

# СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

**СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ;  
250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА  
&  
СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ**

*Уређивачки одбор*

- Mr Зоран Комадина, редовни професор (декан)  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Милош Ковачевић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Драган Бошковић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Бранка Радовић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Биљана Миндић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Анђелка Пејовић, редовни професор  
Филолошки факултет, Београд  
Др Владимир Поломац, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Никола Бубања, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Часлав Николић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Катарина Мелић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац  
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор  
Универзитет „Г. д Анунцио”, Пескара, Италија  
Др Ала Татаренко, ванредни професор  
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина  
Др Зринка Блажевић, редовни професор  
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска  
Др Миланка Бабић, редовни професор  
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина  
Др Михај Радан, редовни професор  
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија  
Др Димка Савова, редовни професор  
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска  
Др Јелица Стојановић, редовни професор  
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

*Уредник*

- Проф. др Биљана Мандић  
Проф. др Јелена Атанасијевић

*Рецензенти*

- Димитрије Големовић, редовни професор, Факултет музичке уметности у Београду  
Бранка Радовић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Снежана Николајевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Ира Продавов Крајишник, редовни професор, Академија уметности у Новом Саду  
Невена Даковић, редовни професор, Факултет драмских уметности у Београду  
Марија Гирић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Биљана Павловић, редовни професор, Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић  
Невена Ђеклић, редовни професор, Музичка академија у Источно Сарајево  
Зоран Божанић, ванредни професор, Факултет музичке уметности у Београду  
Виолета Шаренац, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Јелена Беочанин, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Ивана Вуксановић, доцент, Факултет музичке уметности у Београду  
Младен Марковић, доцент, Факултет музичке уметности у Београду  
Кристина Парезановић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Невена Вујошевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Ања Лазаревић Коцић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
Владимир Трмчић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

- Др Данијела М. Димковић, доцент (Факултет примењених уметности Универзитета у Београду)  
Др Милаи Д. Максимовић, доцент (Архитектонски факултет Универзитета у Београду)  
Др Ратка П. Чолић, доцент (Архитектонски факултет Универзитета у Београду)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ  
Зборник радова са XV међународног научног скупа  
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
(30–31. X 2020)

Књига III

СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ;  
250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА  
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА  
&  
СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ

*Уредници*

Проф. др Биљана Мандић  
Проф. др Јелена Атанасијевић

Крагујевац, 2021.

## САДРЖАЈ

О КЊИГАМА СА XV МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА  
**СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ** / 5

О ТРЕЋОЈ, УМЕТНИЧКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XV МЕЂУНАРОДНОГ  
НАУЧНОГ СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 9

### **СТРАДАЊЕ / ЈЕВРЕЈИ; 250 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА**

*Марија М. ЂИРИЋ*

ДЕЧЈА ЛИЦА ЛЕТЕЂЕГ ЦИРКУСА И НЕКИ МУЗИЧКИ АСПЕКТИ  
ВИШЕМЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ГРУПЕ *МОНТИ ПАУТОН* / 19

*Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ КОЦИЋ*

ЈЕВРЕЈСТВО ГУСТАВА МАЛЕРА / 31

*Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ СЛАВКОВИЋ*

ОТКЛОН ОД ТРАДИЦИЈЕ: НИК КЕЈВ И МУЗИЧКИ ВИДЕО / 41

*Маиа Д. СПАИЋ*

*RICORDA COSA TI HANNO FATTO AD AUSCHWITZ* ЛУИЋИЈА НОНА / 51

*Зорана С. ГУЈА и Бољдан Д. ДРАЖЕТА*

ОСНОВЕ ЈЕВРЕЈСКЕ СЕФАРДСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У  
БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И *WORLD MUSIC* СЦЕНА / 63

*Мирко Р. ЈЕРЕМИЋ*

О МУЗИЦИ ЕРИХА ЕЛИШЕ САМЛАИЋА И НОВООТКРИВЕНОЈ  
КОМПОЗИЦИЈИ *ПЕСНИК И ПРОЛЕЂЕ*, ЗА МУШКИ ГЛАС И КЛАВИР / 77

*Сања Р. ПАНТОВИЋ*

ПРИСТУП И ОТКРИЋА У КЛАВИРСКОЈ ПЕДАГОГИЈИ  
ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА / 97

*Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ*

О ПРОБЛЕМУ РАЗУМЕВАЊА И ТУМАЧЕЊА МЕТРОНОМСКИХ  
ОЗНАКА У БЕТОВЕНОВИМ КЛАВИРСКИМ СОНАТАМА / 107

*Биљана Љ. МАНДИЋ*

ЛУДВИГ ВАН БЕТОВЕН „НА ЧАСУ” МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ:  
ДРАМАТИЗАЦИЈА НАСТАВНОГ САДРЖАЈА / 119

*Ерна Б. ДЕЛИЋ*

ВИСКОНТИЈЕВ 'ПОРТРЕТ' ЛУДВИГА / 133

*Марија М. КАПЛАРЕВИЋ*

НАСТАВА СОЛФЕЂА НА ДАЉИНУ У ОСНОВНОЈ  
МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ – ПРИКАЗ ЈЕДНОГ МОДЕЛА / 151

## **СТРЕМЉЕЊЕ У УМЕТНОСТИ**

*Бојана В. ПАШАЈЛИЋ*

МЕМОРИЈАЛНА АРХИТЕКТУРА КАО ПОТЕНЦИЈАЛНО  
МЕСТО ОДРЖАВАЊА ПЕРФОРМАНСА, МЕМОРИЈАЛНИХ И  
КУЛТУРНИХ ДОГАЂАЈА У ГРАДУ - СЛУЧАЈ МЕМОРИЈАЛНОГ  
ПАРКА „КРАГУЈЕВАЧКИ ОКТОБАР” / СПОМЕН - ОБЕЛЕЖЈЕ  
ХРВАТСКОГ НАРОДА И СПОМЕНИК КРИСТАЛНИ ЦВЕТ / 171

