

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT
IN RESEARCHING TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

Julijana Bašić¹

Academy of Arts, University of Novi Sad, Novi Sad, Serbia

ПРИМЕНА КОНЦЕПТА МУЗИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ
УСКЛАЂИВАЊА У ИСТРАЖИВАЊУ ТАМБУРАШКЕ ПРАКСЕ У
СРБИЈИ

Јулијана Баштић

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, Србија

Received: 15 December 2021

Accepted: 21 March 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

Entrainment in music refers to the interaction and synchronization of two or more rhythmic processes. The first part of this paper presents entrainment theory in ethnomusicology as a methodology for interdisciplinary research into musical, social, and cultural phenomena. The second part of the paper concerns the application of the concept of musical social entrainment in the example of tambura practice. Because tambura players display mutual entrainment through various behaviors during playing and social interaction, applying entrainment theory entails an analytical segmentation of the social and musical spheres in a specific musical performance.

KEYWORDS: entrainment in ethnomusicology, musical social entrainment, intra/inter-individual and intra/inter-group entrainment, tambura practice, tamburitza ensemble „The Hearth of Bačka”.

АПСТРАКТ

Усклађивање у музици подразумева интеракцију и синхронизацију двају или више ритмичких процеса. У првом делу рада говори се о заступљености теорије усклађивања у етномузикологији, као методологији интердисциплинарног проучавања музичких, друштвених и културних феномена, док је други део посвећен имплементацији концепта музичког друштвеног усклађивања на примеру тамбурашке праксе. Будући да се међусобна усклађеност тамбураша уочава кроз различите аспекте друштвености и начине свирања, примена теорије усклађивања подразумева аналитичку сегментацију на сфери друштвеног и музичког у конкретном извођењу музике.

Кључне речи: усклађивање у етномузикологији, музичко друштвено усклађивање, интра/интериндивидуално и интра/интергрупно усклађивање, тамбурашка пракса, тамбурашки ансамбл „Срце Бачке”.

ТЕОРИЈА УСКЛАЂИВАЊА У ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ

Усклађивање (енгл. *entrainment*) у музици у најширем смислу подразумева интеракцију и синхронизацију двају или више ритмичких процеса, те може бити важан аспект у истраживањима усмереним ка извођењу и рецепцији музике. Иако је појава усклађивања осцилирајућих клатна из научне перспективе разматрана још у 17. веку, реферисање на ту врсту односа међу музичарима среће се спорадично у радовима с краја 20. века, да би тек у студији *In time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology* [У времену с музиком: концепт усклађивања и његов значај за етномузикологију] Мартина Клејтона (Martin Clayton), Ребеке Сејџер (Rebecca Sager) и Уда Вила (Udo Will), усклађивање било представљено као концепт и разматрано из перспективе етномузикологије (2005).² Ови аутори сматрају да су музичари осцилатори који се могу узајамно ускладити путем самосинхронизације, а такође и да се могу усагласити са спољашњим надражајима у процесу стварања музичког звука (Ibid.: 37). Конкретније, могућност индивидуе да на адекватан начин одговори датом музичком стимулусу (нпр. пуцкањем прстима, тапкањем стопалима у ритму у којем се изводи музика, одређеним плесним покретима и

2 У овој опсежној студији су, након објашњења употребе термина и појма усклађивања у биолошким и друштвеним наукама, као и у студијама музике с фокусом на етномузикологију, представљене четири категорије методолошких приступа у емпиријским истраживањима, које указују и на степен усклађености између музичара: 1) етнографска истраживања с интроспекцијом испитаника, 2) представљање музичког звука различитим графичким скицама (или, што је мање поуздано, транскрипцијом помоћу западноевропске нотације), уз примену хронометријске анализе, 3) анализа гестова, односно видљивих физичких понашања која су забележена видео снимком и 4) проучавање физиолошких процеса попут откуцаја срца, дисања (и)ли фреквенција можданих таласа (Clayton et al. 2005).

др.), може бити ознака за степен припадања одређеној друштвеној групи, па чак и ако је примена тог ритма биолошки утемељена. Из тога следи да концепт усклађивања, како је постављен у поменутој студији, подразумева сагледавање музичких, когнитивних, биолошких и културних аспеката, будући да је музичко искуство, уз јединственост сваког индивидуалног реаговања, увек друштвено и културом обликовано (Ibid.: 39). Другим речима, кроз истраживање феномена усклађености етномузиколози могу боље разумети како музички звук служи као посредник који повезује индивидуу с друштвом.

Развијајући своја истраживања на ову тему Мартин Клејтон је у наредним студијама издвојио три различита нивоа у проучавању музичког усклађивања: 1. интраиндивидуално, 2. интериндивидуално/интрагрупно и 3. интергрупно усклађивање (Clayton 2012: 51; 2013: 30–36). Интраиндивидуално усклађивање односи се на људско биће, односно на осцилацију неурона у сагласју с перцепцијом метричке пулсације у току извођења/слушања музике, или пак на координацију покрета током свирања – процес самосинхронизације. Интериндивидуално усклађивање се преклапа с интрагрупним и односи се на синхронизацију деловања двеју индивидуа (и)ли појединаца унутар групе, што је суштина музицирања у ансамблима, док се интергрупно усклађивање односи на координацију између различитих група / музичких ансамбала (Clayton 2012: 51). Ови различити нивои музичког усклађивања су међусобно независни, али је сваки хијерархијски изграђен на основу претходног – без усклађености индивидуе с музичким метром не би се могло остварити интериндивидуално/интрагрупно усклађивање, односно, без усклађене групне свирке не би се могло реализовати интергрупно усклађивање. Поред тога, може се рећи да су нивои музичког усклађивања рекурзивни – индивидуе опажају и генеришу хијерархијске временске структуре, синхронизују своје акције с групом, а групе координирају с већим групама (Ibid.: 51–52).

Инспирисани Клејтоновом теоријом усклађивања, као и концептом „друштвеног усклађивања” (енгл. *social entrainment*) из социјалне психологије,³ Џин Хјан Ким (Jin Hyun Kim), Андрес Рајфгерст (Andres Reifgerst) и Марта Ризонели (Marta Rizzonelli) креирали су модел „музичког друштвеног усклађивања” (енгл. *music social entrainment*) (Kim et al. 2019: 1–17). Реч је о интра/интериндивидуалном и интра/интергрупном усклађивању према спољашњим ритмовима који су саставни део друштвеног контекста и доприносе социјализацији. Основна идеја аутора^а јесте да се модел друштвеног усклађивања не може свести искључиво на психичка и биолошка усаглашавања, те да је свако ритмизовано понашање у непосредној вези с контекстом који омогућава, индивидуалне перцепције понашања, или их, пак, ограничава (Ibid.: 9–10). У том смеру перцепција музичког метра схваћена је као резултат

3 Концепт „друштвеног усклађивања” у социјалној психологији подразумева физичке и биолошке аспекте усклађивања, односно истраживање ритмизованих понашања људи (нпр. смењивање дневних и ноћних активности), затим промене које настају због тежње ка међусобним синхронизацијама (нпр. прилагођавање комуницирајућих образаца), као и утицаје спољних импулса (нпр. тапшање у ритму музике) (McGrath and Kelly 1986, према Kelly 2010: 785–786).

