

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

60

Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2019

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ (Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти	11
DANKA R. LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, PhD (Re)Shaping of Serbian Tamburitza Tradition Through Individual Practices: Aspects of Repertoire and Style	25
МИЛИЦА М. АНДРЕЈЕВИЋ О црквеном певању (појању) у јужном Банату	27
MILICA M. ANDREJEVIĆ On the Church Singing (Chant) in the Southern Banat	41
Др БОГДАН М. ЂАКОВИЋ Два стваралачка приступа нове руске хорске школе: од технике цитата до му- зичке мистерије – <i>Сѣрасне седмице</i> Максимилијана Штајнберга и Александра Гречањинова	43
BOGDAN M. ĐAKOVIĆ, PhD Two Creative Approches of the New Russian Choral School: From the Technique of Quotation to Music Mistery – <i>Passion Weeks</i> by Maximillian Steinberg and Alexandar Gretchaninov	54
Др МИЛИЦА Б. ПАСУЛА Рукописни превод Гетеове једночинке <i>Брати и сестіра</i>	55
MILICA B. PASULA, PhD Handwritten Translation of Goethe's One-Act Play <i>Die Geschwister</i>	63
Др СРЂАН Ђ. РАДАКОВИЋ Филмофилија Милоша Црњанског	65
SRĐAN Đ. RADAKOVIĆ, PhD Cinephilia of Miloš Crnjanski	76
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму <i>Кућа коју је Џек саградио</i>	77
GORAN T. GAVRIĆ, PhD Genres of Photography and the Meaning of the Photographic Negative in the Film <i>The House That Jack Built</i>	105
Мср ИГОР З. РАДЕТА и др ТИЈАНА Б. ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ Рефлективна дијалектика односа музике и слике у филмовима <i>Барака</i> и <i>Сам- сара</i>	107
IGOR Z. RADETA, MA and TIJANA B. POPOVIĆ MLAĐENOVIĆ, PhD Reflexive Dialectics Between Music and Image in Movies <i>Baraka</i> and <i>Samsara</i> .	122

Др МИЛАН Р. МИЛОЈКОВИЋ Сарадња Каталин Ладик са композиторима електроакустичких музичких остварења	123
MILAN R. MILOJKOVIĆ, PhD Collaboration Between Katalin Ladik and the Composers of Electroacoustic Music Pieces	137
Др ИВАНА Н. МЕДИЋ Музика изгубљене генерације: „америчка прича“ Вука Куленовића	139
IVANA N. MEDIC, PhD Music of the Lost Generation: Vuk Kulenović’s “American Story”	156

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

МАРИЈА Т. МАГЛОВ Збирка фотографија у Архиву Музиколошког института САНУ	157
MARIJA T. MAGLOV Collection of the Photographs in the Archive of The Institute of Musicology SASA	169
РЕНАТА В. АГОСТИНИ Ставови тијела у хата јоги као полазиште за рад на предизражајном плану Мејерхолда, Декруа и Гротовског	171
RENATA V. AGOSTINI Body Postures in Natha Yoga as a Starting Point of the Pre-Expressivity of Meyerhold, Dekru, and Grotowski	183
АНА Љ. ТЕШИЋ Став <i>плијеа</i> као техника акултурације у постизању говора тијела извођача различитих култура	185
ANA LJ. TEŠIĆ <i>Plié</i> Movement as a Technique of Acculturation in the Attainment of the Body Language of the Performers from Different Cultures	196

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ Милорад Лонић, <i>Кореографија. Традиционални њлес на сцени</i> , Нови Сад: Матица српска, 2018.	197
ГАБРИЕЛА С. ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ Александар Милосављевић, Оливера Ковачевић Црњански, <i>Форум за нови њлес</i> , Нови Сад: Удружење балетских уметника Војводине; Београд: Битеф театар, 2018	200
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР „Да се још једном родим [...] опет бих била балерина“ (Свенка Савић, <i>Ерика</i> , Нови Сад: Футура публикације, Удружење „Женске студије и истраживања“, 2018)	204

Др ЛЈУБИЦА М. РИСТОВСКИ Уметност бунта (Милена Драгићевић Шешић, <i>Умешности и култура оштора</i> , Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Клио, 2018)	210
Мср БРАНИСЛАВА Г. ТРИФУНОВИЋ Маријана Прпа Финк, <i>Мејерхољдова биомеханика. Значај и утицај на позоришће XX века (Гројшовски, Барба, Брук)</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Академија уметности Нови Сад, 2014.	220
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	223
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	233
РЕЦЕНЗЕНТИ	239

ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

(ПРЕ)ОБЛИКОВАЊЕ СРПСКЕ ТАМБУРАШКЕ ТРАДИЦИЈЕ КРОЗ ИНДИВИДУАЛНЕ ПРАКСЕ: РЕПЕРТОАРСКИ И СТИЛСКИ АСПЕКТИ**

САЖЕТАК: У студији се разматра (пре)обликовање дела српске културе који се данас препознаје као „тамбурашка традиција“ на основу података о индивидуалним праксама тамбураша и музици коју су изводили и стварали у XIX и првим деценијама XX века. Реч је о Димитрију Мити Орешковићу, Васи Јовановићу и Марку Нешићу. Након уводног позиционирања истраживања у дисциплинарним оквирима и образложења методолошких избора, укратко су предочене музичке биографије поменутих тамбураша. Поређењем појединачних домета омогућено је јасније сагледавање и тумачење утицаја ових актера и генерација музичара које су имали на српску тамбурашку традицију. Централни део рада посвећен је анализи стилских и репертоарских иновација условљених порастом мобилности, музичким образовањем тамбураша и утицајима музичке индустрије. Промена медијума – потискивање традиције солистичког музицирања ансамбалском праксом и професионализација тамбураштва, повезује се са променама функције и естетике музике као последице културне транзиције друштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска тамбурашка традиција, тамбурашки репертоар/стил, тамбурашки ансамбл, Димитрије Мита Орешковић, Ваца Јовановић, Марко Нешић.

Увод: о теми и изворима

Тамбурашка пракса се у новије време издваја, па и потенцира, као један од симбола српске музичке културе. Разлога томе је више. Пре

* danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

** Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентитет и традиција српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

свега, друштвено-историјска збивања која су водила нестајању Југославије као државне творевине крајем XX века донела су нови талас освежених и оснажених национализама, укључујући својатања одређених културних пракси и њихову промоцију у маркере националних идентитета новонасталих држава. Надаље, комерцијализација традиционалне музике добија нове форме: „спектаклизација“ захвата и ово поље, нарочито кроз нове фестивалске концепте, што укључује и медијске кампање, често са националистичким елементима. Коначно, глобални културни пројекти, попут Конвенције о заштити нематеријалног културног наслеђа УНЕСКО-а (2003), осим генерално позитивних ефеката, показали су и своје негативне стране, те се регистровање културних пракси као националних домена одразило на широку дискусију о идентитетима појединих музичких израза и форми. Општепознато је да је пракса групног музицирања на инструментима из породице тамбура присутна сразмерно дуго и на географски великом подручју, те је непобитно да се ради о мултинационалној традицији. У том смислу, у овом раду се говори о успостављању српске традиционалне праксе тамбурашких ансамбала као националног варијетета у контексту ширег процвата тамбураштва у Европи у XIX и с почетка XX века. У вези с тим је и усмерење пажње на тамбураштво на северу данашње Србије, у Војводини, где је оно доживело највећу експанзију као културна пракса. Коначно, важно је нагласити да је овом приликом у фокусу конституисање традиције здруженог свирања на тамбурама различитих величина, односно ансамбала у којима су тамбуре доминантне у односу на друге, мање-више *ad hoc* прикључиване инструменте, с обзиром на то да је претходно постојала дуга традиција солистичког музицирања на тамбурама.¹

Међу досадашњим публикацијама о пракси тамбурашких оркестара у Војводини срећу се књиге из пера музичара-практичара различитих профила и етномузиколошке студије. Прва група се, очекивано, односи првенствено на ерголошке специфичности и аспекте удруживања оваквих инструмената (VUKOSAVLJEV 1990; САБО 1998; VRANKOV 2005), али је интересантно да је управо књига Саве Вукосављева, извођача, диригента, композитора и аранжера, најчешће цитирани извор што се историјата тамбура тиче (VUKOSAVLJEV 1990). С друге стране, етномузиколошке студије су различите, између осталог, по профилу, обиму, искуствима и идеологијама истраживача (ГОЛЕМОВИЋ

¹ Историјски аспекти традиције музицирања на фолклорним инструментима трзачког типа на Балкану нису били предмет комплексне научне пажње, али су улазили у фокус органаграфа, етноорганолога, па и археолога, као нпр. у радовима: GAZIMINAL 1955; LOVRENČEVIĆ 1963; VUKOSAVLJEV 1990: 5–13; TALAM 2007; Ђуровић 2016, из којих је могуће информисати се о изворима и широј библиографији.

1998; РАНИСАВЉЕВИЋ 2011; FORRY 2011; Думнић 2014), а оно што их повезује јесте фокусираност аутора првенствено на савремену праксу, што је у складу са потенцирањем партиципирања у истраживаној пракси, односно (личних) теренских истраживања као основне методе модерне етномузикологије (више у: BARZ, COOLEY 2008). Последица тога је дуг период скрајнутости историографски оријентисаних истраживања у општим размерама, а у конкретном случају – лимитирана могућност тумачења одређених феномена из савремене праксе у дијахронијском контексту. Суочавање с том празнином у сазнањима о тамбураштву у Србији, уз актуелну реafirмацију „историјске етномузикологије“ (уп. MCCOLLUM, NEBERT 2016), резултирало је мотивацијом ауторке да у овом правцу настави фундаментална проучавања традиционалних инструмената, раније реализована у вези са гајдама и гулама (ЛАЛИЋ МИХАЛЛОВИЋ 2003; 2006).