*Јована Н. ЂОРЂЕВИЋ*

РАЗВОЈ УЛОГЕ МУЗЕЈА: ОД МЕСТА СЕЋАЊА ДО МЕСТА  
КОНСТРУКЦИЈЕ ЗНАЧЕЊА И ИСКУСТВА / 187

*Миа М. АРСЕНИЈЕВИЋ*

ОДНОС ПРИВАТНОГ И ЈАВНОГ У ДЕЛУ ВЛАДИМИРА  
ПЕРИЋА „МУЗЕЈ ДЕТИЊСТВА” / 199

*Саша Ј. МИХАЈЛОВ*

КУЛТУРНО ДОБРО „СТАРО САЈМИШТЕ-ЛОГОР ГЕСТАПОА”  
- МЕСТО ЗАБОРАВА И/ИЛИ СЕЋАЊА / 215

*Тамара С. ВУЧЕНОВИЋ*

НОВА ПАРАДИГМА КУЛТУРЕ  
У ИНФОРМАЦИОНОМ ДРУШТВУ / 235

**Зорана С. ГУЈА<sup>1</sup>**

*Универзитет у Сарајеву*

*Музичка академија*

*Одјек за музикологију и етномузикологију*

**Богдан Д. ДРАЖЕТА<sup>2</sup>**

*Универзитет у Београду*

*Филозофски факултет*

*Институт за етнологију и антропологију*

## **ОСНОВЕ ЈЕВРЕЈСКЕ СЕФАРДСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ И WORLD MUSIC СЦЕНА**

Јеврејска традиција се испољава кроз различите музичке форме, што је предмет проучавања етномузикологије, али је истовремено и везана за поље којим се бави етнологија, будући да се односи на културу и њено преношење. У том смислу, овај рад се бави како световним тако и духовним формама јеврејске сефардске музике у Босни и Херцеговини. Од доласка Јевреја Сефарда на овај простор у ужем, односно Балканског полуострва у ширем смислу, крајем XV и почетком XVI века, музика њихове заједнице је обликована под утицајем музика Других, али и обратно. Локално поднебље, градски облици, оријентална мелодика, арапско-шпанско-јеврејски облици, као и култура живљења, само су неки од утицаја у традиционалној (народној) музици сефардских Јевреја на поменутом простору. Кроз анализу наведених облика и стваралаштва Флори Јагоде, групе Ладино и других извођача новијег датума, сматрамо да се може успоставити нит која показује континуитет музичких форми које су нашле своје место и на савременој *World Music* сцени.

*Кључне речи:* Јевреји Сефарди, традиција, етномузикологија, етнологија, музичке форме, *World Music*, култура, Босна и Херцеговина

### **Уводна разматрања**

Вишевековно присуство различитих културних утицаја и развоја различитих културних традиција на Балканском полуострву постало је константа која обележава ово географско подручје (Видаковић-Петров 1994: 285). У оквиру њега, простор Босне и Херцеговине представља такође место сусрета другачијих друштвених и културних струјања још од периода Римске царевине, преко отоманског и аустроугарског периода, до (пост)социјалистичког доба. Због тога је, током историје, Босна и Херцеговина бивала изложена многобројним превирањима у друштвеном, економском и политичком смислу, као и миграцијама и војним сукобима, а резултат тога су демографске и друштвене промене, те преплитање поменутих различитих културних утицаја (Вукоичић 2012: 90–93). На пољу традиционалне музичке праксе може се такође пратити преплитање наведених друштвено-историјских утицаја (Талам 2017: 7).

У том смислу се посебно занимљивим чини истраживање Босне и Херцеговине из угла етномузикологије, дисциплине усмерене ка разумевању различитих музичких форми, као и етнологије, науке оријентисане ка проучавању културе

1 zorana.g75@gmail.com

2 drazetab@gmail.com

и њеног преношења. Поред хришћанског (православног и римокатоличког) и исламског културног слоја, појављује се и јеврејски, који ће бити анализиран у овом раду кроз музичке облике и стваралаштво новијег датума, на основу присутности истих на *World Music* сцени. Јеврејска сефардска традиција се испољава управо кроз различите музичке форме, чинећи део јеврејске сефардске културе која се преноси током генерација, успут добијајући нове одлике, мењајући старе и тако постајући интегрални део босанско-херцеговачког културног миљеа. Недавна истраживања градске културе Мостара показала су да одређени удео житеља овог града доживљава јеврејску заједницу као равноправну током процеса урбано-историјског развоја (в. Дражета 2021: 163, 187). Јеврејска музика ће у овом чланку бити сагледана кроз извођаче старијег и новијег датума, и то Флори Јагоде, групе Ладино и осталих музичких уметника, што ће показати да је могуће успоставити нит која показује континуитет музичких форми које су нашле своје место и на горепоменутој *World Music* сцени. У оквиру овог феномена кога одликује интеракција, Балканско полуострво се посматра као исти такав простор сусрета у коме се колективни идентитети (де)конструишу помоћу музике (Самсон 2005: 42).

### Историјат Јевреја Сефарда на подручју Босне и Херцеговине

Присуство Јевреја на подручју Балканског полуострва, а тиме и на простору јужнословенских земаља, те саме Босне и Херцеговине, забележено је још од времена Римског царства (Радовановић 2010: 7). Њихове заједнице су биле веома мале све до краја XV и почетка XVI века, када је велики број јеврејских сефардских избеглица дошао из Шпаније и Португалије, будући да их је католичка инквизиција прогласила државним непријатељима на тим просторима. Сефардски Јевреји су се углавном бавили трговином и живели на просторима Иберијског полуострва. Језик којим говоре назива се ладино или сефарди. Реч *Сефарад* на хебрејском значи Шпанија, док су име ладино свом језику приписали сами Сефарди, како би га разликовали од хебрејског (иврит).<sup>3</sup> Под притиском краља Фердинанда и краљице Изабеле, Сефарди су 1492. године напустили Шпанију, тако да се од тада заправо називају Сефардима. Једна трећина од укупне сефардске популације (око 100.000 душа) населила је делове тадашњег Османског царства, којима је управљао султан Бајазит II. Сефарди су оснивали своје верске општине и у њима чували свој језик и практиковали своје обичаје и обреде, разликујући се од осталих сународника, староседелаца у Османском царству (Шланг 1926: 16–18). Поред тога што су успевали да очувају своју посебност, били су истовремено део шире заједнице (Зарић 2010: 69).

Кроз историју Јевреји су били верни државама у којима су живели, иако су често оптуживани да раде против истих, због чега су прогоњени и проглашавани непријатељима система (Гаон 2011: I). Међутим, ово не само да није посреди,

3 Ладино, тј. јеврејско-шпански језик, познат је и под именима „чудесмо“, „романсе“, „шањолит“, док се за штампање књижевних, верских и других дела користило тзв. „раши-писмо“, да би латиница ушла у употребу тек у XX веку (Пинто 1987: 96). Од осталих назива за језик сефардских Јевреја издвајају се „џиџо“, „џудио“, „џудезмо“, „јудео-еспањол“, „хакетија“. У Босни су се уобичајили називи „шпањол“, „џудио“ и „џиџо“ („џигио“), који су се поистовећивали са придевом „јеврејски“. Употреба овог језика је за Јевреје Сефарде значила припадање сопственој вери и нацији. Те Јевреје са Иберијског полуострва су у новој отаџбини (Османском царству) њихови сународници називали „Шпањоли“, што је заправо превод етнонима „Сефарди“, од речи „Сефарад“, која у преводу не означава само Шпанију, већ и земљу на Западу (Камхи 2016: 1, 12).