самосинхронизованог понашања у односу на окружујући ритам током извођења музике у датом контексту, а не само као веза између осцилације неурона и фреквенције метричко-ритмичке пулсације (Ibid.: 10).

Специфична форма интериндивидуалног усклађивања музичара, која укључује „ми-намере” (енгл. *we-intentions*) засноване ка заједничком/колективном усмерењу, односи се на „грув” (енгл. *groove*), односно на „музички-специфично друштвено усклађивање” (енгл. *music-specific social entrainment*) (Ibid.: 11). Иако се многи аутори слажу да грув указује на осећај савршене синхронизације музичара у процесу извођења музике, као и да структурално-формално представља узастопно понављање звучних (примарно метроритмичких) образаца, не постоји прецизно одређење његовог значења. Према Чарлсу Кејлу (Charles Keil) не постоји савршена синхронизованост међу музичарима у процесу извођења, већ је увек присутно „партиципаторно одступање” (енгл. *participatory discrepancy*) у временским процесима у музици и текстурама тона (1987; 1995).⁴ Надовезујући се, Стивен Фелд (Steven Feld) одступања на микроновоу описује као „синхронизовано, али ван фазе” (енгл. *in synch but out of phase*) и објашњава да „улазак у грув” (енгл. *getting into the groove*) значи и препознавање музичког обрасца унутар одређеног стила од стране музичара и социјализованих слушалаца (Feld 1988: 74–75).⁵

Примењујући концепт усклађивања као теоријску и методолошку платформу, Марк Дофман (Mark Doffman) тумачи грув не само као вишедимензионално телесно искуство заједничког времена које се дешава између музичара у процесу извођења, него и као процес који музичари међусобно дубоко осећају и испољавају кроз свој дискурс (Doffman 2013: 62–63). У том смислу Дофманово схватање грува као усклађеног понашања музичара које представља културну норму, мења свест музичара и доприноси осећају повезаности с другима, односно социјализацији (Ibid.: 83–84), врло је блиско концепту музичког друштвеног усклађивања Ким, Рајфгерст и Ричонели. Међутим, кључна разлика је у томе што је музичко друштвено усклађивање схваћено као интра/интериндивидуално и интра/интергрупно усклађивање у односу на спољне ритмове који су саставни део ширег контекста (Kim et al. 2019: 13), док се грув односи само на релацију између музичара.

У смеру интеграције друштвеног аспекта у теорији усклађивања, Мартин Клејтон и његови сарадници су 2020. године представили модел „интерперсоналног музичког усклађивања” (енгл. *Interpersonal Musical Entrainment*), који се надовезује на претходне теоријске поставке, али у значајној мери проширује фокус и на окружујуће друштвене и културне факторе (Clayton et al. 2020: 136–194). У оквиру овог модела анализа усклађивања ритмичких

4 На основу богатог искуства у сфери џеза Кејл наглашава да музика, да би била друштвено вредна, мора бити мало „изван времена” и „изван мелодије” (енгл. *out of time* и *out of tune*) и неусклађена у односу на стандардизован начин размишљања о музици (Keil 1987: 275).

5 Интелектуална размена Чарлса Кејла и Стивена Фелда сублимирана је у књизи *Music Grooves: Essays And Dialogues* (Keil and Feld 1994). Више и на интернет страници *Music Groove* (<https://www.musicgrooves.org/> [присутљено 20. 3. 2022]).

система усмерена је на процесе сензомоторне синхронизације и координације музичара, као и улоге заједничког културног знања и везе између усклађивања и друштвених процеса. Анализа сензомоторне синхронизације подразумева лабораторијска истраживања психолошких процеса који подстичу музичко усклађивање у кратким временским интервалима, док се координација односи на анализу покрета тела кроз дуже временске оквири, који немају директан утицај на продукцију звука, али су зависни од музичке структуре и преносе симболичке, културом обликоване информације (Ibid.: 136–148; 155–176). У оквиру друштвеног аспекта интерперсоналног музичког усклађивања веома су важне форме диференцијација хијерархијски организованих улога (и)ли статуса музичара, где једна особа или више њих имају улогу лидера у датом тренутку извођења (нпр. приликом давања почетног знака од стране лидера у ансамблу или однос између првог и другог гласа). Поред тога, различити ситуациони фактори у извођењу музике представљају важне друштвене и културне аспекте који могу да утичу на интерперсонална музичка усклађивања, попут: величине групе (броја учесника), просторне организације (односа између учесника и комуникација), подгруписања (нпр. деоница у великим оркестрима), улога, структуре лидерства, учешћа (заступања и промене улога), технологије (нпр. конструкције инструмената или мониторинга звука) и знања (специфичних културно обликованих знања) (Ibid.: 149–155). За разлику од првобитне имплементације теорије усклађивања у етномузикологији, у моделу интерперсоналног музичког усклађивања анализа је проширена на различите друштвене и културне аспекте, чиме је етнографско истраживање добило на значају. Не одступајући од интердисциплинарног приступа, као ни од примарне фокусираности на временску димензију извођења музике, метода анализе сензомоторне синхронизације и координације музичара уз сагледавање различитих аспеката друштвених, културних и ситуационих фактора у процесу извођења музике представља суштину примене интерперсоналног музичког усклађивања у етномузикологији.

АСПЕКТИ МУЗИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ УСКЛАЂИВАЊА У ТАМБУРАШКОЈ ПРАКСИ

Кроз вишегодишња квалитативна теренска истраживања тамбурашке праксе – која се односе на посматрање и посматрање с учествовањем, етнографију и аутоетнографију извођачке праксе, реализацију слободних и полуструктурираних интервјуа с извођачима – искристалисало се размишљање о интригантности проучавања међусобне усклађености и синхронизованости музичара (тамбураша) у процесу извођења. У том смеру постављају се питања – на који начин постижу међусобну усклађеност и кроз које сегменте у музицирању се то манифестује?

Свођење концепта усклађености на временску димензију музике, где се друштвени и контекстуални аспекти маргинализују, чини се недовољним за

примену на тамбурашку праксу у Србији.⁶ Будући да се међусобна усклађеност тамбураша уочава кроз различите аспекте друштвености и начина свирања, примена теорије усклађивања подразумева аналитичку сегментацију на сфере друштвеног и музичког, које се у конкретном извођењу музике увек прожимају.⁷

Схватање музике као аспекта културе оствареног кроз деловање музичара указује на шира друштвена питања која укључују културом уобличена знања, али и индивидуалне и колективне мотивације, погледе на живот, свесне и несвесне ставове исказане музиком. У том смислу друштвеност се не посматра само кроз ритмизоване људске покрете (или понашања) у току извођења музике на које утичу окружујући фактори (конситуациони услови извођења музике),⁸ него и кроз заједничка културом уобличена знања, ставове и уверења о тој музици. Примена етнографије и анализе наратива сматра се базичним методолошким приступом у схватању сфере друштвености. Музичка сфера у процесу аналитичке интерпретације преводи се у музички текст применом дескриптивне транскрипције одабраног сегмента извођења и односи се на сагледавање свих музичких параметара. У том смислу концепт музичког друштвеног усклађивања биће демонстриран кроз етнографско разматрање „идејно-репертоарског” уједначавања и анализу извођења бећарца као иконичке форме „традиционалне војвођанске музике” у интерпретацији тамбурашког ансамбла „Срце Бачке”.