У потрази за грађом о музичкој прошлости најчешће се усмеравамо ка архивама. Ипак, свима који се баве оваквим послом познато је да институционална заштита наслеђа у Србији не функционише задовољавајуће, те је мноштво важних извора и даље у приватним рукама, у породичној предаји или власништву истраживача-колекционара – појединаца. С друге стране, понекада се истраживачи којима то није професија заинтересују за одређене теме толико да прикупе и публикују значајна документа као „изворе“, „грађу“, или их искористе за популарне, историографско-фелџонистичке приче. Тако смо у протеклој деценији добили три монографије посвећене музичарима који су обележили тамбурашку традицију Србије. Реч је о књигама о Марку Нешићу и Мити Орешковићу Дејана Томића² (2009; 2014), те књизи о Васи Јовановићу Бошка Брзића³ (2012). Захваљујући великом ентузијазму, Томић и Брзић су дошли до изванредних материјала разасутих по званичним архивама, а од посебне важности је публикавање докумената из приватних збирки која су и даље недоступна широј јавности. У том смислу, ове књиге практично су вредни секундарни извори. Наравно, у вези са посредно презентованим писаним и штампаним документима неопходно је задржати опрез, али те књиге садрже заиста велики број факсимила, што нас охрабрује и у погледу поузданости пренесених података. Уз поштовање за истраживачко ангажовање и

² Дејан Томић (р. 1948) је професионални музичар, а радни век је провео као педагог и музички уредник у Радио-телевизији Нови Сад. Активан је као истраживач у домену историје српске књижевности и музике, а приредио је и објавио више књига које се односе на различите музичке теме.

³ Бошко Брзић (р. 1934) је магистар књижевних наука. Радио је као професор и библиотекар. Аутор је великог броја прилога о културној историји, књижевности, библиографији, музикологији, педагошкој пракси, фолклору.

захвалност за публикување налаза ауторима ових књига, у тексту који следи биће понуђено њихово етномузиколошко „читање“ у смислу повезивања информација о индивидуалним праксама и музици која је тако стварана и извођена, њиховог контекстуализовања и тумачења утицаја на традицију. С обзиром на то да су тамбураши о којима је реч недовољно познати чак и стручној јавности, потребно је да се на почетку сасвим укратко предоче њихови животописи.

Биографске скице

Димитрије Мита Оришанац рођен је 1816. у Сечују. Није познато када је породица променила презиме у Орешковић, нити када су се дефинитивно настанили у Шиду, где ће Мита провести остатак живота, до 1867. године. Похађао је Карловачку гимназију, где је развијао наклоност ка сликању, али је због повреде, која му је драстично оштетила вид, одустао од даљег школовања. Вратио се у Шид, отворио кафану, те у њој и сам свирао на тамбури, што је допринело да усаврши своје и извођачке и стваралачке способности – вештину „спевавања“ песама. Није био музички писмен, па је бележио само поетске текстове својих песама, мада их је увек изводио као певане. Његов однос према поетској компоненти био је у стилу народних стваралаца у усменој традицији – записе више од двеста својих песама предао је пријатељу из гимназијских дана Јовану Суботићу, са молбом да „ако их даде коју штампати, нигде не потписује имена“ (Томић 2014: 145).⁴ Тако се догодило да је Орешковићево стваралаштво разматрано из перспективе народне књижевности (ширу библиографију вид. у: Карановић 1984), док је музичка страна остала скрајнута. Ово је свакако у вези са изостанком комплетних записа песама у ауторовим верзијама, те о музичкој димензији Орешковићевог опуса сазнајемо посредно. У збиркама Фрање К. Кухача налази се више Орешковићевих песама приређених за извођење уз клавирску пратњу, како је уобичајено аранжирао мелодије овај сакупљач (уп. Кунац 1878; 1879; 1880; 1881). Орешковићеву песму *Прај је ово милој Срба* обрадио је и Корнелије Станковић, и то у две верзије – за глас и клавир и за мушки хор (2007 [1863]), а према неким истраживачима Орешковић је аутор и песме *Добро вече, Анка*, која се такође у различитим обрадама налази у Станковићевом опусу (уп. 2004; 2007). Ангажовани текстови неких од Орешковићевих песама учинили су их изузетно добро примљеним у народу. Посебан

⁴ Одрицање од ауторства познато је и у вези са другим фолклорним жанровима, попут епике, па је Вук Караџић забележио да „у народу нико не држи за каку мајсторију или славу нову пјесму спјевати, и не само што се нико тим не вали, него још сваки (баш и онај, који јест) одбија од себе и каже да је чуо од другога“, 1985 [1824], 536).

статус етничког, односно националног репрезента добила је песма *Праї је ово милої Срба*, која је била изведена на државној прослави преузимања кључева Београда од Турака 1967. године (Никочић, према: Томић 2014: 138–139).

