dakako, pribrojiti i etno glazbu i etno jazz. No granica između toga gdje završava izvorna tradicijska glazba a gdje počinje stilizirana vrlo je zamućena.

U odgovorima mojih ispitanika iscrtavanje granice u odnosu na tradicijsku glazbu također se pokazalo. Mak Murtić i Tamara Obrovac svakako se *ne* smatraju predstavnicima tradicijske glazbe. Na dotično pitanje (smatra li se predstavnikom lokalne glazbene tradicije), Murtić je odgovorio:

Ne. Ne, nimalo. Ja sam samo netko koga interesira nešto, i ne smatram da radim tradicijsku glazbu, i mislim da je to bitno znat, da se to ne miješa. Mene inspirira razna tradicijska glazba, ali ja nisam ni etnomuzikolog ni osoba koja želi autentičnost, dapače, želim nametnut neku ideju hrvatskoj kulturi, i hrvatskom novom jazzu. Jedan dio te ideje je

mislim da je lijepo da crpi iz nekakvih iskonskih korijena ili nekakvih zamišljenih korijena. Možda stvaram nekakav lokalni identitet, zajedno s tih par ansambala, ali ne bih rekao da je to folkorna glazba.

Ovakav Murtićev odgovor naglasio je razliku između tradicijske glazbe i inspiracije njome, to jest njene reimaginacije, spomenuvši koncept iskona koji razrađuje svojom glazbom. Tamara Obrovac se izrazila na vrlo sličan način, ne smatrajući se tradicijskom glazbenicom, ali smatrajući se reinterpreteratoricom i promotoricom tradicijske glazbe:

Silom prilika to je moje izvorište. Ali što se tiče petljanja u pravu tradicijsku glazbu – ni slučajno. To ja uopće nisam sposobna. To je posebna kategorija. U to se uopće ne bih upustila. To se zaista mora znati, s tim se mora roditi, i to se mora, što bi mi rekli, popiti s majčinim mlikom, onda to možeš. To su ti međutonovi koji su nama koji smo odrasli u temperiranom sustavu gotovo pa nemogući. Moguće je, ali je nesmisleno, jer je iz nekog drugog konteksta izašlo. Ja bih se sad mogla baviti tom vrstom „prljavoće“, i to „skidati“, ali to nema smisla. Tako da u tom smislu, predstavnika tradicijske glazbe isključivo ne, postoje sjajni ljudi koji to sjajno rade, a ja ne spadam u tu grupu ljudi, ali u smislu *reinterpretacije i automatskog promoviranja* kroz to što radim, to svakako da. I promoviranja ljubavi prema zavičaju, normalne, ljudske, bez ikakvih bijesnih konotacija – političkih, nacionalnih i svega toga. [naglasila E. H.]

Borna Šercar također se ne smatra tradicijskim glazbenikom, te je u odgovoru još jednom naglasio svoju osobnu viziju glazbene tradicije:

Mislim da baš to radi Lado, a i mnogi drugi kulturno-umjetnički amaterski ansambli koji se baš bave isključivo etno sadržajem, što glazbenim, što plesnim. Moja namjera je više stvoriti neku novu tradiciju [...] smatram se više predvodnikom jednog glazbenog koncepta gdje spajam tradiciju kako ju ja čujem [...] znači u zadnje vrijeme su to autorske skladbe isključivo, a prije je bilo više utjecaja baš tradicijskih napjeva i etno sadržaja u klasičnoj glazbi Gotovca i Berse; i jazza kao forme koja ima bogatu harmoniju i dijelove gdje sloboda improvizacije dodatno “otvara” umjetnički komentar na kompoziciju.

Filip Novosel, za razliku od svih, nije negirao lokalnu tradicijsku, ali ni nacionalnu crtu glazbe dua Hojsak & Novosel, kako sam predočila već i ranije:

Ne [smatram se predstavnikom] samo lokalne već možda i nacionalne glazbe. [...] Jer kad se razmisli, Hrvatska ima ruralno, ali nije baš sve ruralno, ima i urbanog, imamo mi i neku

klasičnu tradiciju, i možda, kontrabas kad se svira s gudalom, automatski predstavlja to, a tambura predstavlja i taj, ruralni dio. [...] Mislim da su prepoznali u nama jedan miks svega i svačega što ima konotacije s hrvatskim. Ja uvijek kažem na koncertima odakle je neka stvar, što nas je inspiriralo. To je definitivno jedno predstavljanje Hrvatske u svijetu.

Odgovori glazbenika većinom prikazuju da se ne smatraju tradicijskim glazbenicima. Time reflektiraju i zaključak Irene Miholić o povezanosti tradicijske glazbe i etno glazbe:

U slučaju suvremenih etno glazbenika izgleda da je pritom presudniji stilsko-izvedbeni aspekt njihova stvaralaštva, nego li karakteristike samog glazbenog sadržaja. To se stvaralaštvo doživljava kao jedan od žanrova popularne, a ne narodne glazbe. Slično su određenje [...] doživjeli i raniji pokušaji *rock* obrada folklorne glazbe (Azra). (Miholić 1998: 66)

Ipak, njihovi odgovori ne isključuju formulaciju „predstavnik lokalne glazbene tradicije“ u smislu reinterpretacije i reimaginacije tradicijske glazbe. U slučaju etno jazza, koliko god da je tradicijska glazba odvojena od svog izvornog konteksta – koji je u nekim slučajevima rekonstruiran, recimo, narativima – zanimljivo je da se njeno obilježje varijabilnosti i stalne promjene ipak očuvalo, i to upravo zahvaljujući istom obilježju varijabilnosti jazza. Tradicijska glazba se u jazz idiom prevodi lako zbog brojnih im zajedničkih odrednica. Procesima varijacije, improvizacije i reimaginacije ona se nužno transformira, te na taj način kroz etno jazz nastavlja svoj, makar promijenjen (i baš zato što je promijenjen) život.