ОН 'ОЋЕ, ЈА НЕЋУ – ЕТНОГРАФИЈА ТАМБУРАШКОГ АНСАМБЛА „СРЦЕ БАЧКЕ”

Тамбурашки ансамбл „Срце Бачке” чине музичари из Бачког Градишта и Турије,⁹ који заједно свирају од 2014. године. Мобилност музичара у

6 Критике у вези с једнодимензионалношћу теорије усаглашавања Клејтона и сарадника (уп. Allgayer-Kaufmann 2005: 76–77; Lucas 2005: 96–99) подстакле су лична размишљања у смеру проширења фокуса анализе у тамбурашком музицирању.

7 Раздвајање друштвеног и музичког аспекта, као резултат аналитичког промишљања о системима кроз које се успоставља усклађеност између музичара, заступљено је у концептима „музичког друштвеног усклађивања” (Kim et al. 2019) и „интерперсоналног музичког усклађивања” (Clayton et al. 2020). Будући да оба концепта представљају примену теорије усклађивања у етномузикологији кроз интердисциплинарни приступ, поред термилошке дистинкције и различитих методолошких поступака, усмереност ка искључиво временској димензији у извођењу музике и схватање друштвености као ритмизованих људских покрета (или понашања) у току извођења музике на које утичу и окружујући фактори и културом уобличена знања, у крајњој инстанци су подударни.

8 По узору на приступе у руској лингвистици, етнологији и етномузикологији, Мирјана Закић одређује конситуацију као „конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста” (2008: 219), те је ово термилошко одређење прихваћено и у домаћем савременом етномузиколошком и етнокоролошком дискурсу.

9 Поред тога што припадају јужнобачком округу и што су повезана Каналом Дунав–Тиса–Дунав,

тамбурашкој пракси изузетно је заступљена, па тако и у овом саставу понекад долази до промена чланова. Може се рећи да окосницу састава чине Момчило Мирилов (прим), Иван Војновић (А-басприм) и Милорад Гуцунски (Е-контра) из Бачког Градишта, као и Немања Шијачки (А-басприм и главни вокал) из Турије.¹⁰ Будући да тренутно немају бегешара, приморани су да пред сваки наступ ангажују колегу који би могао да им се придружи у тој улози. Ова ситуација у великој мери отежава реализацију наступа, посебно када се узме у обзир то да се сви чланови баве пољопривредом (и)ли занатима, те да им свирање представља „посао у слободно време” и, с друге стране, да у околним местима нема много бегешара.

С обзиром на велико свирачко искуство чланова ансамбла „Срце Бачке” у партиципативним ситуацијама,¹¹ репертоар се жанровски не разликује у односу на остале тамбурашке ансамбле у Србији.¹² То подразумева да у њиховом репертоару апсолутно доминира вокално-инструментални израз реализован кроз извођење староградских,¹³ варошких и новокомпонованих народних песама, романси, севдалинки, бећараца, сватоваца, али и песама које се сматрају окосницом локалног репертоара.¹⁴ Инструментални део репертоара изводе

ова два села се у многоме разликују: Турија припада србобранској, а Бачко Градиште бечејској општини. Док у Турији доминира српско становништво, у Бачком Градишту етничка структура је шаролика, с највећим бројем Срба и Мађара.

10 Мирилов, Војновић и Гуцунски иста су генерација (рођени 1965. године), а заједно свирају од почетка осамдесетих година прошлог века, када је месна заједница подстакла формирање оркестра. Водио га је Јовица Јовановић, пензионисани музичар из Тамбурашког оркестра Радио Новог Сада, који је настојао да их музички описмени и оспособи да свирају из нотних записа. Међутим, они су врло брзо почели да шире репертоар „по слуху”, те се данас не служе партитурама, односно штимовима. Сматрају да су највише научили док су радили у ресторану „202” у Бечеју с музичарима из Радио Новог Сада, а посебно су истакли сарадњу с познатим тамбурашима Цветом Сладићем Чичом и Драганом Сладићем.

Немања Шијачки, рођен 1988. године, почео је да свира басприм у културно-уметничким друштвима „Светозар Марковић” и „Соња Маринковић” у Новом Саду, али сматра да је највише научио од Милана Мике Величког, самоуког музичара из Турије.

11 У односу на поделу извођења музике у реалном времену на партиципаторно и презентационо (више у Turigo 2008: 25–28), свирање тамбураша у кафанама, на свадбеним весељима и другим приватним прославама било би партиципативно, док се презентационе форме наступа односе на сценска приказивања.

12 Детаљније о креирању савременог репертоара у оквиру тамбурашке праске у Војводини видети у: Jovanović 2017: 354–362.

13 Према Марији Думњић Вилотијевић староградска музика представља специфичан жанр популарне народне музике који се развио из градске народне музике из прве половине 20. века, а данас своју другост гради у односу према новокомпонованој народној музици. Овај карактеристичан жанр одређен је дискурсом носталгије и акустичним извођењем, те представља „савремену носталгичну регионалну популарну праксу” (2019).

14 Најпознатије песме с репертоара ансамбла „Срце Бачке”, које се на основу заступљених топонима и имена важних личности препознају као уже локални репертоар јесу: „Сентомашу Лазо”, „Село моје”, „Аој, Јело, ој Јелице”, „Кад би чаша била флаша”, „На дну једне мале реке”, као и бећарци у којима се спомињу село Турија и околна места.

понекад на почетку наступа (нпр. уколико у кафани нема много гостију), а то могу бити композиције оригинално писане за тамбурашке оркестре, аранжиране обраде традиционалних песама и мелодија за плес,¹⁵ као и обраде уметничке, филмске и популарне музике. Приликом извођења инструменталног репертоара композиције углавном спајају у „блокове”, односно изводе их према унапред утврђеном редоследу и с непроменљивим музичким текстом.¹⁶

Музичари из ансамбла „Срце Бачке” окупљени су око заједничке идеје да своју посебност креирају кроз репертоарску политику, односно нумере које за њих представљају „стару тамбурашку музику”. То је углавном репертоар који се семантичким потенцијалима односи на територију данашње Војводине, уз изванредан број песама карактеристичних за ужи локални простор јужне Бачке, као и за шири географски простор Србије.¹⁷ Управо се кроз одабир репертоара ишчитава иницијално идејно и дискурзивно поље друштвености у ансамблу, што Момчило Мирилов објашњава речима:

Ми имамо наш репертоар и то је наша шанса, једина. Знаш шта, не можемо ми ићи да свирамо некој деци, девојкама, младима. Али, то је наш репертоар. Схваташ? (Баштић и Мирилов 2020).