већ је и потпуно обрнуто када је у питању њихов живот у Османском царству, а тиме и у Босни и Херцеговини. Према појединим историјским изворима, први Јевреји су били насељени у Сарајеву већ 1541. или 1565. године<sup>4</sup> и бавили су се трговином, а први помен сахрањивања на Јеврејском гробљу, изнад наведеног града на Дебелом брду (Шаторији), у насељу Ковачићи, забележен је већ средином наредног (седамнаестог) столећа (Леви 1969: 10–11). Историја јеврејске заједнице у Босни и Херцеговини остаје да се похрањује током наредних поколења путем усмених казивања, обичаја, обреда и других облика традиционалне културе њених чланова, претежно упућених једни на друге. И поред тога, Јевреји брзо уче језик своје нове средине, прилагођавајући се истој не само лингвистички већ и у домену ношње, титула, надимака и других аспеката (Пинто 1987: 12). Колико год да су били засебни, сефардски Јевреји су чинили важан део градске културе Сарајева, заједно са припадницима осталих верских и етничких заједница. То су најбоље осликавали, током наредна три столећа, њихова ношња, исхрана, породични и пословни, односно свакодневни, те празнични (духовни) и политички живот, архитектура, просвета, наука, писмена и усмена књижевност, уметност, добротворна и друга друштва, као и музика (Пинто 1987: 7, 15, 23–53).

Без обзира на културне разлике између Сефарда и других балканских народа, домен фолклора и обичаја био је њихово заједничко поље, почев од XVII века под отоманским утицајем. Затим је, током друге половине XVIII столећа, дошло до чешћих контаката између Јевреја и других народа под турском влашћу, да би у другој половини XIX века почела асимилација Јевреја под утицајем модернизацијских процеса, који су у Босни текли спорије него у осталим деловима Балкана (Видаковић-Петров 1994: 285–286). Додатна отежавајућа околност, по питању даљег контакта босанско-херцеговачке сефардске јеврејске заједнице са другим таквим заједницама на Балканском полуострву, био је долазак аустроугарске власти у Босни и Херцеговини 1878. године. Наиме, Јевреји постају много више упућени, у лингвистичком смислу, на своје комшије – Србе, Муслимане/Бошњаке и Хрвате, због увођења обавезног основног образовања и других чинилаца модернизације попут, на пример, националних освешћења. Тако млађи припадници јеврејске заједнице постају двојезични, док генерација, стасала у периоду између два светска рата, све мање користи јеврејско-шпански језик као говорни језик у свакодневном животу (Раро 2011: 298–300).

Са доласком аустроугарске власти у Босни и Херцеговини тече и веће насељавање Ашкеназа – Јевреја из средње и источне Европе, који 1879. оснивају своју верску општину. Крај XIX века за јеврејску заједницу значио је постепено прилагођавање тадашњим европским трендовима, нарочито по питању високог образовања и учења страних језика. У том периоду, тачније 1892. године, сефардски Јевреји у Сарајеву оснивају добротворно друштво „Ла Беневоленција”. На прелазу 1900. у 1901. годину, почиње да излази *Ла Алборада* (у преводу Зора), недељни лист штампан у потпуности на јеврејско-шпанском језику (Незировић 2000: 245). Јевреји су чинили 12.5% становништва Сарајева, односно њихова заједница је 1938. године бројала 11.400 душа од укупно 11.800 на нивоу Босне и Херцеговине у Краљевини Југославији, да би тај број спао на свега 1.300 особа у Социјалистичкој републици БиХ после Холокауста (Пинто 1987: 14–18). Током периода социјализма, Јевреји из Босне и Херцеговине, као и читаве СФР Југославије, одселили су се у Израел у неколико таласа, што је било појачано и током последњег

4 Ова година се узима за годину оснивања сарајевске јеврејске општине.



рата 1992-1995. године. Иако се наводи да јеврејска заједница у савременој Босни и Херцеговини има око 1.000 чланова (Рок 2018: 896–900), на последњем попису, из 2013. године, свега 262 особе су се изјасниле као припадници јеврејске националности (Становништво 2013: 27).

### Јеврејска сефардска музичка традиција у Босни и Херцеговини и World Music сцена

Јевреји Сефарди у Босни и Херцеговини су временом, у већини случајева, престајали да користе свој матерњи језик, усвојивши језике околних народа, у зависности од тога где су живели, при чему су припадници старије генерације претежно познавали јеврејско-шпански језик, али су га ретко употребљавали. Разлика се читавала и у томе да ли се ради о писаном или говорном јеврејско-шпанском језику – писани је био богатији шпанским речима него говорни, који је био у свакодневной употреби и у себи садржавао речи „туђег” порекла, попут турских, бугарских, грчких, српских, италијанских, француских и сл. (Пинто 1987: 96). Чак се и у оквиру традиционалних и литургијских напева коришћење језика и појединих музичких облика сводило на минимум или потпуно поједностављење. У смислу духовне културе је очуван верски и етнички идентитет, док се у неким „спољним” културним манифестацијама то огледа кроз имитирање културног окружења кроз облачење, архитектуру, музику итд (Петровић 1982: 37).

Музика се сматра једним од битнијих фактора у погледу начина изражавања и испољавања идентитета, а коју је обухватио неизбежни процес акултурације, при чему се тај процес највише односио на карактеристике исламско-оријенталне културе, која сефардским Јеврејима није била непознаница, већ је у себи носила елементе њима познатог културног окружења још из домовине – арапске музике.<sup>5</sup> Долазећи из два правца – Солуна, Битоља, Цариграда и Софије, с једне, као и Дубровника, Задра, Сплита и осталих приморских градова с друге стране – Јевреји Сефарди су се насељавали дуж читавог простора тадашњег Босанског пашалука, а највише у Сарајеву, управном центру ове управно-административне јединице (Радовановић 2010: 8), где су имали (не)свесних додира и са локалним музичким звучним „крајоликом”. Припадници јеврејског сефардског народа насељавали су и друге градове Босне и Херцеговине у складу са сопственом културом живљења, те економско-привредним и пословним приликама, помажући се међусобно приликом доласка у одређену средину и гајећи добре односе са становницима других етнорелигијских припадности. Међу тим локацијама су Травник, у једном тренутку везирски град, као и други градови, вароши и касаве попут Мостара, Бањалуке, Бихаћа, Тузле, Добоја, Вишеграда, Рогатице, Требиња, Дервенте, Приједора, Високог, Бугојна, Јајца, Ливна, Тешња, Зенице, Теслића, Бијељине, Брчког, Зворника, Власнице, Санског Моста, Грачанице, Градачца, Жепча, Кладња, Босанског Новог, Босанског Брода, Босанског Шамца, Босанске Градишке, итд (Пинто 1987: 162–181). С обзиром на то да су Сефарди живели и деловали претежно у урбаним срединама, утицај својеврсне музичке праксе се огледао и у облику духовног и световног карактера, кроз учење мујезина и градске љубавне песме *шурђије*, односно *севдалинке*. Такође, треба имати на уму да се асимилација елемената музичке праксе „домаћег” становништва и сефардских

5 Јеврејска народна музичка традиција садржи *касиде* (песничка форма, ода, као и муслиманска верска песма) и *сехеле* (строфична песма писана у осмерцу) које препознајемо као арапске елементе (Камхи 2017: 3).