Pri stiliziranom načinu prezentacije k tome se i naglašava senzibilitet današnje publike, kojoj je tradicijska glazba često nepoznanica, pa im tek kroz kombinacije s modernijim glazbenim žanrovima, poput jazza, postaje bliska. U tome igra ulogu i konceptualna razina etno jazza, poput svjetonazora koje sam spominjala na kraju svake pojedine studije slučaja. U početnim poglavljima iznijela sam tezu iz diplomskog rada Irene Miholić, u kojoj tvrdi da je hrvatska etno glazba deklarativno vezana uz svjetonazor koji podrazumijeva „povratak prirodi, korijenima, afirmaciji čovjeka kao bića prirode.“ (Miholić 1998: 69) Budući da je takav svjetonazor spajao hrvatsku scenu etno glazbe devedesetih godina, istu tezu ispitala sam i u slučaju hrvatskih etno jazz glazbenika.

Filip Novosel i Tamara Obrovac nisu bili upoznati s tezom koja povezuje etno s takvim svjetonazorom, te iako ga ne negiraju, svoju glazbu shvaćaju odvojenom od njega. Tako je Novosel

rekao: „Meni je glazba glazba. [...] meni je to manje bitno.“ Ipak, glazba Hojsaka i Novosela konceptualno je povezana uz nacionalnu prezentaciju.

Iako oni nisu nužno upisani u glazbu Jazziane Croatice, Borna Šercar se u identifikira s takvim ekološki osviještenim pristupima, naročito kroz vlastite projekte u kojima nastoji osvijestiti problem otpada – primjerice projekt *Jadran bez plastike* u kojemu je svirao na instrumentima napravljenima od recikliranih materijala.

Mak Murtić se djelomično prepoznao u takvim ekološki podupirućim gledištima, no mnogo je detaljnije objasnio svoju ideju vraćanja korijenima i lokalnom, koju u glazbi Mimika orkestra vidi povezanu uz ritualnost i ideju iskona:

Možda ne tako direktno. Ja se bavim permakulturom iz nekog svog hobija, iz svojih razloga, i imam neki ne nužno dobar suodnos s nekim drugim ljudima koji to isto rade. Zato što ja mislim da je nerealnost, čak nije u redu glorificirati selo i glorificirati prošlost. [...] Mislim da previše glorificiramo prošlost i mislim da mi možemo mijenjati svoj svijet onako kako mi odlučimo kao društvo. I svakako mislim da živimo u sustavu koji je previše potrošački nastrojen, previše stvari se baca, previše hrane se baca. Sustavi koji omogućavaju, koliko sam proučavao, ekološki funkcionalniji sistem, uzgoj itd. su mogući – ali oni ne uključuju vraćanje natrag. Jer to vraćanje natrag ne može održavati društvo. Nego ti moraš ipak biti malo znanstveno potkovan, uzeti elemente nečega, tako i ono, i glazba. Ja mislim da nama fali ritual u društvu, sigurno. A s druge strane ja ne smatram da je to religijski ritual. Mislim, barem meni nije. Nemam ništa protiv religijskog rituala, dapače, on mi je strašno inspirativan. Ali onda to vraćanje u prošlost [...] to meni ne stoji. Mislim da je u mnogim aspektima danas najbolje vrijeme. I događa se upravo neki novi primitivizam, ali bez humoristične konotacije. Događa se to da ljudi prihvaćaju i istražuju svoj identitet, jer su već toliko bili odvojeni od njega, kroz modernizam, koji je bio nužan, da se vraćaju na jedan intelektualniji način. Ne na turbo folk način, jel.

Iako deklarativna povezanost etno glazbe i ekološkog svjetonazora, koji podrazumijeva vraćanje korijenima i prirodi, u istraživanih etno jazz glazbenika nije potvrđena, ona nije ni negirana. Konceptualnost etno jazza Jazziane Croatice povezana uz ekologiju potvrđena je jedino individualnim radom Borne Šercara.

Upravo konceptualnost bila je jedna od poveznica scene etno glazbe devedesetih godina. Iako u nekim pogledima vrlo različiti, svi glazbenici kojima sam se bavila ovim radom ipak stvaraju etno

jazz, i svi koristeći lokalnu glazbenu tradiciju, kakvo god njeno poimanje bilo. Je li to dovoljan argument za govor o *etno jazz sceni*, s njenim artikuliranim globalnim glazbenim identitetom?

Zajednička crta etno jazz glazbenika koje sam istraživala vidljiva je kroz stremljenje dvjema glazbama koje su spojili, te je u nekoliko navrata rezultirala i njihovim suradnjama. Tamara Obrovac surađivala je s Jazzianom Croaticom, Filip Novosel s Mimika orkestrom; Tihomir Hojsak osnovao je duo s Filipom Novoselom napustivši prethodno Jazzianu Croaticu. Osim toga, svi su surađivali i s brojnim etno i jazz glazbenicima hrvatske i regionalne/inozemne scene, poput Miroslava i Gordane Evačić ili Vlatka Stefanovskog. Unatoč tome, njihovi pogledi na hrvatsku etno jazz scenu ne sugeriraju da bi bila koherentna i jedinstvena. Dapače, Borna Šercar je na pitanje vidi li scenu kao povezanu cjelinu odgovorio kratkim – „ne“, što je zasigurno i rezultat odvajanja prve postave Jazziane Croaticae. Murtić je također identificirao razdijeljenost scene, no nada se većoj povezanosti u kojoj kao ključ ističe organizatore:

Vidim ovako, jazz scenu jednu, i vidim scenu u kojoj Mimika uopće nije, na toj etno jazz sceni. Znači, ako uopće pogledaš tko svira u ansamblu i s kojim smo bendovima povezani, u širem smislu, s kojim ansamblima, dvoranama – znači tu su ansambl Illyrica, nekakva suvremena klasika; s druge strane priče je Porto Morto, pa Peglica i Komandos, bend Krv u stolici, ono, opskurnim zanimljivim projektima. [...] Mislim da scena nije koherentna i mislim da bismo trebali biti više povezani, ali to ovisi o organizatorima, to nije do nas. Mi se svi poštujemo i mi se svi pratimo. Ja znam što radi Bow vs. Plectrum, znam što radi Tamara – obožavam ići na njezine koncerte, to je stvarno jedno posebno iskustvo. Meni je samo žao što mi stvarno jako rijetko dijelimo pozornicu. I opet je banalno shvaćen taj etno. Recimo, imaš festival gdje će Tamara svirat uz neke *random* ljude. [...] Mislim da bismo trebali bit povezaniji, jer bi u krajnjoj liniji to mogli i gledati kao produkt koji bi se mogao plasirati van, odnosno, ljudima bi to bilo interesantno. Ja znam koliko je ljudima u Engleskoj interesantno što smo mi radili, odnosno što se pušta na radijima, i mislim da bismo kao scena mogli to puno koherentnije izvest. Ali tu i je činjenica što svatko dolazi s različite scene, što je lijepo, a kako to povezati, ne znam. [...] To moraju organizatori.