Иако знатно млађи од Орешковића, још мање је јавности познат Васа Јовановић. Рођен је у Новом Саду 1872, али је одрастао у Доњем Ковиљу, где је завршио четворогодишњу основну школу, а од тамбураша у очуховој гостионици добио прве музичке поуке и научио ноте. Одбио је могућности да се бави породици прихватљивијим занимањима – да постане месар или берберин, и определио се за професионално бављење музиком. Почео се озбиљније упућивати у теорију музике, учио је од тамбураша Ота Крчмарша, професора музике у реалној гимназији у Сремској Митровици, тадашњем центру тамбураштва у Војводини, потом од Карела-Драгутина Хрузе (1859–1915), Чеха школованог у Будимпешти и Прагу, а касније је посећивао предавања и на Краљевском конзерваторијуму у Лајпцигу и узимао приватне часове музике. Већ са деветнаест година полази на прву турнеју као оркестарски музичар, а путовања због музицирања обележиће његов живот – једно од њих трајало је готово четири године (Брзић 2012: 37). Са искуством је расла и његова амбиција, па је основао сопствени састав. Образовање у домену теорије музике, хармоније и композиције охрабривало га је да сам аранжира народну музику, али и дела класичне музике, па и да сам компоује. Чак и на турнејама, а посебно током боравака код куће, подучавао је младе и мање искусне музичаре. Умро је 1943. у „свом“ Ковиљу.

Јовановићев савременик и побратим Марко Нешић (1873–1938) такође се веома рано определио за професионално бављење музиком. Нотно писмо и основе теорије музике савладао је уз поменутог Драгутина Хрузу, представио се као одличан соло певач, напредовао као тамбураш, а онда поступно овладавао вештинама аранжирања и компоновања. Вокалне композиције писао је махом на сопствене стихове. Његове композиције изузетно добро примали су и публика и извођачи, те су многе „понародњене“ и постале антологијске вредности српске музике. Дружио се са Исидором Бајићем и истовремено много учио од њега, а Јосиф Маринковић је Нешића издвојио, уз Корнелија Станковића и Аксентија Максимовића, као једног од најпоштованијих српских композитора. Као извођач, био је уважени члан и капелник ансамбала које су ангажовали не само по Војводини и другим српским крајевима већ и широм Европе. Део ових искустава, поготово из младости, стицао је са Васом Јовановићем кроз заједничко музицирање у оркестру „Бели орао“. Посебно је остао упамћен као талентован и несебичан музички педагог. Важно је напоменути да је Нешић био политички

веома ангажован као социјалдемократа и социјалиста, интернационално оријентисан, а из те перспективе деловао је и као велики пропагатор есперанта, који је видео као идеалну могућност међународног комуницирања.

Индивидуалности Орешковића, Јовановића и Нешића као музичара заслужују засебна етномузиколошка истраживања, а њихови генерацијски односи дају додатно светло за дијахронијска сагледавања. Овом приликом биће само маркирани најзначајнији аспекти њихових учешћа у формирању оног што данас препознајемо као српску тамбурашку традицију.

Усјосјављање традиције трујној свирања шамбура

Поменуто је да су инструменти типа тамбуре дуго били присутни у српској народној музичкој пракси као примарно солистички, те се преко делатности Орешковића, а посебно Јовановића и Нешића, може пратити процес мењања потреба и афинитета у смислу извођачке формације, односно волумена звука, али и других квалитета по којима се разликују солистичко и ансамбалско музицирање.

Према доступним сведочанствима, Орешковић је наступао и као солиста, певач-свирач, и у групи, са другим тамбурашима, а био је признат и као стваралац, песник-композитор (на основу чега га Томић у поднаслову своје књиге и квалификује као кантаутора; 2014). Ипак, као „бирташ-музичар“, био је „само“ „полупрофесионалац“. То што није био музички писмен сврстало га је у ред народних уметника чија дела су у усменој предаји неизбежно доживљавала преобликовање, попут стваралаштва епских певача, гајдаша, па и тамбураша-самичара, чију друштвену функцију је баштинио као солиста. Тематика његових песама сугерише закључак о унутрашњем богатству личности и социјалној интелигенцији: протеже се од банално-љубавних и ласцивних епизода из локалног друштвеног живота, до значајних историјско-политичких тема и поетизованих патриотских ставова, потенцирајући тако забавну, али и политички ангажовану функцију тамбурашке музике. С друге стране, наводи да је Орешковић одлазио у Сомбор „да с тамошњим тамбурашима разоноди то жедно друштво (локалне боеме, прим. ауторке)“ (Савић, према Томић 2014: 27), те да је по војвођанским варошима гостовао са својим ансамблом „да протури своје песме и да заради коју банку“ (Савић, према Томић 2014: 26), јасно указују да је пракса групног музицирања на тамбурама већ била шире позната и омиљена.