напева није увек одржавала истим интензитетом, али је била довољно и добро „упреплетена” једна са другом да се често не може са сигурношћу рећи шта долази „са чије стране”, јер су и другачији музички утицаји заправо резултат културног утицаја у различитим друштвеним и историјским периодима (Петровић 1982: 38–40).

Подвојеност музичке традиције је присутна и код Јевреја Сефарда у Босни и Херцеговини, а огледа се кроз световну и духовну (синагогалну) музику. У духовним/религијским песмама наилазимо на оригиналне текстове библијских тема, док су текстови и напеви световних песама били подложнији променама због усменог преношења, тема из савремених дешавања, али и могућности интерпретатора. Напеви су базирани на романсама из циклуса епских, јуначких и других песама (насталих у периоду од XIII до XVI века и везаних за исти), затим и романсама са библијским текстовима, а све су имале заједничку назнаку као „Ел романсеро еспањол“ (на јеврејско-шпанском *El romancero espanol*). У Босни и Херцеговини налазимо и овакве облике, али се они појављују под називом „Романсеро ђудео-еспанол” (јевр-шпан. *Romancero judeo-espanol*)<sup>6</sup> са подврстама *романсе* и *канџиике* (јевр-шпан. *kantige*). Романсе су описивале реакцију на доживљаје сваког важнијег догађаја у животу сефардске породице, а понекад и целе јеврејске заједнице, док су канџиике изразито лирске љубавне песме (Камхи 2017: 7–8).

Књижевно наслеђе, које је могуће препознати и у „изворним” музичким облицима, су приче, баладе, пословице, изреке, тужбалице („индечас”, јевр-шпан. *indechas*) и народне баладе у форми поменутих романси, при чему су приметна одступања од почетног стиха и напева, као и употреба речи из „новог” локалног поднебља (Гаон 1992: 8). Јеврејска сефардска музика се у својим коренима описује и као монодијска мелодија без вишегласја, а један од разлога томе јесте затвореност оријенталног османског друштва и слаб утицај музике „са других (даљих) страна”. Инструментална пратња је скромна, у виду лутње (лауте) и (п) бандера (бубња, дефа), што је омогућавало изузетан склад између гласа и живог иструмента, због сличног извора звука, и бубња, као ритмичке окоснице изразитој певној мелодијској линији. У случају романси које су опевавале догађаје из свакодневног живота, извођење се одиграло у контексту посела, венчања, приликом обреда обрезивања итд., а жене, које су те песме „професионално” певале уз бубањ/деф, називане су „тањедерас” (јевр-шпан. *tanyederas*), односно свирачима (Пинто 1987: 99). И романсе и канџиике су изводиле искључиво жене, претежно старије, а понекад су постојала и мушка извођења. Љубавне канџиике су већином певале младе жене, а старије жене певале су песме са епским садржајем (Камхи 2017: 8).

Оно што се издваја као спецификум утицаја јесте локални *босански* и *сарајевски* „мекам” (арап. макам<sup>7</sup>) као спој карактеристика локалних музичких компоненти и исламско-оријенталног музичког начина изражавања. Иако нису вршена детаљнија испитивања муслиманске и јеврејске музичке праксе и њихов

6 Ј(ђ)удео-еспањол – идиом различитих облика шпанских дијалеката и регионалних говора са додацима грчког и турског језика, словенских језика, као и италијанског, посебно венецијанског дијалекта (Камхи 2017: 7–8).

7 Макам/мекам је лоциран у музици Блиског истока и делова северне Африке, а подразумева кратке музичке образце или групе тонова са специфичним мелодијским елементима или мотивима у оквиру одређене тонске серије препознате као образац и концепт. Тонски односи у макаму су лабилни, са применом целих и полустепена са тро и четврттонским интервалима, за које можемо рећи да припадају „микротоналној” музици. Постоји приближно око 50 врста макама, али од њих је свега неколико у најчешћој употреби (в. *Maqam music*).

међусобни утицај, Петровић наводи да се на основу општих и основних особина босанског мекама у исламским напевима могу „ишчитати” неке заједничке, „опште” особине, попут мелодијског амбитуса, који варира у зависности од тога где се изводио – у Сарајеву и другим важнијим градовима у Босни и Херцеговини је био у опсегу квинте, а у унутрашњости мањи, са карактеристичном прекомерном секундом уквирне са два полустепена, као и неколико узастопних полустепени неједнаког опсега. У граду се чешиће користила мелизматика у групи тонова и ритам у ритму речи (Петровић 1982: 41). Измешаност „музика” се у музици Сефарда у Босни и Херцеговини, а посебно у Сарајеву, могла осетити кроз сличности, како у световном тако и у литургијском певању старијих чланова сефардских заједница у Дубровнику, Сплиту, идентичних напева у Италији, затим кроз песме из Битоља, које личе онима у Солуну, а у Приштини, Призрену и Скопљу, песме тамошњих Сефарда подсећају на песме њихових сународника из Турске и турску музику уопште (Петровић 1982: 41).

Национална освешћења у Босни и Херцеговини наступила су у аустроугарском периоду када се музички живот одвијао у областима концертне и позоришне делатности, певачких друштава и оркестара, музичког школства, композиторске и етномузиколошке делатности (Чавловић 2011: 68). Поред часописа и драмских секција, певачка друштва су била „најједноставнији” облик пропаганде и деловања, с обзиром на то да су њихови чланови били углавном аматери, изводећи популарна дела духовног и световног карактера. Поред српских, муслиманских/бошњачких и хрватских друштава, основана су и јеврејска културна и просветна друштва<sup>8</sup>, међу којима су се истицала друштва „Ла Лира”<sup>9</sup> и „Ла Беневоленција”,<sup>10</sup> која су имала певачке и глумачке секције,<sup>11</sup> негујући световну и синагогалну музику кроз приређивање концерата, балова, игранки, хуманитарних вечери итд (Гаон 1992: 12). Поред наведених друштава, важно је споменути и остала друштва која су имала и музичку делатност, попут јеврејско-тамбурашког и потпорног друштва „Ла Глорија” (1907) и шпањолско-јеврејског друштва „Ел Прогресо” (1913) (Чавловић 2011: 103).

Као и већина националних друштава, хорска секција јеврејских друштава је деловала све до 1941. године. Након Другог светског рата демографска слика је била знатно промењена, при чему су људи ишли „трбухом за крухом”, не

8 Остала јеврејска (просветна и потпорна) друштва била су: „Ла Глорија”, „Ла Хуманидад”, „Езрат Јетоним”, „Јеврејско госпојинско друштво”, „Мизгав Ладах”, „Тарбух”, „Јеврејски клуб”, „Жидовско национално друштво за Босну и Херцеговину”, спортско друштво „Макаби” и „Бар Кохба”, јеврејско радничко друштво „Поале Цихон”, Јеврејска оmlадинска заједница „Мататја”, „Средњошколско литерарно друштво” итд. (Пинто 1966: 186–187, Хаџић 2018: 66).