Поред тога, може се рећи да је имиџ ансамбла „Срце Бачке” изграђен и кроз визуелни аспект – они увек наступају свечано обучени у црне панталоне, ципеле, беле кошуље и јелеке са златовезом. Генерално, свечано облачење у тзв. црно-белу комбинацију међу тамбурашима представља израз поштовања према послу музичара, док јелеци, као традиционални одевни предмет сеоског културног миљеа с ручно рађеним златовезом, претендују на визуелну аутентичност ансамбла. Другим речима, кроз избор одеће за наступе тамбураши из „Срца Бачке” међусобно се усаглашавају и шаљу визуелну поруку њиховог схватања музике коју изводе, а то је тамбурашка музика чије значење указује на традицију Срба староседелца с простора Бачке, као и на професионалан однос према послу музичара.

15 Занимљиво је то што на свом репертоару немају *мало и велико коло* (саопштили су да знају да свирају, али да никада нису заједно изводили зато што им то нико није тражио на наступима), као ни мелодије некада заступљених паровних плесова (сећају се да су то свирали у младости, у оквиру наступа с културно-уметничким друштвима). Прецизније, од мелодија за плес на репертоару су им *ужичко коло*, инструменталне адаптације мађарских *чардаша*, као и аранжмани Саве Вукосављева.

16 Ове инструменталне „блокове” осмислили су по узору на снимке наступа оркестра Јанике Балажа на Петроварадинској тврђави у Новом Саду у периоду од шездесетих до средине осамдесетих година прошлог века.

17 Окосницу савременог тамбурашког репертоара представљају песме Звонка Богдана, познатог интерпретатора и кантаутора. Међутим, поједине песме старијег датума, или које тематиком текста алудирају на простор јужнобачког округа, заиста представљају специфичност ансамбла „Срце Бачке”, а популарне су код Срба староседелца и генерално – публике средње и старије доби.

Примарно оријентисани ка партиципативним формама наступа, „Срце Бачке” углавном свира на свадбама и другим приватним прославама, у кафанама/ресторанима, а понекад и у оквиру презентационих форми, односно сценских и телевизијских наступа. На иницијативу Немање Шијачког организовали су самостални концерт у Србобрану (2019), а интересантно је то да су утисци с поменутог наступа опречни. За разлику од осталих чланова који мисле да је концерт био веома успешан (судећи по бројној посећености и позитивним реакцијама публике), Момчило Мирилов сматра да нису били довољно увежбани за концертни наступ:

Ја сам био увек антипротиван. Ја и Немања смо били увек: он 'оће, ја нећу. Зато што концерт кад свираш мораш имати почетак, мораш имати прелаз, мораш имати крај, украс, форшпил. А ми то немамо. То, у кафани то некад не треба. Кренеш са песмом, ако не знаш форшпил, готово, одсвираш рефрен (Баштић и Мирилов 2020).¹⁸

Готово истовремено, Иван Војновић објашњава како је концерт у Србобрану био изузетно успешан, а Немања Шијачки додаје:

Добро је то било на концерту, уеглано. То не мож' нико да каже (Баштић и Шијачки 2020).

Различити коментари у вези с утисцима о њиховом квалитету свирке у оквиру сценских наступа указују на интериндивидуални раскорак у естетској евалуацији концерта и опредељености ансамбла искључиво за презентационе или партиципативне форме наступа. Другим речима, друштвеност у ширем смислу или идејно и дискурзивно усклађивање тамбураша из ансамбла „Срце Бачке” на интрагрупном нивоу реализује се примарно кроз одабир репертоара и начин његове реализације у оквиру партиципативних форми наступа, док се за презентациони тип не може исто тврдити.

За разлику од ових неусклађености, може се рећи да су у сфери друштвености испољеној током свирања врло усклађени, односно да се добро споразумевају кроз мимику и гестикулацију. Невербални вид комуникације, који су развили временом кроз искуство заједничког музицирања, посебно је изражен у односу трију музичара из Бачког Градишта. Свирајући заједно четири деценије у континуитету, они истичу да им је понекад тешко да се прилагоде другим тамбурашима. Присећајући се ситуације с наступа на којем су први пут свирали с двојицом млађих тамбураша из Новог Сада, Мирилов објашњава:

18 Сличне реакције биле су и у вези с учешћем ансамбла у снимању телевизијске емисије „Додати живот годинама” (РТВ 2018). Више о емисији видети на интернет страници ЈМУ Радио-телевизије Војводине (https://rtv.rs/sr_lat/dodati-zivot-godinama [приступљено 20. 3. 2022]).

Свирамо и ми, и они добро, али, то ти је сад она разлика да л' ћеш 'па-па-па', па још једном ући у, или ћеш мало раније ући у песму после форшпила, или... Нису то неке катастрофалне разлике, али то су разлике које боду, које нервирају, знаш. Они раније уђу, ми раније изађемо, они продуже, ми скратимо (Баштић и Мирилов 2020).

Може се рећи да су тројица музичара из Бачког Градишта стекли висок ниво интериндивидуалног музичког друштвеног усклађивања, што се може тумачити и кроз Вилијамсове „структуре осећања”.¹⁹ За разлику од њих, Немања Шијачки из Турије се кроз процесе самосинхронизације лако прилагођава другим музичарима, али такође заступа лидерску позицију у ансамблу, која додатно долази до изражаја када пева.

Креирање аранжмана у складу је с поделама инструменталних деоница у тамбурашким ансамблима,²⁰ што значи да „Срце Бачке” углавном наступа у форми тамбурашког квинтета, где су заступљене мелодијске линије првог (прим и А-басприм) и другог гласа (А-басприм), као и хармонско-ритмичка пратња (контра и бегеш). Поред тога, опсервацијом ансамбла „Срце Бачке” на наступима партиципативног типа уочава се да усклађеним динамичким осцилацијама утичу на афективна понашања у публици – емотивно подстичу или смирују слушаоце у зависности од ситуације.²¹ С тим у вези, Милорад Гуцунски објашњава да су то научили од старијих музичара, а Немања Шијачки додаје:

Чим гост почне да буде јачи од нас, ми се повучемо да он примети сâм да није он ту да пева. Ако си ти платио нас да ми певамо, онда ћемо ми певати. Ако ћеш ти певати, певај ти. (...) Али, певање није дерање, ни дерање није певање (Баштић и Шијачки 2020).

С обзиром на то да скоро сваки пут свирају с неким другим бегешаром, навикли су да се прилагођавају и да им звук контре буде примарни хармонско-ритмички ослонац.