Tamara Obrovac je na sljedeći način opisala svoje viđenje tendencija hrvatskog, europskog i svjetskog jazz, izrazivši optimizam za lokalnu jazz scenu:

Teško mi je suditi o tome jer ne znam puno. Možda je to zato što nisam u Zagrebu i nesklona sam slušanju i praćenju [...] Ali, ono što možda vidim je polarizacija europskog

jazza u odnosu na američki. Ljudi u Europi, i van Europe i Amerike, nekako posiju za nekakvim elementima lokalnim kroz koje se grade, više ili manje uspješno. Pojam europskog jazz se u zadnje vrijeme počinje konsolidirati više, pa u tom smislu možda i ta naša nekakva scena u kojoj ljudi crpe, ali, poznavajući Hrvate, sumnjam da je to nekakav pokret, više su to individualne pojave. Možda ljudi i razmišljaju o tome na koji način se razlikovati i doći do nekog rukopisa. Ali ono što doma vidim, ono što mi je nedostajalo dok sam ja bila mlađa, ti mladi dečki koji sviraju jazz imaju scenu. Imaju scenu, poznaju se, družu se, i uzajamno podržavaju. To je, ne postignuće, nego nešto najbolje što se može dogoditi. Jer mi smo, kad smo bili mladi imali mladi-stari, ovi su bili eksperimentalni, ovi su bili ovakvi... Nitko s nikim. Daleko od pokreta. E, ovo već polako dobiva već takvu konotaciju.

Bez obzira na heterogenost hrvatske scene etno jazz, ona je ujedinjena već svojim postojanjem koje je konstanta praktički još od njena začetka prije više od pedeset godina. Scena je ujedinjena i određenim obilježjima koja dijele svi etno jazz glazbenici koje sam proučavala, poput učestale upotrebe složenih mjera, šireg regionalnog poimanja glazbene tradicije s ključnom riječi *Balkan*, i povezanosti uz klasičnu glazbu to jest *treću struju* – sve su to obilježja koji vuku korijene od glazbe Boška Petrovića. Iako se hibridnost etno jazz izraza povećala povlačenjem u orbitu etno jazz osim klasične glazbe i brojnih popularnoglazbenih žanrova poput *rocka* i *funka* (*fusion jazz*), *etno* i *jazz* u glazbi etno jazz glazbenika današnjice isprepleli su se mnogo čvršće na glazbenoj i izvanglazbenoj razini. Na kraju, odražavajući heterogenost hrvatske tradicijske glazbe, može li se reći da je heterogenost hrvatske etno jazz scene ustvari faktor ujedinjenja?

7. Zaključak

U početnim poglavljima ovoga rada provela sam čitatelja kroz ključne sastavnice pojmova *world music*, *etno glazba* i *jazz*, te uvela pojmove hibridnosti i globalnosti. Nadalje sam objasnila nastanak world jazz služeći se zbornicima *Jazz Planet* i *Jazz Worlds/World jazz*, koji su bili velika inspiracija u pisanju ovoga rada. Ipak, ono što mi je katkad u čitanju nedostajalo bile su specifične karakteristike koje bi određeni svijet jazz jasnije povezale s lokalnom tradicijom. Stoga sam, služeći se primjerima iz dvaju zbornika, stvorila vlastiti analitički okvir, kojim sam nastojala obuhvatiti sve načine na koje se glazbeno-zvukovni i izvanglazbeni elementi jazz i lokalne glazbene tradicije pregovaraju: instrumentacijom; govorenim/pjevanim jezikom; melodijskim,

harmonijskim i ritamsko-metričkim odrednicama; izvedbenim tehnikama; strukturnim odrednicama; upotrebom predložaka; naslovima, podupirućim idejama i narativnošću; drugim izvedbenim praksama; vizualnim elementima; mjestima i kontekstima izvedbe; te naposljetku, kulturnim, ideološkim ili metafizičkim konceptima. Mislim da je ovaj okvir najveći teorijski pridonos ovog rada, koji se može primijeniti na world/etno jazz i *world music*, ali i druge hibridne glazbe.

U središnjim poglavljima sam se, prateći vlastiti analitički okvir, detaljnom slušnom i kontekstualnom analizom diskografija hrvatskih etno jazz glazbenika približila metodologiji muzikologije, dok sam etnografski pristup donijela kroz intervjue s četvero glazbenika. Studijama slučaja Boška Petrovića, Tamare Obrovac, Borne Šercara i Jazziane Croaticae, dua Hojsaka & Novosel, te Maka Murtića i Mimike orkestra, opisala sam razne razine i načine ispreplitanja tradicijske glazbe i jazz, te pokazala individualnost i hibridnost pojedinih etno jazz izraza. Kako bih ih još jednom adresirala i kako bih odgovorila na par ključnih pitanja iz početnog dijela rada, u ovom poglavlju ću sumirati analize i zaključke studija slučajeva, te potom poglavlja koje se bavi pitanjem globalnog glazbenog identiteta i scene.

Jedno od početnih pitanja rada bilo je – kako funkcionira razmjena glazbenih jezika između lokalne glazbene tradicije i jazz? Ona funkcionira, svakako, zahvaljujući sličnostima ovih dviju glazbi, poput varijabilosti, korištenja improvizacije i otvorenosti izvedbe; ali i sklonosti promjenama i upijanju novih glazbenih i kulturnih utjecaja. Glazbena i kulturna obilježja ovih dviju glazbi, odnosno njihove glazbene i izvanglazbene odrednice, pregovaraju se na način da obje ulaze u hibridni izraz etno jazz ispoljavajući se na više gorespomenutih razina.