9 „Ла Лира” је било једино јеврејско певачко друштво у Босни и Херцеговини, основано 1901. године у Сарајеву као шпанско-јеврејско певачко друштво под називом *La Lira sociedad de cantar de los judios-espanoles en Sarajevo*, а године 1920. је преименовано у Јеврејско певачко друштво „Лира” (Хаџић 2018: 65–66). Њихов хор изводио је репертоар састављен од композиција претежно славенских и великих европских композитора, као и традиционалних јеврејских песама. Наступали су поводом празника и забава, за време Макабеје, Пурима и Хануке, као и на манифестацијама других (јеврејских) друштава (Поломик 1997: 51, Паћука 2010: 46–47).

10 „Ла Беневоленција” је најстарије јеврејско културно-просветно друштво у Босни и Херцеговини које до данас има континуитет деловања још од оснивања, у јануару 1892. године. У почетној фази рада главни циљ је био стипендирање младих талентованих студената и јеврејских ученика, као и неговање културне традиције. Такође, значајно је поменути како културни тако и хуманитарни рад друштва и сарадњу са другим друштвима широм земље (в. *Ла Беневоленција*).

11 Познато је да је глумачка секција „Ла Лире” на свом репертоару имала и неколико тада популарних облика комада с певањем попут „Тајне љубави” (1903) и „Роберт и Адела” (1907) (Чавловић 2011: 93).

размишљајући много о уметности и музичким праксама. У периоду СФР Југославије, верске праксе Јевреја се нису готово никако спроводиле, изузев појединих породичних обележавања (Рок 2018: 5). Након распада Југославије, почетком деведесетих година прошлог века, већина Јевреја из Босне и Херцеговине је побегла у Израел (Рок 2018: 6). Неки од њих су се временом вратили, док се јеврејска заједница поново активирала у смислу организовања помоћи, предавања, семинара, као и неколико покушаја формирања аматерских музичких група које су наступале на различитим манифестацијама.<sup>12</sup>

Под традицијом се могу обухватити понављајући облици понашања, континуитет у преношењу скупа идеја, као и обележја попут аутентичности, континуитета, прошлости и заједништва. Традиција може имати и негативне назнаке у односу на модерност у смислу препреке према креативности и оригиналности (Ристивојевић 2013а: 16). Музика је у вези са друштвом и културом из које произлази, даје им израз кроз форме, облике, али и омогућава међусобно комуницирање и саопштавање порука, јер „музика потврђује оно што већ постоји у друштву и култури, не додајући ништа ново осим образаца звука” (Ристивојевић 2013а: 22, према: Блекинг 1992: 65).

У Лондону су се, 1987. године, састали људи различитих профила из света музике да би осмислили нову категорију музике и њен маркетинг, коју нису могли сврстати ни у један жанр. Најнеутралнији термин, који је највише тога обухватао, а најмање тога искључивао, био је *World Music* (Конел, Гибсон 2004: 349). С обзиром на то да се ради о великим музичким и продукцијским центрима, термин је прво усвојен и раширен у Великој Британији и Сједињеним Америчким Државама, а подразумевао је изворну западну музику Африке, Азије и Латинске Америке, као и повезаност дијаспоре са својим матичним крајем (Ристивојевић 2013а: 28). Иако се за поменути термин често везују термини глобализација/глобално и мешање различитих утицаја, обе појаве нису нове, јер су евидентне у музици још од раније. Међутим, глобализација у себи садржи и локална обележја (нпр. коришћење традиционалних инструмената, напева и сл.), што представља значај како локалне тако и глобалне појаве, са посебним односом према прошлости, приказујући на тај начин разне идентитете које можемо ишчитати из њих (Јаковљевић 2011: 16). *World music* „музика света”, као таква, може бити посматрана и као локална и транслокална, хибридна и аутентична, у зависности од перспективе посматрања. Са друге стране, ако музику посматрамо у ширем контексту, онда је сва музика светска (енг. *world*), дакле музика као трајна карактеристика свих друштава широм света, премда су, на начин „етикетирања”, само неке музике означене као такве. То оцртава начин на који се потврђују везе између комерцијално изграђених културних идентитета и места, али истовремено илустрuje и њихову детериторијализацију (Конел, Гибсон 2004: 343).

Међутим, за разлику од управљачких органа власти држава и Унеска, као „кровне” институције за заштиту (не)материјалног културног наслеђа, публика која слуша *world music* је заинтересована првенствено за идентитетско самоодређење извођача (Рибих, Младеновић Рибих 2013: 945) кроз третирање (променљивог) концепта традиције „старог” и „новог”. Дакле, *world music* „музика света” је хибридна творевина различитих музичких утицаја и традиција која подразумева специфичан однос локалног-глобалног и музике и односа према прошлости. У пракси, говору и литератури приметна је употреба како термина *world*

12 Информација добијена од стране једног млађег припадника јеврејске заједнице у Сарајеву.

*music* тако и термина „етно”, што се слично/различно тумачи ако се посматра из другачијих аспеката, о чему је више писано на другом месту (Ненић 2015). Такође, термином *world music* је такође обухваћена нпр. раи музика из Алжира, фадо, танго, музика из северне Индије и са Кариба, Далеког и Блиског истока, Турске, Балкана, Африке, реге, блуз, салса и др. (Томић 2002: 313, Фелд 2002: 369). Тумачења самог појма ни до данас нису усаглашена, као ни ставови о њој – музика света, као таква, има заговорнике који је подржавају, увидевши тако начин презентације музике, слободе и импровизације, док други у њој виде скрнављење и лоше фузије/спојеве различитих традиција, који угрожавају једни друге.

Према Оберовим речима, музика света је због свог широког опуса захтевала различите потподеле и категорије које су направљене на основу музичке штампе, а то су: *roots*, *world beat* и *world mix* (Обер 2007: 117–120). У домаћој литератури појављује се адекватна категоризација музике света према Јасмини Милојевић, а односи се на пет категорија: 1) фузија музичког фолклора са озбиљном (класичном) музиком; 2) фузија музичког фолклора и џеза; 3) фузија музичког фолклора и жанрова популарне (англосаксонске) музике (поп, рок, денс, техно, реп); 4) фузија различитих блиских или далеких фолклорних особина и 5) термин *world music* као синоним за народну музику различитих етничких група (Милојевић 2004: 10–11). Такође, постоје и друге поделе које су вршене у односу према прошлости и третирању музичког фолклора као што су: 1) реконструкција, као преношење звучног, тј. нотног записа најприближнијег оригиналу; 2) ривајвл (*revival*) као „обрада” у смислу мањих промена у мелодији, ритму, тексту и стилу, уз нове елементе са препознатљивом основном песме или свирке; затим 3) облик/принцип прилагођавања, као „модернизације”, употребом технологије, електронике и/или традиционалних инструмената са приметном слободнијом обрадом музичко-фолклорног материјала (при чему су обриси музичког фолклора препознатљиви) и 4) симулација као оригинално композицијско дело настало по узору на традиционалну народну музику без употребе цитата или мотива, при чему се имитира/симулира форма, стил, карактеристика звука или неко друго присуство „традиционалног” (Јаковљевић 2011: 28–32). Свака од ових подела се препознаје као звук, односно музика, у коју су уткана значења припадника одређене (културне) заједнице, која се уче и, на тај начин, препознају, признају и разумеју, док се повећавањем броја „конзументата” повећава и учесталост употребе тих значења (Ристивојевић 2013b: 443).