19 Према Рејмонду Вилијамсу (Raymond Williams) „структуре осећања” представљају одређена друштвена искуства, историјски (додала бих и просторно, прим. Ј. Б.) омеђена, која дају смисао и значења генерацији или периоду. Конкретније, то су проживљена заједничка искуства и уједначено разумевање значења и вредности у оквиру генерације или периода (1977: 128–135).

20 За тамбурашку праксу у Србији карактеристично је групно музицирање, где су дефинисане „улоге” тамбурашких инструмената на мелодијске – Е-прим, А- и Е-басприм, који се углавном деле на први и други (па и трећи) глас; и хармонско-ритмичке деонице – чело, контра и бегеш.

21 Афект представља један од суштинских аспеката у извођењу музике, посебно у партиципативним наступима тамбурашких (и других) ансамбала у Србији (уп. Dumnić 2017: 75–88). Због тога се студије афекта сматрају свеприсутним теоријским и методолошким оквиром етномузиколошке истраживачке праксе (уп. Hofman 2015: 35–55). Међутим, због фокусираности рада на теорију усклађивања, овај аспект неће бити дубље разматран.

ОНДА КАД ДАМ – АНАЛИЗА ИЗВОЂЕЊА „ТУРИЈСКОГ БЕЋАРЦА”

Од више различитих снимака с наступа тамбурашког ансамбла „Срце Бачке” одабрала сам да на примеру извођења „Туријског бећарца” прикажем на који начин су се музичари међусобно ускладили и синхронизовали. Важно је истаћи да су нумеру извели за потребе истраживања – мимо уобичајеног контекста, што је неминовно утицало на мотивацију и стимулацију музичара у датом тренутку. Ипак, овај пример чини се занимљивим за анализу због тога што су том приликом први пут свирали с Георгијем Јојкићем²² који је „дошао на замену” (иако у ансамблу тада нису имали сталног члана који свира бегеш).²³ Дакле, бећарац, који је био и прва изведена нумера, представља валидан узорак за анализу соничне, али и друштвене димензије усклађености, зато што су тада први пут заједно извели мелодију која се сматра општепознатом и обавезним елементом репертоара код тамбурашких ансамбала који су репертоарским политикама усмерени ка српском староседелачком живљу с простора Бачке, којем припадају и ови музичари.

Након штимовања инструмената, Немања Шијачки унапред је вербално одредио форму остатку ансамбла:

Да иде, значи, машина, па строфа, па машина, па строфа, па машина, па строфа,
 па онда кад дам, онда ћемо оно као класично (Баштић и Шијачки 2020).

Термин *машина* односи се на инструментални одсек у брзом темпу, док је строфа испевана по устаљеном мелодијско-ритмичком обрасцу лаганог бећарца. Други део или *класично* подразумева извођење брзог бећарца, односно произвољно смењивање инструменталних и певаних одсека у истом темпу.²⁴ Употреба емских термина *машина* и *класично*, препознавање њиховог значења, као и реакције музичара на покрете тела који означавају структурално-формалне промене током извођења, представљају симболичке, културом обликоване информације, односно аспект интергрупне друштвене усклађености.

С обзиром на то да је тежиште анализе усмерено ка процесима усклађености, који су доминантно изражени кроз метроритмичку синхронизацију музичара, али се могу уочити и у другим параметрима извођења музике, у формалном обликовању сагледана је макроформа. Структурално-формални план

22 Георгије Јојкић, рођен 1992. године, тамбуру је научио да свира у Школи за основно музичко васпитање и образовање „Петар Коњовић” у Темерину, у класи Душице Шево.

23 Другим речима, ансамбл у датом тренутку представља комбинацију увежбаног и *ad hoc* састава, где музицирају тамбураши који свирају заједно неколико деценија (Мирилов, Војновић и Гуцунски), година (Шијачки), или први пут учествују (Јојкић).

24 Анализа већег броја примера бећарца указује на то да је формални план у извођењу ансамбла „Срце Бачке” углавном идентичан, с тим што у оквиру свадбеног весела први део (понављање *машине* и строфе) може да изостане, као и то да број строфа увек варира у односу на контекст извођења.

целокупног извођења огледа се у наизменичном смењивању инструменталних одсека (слова *A* и *D*) и певаних строфа (слова *B* и *C*), а њихов редослед приказан је у схеми нумеричким ознакама:²⁵

Лгани део: *A B A1 B1 A2 B2*

Брзи део: *C D C1 C2 D1 C3 C4 C5 D2 C6 C7 D3 C8 C9 C10 D4 C11 C12*

На основу обимних истраживања бећараца у Војводини Ана Матовић уочила је доминацију неколико познатих мелодијских модела на које се певају различити, често импровизовани текстови (Матовић 1998). У том смислу може се рећи да специфичност ове поетско-музичке категорије јесте импровизација текстуалног садржаја у датом тренутку – најчешће се односи на испевање асиметричних десетерачких (дво)стихова на одређен мелодијско-ритмички модел – што је уочено и у извођењима ансамбла „Срце Бачке”. Дакле, формално обликовање и устаљеност мелодијско-хармонско-метроритмичких образаца јесу параметри спрам којих се бећарци генерално дефинишу, док одређење „Туријског бећарца” указује на то да у текстуалном садржају мора бити барем једна строфа у којој се спомиње село Турија или Туринци (видети прилог).²⁶

Процес превођења звучног медија у писани реализован је применом дескриптивне транскрипције првог инструменталног одсека (емски: *машине*) и строфе. Недореченост која се јавља приликом трансформације слушно-временског догађаја у визуелно-просторне структуре нотног записа умањена је употребом додатних знакова за одређење броја трзаја у тремолу, кашњење/убрзавање појединих деоница, као и ознаке за звучну боју инструмената.²⁷

С обзиром на то да тамбурашку праксу одликује групно музицирање с јасно дефинисаним и хијерархијски организованим улогама у односу на тип тамбурашког инструмента, подразумева се да улогу лидера има један од музичара. Међутим, у анализираном примеру уочена је промена лидерске позиције током извођења. На почетку нису кренули истовремено да свирају: први је кренуо примаш, којем се у другој четвртини придружио контраш, а затим и баспримаши, уз убрзање темпа које се перманентно дешава током прва четири такта. С обзиром на то да је Момчило Мирилов у току разговора изјавио да сматра како немају увежбане почетке и завршетке (Баштић и Мирилов 2020), може се рећи да неуједначен почетак, па и размена лидерске позиције током извођења, представљају извођачки манир ансамбла.

25 Подразумева се да је при сваком излагању новог/поновљеног дела било већих или мањих промена, међутим, због обима рада, овај ниво неће бити детаљније разматран.

26 Популарности бећарца у Турији иде у прилог и чињеница да је у селу неколико пута организована „Бећаријада” – такмичење у певању бећараца.