Tako se u etno jazzu skladatelja i vibrafonista Boška Petrovića ispoljava mnogo jazz odrednica, poput instrumentacije, izvedbenih tehnika; melodijskih, harmonijskih i ritamsko-metričkih te strukturnih karakteristika. Etno dio njegova etno jazz čujan je kroz povremeno korištenje tradicijskih instrumenta i njihovih tehnika, ostvareno suradnjom s tradicijskim glazbenicima u skladbi *Istra u mom srcu*. Također, čujan je u upotrebi tradicijskih predložaka, poput makedonske *So maki sum se rodila* u skladbi *With Pain I Was Born*; kao i melodijskih, harmonijskih i ritamsko-metričkih odrednica jazz i tradicijske glazbe: od kompleksne harmonije i *swing* ritma, do upotrebljenih modusa, brojnih ukrasa i složenih mjera. Potonje tri bile su glavni glazbeni alat ilustriranju naslova poput *Balkan Lullaby*, *Balkan Blues*, *My Beautiful Gypsy Lady* (LP *Green*

Lobster Dream, Jugoton 1979.), skladbama koje imitiraju tradicijsku glazbu šire regije, Balkana. Koliko god je pristup Boška Petrovića bio primarno usidren u jazzu, o čemu svjedoči već i činjenica njegova posezanja za tradicijskom glazbom tek poticajem glazbenika Johna Lewisa, neosporan je njegov utjecaj na mlađe generacije jazz, ali i etno jazz glazbenika. Upotreba tradicijskih predložaka zajedno s elementima klasične i jazz glazbe na albumu *Zvira voda*, stvorenom zajedno s Nevenom Frangešom i Ružom Pospiš-Baldani, te upotreba glazbenih elemenata klasične glazbe općenito, poput uklapanja ženskog klasičnog vokala, odrazila se na glazbu svih etno jazz glazbenika današnjice.

Tamara Obrovac na svojim brojnim autorskim albumima (njih 13), projektima (među ostalim, i filmske i kazališne glazbe) i u ansamblima (Tamara Obrovac kvartet, Transhistrion ansambl i TransAdriatic kvartet), već instrumentacijom vrlo snažno prijanja i uz jazz i uz tradicijsku glazbu, a u pokojim primjerima (primjerice albumom *Madirosa*) i uz klasičnu, odražavajući ranije spomenutu tendenciju *trećoj struji*. Instrumentalnim i vokalnim izvedbenim tehnikama (sviranje sopila na debelo i tanko, tarankanje, bugaranje) pronosi glazbene tradicije Istre, a brojnim dijalektima na kojima pjeva, često na stihove istarskih pjesnika, i naracijom odražava njenu kulturu. Predlošci koje Obrovac koristi većinom su tradicijski; kao primjer tomu stoji cijeli jedan album s obradama tradicijskih pjesama gradišćanskih Hrvata, *Črni Kos*. Glazbenim i strukturnim odrednicama jazza (kompleksne harmonije, *swing* ritam i brojne improvizacijske sekcije) paralelno s onima iz tradicijske glazbe (upotreba tijesnih intervala, ornamentiranost, složene mjere, strofnost), njen hibridni izraz stavlja *etno* i *jazz* na ravnopravnu razinu, stvarajući amalgam koji vrlo dobro funkcionira. Improvizacija u njejoj glazbi ima ključno mjesto, naglašavajući obilježje promjenjivosti ovih dviju glazbi i transformirajući (upravo improvizacijom) skladbe koje se u mnogo navrata ponavljaju kroz albume, uvijek drugačije.

Jazzianu Croaticu, kao i Boška Petrovića, uz jazz veže mnogo više glazbenih karakteristika negoli uz tradicijsku glazbu. Veže je instrumentarij jazz kvarteta sačinjen od bubnjeva, klavira/klavijatura, (kontra)basa/gitare i saksofona, koji se na albumu *Jazziana Croatica Big Band* proširuje suradnjom s Jazz orkestrom HRT- a. Također, vežu je i izvedbene tehnike i glazbene karakteristike poput improvizacije ili *swing* ritma, koji su vrlo prisutni u glazbi Jazziane. Tako je i zbog glazbenog puta Borne Šercara, koji je trajno naginjao jazzu i klasičnoj glazbi (pa i popularnoj), glazbama čije elemente obilato koristi u svojem hibridnom glazbenom izrazu, u

znatnoj mjeri više negoli tradicijske. U tome je i jedan od razloga zašto je glazbena tradicija koju sklada za Jazzianu imaginirana, a njeni su glazbeni elementi prilično općeniti, te se svode se na upotrebu složenih mjera i modusa, dakle glazbenih karakteristika ne samo hrvatske tradicijske glazbe nego i one šire regije. No, upotreba tradicijskih predložaka, uključujući i zanimljivu kombinaciju preuzimanja tradicijske glazbe u klasičnu, a ove u jazz (primjerice u skladbama *Seh duš dan* i *Robinjica* Blagoja Berse, *Durme, Durme* Emila Cossetta, te *Lehku noć* Vladimira Ruždjaka) – veže glazbu Jazziane čvršće uz tradiciju. Osim toga, lokalnu tradiciju podržava i suradnja s ansamblom Lado, ali i izvanglazbeni elementi, poput naslova i naracija koje često prate lokalne legende, kao i poneki vizualni elementi.

Duo Filipa Novosela i Tihomira Hojsaka tradicijsku glazbu i jazz spaja već i samim instrumentima koje sviraju (tamburica i kontrabas), te izvedbenim tehnikama koje koriste (trzanje i gudanje); a u tome im pomažu i gosti instrumentalisti iz tradicijskih i jazz krugova. Bow vs. Plectrum, to jest Hojsak & Novosel, koriste brojne melodijske, harmonijske i ritamsko-metričke odrednice tradicijske glazbe i jazz: od složenih mjera, modusa i upotrebe karakterističnih intervala tradicijskih glazbi; do improvizacije, karakterističnih jazz harmonijskih progresija, *swing* ritma, *walking bass* linije i *blues* ljestvice, kao i strukturne odrednice, *blues* forme. Predlošci koje koriste također upućuju na etno jazz. Među njima je jedan jazz standard (*Dona Lee*), jedan predložak klasične glazbe, nastavljajući liniju *treće struje* (*Cvate ruža rumena* Ivana Zajca), a najviše ih je tradicijskih – i to ne samo iz Hrvatske (*Mista Dance* i cijeli nadolazeći album *Traditional Songbook*), već i iz šire regije (makedonska *Eleno kerko, Eleno*, bosanska *Aj mene majka jednu ima* i bugarska *Sedi Donka*), pronoseći ideju *balkanske glazbe*. Usto, popriličan je i broj glazbenih karakteristika, ali i predložaka s područja popularne glazbe – cijeli album *Perle*, koji donosi obrade Gibonijevih skladbi, koje su vrlo spretno prevedene i na glazbeni jezik etno jazz. Uza sve glazbene i zvukovne odrednice koje nose hibridni izraz *dua*, na etno jazz upućuju i neke izvanglazbene odrednice, poput naslova skladbi ili vizualnih elemenata poput spotova.