Ако се прихвати да су три деценије мера за генерацијску разлику, онда су наредна двојица тамбураша Орешковићеви „музички унуци“,

а проток времена се препознаје на више нивоа. Јовановићево и Нешићево музичко деловање одвијало се пре свега у домену групног музицирања, и то не само као умножавања извора звука у сврху амплификације – појачавања волумена, већ и као хармонски организованог вишегласја, какво није било уобичајено у српској традиционалној музици тог времена. Наиме, промене профила и организације јавног аспекта музичког живота које су биле у вези са економском и општекултурном динамиком друштва, донеле су потискивање гајди, као инструмента који је у панонској зони био „стожер“ догађаја са музичком компонентом и то пре свега оних на отвореном, а пораст заинтересованости за тамбуре новије конструкције. Оне су нудиле шири спектар изражајних елемената, укључујући и динамички распон, чија се (горња) граница померала удруживањем музичара, па су биле подобне за различите просторне услове. Истовремено се естетика узрочнопоследично мењала и у правцу фаворизовања хармоније у односу на тембр. Наиме, елементи хармонског начина музичког мишљења су били присутни и у традиционалном певању „на бас“ и музицирању на трогласним гајдама, али је семантика сазвука бинарна (више у: Големовић 1983; Лалић Михаиловић 2003). У музицирању на вишежичним тамбурама (за разлику од традиционалних двојичних и тројичних тамбура) ерголошки потенцијал је коришћен у правцу стварања и извођења мелодија већег амбитуса и развијеније хармонске пратње. Музички инструменти и са њима у вези нова естетика, уз музичко образовање, омогућили су и подстакли Јовановића и Нешића на сложеније аранжирање традиционалне народне музике и компоновање нових дела у стилу који је прихватан и препознаван као „народни“, али је садржао битне иновације у односу на праксу на традиционалним солистичким инструментима.

Поврх тога, професионализација извођачке праксе подразумевала је усавршавање појединачних компетенција и ансамбалских капацитета. Веома упечатљиво сведочанство у вези с тим је једна од бележака из дневника Марка Нешића која се односи на наступе оркестра „Бели орао“ под вођством Васе Јовановића у Немачкој 1905. и 1906:

После преставе у позоришту, дошао нам капелник градске музике (...) и довео је са собом капелника од позоришта. С' њима су дошле и њихове жене и један глумац и глумица. Капелник градске музике Фогл, фалио нас је капелнику позоришном, да ми свирамо увертиру Танхојзер, а овај му је рекао да он не може то веровати, јер четири човека то нису у стању извести. Такођер ни други глумци нису веровали, па их је сада госп. Фогл зато довео, и замолио нас да то одсвирамо, те пошто то учинисмо уверио их је да су четири Србина кадри да учине оно, што се њима чинило немогуће. ... (Томић 2009: 24).

Такви изазови извођења, па и стварања структурно сложенијих музичких дела потиснули су, последично, традиционални респект за лепоту једноставности изражајних средстава, способност импровизовања и варирања мелодија и друге квалитете традиционалних солистичких израза, односно усмерили репрезентовање традиционалне музике кроз такозване *смесе*, композиције сачињене од низа обрада народних мелодија по принципима „естетике разноликости“ – честих смењивања различитих карактера.

Интернационализација репертоара

Прилике да наступају пред публиком у различитим јужнословенским крајевима, а онда и да изађу пред интернационалне аудиторијуме великих европских градова, усмериле су Јовановића и Нешића на културолошки сасвим мешовит репертоар. Када се има у виду да је Јовановић наступао у изузетно великом броју места по тадашњој Аустроугарској и Немачкој, у Румунији и Русији, касније у Белгији, Холандији, Данској, Енглеској и Француској, сасвим је јасно о колико сложенем задатку се радило. Осим тога, директна размена утицаја међу самим музичарима била је у одређеним околностима неизбежна, као када су у ХанOVERу, у великој кафани „Винтергартен“ (*Wintergarten*, Зимска башта), поред Јовановићевог ансамбла била ангажована још три оркестра: тиролски, италијански и „војна музика“ са педесет људи (Брзић 2012: 32). Широк репертоар био је неопходан и за тржишну конкурентност у смислу ангажовања музичара у различитим оркестрима, па је тако Јовановић једном приликом у Хамбургу чак два месеца свирао у „немачком оркестру“, „као поштован члан и писмен музичар“ (Брзић 2012: 28). Како је изгледао репрезентативни репертоар можда најбоље сведочи податак о програму који је Јовановићева дружина извела пред комисијом за додељивање „уметничког листа“ – сертификата за свирање у Дрездену: свирали су увертире из опера *Кармен* (*Carmen*), *Пајаци* (*Pagliacci*) и *Кавалерија русџикана* (*Cavalleria rusticana*), а да би добили сертификат и као певачка дружина, још и хорске композиције *У бој, у бој, Пагајџе, браћо* и *Шџо ћуџџџи, ћуџџџи*⁵ (Брзић 2012: 28).

Утицаји нових медија

Непосредно комуницирање, какво је типично за традиционалну народну музичку културу, добило је конкуренцију пре свега у грамо-

⁵ Ради се о операма Жоржа Бизеа (Georges Bizet), Руђера Леонкавала (Ruggero Leoncavallo) и Пјетра Маскањија (Pietro Mascagni) и хоровима-будницама Ивана Зајца, Гвида Хавласа (Quido Havlasa) и Даворина Јенка (уп. ANDREIS, CVETKO, ĐURIĆ-KLAJN 1962: 596, 607).