27 Детаљније о техникама транскрибовања тамбурашких инструмената дескриптивним приступом, као и о употреби додатних симбола видети у: Јовановић и Дабић 2016: 118–133; Дабић 2017. Такође, треба напоменути и то да није транскрибован други глас у певању зато што се тешко разазнају тачни тонови, интонативно је нестабилан и у другом је плану у односу на водећу мелодију коју изводи Немања Шијачки.

JULIJANA VAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT IN RESEARCHING
TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

Контраш у првим двама тактовима није изводио уобичајену хармонско-ритмичку пратњу, него је у осминским пулсацијама свирао главну мелодијску линију у горњем гласу (на другој жици), звучно обогаћену тоновима акорда А и Е дура (на трећој и четвртој жици). На тај се начин контра звучно истакла у односу на доминантан звук прима и преузела главну улогу метроритмичке пулсације у инструменталном одсеку. Овакав начин свирања подстицао је и уједначеност приликом убрзања које се перманентно дешава кроз прва четири такта.

Илустрација 1. Неусаглашен почетак и мелодијско-хармонски покрет у деоници контра (1–2. такт).

Будући да је од трећег такта контра наставила у очекиваном *ес-шам* ритму, што значи да свира само на ненаглашеним осминама, наглашене делове у такту преузела је деоница бегеша. Овакав ритмички однос између деоница контра и бегеша представља најзаступљенији метроритмички образац у тамбурашкој музици, тако да се овај моменат може означити и као Фелдов „улазак у грув”.

Илустрација 2. Контра и бегеш у *ес-шам* ритму (1–4. такт).

Ритмичко разилажење између деонице контре и баса, или Кејлово „партиципаторно одступање”, десило се у осмом такту, међутим, басиста је тада свирао веома тихо и већ у наредном такту се, кроз процес самосинхронизације, ритмички ускладио с ансамблом.²⁸ Истовремено, контраш је уместо свирања акорада на ненаглашеним осминама почео да изводи синкопе с паузом на првој осмини, односно да додатно наглашава први акорд у такту и да се на тај начин звучно истакне, посебно у односу на звук бегеша. Будући да су обе реакције непланиране (делимично и несвесне) и представљају резултат културом уобличеног знања, можемо их тумачити као адаптирајући и антиципирајући модел (енгл. *Adaptation and Anticipation Model*) сензомоторне синхронизације (Van der Steen and Keller 2013 према Clayton et al. 2020: 147), који подразумева међусобну синхронизацију и усклађеност музичара према пожељној метроритмичкој пулсацији и имагинацију наредних звучних остварења. Описана ситуација уједно приказује и на који начин функционише интрагрупно музичко-друштвено усклађивање у ансамблу „Срце Бачке” – кључни звучни ослонац јесте метроритам реализован кроз деоницу контре у односу на коју се сви остали оријентису.²⁹

Илустрација 3. „Партиципаторно одступање” између контре и бегеша и повратак у *es-šam* (7–12. такт).

28 Будући да је Јојкић први пут свирао у ансамблу, одступања која су се десила између бегешара и контраша (а последично и целог ансамбла) не могу се сматрати свирачким маниром, ближа су процесу међусобног „упознавања”. Другим речима, то су моменти интериндивидуалног усклађивања бегешара с контрашем, а у другом плану и с осталим музичарима кроз процесе интрагрупног музичког друштвеног усклађивања. Такође, приметно је хармонско неподударање између деонице контре и баса, а дешавало се и повремено окретање Милорада Гуцунског ка Георгију Јојкићу уз шапутање хармоније током целокупног извођења „Туријског бећарца” (као и осталих снимљених нумера).

29 Вероватно би у неким другим *ad hoc* тамбурашким саставима ситуација у којој се разилазе деонице баса и контре утицала на неусклађеност свих осталих деоница. Међутим, музичари из ансамбла „Срце Бачке”, због честих промена бегешара, преусмерили су аудитивну пажњу на деоницу контре као главног носиоца темпа и осећаја за музички метар.

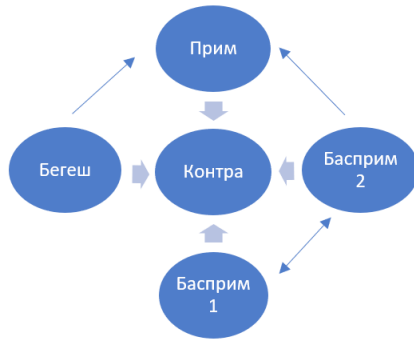
На сличан начин могу се тумачити и забележена минимална убрзања у инструменталном одсеку (А део) у деоницама прима и другог басприма, који се, такође, кроз процесе интериндивидуалног и (периферно) интрагрупног усаглашавања, враћају у заједнички темпо извођења. Другим речима, сва ова минимална индивидуална временска одступања и враћања у заједнички темпо потврђују да је *ес-џам* метроритмичка пулсација кључни музички параметар у односу на шта се, кроз процесе самосинхронизације, остали независни ритмови усклађују у процесу извођења. Индивидуално препознавање и ишчекивање звучне слике реализоване кроз *ес-џам* метроритмичку пулсацију може се тумачити и као теорија динамичне пажње (енгл. *Dynamic Attending Theory*), где усклађивање представља биолошки утемељен процес кроз који се нервне осцилације синхронизују са спољашњим догађајима (Jones et al. 1976 према Clayton et al. 2020: 148; Kim et al. 2019: 10)

За разлику од првог (инструменталног) дела, у другом делу (тј. строфи) глас представља главну деоницу спрам које се остали усклађују кроз више музичких параметара, а улога лидера преумерава се ка певачу-тамбурашу Немањи Шијачком. Музички параметри кроз које се остварује усклађеност у односу према деоници вокала јесу:

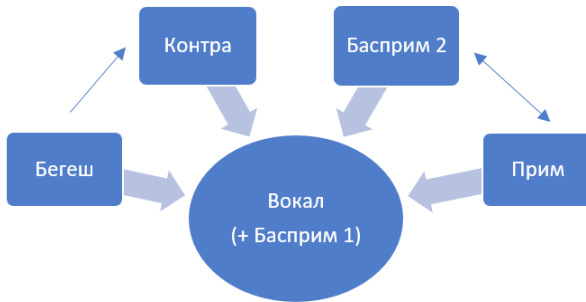
- темпо – непроменљив је и спорији у односу на инструментални одсек, а одређује га певач;
- динамика – сви свирају тихо, како би се глас звучно истакао;
- кретање мелодијске линије – углавном деонице прима и првог и другог басприма прате певану мелодију, уз повремена одступања када вокал има паузу или држи дуге тонове (нпр. извођење мелодије у шеснаестинама у деоници другог басприма у 31. такту, док вокал има паузу).

Илустрација 4. Однос између мелодије вокала и инструменталних деоница (30–31. такт).