Svojim odabirom instrumenata – među kojima je karakteristična postava *big banda* s ritamskom i sekcijom limenih puhača te sekcija drvenih puhača, zajedno s električnim instrumentima i elektronikom te tradicijskim instrumentima poput tamburice, grčke lire ili raznih udaraljki – Mimika orkestar upućuje na hibridni simfonijski spoj etno jazz, *treće struje* i jazz *fusiona*, odnosno, jazz i tradicijske glazbe s klasičnom i progresivnom *rock* glazbom. To odražava različite

interese i utjecaje koji se sastaju u glazbi Maka Murtića, a koji se očituju na svim glazbenim i izvanglazbenim razinama. Tako su čujne mnoge odrednice jazz glazbe, poput vrlo kompleksnih harmonija i sveprisutne improvizacije, dok se elementi tradicijske glazbe odražavaju u upotrebi tradicijskih izvedbenih tehnika poput tarankanja te njihove imitacije (primjerice sopila na saksofonima), kao i u korištenju karakterističnih intervala ili mikrointervala, modusa i složenih mjera. Zastupljeni su i glazbeni elementi popularne, odnosno primarno *rock* glazbe u vidu korištenja elektroničkih instrumenata i upotrebe rifova; ali i klasične, koja se očituje u vrlo pomno promišljenoj instrumentaciji i uputnicama na glazbe klasičnih skladatelja (Stravinskoga, Debussyja). U glazbi Mimika orkestra pojavljuju se brojni dijalekti, živi i izumrli, te jedan izmišljeni jezik. Takvo gusto glazbeno i zvukovno naslojavanje podržavaju i izvanglazbene odrednice inspirirane lokalnim tradicijama – primjerice vizuali izgorenih ruku, audirajući na sprovod, cvjetne krune koje aludiraju na ljelje, kao i gluma to jest mimika izvođača. Svime time nastoji se dočarati izvorni kontekst (to jest, iskonski kontekst), pa makar i imaginirane tradicije. Tome pomaže i narativnost glazbe Mimike, koja prati brojne konceptualne razine, koristeći staroslavensku i rimsku mitologiju.

Publiku, mjesta i kontekste na kojima se prezentira etno jazz, imalo bi smisla istražiti u nekom budućem, opsežnijem radu. Metodologija ovog rada nije mogla biti izrazitije etnografski orijentirana zbog okolnosti povezanih uz epidemiju koronavirusa, tijekom koje su izvedbe uživo svedene na minimum. Ipak, u intervjuima sam saznala da etno jazz glazbenici većinom nastupaju u koncertnim dvoranama, u klupskim prostorima ili u prigodama vezanima uz razna kulturna predstavljanja – vrlo rijetko na smotrama folkora ili srodnim tipovima priredbi. Postoje doduše razlike: dok Novosel naglašava da njihovi nastupi podrazumijevaju sjedeću publiku, Murtić ističe da publika na njihovim koncertima najčešće stoji i pleše. Prostori i konteksti izvedbe govore mnogo o glazbi, kao što govori i način ophođenja publike tijekom izvedbi. Istraživanje ovih aspekata svakako bi dalo dublji uvid u etno jazz scenu. Buduća istraživanja mogla bi usporediti snimljene izvedbe i izvedbe uživo ili se pak opsežnije poduhvatiti analize pojedinih skladbi, primjerice s obzirom na korištene predloške, nastavljajući se na pristup dosadašnjih istraživanja etno glazbe (Miholić 1998, Frangeš 2001). Na kraju, mogla bi se koncentrirati i na druge etno jazz glazbenike, koji ovim radom nažalost nisu mogli biti detaljnije predstavljeni. Primjera je mnogo, još od 1960-ih godina i stvaralaštva jugoslavenskih glazbenika poput Duška Gojkovića, preko projekata Elvisa Stanića (Elvis Stanić Group, Jazz Ex Tempore), do glazbe latinskog jazz sastava

Cubismo. Etno jazz stvaraju i Varaždin Jazz Band, Zvezdan Ružić, Zoran Majstorović, Melita Lovričević, Zrinka Posavec i Astrid Kuljanić – svaki s vrlo vlastitim glazbenim izrazom, kao i brojni drugi pojedinačni projekti koje sam, makar, spomenula.

U poglavlju naslovljenom „Upisivanje identiteta: hibridnost, globalnost, konceptualnost i scena“ donijela sam razmišljanja glazbenika o etno jazzu, povezana s pluralnim načinom izgradnje njihovih globalnih glazbenih identiteta i hibridnih etno jazz izraza. Pokazala sam da je hibridnost definirana drugim žanrovskim uplivima u etno jazz (u smjeru *treće struje* i *jazz fusiona*), ali i uplivima raznih drugih glazbenih tradicija koje glazbenici koriste (hrvatskih ili širih regionalnih). Nadovezujući se na početnu terminološku diskusiju, donijela sam viđenja pojmova *etno* i *jazz* iz perspektive glazbenika: etno se tako iz njihovih gledišta veže uz tradiciju, teritorijalnost, lokalnost i etnicitet, dok se pojam jazz veže uz slobodnu komunikaciju, uz glazbene karakteristike poput harmonije, ritma i načina fraziranja, te, napose, uz improvizaciju.