За основну „полазну тачку” јеврејске сефардске музичке традиције узима се Флори Јагода (дев. Алтарас), рођена у Сарајеву, позната као „бака” (*La Nona*) (Незировић 1995: 2, Коен 1999: 532). Њено стваралаштво се може дефинисати као реконструкција због тога што је изводила песме које је научила од своје породице (највише баке, која је била родом из Власенице), а касније и од других јеврејских заједница са којима се сусретала. Такође, бавила се и компоновањем нових песама „у духу” традиционалних сефардских песама, што спада под облик симулације, а у свом богатом опусу објавила је неколико албума који су постали препознати широм света као музички симбол (босанских) Сефарда. Њене нове песме су биле толико „аутентичне” да су многи мислили да припадају „традиционалном” репертоару, као што је песма *Ocho candelicas* („Осам свећица”), написана поводом прославе празника Хануке, а, поред тога, укључује и прилагођени плесни стил танга и чарлстона (Коен 1999: 532). Популарност Флори Јагоде се са годинама повећавала, а њен омаж у животном, уметничком и професионалном смислу дала је етномузиколошкиња Анкица Петровић, која је, 2000. године,

направила филм о Флорином лику и делу под метафоричним називом *Кључ Шпаније*. Оно што је мање познато јесте да се гитара, као пратња сефардских световних песама, почела користити у XX веку (Карача Бељак 2019: 90–91, према: Петровић 1989: 59), док је данас извођење сефардских „класичних”, „традиционалних” песама препознато према репертоару и интерпретацијама Флори Јагоде управо уз гитарску пратњу и савремене аранжмане (Карача Бељак 2019: 90–91), уз повремени додатак дефа/бубња као ритмичке пратње.

Године 1985, у оквиру концертне турнеје, Флори Јагода је гостовала и у свом вољеном Сарајеву, где је оставила велики утисак на публику, а посебно сарајевске Сефарде, који су, заједно са својим осталим сународницима, након дужег времена чули „у јавности и на сцени” ладино, тј. јеврејско-шпански језик и музику, која се на тај начин поново вратила у Сарајево, односно у Босну и Херцеговину. Потакнути њеном музиком, чланови породице Камхи одлучили су да оформе групу и оживе „дух прошлих времена” кроз музику. То је била позната група симболичног назива „Ладино” (Гаон 1992: 14), а изводили су различите облике сефардске традиционалне музике уз пратњу гитаре, повремено флауте и дефа и пратећих вокала. Чланови „Ладина” су, све до деведесетих година прошлог века, широм бивше Југославије изводили познате сефардске песме, али у новим аранжманима и обрадама, правећи на тај начин сопствено виђење сефардске традиционалне музике са основном мелодиком сваке од песама исказаном кроз облик ривајвла.

Такође, потребно је истаћи да се јеврејска сефардска музичка традиција проучава и изводи на академском нивоу, односно кроз етномузиколошки одсек Музичке академије Универзитета у Сарајеву и ансамбла „Етноакадемик”. Поменути ансамбл је основан осамдесетих година прошлог века при академији на иницијативу професорке Анкице Петровић, чија се делатност, након краће паузе, наставља 2003. године (*Ансамбл Етноакадемик*). С обзиром на то да је циљ ансамбла што аутентичније извођење облика блиског оригиналу, резултат рада његових чланова, у овом случају, јесте реинтерпретација, односно реконструкција кроз солистичко извођење јеврејских сефардских песама уз пратњу гитаре, опет највише по узору на Флори Јагоду и њене интерпретације.

Још један од музичара који је спојио две љубави – ликовну и музичку уметност јесте Мостарац Владимир Мићковић. Овај врсни уметник, извођењем севадалинки, далматинских песама, а посебно сефардских песама, жели да представи свој унутрашњи и спољашњи доживљај музике који „излази” из њега кроз специфичан високо импостирани глас. И његова дугогодишња инспирација је Флори Јагода, са којом је и запевао, која му је, на тај начин, дала додатни подстрек, и (не)свесно реинтерпретирање њених специфичних елемената стила кроз певање. Мићковић је свој музички изражај спајао са различитим музичарима, извођачима и стиливима – од музицирања са гитаристом до ансамбала различитих састава. Употребом традиционалних инструмената, „електронике” у ширем смислу, као и специфичним музичко-фолклорним материјалом сефардске традиционалне музике, Мићковићево стваралаштво се може третирати и као облик/принцип прилагођавања попут „модернизације”, али искоришћене у смислу препознатљиве, елементарне „сефардске”, „мостарске”, „сарајевске” или „солунске” мелодике и стила извођења (*Мостарац Владимир Мићковић*).

Већ десетак година у Сарајеву делује вокални ансамбл основан при сарајевској јеврејској заједници. На почетку деловања, ансамбл није имао назив, те је неколико година након оснивања назван по диригенту, композитору и академику јеврејског порекла Оскару Данону. Наступали су у склопу јеврејских празника

и свечаних пригода (Ханука, Песах итд.), при манифестацијама међурелигијског карактера, како у Сарајеву и Босни и Херцеговини, тако и шире. Ансамбл је замишљен као вокални, односно *a cappella*, без инструменталне пратње, али им се, по потреби, прикључују музичари који свирају гитару и флауту. Главна окосница за већину репертоара ансамбла су сефардске песме у облику обрада, тј. стилизација различитих вокалних (и инструменталних) аранжмана. То се огледа кроз додавање других гласова, као аранжирања на основну мелодијску линију традиционалних сефардских световних и духовних песама, са повременом употребом инструмената у функцији пратње (гитара) или потпорне мелодије (флаута),<sup>13</sup> уз мање промене које дефинишемо као ривајвл.

Музички састав који у свом репертоару има јеврејске сефардске традиционалне песме јесте „Зорана и етно оркестра” (*Zorana & ethno orchestra*). Поменути састав делује седам година и бави се извођењем традиционалних песама са Балкана, а њихов последњи пројекат је це-де издање под називом *Сефардика* (*Sephardica*) на којем се налази једанаест сефардских традиционалних песама „у новом руху”. Заправо, реч је „најсвежијем” издању и обрадама песама из богате народне музичке традиције Сефарда са простора Балкана, које су „упаковане” у нове аранжмане како инструменталних тако и вокалних деоница, кроз свирање „живих” инструменталиста и великог броја пратећих вокала. Иако се ради о музичким интервенцијама у ширем смислу, оно што је остало препознатљиво јесте срж сефардске музике испоњене кроз ненарушавање основне мелодијске линије сваке од песама као препознатљивих обриса музичког фолклора и специфичне „меланхоличне”, али и „веселе” сефардске музичке нити која повезује свих једанаест композиција. Стога, овакав вид презентације музике у оквиру *world music* сцене припада облицима ривајвла и принципима прилагођавања, односно модернизације.