фонским плочама, медију промовисаном управо у време кулминације Јовановићевог и Нешићевог музичког деловања – првих деценија ХХ века. Из рекламних брошура сазнајемо да је тамбурашко друштво Марка Нешића у комбинацијама са различитим извођачима снимило изузетно велики број грамофонских плоча – више од педесет. Успешности новог медија несумњиво је допринела његова економска страна: напомена да продуценти куће *His Master's Voice* „нису трошка штедели“ да за своја издања споје два популарна оркестра – Нешићев и Стевана Бачића Трнде из Сомбора (Томић 2009: 25), јасно указује на то да је новина била у непосредној вези са комерцијалним аспектом, те да су ови музичари и у том смислу били професионалци. Плоче са снимцима Јовановићеве дружине издате су и у Америци, за потребе исељеника јужнословенског порекла, на обострани интерес – и издавача и музичара. Естетика коју су плоче наметале кроз потребу сажимања поруке (њеног скраћивања у времену и концентрисања изражајних средстава), водила је ка уграђивању оваквих искустава и у праксу извођења традиционалне народне музике „живо“, као и у (ново)компоновану музику тога времена, чија ће популарност произвести њено „понародњавање“ и обележити наслеђе те епохе.

Друга важна иновација у тамбурашкој пракси, омогућена описмењавањем неких од њих, било је умножавање – прво литографисање, а потом и штампање партитура. Ово је посебно искористио Нешић (више у Томић 2009: 30–31), па су његове уметничке идеје преко стваралачког импулса уграђене у извођачка искуства бројних музичких дружина на заиста широком простору, не само јужнословенском, већ и у Централној и Западној Европи и Америци (Исто: 46). На ове начине обезбеђена популарност појединих композиција утицала је на то да их на плоче сниме и други извођачи, Нешићев савременици (на основу чега је добијао и извесне тантијеме; Исто: 32), те да претрају и нађу се и на репертоарима данашњих тамбурашких ансамбала.

Педагошко деловање као учешће у (и)реобликовању тамбурашке традиције

Оно што је посебно значајно у погледу утицаја на српску музичку културу је Јовановићево и Нешићево велико и несебично ангажовање на образовању младих музичара. У писму Владимиру Р. Ђорђевићу, Нешић помиње: „Као берберин сам већ образовао дилетантски тамбурашки збор, који сам поучавао и поносио се тиме“ (Томић 2009: 26). Године 1912. Нешић је написао *Школу тамбуре*, у коју је укључио и појмове из теорије музике. Несумњиво је да су музичко описмењавање обојица видели као основни педагошки задатак, а тек потом рад на

инструменталној техници и развој композиторских способности. Како је интересовање публике придобијано виртуозношћу, усаглашеношћу ансамбала и великим и жанровски разноврсним репертоаром, од музичара су се очекивали изузетна посвећеност послу и континуирано усавршавање. Капелници су заказивали свакодневне пробе, упркос напору којем су се излагали наступајући од раних поподневних сати до дубоко у ноћ (Брзић 2012: 41, 47). Додатни притисак била је чињеница да су наступи у реномираним кафанама у то време били концертног карактера – тамбурашка музика се више слушала, као аутономна уметност, него што је била пратња песми или саучесник игри. Комплексна професионалност, каква је једино обезбеђивала егзистенцију музичара у то време, захтевала је заиста разноврсне вештине и знања, па је врским тамбурашима ваљало знати аранжирати, па и компоновати, а за то је било корисно да савладају и инструменте са клавијатуром (у Јовановићевом и Нешићевом случају то је био хармонијум), затим су морали да се упознају са могућностима виолина, због честог укључивања виолиниста у тамбурашке ансамбле, па и других инструмената за које су намењивали своје композиције. Иако су практично створили многе тамбураше – говори се о стотинама свирача и многим капелама (Брзић 2012: 48, 49), ни Јовановић ни Нешић нису своју педагошку делатност комерцијализовали. Чини се да је на Јовановића оставио дубок утисак разговор са Јованом Ивановићем, уваженим музичарем и композитором познатог валцера *Дунавски валови*, из кога је, између осталог, сазнао о Јовановићевој идеји да у Београду отвори високу музичку школу, али и изостанку подршке краља Милана Обреновића (који је рекао да „за музику нема буџета, јер треба војску опремати“, према: Брзић 2012: 22).

Тржишна конкурентност није угрозила личну етику ових музичара, те су се према реномираним колегама понашали с поштовањем, а заштитнички у односу на млађе и/или мање искусне, показно утичући на повећавање респектабилности професије музичара. Поврх тога, и Јовановић и Нешић су подржавали институционализацију заштите достојанства и социјалне сигурности музичара и били чланови различитих удружења музичара, са чим је у вези Јовановићево компоновање корачнице са насловом *Удружење* (1925).