Što, na kraju, postaje jazz u spoju s tradicijskom glazbom, te što postaje tradicijska glazba u spoju s jazzom? Svakako da nijedna od njih iz spoja ne izlazi nepromijenjena. Riječima Taylor Atkina u predgovoru *Jazz Planeta*:

Također bismo trebali odbaciti narative koji prikazuju uvijek-elastični jazz koji apsorbira ili prisvaja od drugih glazbi [...] pritom zadržavajući svoju suštinsku jezgru netransformiranu procesom (u onome što bi se vjerovatno moglo isčitati kao neokolonijalistički čin). Ne bismo li onda alternativno mogli zamisliti autohtone glazbe kao prilagodljive i istovremeno dovoljno otporne da apsorbiraju jazz?⁷⁰ (Atkins 2003b: xxiii)

Jazz sa šire točke gledišta doista predstavlja globalni žanr univerzalno znanih i prihvaćenih karakteristika, no on u spoju s lokalnim glazbenim tradicijama stvara mnoge i različite inačice world jazz, od kojih je jedna i etno jazz u Hrvatskoj. Takvo viđenje jazz povezala sam s pojmom globalnosti – dijelom i kako bih prikazala world/etno jazz kao reakciju na procese globalizacije. Globalnost je svakako jedna od ključnih značajki globaliziranog svijeta, koja ne negira globalne procese poput masovne komunikacije, tehnologizacije, popularizacije i hibridizacije kulture, kao

⁷⁰ “We should also put to rest narratives depicting an ever-resilient jazz absorbing or appropriating from other musics [...] while retaining its essential core untransformed by the process (in what might plausibly be read as a neo-colonialist act). Might we not alternately conceive of indigenous musics as adaptive yet resilient enough to absorb jazz?”

ni one povezivanja kultura i tradicija svijeta, dok kao odgovor na zamke globalizacije potiče i promiče ponovno otkrivanje lokalnoga. Tradicijska glazba se u spoju etno jazza također transformira procesima varijacije, improvizacije i reimaginacije, koji su mogući zbog zajedničke karakteristike i tradicijske glazbe i jazza: promijenjivosti. Unatoč njenom korištenju, u odgovorima etno jazz glazbenika postoji iscrtavanje granica tradicijske glazbe i etno jazz – svoju ulogu u promicanju tradicijske glazbe potvrdili su svi, ali se istodobno ne smatraju tradicijskim glazbenicima.

Nadalje sam glazbeni identitet etno jazz glazbenika povezala uz konceptualnu razinu njihovih izraza. U intervjuima sam ispitala koliko je svjetonazor, povezan s idejom ekologije te vraćanja prirodi i korijenima upisan u etno glazbu, povezan s etno jazzom. Tamara Obrovac i Filip Novosel, neovisno o vlastitim svjetonazorima, niječu povezanost svoje glazbe uz ekološka nastojanja, dok je s druge strane Borna Šercar potvrđuje, doduše naglašavajući druge svoje osobne projekte u kojima se zalaže za ekološki. Mak Murtić je pak povezo glazbu Mimika Orkestra s ritualnošću i pojmom iskona, dok je Novosel svoju i Hojsakovu na indirektan način povezo s konceptom nacionalnosti.

Unatoč iskazima o nekoherentnosti etno jazz scene u Hrvatskoj, svi glazbenici kojima sam se bavila koriste lokalne glazbene tradicije (u njihovom širem ili užem shvaćanju) na svoj, stiliziran i individualiziran način u spoju s jazzom, što je glavna crta koja spaja hrvatsku etno jazz scenu. Kroz rad sam iznijela i druge elemente koji je ujedinjuju, poput složenih mjera, regionalnog okvira u poimanju lokalne glazbene tradicije, i upotrebe elemenata klasične glazbe. Navedene sličnosti rezultirale su s nekoliko suradnji etno jazz glazbenika, kao i suradnji s hrvatskim i regionalnim etno i jazz glazbenicima. Koliko god da su lokalne glazbene tradicije na koje se etno jazz glazbenici oslanjaju i kojima se inspiriraju različite, te koliko god da su u procesu odvajanja od svojih uvriježenih izvornih konteksta zadobile i nova značenja – ipak, ni kroz stilizirane obrade one nisu izgubile ključnu povezanost uz lokalnost i etničnost, varijabilnost i promjenu. Svojim hibridnim izrazom i lokalnim identitetom, etno jazz polako (nadam se, i poticajem ovoga rada) gradi svoju scenu, pokazujući da tradicijska glazba nastavlja život u mnogim novim oblicima: čak i u istovremenom spajanju s globalnim, komunikativnim i improvizacijskim jezikom jazz.

Riječima Tamare Obrovac: „Jazz je moja sloboda, moji korijeni su moja unutrašnja istina.“⁷¹

⁷¹ V. <https://www.tamaraobrovac.com/hr/o-autoru/> (Pristup 6. rujna 2021.)

8. Popis intervjua

Filip Novosel, 5. svibnja 2021., Zagreb

Borna Šercar, 20. svibnja 2021., Zagreb

Tamara Obrovac, 25. lipnja 2021., Zagreb

Mak Murtić, 7. srpnja 2021., Zagreb

*Napomena: svi intervjui provedeni su uživo

9. Citirana literatura i izvori

Atkins, Taylor E., ur. 2003a. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi.

Atkins, Taylor E. 2003b. "Toward a Global History of Jazz". Atkins, Taylor E., ur. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, xi-xxvii.

Baumann, Max Peter. 2000. "The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization". *The World of Music* 42 (3): 121-144.

Bohlman, Philip V. 2002. *A Very Short Introduction to World Music*. Oxford: Oxford University Press.

Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. 2016a. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago.

Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo. 2016b. „Introduction“. U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 1-48.

Bohlman, Philip V. "Jazz at the Edge of Empire". 2016c. U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 153-180.

Celenza, Anna Harwell. 2014. "Legislating Jazz". *Washington History* 26: 88-97.

Eijck, Koen van. 2000. "Richard A. Peterson and the culture of consumption". *Poetics* 28: 207-224.

Fernández, Raúl A. 2003. "'Si no tiene swing no vaya' a la rumba': Cuban Musicians and Jazz". Atkins, Taylor E., ur. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 3-18.