Музичирање, како Сефарда у Сарајеву, тако и Других у домену сефардске музичке традиције се, у већини случајева, више од тридесет година угледа на Флори Јагоду, која је „дислоцирала” традиционалну музику из приватне у јавну сферу, односно из кућног амбијента у јавни (концертни) простор и на тај начин јој продужила „век трајања”. Њен музички изражај био је први вишедеценијски додир са таквом врстом традиције која је за појединце била заправо „егзотика” и велико откриће. Спецификум Јагодиних (понекад и породичних) извођења (са троје деце [Коеп 1999: 532]) се читаво и у објашњавању контекста, функције и „превођења” песама, да би на тај начин приближила суштину и поуку сваке од песама, јер је у питању публици готово непознат језик. Њена важност се огледа и у томе што су се „откровењем” ње и света сефардске традиционалне музике отворила врата и дат је ветар у леђа деловању различитих генерација љубитеља сефардске музике, те је тиме извршен изразито пресудан утицај у смислу формирања касније, па и савремене сцене у Босни и Херцеговини, што можемо видети у датим примерима групе „Ладино”, ансамбла „Етноакадемик”, Владимира Мићковића, вокалног (инструменталног) ансамбла „Оскар Данон” и музичког састава „Zorana & ethno orchestra”.

Као заједничка црта сваког од поменутих извођача издваја се вокално-инструментално музичирање са гитаром, као обавезним чланом инструменталне пратње, и/или другим додатим инструментима, затим Флори Јагода, као „нона”, „узор” у погледу основне лид (*lead*) мелодије, интерпретације, облика и, делимично, аранжмана, чија је основа надограђена на различите начине (најчешће

13 Информација добијена од стране једног млађег припадника јеврејске заједнице у Сарајеву.

кроз облик ривајвла, принципом прилагођавања као модернизације и реинтерпретације, односно реконструкције) и употреба ладино језика као једног од основа идентитета Сефарда на овом простору. Колико год таква музика одлазила у правцу модернизације и технолошки осавремененог приступа, као и мешања различитих стилова, жанрова и начина обраде, она у себи и даље носи један вид идентитета кроз трансформације музичких облика у музички облик и препознатљиве сефардске нити и медитеранске душе. На тај начин се сефардска музичка традиција на примеру поменутих извођача у *world music* контексту може третирати више као културни феномен него стриктни музички жанр (Ристивојевић 2014: 79).

### Завршна разматрања

Основне одлике сефардске јеврејске музичке традиције и *world music* сцене изузетно су компатибилне, пре свега што их обе карактерише локално и транслокално, хибридно и аутентично. Док се за први појам везују различити музички утицаји кроз историју, уз једну мелодијску основу монодијског типа, други концепт представља исти такав спој различитих музичких облика, чија публика и ствараоци деле идеје о „оживљавању аутентичности” у оквиру „глобалног села”, „света као глобалног театра” и сл. Примери који то осликавају су наведени у претходном одељку чланка, а говоре о хибридности и физији другачијих културних традиција, чије је преношење с генерације на генерацију готово увек имало своју дораду, измену или допуну. Пошто се *world music* третира као културни феномен, пре неголи музички жанр, јер нема дефинисан стилски критеријум и елементе на основу којих препознајемо да је нешто управо музика света (Ристивојевић 2014: 79), а сефардска јеврејска музичка традиција јесте поље у коме је дошло до испреплетаности другачијих музичких утицаја у контексту различитих културних утицаја током многобројних друштвених и историјских периода (Петровић 1982: 38–40), можемо рећи да су ова два концепта у већој мери израсла и развила се на истим основама, те да је то и препознато од стране шире публике. Ово није случај на експлицитном, појавном нивоу, колико на имплицитном, идејном нивоу, који доводи до истих мотива како код извођача и аутора који се баве сефардском музиком, тако и код твораца у оквиру *world music*-а.

Стога сматрамо да смо, кроз анализу наведених музичких облика и стваралаштва Флори Јагоде, групе „Ладино” и других извођача новијег датума, показали да се може успоставити нит која показује континуитет музичких форми које су нашле своје место и на *world music* сцени. Колико год да су другачији примери које смо претходно навели, све их повезује истоветан однос према прошлости и употреба музичко-фолклорних елемената јеврејске сефардске музичке традиције, а што је одлика не само *world music* сцене, већ и саме сефардске јеврејске културе у Босни и Херцеговини на ужем, односно Балканском полуострву у ширем смислу, чије су спољне одлике биле променљиве током историје, док су унутрашње о(п)стајале упркос различитим променама.



## Литература

- Видаковић Петров 1994: K. Vidaković-Petrov, „Sephardic Folklore and the Balkan Cultural Environment”, In: T. Alexander, A. Haim, G. Hasan-Rokem, and E. Hazan (eds.), *History and Creativity, The Sephardi and Oriental Jewish Communities*, Jerusalem: Misgav Yerushalayim, Institute for Research on the Sephardi and Oriental Jewish Heritage, 285–300.
- Вукоичић 2012: J. Вукоичић, *Раџ и национални идентитет Срба у Републици Српској и БиХ*, докторска дисертација, Београд: Факултет политичких наука Универзитета у Београду. <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/3076>. 28.03.2021.
- Гаон 1992: A. Gaon, *Španski Jevreji južnoslovenskih zemalja*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Гаон 2011: A. Гаон, „Предговор”, у: A. Гаон (ред.), *Знамениити Јевреји Србије*, Београд: Савез јеврејских општина Србије, I–III.
- Дражета 2021: Б. Дражета, *Етничка идентификација и границе у Босни и Херцеговини: примери Мосћара и Сарајева*, Београд: Филозофски факултет, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, Досије студио.
- Зарић 2010: B. Zarić, „Sefardi u Bosni i Hercegovini: doprinos razvoju kulture i pismenosti”, Sarajevo: *Bosniaca – Journal of National and University Library of Bosnia and Herzegovina*, 15, 65–69.
- Јаковљевић 2011: R. Jakovljević, *World music u Srbiji–tradicije, poreklo, razvoj*, Beograd: Muzička omladina Srbije.
- Камхи 2016: D. Kamhi, „O jeziku sefardskih Jevreja”, Sarajevo: *Jevrejski glas* (separat), 71, 1–16.
- Камхи 2017: D. Kamhi, „Sefardska muzika u multikulturnoj Bosni i Hercegovini”, Sarajevo: *Jevrejski glas* (separat), 73, 1–16.
- Карача Бељак 2019: T. Karača Beljak, *Uvod u etnomuzikologiju: etnomuzikološka čitanka Bosne i Hercegovine za studente Muzičke teorije i pedagogije*, Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju.
- Коен 1999: J. Cohen, „Judeo-Spanish (‘Ladino’) Recordings”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 446, American Folklore Society, 530–540.
- Конел, Гибсон 2004: J. Connell and C. Gibson, „World music: deterritorializing place and identity”, *Progress in Human Geography* 28 (3): 342–361.
- Леви 1969: M. Levi, *Sefardi u Bosni (prilog istoriji Jevreja na Balkanskom poluostrvu)*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- Милојевић 2004: J. Milojević, „World music” – *muzika sveta*, Jagodina: World music asocijacija.
- Незировић 2000: M. Nezirović, „Historija bosanskih Jevreja” Моше (Rafaela) Atijasa - Zeki efendije”, Sarajevo: *Prilozi*, 29, 245–260.
- Ненић 2015: I. Nenić, „World/ ворлд мјузик, etno, no name at all: između zajednice, scene i institucije”, *Etnoumlje*, br. 28. Beograd: World Music Asocijacija Srbije, 85–89.
- Обер 2007: L. Ober, *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*, Beograd: XX vek.
- Папо 2011: E. Papo, „Od jezičkog zamora do jezikoumorstva ili... o uticaju srpsko-hrvatskog na bosanski govorni jevrejsko-španski jezik”, *Zenica: Zeničke sveske – Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku*, 14, 298–314.
- Паћука 2010: L. Pačuka, *Muzički život u Sarajevu za vrijeme Austro–Ugarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu*, магистарски рад, Сарајево: Музичка академија у Сарајеву.
- Петровић 1982: A. Petrović, „Sacred Sephardi Chants in Bosnia”, *The World of Music*, Vol. 24, No. 3, VWB - Verlag für Wissenschaft und Bildung, 35–51.
- Пинто 1966: A. Pinto, „Jevrejska društva u Sarajevu”, *Spomenica: 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu: 1566–1966*, (Sarajevo: Odbor za proslavu 400-godišnjice dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu, [Sarajevo: Oslobođenje], 1966), 173–187.