На основу анализираних инструменталног одсека и прве строфе у извођењу „Туријског бећарца” може се рећи да је главна деоница (или лидерска позиција) спрам које се остали звучно усклађују променљива – у инструменталном делу то је контра (иако је прим први наступио), а у певаној строфи је глас. Просторна организација музичара током извођења јесте један од важних услова који утичу на међусобну комуникацију и усмереност пажње кроз коју се посматра друштвена сфера у усклађивању. Будући да су за време свирања у оквиру истраживања музичари стајали у формацији полукруга (распоред слева надесно: бегеш, контра, басприм 1 / главни вокал, басприм 2, прим), периферна усмереност пажње и комуникација одређени су просторном организацијом, док је примарна фокусираност усмерена ка лидеру у датом тренутку. Ово се може представити визуелно:



Илустрација 5. Приказ лидерства и међусобних односа музичара у А делу.



Илустрација 6. Приказ лидерства и међусобних односа музичара у В делу.

Поред описаних музичких параметара важно је истаћи и да је континуирано заступљен основни регистар код свих музичара, што подстиче тембровску уједначеност ансамбла, односно интрагрупно усклађивање.³⁰ Међутим, техника

30 Тембровско изражавање није могуће адекватно илустровати конвенционалном транскрипцијом, али представља важан аспект за анализу интрагрупног музичког друштвеног усклађивања. Због тога се на почетку транскрипције, у горњем левом углу, налази ознака за основни

извођења тремоло потеза, као и одабир артикулације нису континуирано уједначени, нити синхронизовани, те се ова звучна одступања могу посматрати као динстиктивна одлика извођачког манира тамбурашког ансамбла „Срце Бачке”.³¹

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Повремена учесничка неусклађеност („партиципаторно одступање”) готово увек је присутна током групног музицирања у оквиру партиципаторних и презентационих извођења у тамбурашкој пракси.³² У том смислу анализирани пример музицирања тамбурашког ансамбла „Срце Бачке” обилује раскорацима међу музичарима, која се приказују кроз неуједначене наступе инструменталних деоница на самом почетку, генерално неуједначеним и несинхронизованим потезима у тремолу и у артикулацији, као и повременим индивидуалним одступањима у темпу. Међутим, интрагрупно музичко-специфично друштвено усклађивање успоставља се кроз самосинхронизацију и усаглашавање независних ритмова према метроритмичком предлошку дате нумере, у овом случају *ес-шам* обрасцу, односно кључном музичком параметру када је у питању временска димензија музичког усклађивања. Поред тога, колективна мотивација, тј. ставови и уверења о извођењу „старе војвођанске тамбурашке музике”, ове музичаре идејно повезују и утичу на друштвени аспект усаглашавања, остварен кроз заједничка културом уобличена знања.³³

Проучавање различитих аспеката кроз које се остварује музичко-друштвено усклађивање представља велики потенцијал за интердисциплинарни приступ у етномузикологији као науци која се бави проучавањем односа између индивидуе и друштва кроз музику, али генерално и култура које се конституишу, идентификују и заступају посредством музике. Иако се друштвене и музичке категорије увек прожимају, понуђена реинтерпретација у виду раздвајања ових сфера представља само један од метода имплементације теорије усклађивања у етномузикологији.

регистар, која се односи на све инструменталне деонице у запису. Свирање на тамбурашким инструментима у основном регистру подразумева то да се рука којом се трза преко жица налази отприлике на средини између кобилице и последњег прага.

31 Аналитичко сагледавање ових параметара, конкретно – индивидуалне технике извођења тремоло потеза и артикулације у тамбурашким ансамблима, представља интригантан и до сада недовољно истражен аспект извођења музике на тамбурашким инструментима, који је могуће реализовати кроз примену дескриптивног приступа у транскрибовању (уп. Јовановић и Дабић 2016: 118–133).

32 Занимљиво је истаћи да се ова одступања сматрају непожељним приликом студијских снимања, те продуцент има изузетно важну улогу у кориговању (или маскирању) неусклађености међу музичарима.

33 Приликом опсервације тамбурашког оркестра „Срем” из Новог Сада 1980. година, Марк Фори (Mark Forgy) је дошао до закључака да су заједничка визија о одабиру репертоара, као и ангажовање на формирању одговарајућег стила свирања, од пресудне важности за тамбураше (1990: 234).

JULIJANA BAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT IN RESEARCHING
TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

13

WV

WV

W

A A E E A A E E H H H H A A

20

V

rit.

♩=115

WV

E E A A E F# F# F# H H H F# H E7

26 **B** ♩=111

f Еј, а-ла, а-ла, а-ла то-не ва - ља, еј, а-ла, а-ла,

p *mp* *mf* *p*

А Е А Е А А F# Н Н

30

а - ла то - не ва-ља. Еј, ал не ва-ља - љу - би-ти - бе

mf

А F# Н Н А Е А Е

34

- ĥa - pa, Eј, бе-ћар љу - би... све тан-др - чу зу - би.

Интегрални текст:

Еј, ала, ала, ала то не ваља,
Еј, ал' не ваља љубити бећара,
Еј, бећар љуби све тандрчу зуби.

Еј, свану зора отуд' од Сомбора,
Еј, од Силбаша па до Сентомаша,
Еј и Турије шарене кутије.

Еј, љубио сам ни гледао нисам,
Еј, а од сад ћу гледати кога ћу

Терај тога са кревета мога,
Терај тога пуштај рођенога.

Није газда који коње кери,
Већ је газда ко имаде 'ћери.

Није газда ко има волова,
Већ је газда ко има синова.

Керићу се и бећарићу се,
Има дана и оженићу се,
Има дана опаметићу се.

Коња јаше моја мила дика,
Коња јаше иде кроз салаше.

Да је мени што ми срце жели,
Два салаша и добра чилаша.

Што си дико научио коње,
Да играју око куће моје.

У атару четири салаша,
Од четири само два су наша.

Дедина је земља на атару,
Деда новце мери на кантару.

Ударила руда у жерава
И цурица на мене бећара.

'Оће, неће кобила да креће,
'Оће, мора, нема разговора.

Љуби дечка цурице малечка,
Досташ' момка кад будеш девојка.