Frangeš, Neven. 2009. *Analiza četiriju skladbi Nevena Frangeša iz zbirke Zvira voda: susret folkloru, klasike i jazzu*. Diplomski rad, mentor Frano Parać. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija.

Frishkopf, Michael. 2013. "Ethnojazz" U *EthnoJazz in Central Asia: Sociocultural Design in the Sphere of Culture*. Bishkek: Central Asian Arts Management, 49-52.

Frith, Simon. 2000. „The Discourse of World Music“. U *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Born, Georgina Born I David Hesmondhalgh, ur. Berkley i Los Angeles: University of California Press, 305-322.

Fry, Andy. 2016. "That Gypsy in France: Django Reinhardt's Occupation Blouze". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 181-199.

Fučkar, Stjepan B. 2008. *Hrvatski jazzisti*. Zagreb: Ars Media.

Gilbert, Mark. 2003. "Jazz-rock (jazz)". *Grove Music Online*. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000226300> (Pristup 6. rujna 2021.)

Givan, Benjamin. 2003. "Django Reinhardt's Left Hand". Atkins, Taylor E., ur. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 19-40.

Higgins, Nico. 2016. "In Search of Compatible Virtuositities: Floating Point and Fusion in India". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. 2016. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 338-363.

Holt, Fabian. 2016. "Jazz and the Politics of Home in Scandinavia". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 51-78.

Hrvoj, Davor. 2018. „Jazz kao način života – Boško Petrović“. Drach, Saša, priređivač. *Svijet jazza – od Adorna do Johna Zorna*. Zagreb: Sandorf, 513-523.

Hrvoj, Davor. 2009. „Jazz u Hrvatskoj: Skica za povijest“. U *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*. Jelena Hekman, ur. Zagreb: Matica hrvatska, 185-195.

Hrvoj, Davor i Petrović, Boško. 2012. *Život kao jam session: Boško Petrović – autobiografija*. Zagreb: Menart.

Jackson, Travis A. 2016. "Culture, Commodity, Palimpsest: Locating Jazz in the World". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 381-402.

Jankowsky, Richard C. 2016. „The Medium Is the Message? Jazz Diplomacy and the Democratic Imagination“. U *Jazz Worlds/World Jazz*. Philip V. Bohlman i Goffredo Plastino, ur. Chicago: The University of Chicago, 258-288.

Kapchan, Deborah A. i Stong, Pauline Turner. 1999. "Theorizing the Hybrid". *The Journal of American Folklore* 112 (445): 239-253.

- Kajanová, Yveta. 2013. "The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 44 (2): 343-359.
- Kernfeld, Barry i Moore, Allan F. 2001. „Blues progression“. *Grove Music Online*. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041276> (Pristup 6. rujna 2021.)
- Knez, Sanja, producentica. 2017. "Živio etno!" *Svijet jazza*, televizijska dokumentarna emisija. Zagreb: Hrvatska radiotelevizija.
- Križić, Miro. 2018. „Jazz glazba u Hrvatskoj“. Drach, Saša, priređivač. *Svijet jazza – od Adorna do Johna Zorna*. Zagreb: Sandorf, 451-477.
- Levy, Claire. 2016. "Swinging in Balkan Mode: On the Innovative Approach of Milcho Leviev". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 79-97.
- Miholić, Irena. 1998. *Etno glazba u Hrvatskoj devedesetih godina dvadesetog stoljeća na primjerima obrade tradicijske glazbe Međimurja*. Diplomski rad, mentorica Grozdana Marošević. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija.
- Marošević, Grozdana. 1984. „Narodna glazba: Proizvodnja tzv. narodne glazbe s posebnim osvrtom na probleme i oblike prezentacije folklorne glazbe“. U *Diskografija u SR Hrvatskoj*. Nena Franičević, ur. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 11-21.
- Naroditskaya, Inna. 2016. "Azerbaijani Mugham Jazz". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 98-124.
- Nooshin, Laudan. 2016. "Jazz and Its Social Meanings in Iran: From Cultural Colonialism to the Universal". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 124-149.
- Novosel, Filip. 2011. *Tambura i tehnike sviranja tambure u jazz glazbi*. Diplomski rad, mentor Siniša Leopold. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2003. „Brazilian Jazz and Friction of Musicalities“. Atkins, Taylor E., ur. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 41-58.
- Pinckney, Warren R. Jr. 2003. "Jazz in India: Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation". Atkins, Taylor E., ur. *Jazz Planet*. Jackson: University Press of Mississippi, 59-80.
- Pintar, Marijana. 2015. „Boško Petrović“. U *Hrvatski biografski leksikon*. Nikša Lučić, ur. Dostupno na: <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11886> (Pristup 6. rujna 2021.)
- Pintar, Marijana. 2015. „Zagrebački jazz kvartet“. U *Hrvatski biografski leksikon*. Nikša Lučić, ur. Dostupno na: <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11886> (Pristup 6. rujna 2021.)

Piškor, Mojca. 2005. *World music i njegova recepcija u Hrvatskoj uz studij primjera recepcije i percepcije afričkih glazbi u Hrvatskoj*. Magistrarski rad. Poglavlje "World music, world beat, etno glazba... pokušaj raščlanjivanja terminološke konfuzije". Zagreb: Sveučilište u Zagrebu Muzička akademija, 8-18.

Piškor, Mojca. 2006. "Celebrate Cultural Diversity! Buy a Ticket!". *Narodna umjetnost* 43 (1): 179-201.

Plastino, Goffredo. 2016. "Jazz Napoletano: A Passion for Improvisation". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 309-337.

Roxo, Pedro I Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 2016. "Jazz, Race and Politics in Colonial Portugal: Discourses and Representations". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 200-235.

Sarabia, Tony. 2000. „The Story Of Dave Brubeck's 'Take Five'“. *NPR*. Dostupno na: <https://www.npr.org/2000/11/19/1114201/take-five?t=1629728842144> (Pristup 6. rujna 2021.)

Shelemay, Kay Kaufman. 2016. "Traveling Music: Mulatu Astatke and the Genesis of Ethiopian Jazz". U Bohlman, Philip V. i Plastino, Goffredo, ur. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago: The University of Chicago, 239-257.