Завршни осврт

Подизање нивоа образовања и повећавање мобилности омогућило је поступно формирање фолклорних музичара значајно другачијег профила у односу на раније, сеоске музичаре у искључиво усменим и локално оријентисаним традицијама. Орешковићева музичка биогра-

фија и заоставштина указују на то да је он био актер у тамбурашкој пракси чије одлике и рецепција сугеришу њену припадност српској и широј, јужнословенској култури у мултикултурном друштву какво је било оно на јужном ободу Хабзбуршке монархије у првој половини XIX века, дакле етнички и регионално обележеној. Такође се може говорити о „варошком“ миљеу као социјалном контексту на који је првенствено реферирала. Управо пример Орешковићевог музичког деловања значајно осветљава слој тамбураштва који се у савременим истраживањима прати као „аматерско/неинституционализовано“ и везује више за кафане (РАНИСАВЛЕВИЋ 2011). С друге стране, Јовановић и Нешић су били професионалци у послу, али кафане у њиховим случајевима представљају утолико другачији амбијент уколико су геокултурно различите биле средине у којима су се налазиле у односу на оновремена војвођанска села и вароши, па се та, рана епоха испоставља изузетно важном за тумачење потоње, још изразитије слојевитости тамбурашке праксе у Војводини (уп. РАНИСАВЛЕВИЋ 2011). За Јовановића и Нешића се може рећи да су у знатно већој мери били културни посредници, амбасадори српске културе у иностранству и промотери музичких израза других култура у Србији. Они су интензивније (пре)обликовали национални тамбурашки стил комплексним личним искуствима као музичари великих каријера и харизми, што је било и у узрочнопоследичној вези са фреквентнијим мењањима средина (у Јовановићевом случају), односно деловањем у већим, градским центрима (Нешић). Дуги периоди боравка у иностранству учинили су Јовановића мање признатим у историји српске музике, док је Нешић, додатно због политичког и ширег културног ангажмана, био „видљивији“, а његово музичарско деловање запажено и током живота и постхумно. Друштвена позиција, коју је Орешковић успео да стекне током свог релативно кратког живота, као и место у историји српске музике, одражавају сразмерну маргинализованост тадашњих фолклорних музичара, док су већ Јовановић и Нешић били поштованији. Иако је и Орешковић имао пријатељске односе са интелектуалцима свога времена, несумњиво је да је друштвена верификација млађе двојице, а посебно Нешића, ишла преко академских музичара-савременика, са којима је, живећи претежно у Новом Саду, културном и политичком центру, имао личну комуникацију и сарадњу.⁶ Да се однос ауторитета у области научне и културне политике

⁶ О Нешићевој позицији у музичком свету сведочи његово помињање у групи композитора „мање значајних, али ипак важних у развоју наше музичке културе“, како га је навела музиколог Стана Ђурић Клајн у „Предговору“ *Прилозима биографском речнику српских музичара* Владимира Р. Ђорђевића (1950: VI), као и одредница у *Музичкој енциклопедији* Југославенског лексикографског завода, којом је једини од тројице разматраних музичара уважен (РАЏЌАН 1974: 672–673).

у новије доба променио према традиционалној музици, па и актерима у њој, указују одреднице за сва три музичара-тамбураша о којима је реч у *Српском биографском речнику* (Брзић 2009; Кокановић Марковић 2018; Пивнички Дринић 2018). Препознајући потребу, па и ефикасност коришћења нотних записа, посебно партитура за ширење репертоара, као и посредног комуницирања и репрезентовања музике путем нових медија – плоча и радио-таласа, тамбураши који су припадали генерацији Јовановића и Нешића били су нова категорија учесника у народној музичкој традицији: својим активностима значајно су преобликовали оно што се до тада сматрало „народном музиком“ и преусмерили начине њеног представљања. У том смислу, не само што се може говорити о њиховом доприносу институционализацији тамбураштва у пракси већ и, последично, генералном мишљењу о тамбураштву као колективном изразу (на релацији традиција–култура као првенствено друштвени, дакле, колективни феномени; уп. FORRY 2011).

Разматрање већ и само појединих аспеката професионалних биографија тројице одабраних музичара указује на комплексност проучавања односа индивидуа, односно музичких персоналности и (музичких) традиција, а онда и динамичности такозваних фолклорних музичких традиција у односу на културну и друштвену историју. Отворени су само неки од многих праваца у којима би се ово истраживање могло развијати. На основу искустава ових музичара стечених кроз мобилност, остварује се веза са актуелним истраживањима сензитивности у односу на миграције и просторност (више у: BOHLMAN 1996). Шире, уз посредоване контакте (преко партитура и носача звука), могу се сагледавати културни сусрети који воде ка мултикултуралности, интеркултуралности, па и транскултуралности (уп. WELSCH 1999). У том правцу, разматрани примери указују на проблематичност идентификација продуката културних контаката у односу на линије етничко–национално–транснационално, односно локално–регионално–глобално. У сваком случају, она конотирају тензијност између национализ(а)ма и космополитанизма, које поједини истраживачи виде као узајамно подстичуће процесе на глобалном музичком пољу (TURINO 2000; REGEV 2007). На социјалном нивоу, припадања и препознавања обележена су дихотомијама сеоски – градски, необразовани – образовани, аматерски – професионални. Када се овоме прикључи економски аспект, прича се може водити ка савременом жанру „музика света“ (world music), као „крвном“ жанру, „наджанру“ који конотира различите степене интеркултуралности, али истовремено отвара тему „глокалности“ – локалних одговора на глобалне културне токове (STOKES 2007). Поред свега поменутог, као и свака конкретна тема, и ова кореспондира са стањем дисциплинарних истраживања на националном нивоу. Из те перспек-