Царуј царе и девој девојко,
Деговање то је царовање.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Allgayer-Kaufman, Regine (2005) „Identifying the Entrainment Process by the Degree of Synchronisation”. In Udo Will (ed.), *European Meetings in Ethnomusicology*, Vol. 11 (ESEM Counterpoint, Vol 1): 76–77.
- Clayton, Martin, Rebeca Sager and Udo Will (2005) „In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology”. In Udo Will (ed.), *European Meetings in Ethnomusicology*, Vol. 11 (ESEM Counterpoint, Vol 1): 3–75.
- Clayton, Martin (2012) „What is Entrainment? Definition and Applications in Musical Research”, *Empirical Musicology Review* 7 (1–2): 49–56.
- Clayton, Martin (2013) „Entrainment, Ethnography and Musical Interaction”. In Martin Clayton, Byron Dueck and Laura Leante (eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*, Oxford: Oxford University Press, 17–39.
- Clayton, Martin, Jakubowski, Kelly, Eerola, Tuomas, Keller, Peter E., Camurri, Antonio, Volpe, Gualtiero and Alborno, Paolo (2020) „Interpersonal Entrainment in Music Performance: Theory, Method, and Model”, *Music Perception* 38 (2): 136–194.
- Dabić, Vladimir (2017) *Savremene metode transkribovanja na primeru romskih tamburaških orkestara u Vojvodini*, masterski rad u rukopisu, mentor: dr Mirjana Zakić. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Дабих, Владимир (2017) *Савремене методе транскрибовања на примеру ромских тамбурашких оркестара у Војводини*, мастерски рад у рукопису, ментор: др Мирјана Закић. Београд: Факултет музичке уметности.
- Doffman, Mark (2013) „Groove: Temporality, Awareness and the Feeling of Entrainment in Jazz Performance”. In Martin Clayton, Byron Dueck and Laura Leante (eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*, Oxford: Oxford University Press, 62–85.
- Dumnić, Marija (2017) „How Music Affects Soundscape: Musical Preferences in Skadarlija”, *Музикологија/Musicology* 22: 75–88.
- Dumnić Vilotijević, Marija (2019) *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa, Muzikološki institut SANU. / Думних Вилотијевић, Марија (2019) *Звуци носіалііје: історија староградске музики у Србији*, Београд: Чігоја штампа, Музиколошки інститут САНУ.
- Feld, Steven (1988) „Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove”, *Yearbook for Traditional Music* 20: 74–113. <http://www.jstor.org/stable/768167> [приступљено 14. 7. 2021]
- Forry, Mark (1990) „Ova naša tamburaška muzika nije savršena”: Idealne slike tradicionalne muzike u istorijskoj perspektivi”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 6–7: 233–238.
- Hofman, Ana (2015) „The Affective Turn in Ethnomusicology”, *Музикологија/Musicology* 18: 35–55.
- Jovanović, Julijana i Vladimir Dabić (2016) „Notografija za sviranje na tamburaškim instrumentima u Vojvodini”. U Vesna Ivkov (ur.), *Zbornik radova prvog naučnog i umetničkog simpozijuma „Između teorije i prakse”*, Novi Sad: Akademija umetnosti, 118–133. / Јовановић, Јулијана и Владимир Дабих (2016) „Нотографија за свирање на тамбурашким инструментима у Војводини”. У Весна Ивков (ур.), *Зборник радова првој научној и уметничкој симпозијума „Између теорије и праксе”*, Нови Сад: Академија уметности, 118–133.

- Jovanović, Julijana (2017) „Odlike repertoara u savremenoj tamburaškoj praksi u Vojvodini”. U Sonja Marinković, Sanda Dodik i Dragica Panić Kašanski (ur.), *Vlado S. Milošević, etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao inspiracija*, tematski zbornik, Banja Luka, 15. i 16. april 2016. godine, Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske i Muzikološko društvo Republike Srpske, 354–362. / Јовановић, Јулијана (2017) „Одлике репертоара у савременој тамбурашкој пракси у Војводини”. У Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић Кашански (ур.) *Влаго С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, тематски зборник, Бања Лука, 15. и 16. април 2016. године, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 354–362.
- Kelly, Janice (2010) „Social entrainment”. In John M. Levine, Michael A. Hogg (eds.), *Encyclopedia of group processes and intergroup relations*, Los Angeles, CA: Sage, 785–786.
- Keil, Charles (1987) „Participatory Discrepancies and the Power of Music”. *Cultural Anthropology* 2 (3): 275–283. www.jstor.org/stable/656427 [приступљено 5. 5. 2021].
- Keil, Charles (1995) „The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report”, *Ethnomusicology* 39 (1): 1–19. <https://www.jstor.org/stable/i235337> [приступљено 5. 5. 2021].
- Kim, Jin Hyun, Reifgerst, Andres, and Rizzonelli, Marta (2019) „Musical Social Entrainment”, *Music & Science* 2. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2059204319848991> [приступљено 15. 1. 2020].
- Lucas, Glaura (2005) „An Ethnographic Perspective of Musical Entrainment”. In Udo Will (ed.), *European Meetings in Ethnomusicology*, Vol. 11 (ESEM Counterpoint, Vol 1): 96–99.
- Matović, Ana (1998) *Bečarac u Vojvodini. Oblici i razvoj*, Novi Sad: Matica srpska. / Матовић, Ана (1998) *Бећарац у Војводини. Облици и развој*, Нови Сад: Матица српска.
- Turino, Thomas (2008) *Music as Social Life: the Politics of Participation*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Zakić, Mirjana (2008) „Контекст – конситуација – текст”. U Dimitrije O. Golemović (ur.), *Zbornik radova sa Naučnog skupa Dani Vlade S. Miloševića*, Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 215–227. / Закић, Мирјана (2008) „Контекст – конситуација – текст”. У Димитрије О. Големовић (ур.) *Зборник радова са Научног скупа Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске, 215–227.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

- „Music Groove” <https://www.musicgrooves.org/> [приступљено: 20. 3. 2022]
- Телевизијска емисија „Додати живот годинама”, продукција Радио-телевизије Војводине (2018) https://rtv.rs/sr_lat/dodati-zivot-godinama [приступљено 20. 3. 2022]

ЦИТИРАНИ ИНТЕРВЈУИ ЈУЛИЈАНЕ БАШТИЋ (ЛИЧНА АРХИВА):

- Милорад Гуцунски (1965), Момчило Мирилов (1965), Иван Војновић (1965), Немања Шијачки (1988) и Георгије Јојкић (1992), 17. октобар 2020.

JULIJANA BAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT
IN RESEARCHING TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

(SUMMARY)

Entrainment in music, in a broad sense, is a conceptual framework that concerns the interaction and synchronization of two or more rhythmic processes, offering important insights in research focused on performing and listening to music.

Primarily used in biological and social sciences, the application of entrainment theory in ethnomusicology requires an interdisciplinary approach to musical, social, and cultural phenomena. The original understanding of entrainment through the temporal dimension of music performance consists of three different domains of study: 1) intra-individual, 2) inter-individual/intra-group, and 3) inter-group. Extending the research focus to the contextual dimension of music behavior shows that different levels of entrainment are determined according to external rhythms; that is, each rhythmic behavior is directly related to the context that enables or limits individual perceptions of that behavior. Therefore, the research and analytical methods required to apply entrainment theory in ethnomusicology constitute an interdisciplinary approach to studying the temporal dimension of music performance and understanding social interaction through rhythmic movements (that is, behaviors) during music performance and listening, which is always influenced by environmental factors and cultural knowledge.

The application of musical social entrainment, based on the example of tambura practice, entails an analytical segmentation of the social and musical spheres, which are always intertwined in the process of performance. Sociality is observed through culturally shaped common knowledge, attitudes and beliefs about the music. Therefore, the ethnography and narrative analysis is considered a basic methodological approach in understanding these spheres. By applying descriptive transcription to a selected segment in the performance, musical sound is translated into musical text, which refers to the identification of all musical parameters that represent the musical sphere.