Solis, Gabriel. 2014. "Ethnomusicology Scholarship and Teaching – Blurred Genres: Reflections on The Ethnomusicology of Jazz Today". *College Music Symposium* 54: 1-10.

Šercar, Borna. 2020. "Intervju: Borna Šercar i Jazziana Croatica". *HRT Radio Zadar*. Dostupno na: <https://radio.hrt.hr/radio-zadar/clanak/intervju-borna-sercar-i-jazziana-croatica/218345/> (Pristup 6. rujna 2021.)

Waisbord, Silvio. 2015. „The Shifting Boundaries of Jazz and/in Popular Culture“. U *The Routledge Companion to Global Popular Culture*. Tony Miller, ur. New York: Routledge, 292-301.

Wald, Elijah. 2012. „Blues“. *Grove Music Online*. Dostupno na: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223858> (Pristup 6. rujna 2021.)

Weiss, Sarah. 2014. "Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity" *Ethnomusicology* 58 (3): 506-525.

10. Citirana diskografija

Atma Mundi. 2014. *Waters and Deserts*. Croatia Records [CD 6052288].

Atma Mundi. 2016. *The Road to Skitacha*. Vlastita naklada.

Astrid Kuljanić Transatlantic Exploration Company. 2017. *Riva*. Onetrickdog Records.

Borna Šercar's Jazziana Croatica:

- 2011. *A Little Book Of Notes*. Aquarius Records [CD 318-10].
- 2012. *Nehaj*. Vlastita naklada [CD 003].
- 2014. *Jazziana Croatica Big Band*. Aquarius Records [CD 537-14].
- 2015. *Wagner Goes To Hollywood*. Croatia Records [CD 6072644].
- 2018. *Rise After Fall*. Nota Bene Records [NBCD1808].
- 2019. *Split Open Jazz Fair 2019, Vol.* Spona, Wolfman.

Boško Petrović. 2000. *Ethnology: Boško Petrović Plays Ethno Jazz*. Jazzette Records [BPCD 046].

Boško Petrović & Neven Frangeš. 1986. *Sarabanda*. Jugoton [LSY 66259].

Boško Petrović, Neven Frangeš i Ruža Pospiš-Baldani. 1988. *Zvira Voda*. Jugoton [LDY 67005].

B. P. Convention Big Band:

- 1975. *Blue Sunset*. Jugoton [LSY-63041].
- 1975. *Zeleno raspoloženje*. Jugoton [LSY-61165].
- 1979. *Green Lobster Dream*. Jugoton [LSY - 68048].

Black Coffee i Klapa Mendula. 2007. *Pirija*. Croatia Records [CD 5737445].

Bow vs. Plectrum. 2016. *Bow vs. Plectrum*. Croatia Records [CD 6073603].

Bow vs. Plectrum With Strings Of Zagrebačka Filharmonija. 2017. *Strings Only*. Aquarius Records [CD 609-17].

Cubismo. 1997. *Cubismo*. Aquarius Records [CD 04-97].

Cubismo & Jazz Orkestar HRT-a. 2020. *Tumbao*. Aquarius Records/ HRT [CD 652-20].

Cubismo. 1998. *Viva La Habana!* Aquarius Records [CD 09-98].

Duško Gojković. 1968. *Swinging Macedonia*. Philips [843 942 PY twen].

- Harmonija disonance i Jazz orkestar Muzičke Akademije u Zagrebu. 2019. *Harmony of Dissonance: Traces of Croatian Traditional Singing*. Navona Records [NV6255].
- Hojsak & Novosel. 2018. *Perle*. Croatia Records [CD 6083244].
- Jazz Ex Tempore Orchestra. 2016. *Criss – CROss*. Croatia Records [CD 6073924].
- Mak Murtić i Jazz Orkestar HRT-a. 2015. *Antarctica and Other Destinations*. World Local Records [WLR00003].
- Mimika Ensemble. 2015. *A Place Glowing A Brilliant Red*. World Local Records [WLR00002].
- Mimika Orchestra. 2018. *Divinities Of The Earth And The Waters*. PDV [PDV029].
- More Love Ensemble. 2018. *Waking up*. Aquarius Records.
- Tamara Obrovac & Trio. 1996. *Triade*. HDS [ECD 002-96].
- Tamara Obrovac i Georg Kusztrich. 2006. *Črni kos*. Hartman/Kusztrich & Hrvatski centar Beč.
- Tamara Obrovac Transhistrria Electric. 2009. *Neću više jazz kantati*. Aquarius records [CD 236-09].
- Tamara Obrovac Transhistrria Ensemble:
- 2001. *Transhistrria*. Cantus [988 984 927 2].
 - 2003. *Sve pasiva...* Cantus. [988 984 943 2].
 - 2005. *Daleko je...* Aquarius Records [CD 97-05].
 - 2016. *Canto amoroso*. Alessa Records [ALR 1045].
 - Transhistrria Ensemble. 2018. LIVE @ ZKM. Cantus [88924500862]. 2CD.
- Tamara Obrovac Transhistrria Ensemble i Epoque Quartet. 2011. *Madirosa*. Aquarius records/Cantus [CD 372-11].
- Tamara Obrovac Transhistrria Ensemble & Croatian Radiotelevision Jazz Orchestra. 2020. *Villa Idola*. Aquarius Records [CD 658-20].
- Tamara Obrovac TransAdriatic Quartet. 2019. *TransAdriaticum*. Alessa Records [AOTE 0219].
- Tamara Obrovac Quartet. 1998. *Ulika*. CBS [CD 147].
- Tamara Obrovac Quartet. 2014. *Ulika Revival*. Unit records [UTR 4529].

Varaždin Jazz Band. 2015. *Neverland*. Croatia Records.

Zagrebački jazz kvartet. 1966. *With Pain I Was Born*. Fontana [883 900 JCY].

Zvezdan Ružić. 2017. *The Nightingale Cabaret*. Aquarius Records [CD 563-15].

Zvezdan Ružić Sextet. 2018. *Pandaland*. Vlastita naklada.

Zrinka Posavec. 2016. *Pantomima – Sevdah & Panonika*. Mast Produkcija [CD MAST 004].

Zrinka Posavec. 2018. *Gradovi i sela*. Mast Produkcija [CD MAST 09].