- Пинто 1987: А. Pinto, *Jevreji Sarajeva i Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Поломик 1997: Т. Polomik, „Crtice iz muzičko-kulturnog života Sefarda u Sarajevu za vrijeme austrougarske uprave 1878–1918.”, u: I. Čavlović (red.), *Muzika* 4 (4), Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Muzikološko društvo FBiH, 49–54.
- Радовановић 2010: В. Радовановић, *Јеврејски историјски музеј у Београду*, Београд: Савез јеврејских општина Србије.
- Рибих, Младеновић-Рибих 2014: V. Ribić, N. Mladenović-Ribić, „Srpsko tradicionalno pevanje između nematerijalnog kulturnog nasleđa i muzike sveta”, u: D. Antonijević (red.), *Etnoantropološki problemi*, god. 9, sv. 4, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 941–954.
- Ристивојевић 2013а: М. Ristivojević, *Muzika sveta kao novi oblik tradicije*, Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Ристивојевић 2013б: М. Ristivojević, „Muzika kao kulturni fenomen”, u: D. Antonijević (red.), *Етноантрополошки проблеми*, год. 8, св. 2, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 441–451.
- Ристивојевић 2014: М. Ristivojević, „(Re)definisanje tradicije na primeru world music fenomena”, u: D. Antonijević (red.), *Етноантрополошки проблеми*, год. 9, св. 1, Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, 69–82.
- Рок 2018: J. Rock, „Sarajevo and the Sarajevo Sephardim”, Cambridge: *Nationalities Papers*, 46 (5), 892–910.
- Самсон 2005: J. Samson, „Borders and bridges: Preliminary thoughts on Balkan music”, *Музиколоџија* 5, Beograd: Музиколошки институт САНУ, 37–55.
- Становништво према етничкој/националној припадности – детаљна класификација. *Попис становништва, домаћинства и станова у Босни и Херцеговини, 2013*. [https://www.popis.gov.ba/popis2013/doc/Knjiga2/K2\\_S\\_E.pdf](https://www.popis.gov.ba/popis2013/doc/Knjiga2/K2_S_E.pdf). 28.03.2021.
- Талам 2017: J. Talam, *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Institut za muzikologiju, Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.
- Томић 2002: Ђ. Tomić, „„World music”: Formiranje transžanrovskog kanona”, *Reč* 65/II: 313–332.
- Фелд 2002: S. Feld, „Od šizofonije do šizmogeneze. „World music” i „world beat” kao diskursi i prakse komodifikacije”, *Reč* 65/II: 361–390.
- Хаџић 2018: F. Hadžić, *Muzičke institucije u Sarajevu (1918–1941): oblasna muzička škola i sarajevska filharmonija*, Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju.
- Чавловић 2011: I. Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu.
- Шланг 1926: И. Шланг, *Јевреји у Београду*, Београд: Штампарија М. Карића.

## Интернет извори

- Ансамбл Етноакадемик: Ansamb Etnoakademik. *Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu*, <http://www.mas.unsa.ba/ansamb-etnoakademik>, 01.03.2021.
- Ла Беневоленција: La Benevolencija. *Jevrejska zajednica Bosne i Hercegovine, Jevrejska Opština Sarajevo i Jevrejsko kulturno-prosvjetno i humanitarno društvo „La Benevolencija”*, <https://www.jews.ba/Menu/5/La-Benevolencija>, 01.03.2021.
- Маџам музик: Maqām music. *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/maqam-music>. 01.03.2021.

Мостарац Владимир Мићковић: Mostarac Vladimir Mičković jedan od najintragantnijih pjevača glazbenika s Balkana, <https://www.jabuka.tv/mostarac-vladimir-mickovic-jedan-od-najintragantnijih-pjevaca-i-glazbenika-s-balkana/>, 01.03.2021.

## THE FOUNDATION OF SHEPARDIC MUSICAL TRADITION IN BOSNIA AND HERCEGOVINA AND THE WORLD MUSIC SCENE

### Summary

The Jewish tradition is manifested through various musical forms, which is the subject of the study of ethnomusicology, but at the same time it is related to the field that ethnology deals with, since it refers to culture and its transmission. In that sense, this paper will deal with both secular and spiritual forms of Jewish Sephardic music in Bosnia-Herzegovina. Since the arrival of the Sephardic Jews in this area in the narrower sense or the Balkan Peninsula in the broadest sense at the end of the 15th and the beginning of the 16th century, the music of their community has been shaped by the music of Others, and vice versa. The local province, urban forms, oriental melodies, Arabic-Spanish-Jewish forms, as well as the culture of living, are just some of the influences in the traditional (folk) music of Sephardic Jews in the mentioned area (Bosnia-Herzegovina). We believe a thread can be established that shows the continuity of musical forms that have found their place on the World Music scene, through the analysis of the mentioned forms and creativity of Flory Jagoda, Ladino ensemble, and other performers of recent date.

*Keywords:* Sephardic Jews, tradition, ethnomusicology, ethnology, musical forms, World Music, culture, Bosnia and Herzegovina

Zorana S. Guja  
Bogdan D. Dražeta