- Пивнички Дринић, Татјана. „Орешковић, Димитрије Мита.“ У: Бешлин, Бранко (ур.). *Српски биографски речник*. Т. 7 (Мл–Пан). Нови Сад: Матица српска, 2018, 672–673.
- РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко. „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја.“ *Етнoлошко-антропoлошке свеске* 17/6 (н.с., 2011): 109–126.
- САБО, Иван. „Развој војвођанске гитаре – од тамбуре самице до оркестарског инструмента.“ У: Вукославовић, Радоња (ур.). *Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика*. Нови Сад: ИП „Цветник“, 1998, 54–76.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. „Клавирска музика.“ У: ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Сабрана дела Корнелија Станковића*. Књ. 1. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2004.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. „Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор.“ У: ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Сабрана дела Корнелија Станковића*. Књ. 2. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2007.
- ТОМИЋ, Дејан (ур.). *Марко Нешић са његовом у народу. Алманах*. Нови Сад: Тиски цвет, 2009.
- ТОМИЋ, Дејан. *Миша Орешковић. Први српски кинџауџор*. Шид: НБ „Симеон Пишчевић“; Нови Сад: Прометеј, 2014.
- ANDREIS, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962.
- BARZ, Gregory, Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BOHLMAN, Philip V. “Pilgrimage, Politics, and the Musical Remapping of the New Europe.” *Ethnomusicology* 40/3 (1996): 375–412.
- BRANKOV, Dušan. *Tambura. Definicija oblika, dimenzije i tehnologije izrade tambura vojvođanskog sistema*. Novi Sad: Prometej, 2005.
- FORRY, Mark. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: Prometej, 2011.
- GAZIMHAL, Mahmut. „Uvodni pogledi na azijsko porijeklo nekih turskih muzičkih instrumenata.“ *Bilten Instituta za proučavanje folklora Sarajevo* 3 (1955): 125–132.
- КУНАЧ, Франjo Š. *Južno-slovenske narodne popevke* I, II, III, IV. Zagreb: C. Albrecht, 1878, 1879, 1880, 1881.
- LOVRENČEVIĆ, Zvonko. „Tambura 'samica' u okolici Bjelovara.“ *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 5 (1963): 313–324.
- MCCOLLUM, Jonathan, David Hebert (ed.). *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham: Lexington Books.
- PAŠČAN, Svetolik. „Nešić, Marko.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija* т. 2, GR–OP. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 672–673.
- REGEV, Motti. “Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism.” *European Journal of Social Theory* 10/1 (2007): 123–138.
- STOKES, Martin. “On Musical Cosmopolitanism.” U: *The Macalester International Roundtable*. Paper 3, 2007. <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3/>> 16. 01. 2016.
- TALAM, Jasmina. „Bosanska bugarija.“ *Narodna umjetnost* 44/2 (2007): 185–205.
- TURINO, Tomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- VUKOSAVLJEV, Sava. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica srpska, 1990.
- WELSCH, Wolfgang. “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today.” U: FEATHERSTONE, Mike, Scott Lash (eds.). *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 1999, 194–213.

Danka R. Lajić Mihajlović

**(Re)Shaping of Serbian Tamburitza Tradition Through Individual Practices:
Aspects of Repertoire and Style**

Summary

The study highlights (re)shaping of the part of Serbian culture nowadays recognised as “tamburitza tradition” through the research of the data about individual (music) practices of the tamburitza players and the music that they performed and created during the nineteenth and the first decades of the twentieth century. The focus is on the activities of three tamburitza players: Dimitrije Mita Orešković, Vasa Jovanović, and Marko Nešić. After an introductory positioning of the research within the disciplinary framework and a brief explanation of methodological choices, short musical biographies of these players are presented. The comparison of individual achievements enables a clearer understanding and interpretation of the impact of the chosen protagonists, as well as of the generations of musicians represented by them within the Serbian tamburitza tradition. The central part of the paper is dedicated to the analysis of repertoires and stylistic innovations conditioned by the increase in both mobility and musical education of the tamburitza players, and the new technical and technological discoveries in the field of music industry and communications. All these aspects are related to a change of medium, reflected in a suppression of the tradition of a soloist playing by the practice of playing in groups (ensembles), as well as a professionalisation of playing the tamburitzas; and, in turn, with changes of the function and aesthetics of tamburitza music as consequences of the cultural transition of the society.

Keywords: Serbian tamburitza tradition, repertoire, style, ensemble, Dimitrije Mita Orešković, Vasa Jovanović, Marko Nešić.

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Илази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
е-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
е-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 60/2019 закључило 1. март 2019.
За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводаца за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1-. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987-. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије