

Здравко Ранисављевић

ranisavljevicz@yahoo.com

Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја**Апстракт:**

Иако континуирано присутна у музичкој пракси Војводине од прве половине 19. века, тамбура као инструмент и данас представља нове и нове перспективе сопственог развоја, непрестано окупирајући пажњу медијске и стручне јавности. Њена заступљеност у музичким праксама различитих етничких група и прихваћеност међу различитим друштвеним слојевима – у граду и селу подједнако, допринели су креирању специфичног симболичког значења овог инструмента. Од првих писаних података до данас, тамбура је постепено инаугурисана на место симбола војвођанске културе.

Зачетак тамбурашког оркестарског музицирања у градској средини у великој мери је одредио уметничку оријентацију ове праксе. Од првих тзв. малих оркестара до касније насталих „великих оркестара“, тамбурашка пракса у граду је подразумевала уређену форму наступа (готово концертну), намењену углавном средњем грађанском сталежу. Увођење тамбураштва под окриље различитих институција културе, између два светска рата и касније, у току друге половине 20. века, додатно је допринело уметничком обликовању извођачке естетике. Захваљујући доследно спроведеној стратегији институционализације, до краја 20. века су утврђени уметнички стандарди музицирања на тамбури.

Услед деценијске доминације институционализоване праксе, неинституционализовани облици појавности, као што су сеоско тамбураштво и извођачка пракса кафанских састава, остали су на маргини стручног и медијског интересовања. У међувремену, сеоска пракса је на маргини и ишчезла, док кафански састави тек у последње време добијају адекватан медијски простор и стручну пажњу. Поред хронологије, аспеката и перспектива развоја тамбураштва у Војводини, рад доноси значајнији осврт на некадашњу сеоску тамбурашку праксу, управо у циљу одбране њеног – али и легитимитета неинституционализованог тамбураштва уопште.

Кључне речи:

тамбура, тамбурашки оркестар, институционализација, професионализам, аматеризам.

Постоји неколико научних претпоставки о томе када и на који начин се тамбура, као солистички, односно оркестарски инструмент, појавила у музичкој пракси Војводине. Први писани податак о овом инструменту (тзв. самица) на данашњем подручју Војводине потиче из 1817. године, од хрватског књижевника Матије Петра Катанчића

(Сабо 1998: 55). Опште је прихваћена претпоставка да је тамбура сама на ову територију доспела из динарских крајева, досељавањем Срба, Шокаца и Буњеваца (Сабо 1998: 55). Према Сави Вукосављевићу, самаца, у конструкцијском смислу, представља почетну етапу развоја тамбуре (Vukosavljević 1990: 7).

Потреба за скупним – ансамбалским музицирањем утицала је на развој инструментаријума, па тако у току 19. века настају тамбуре различите величине, опсега, регистра и облика, које постају носиоци засебних оркестарских деоница. Према хипотези Саве Вукосављевића, први тамбурашки оркестри на простору данашње Војводине формирају се у Бачкој још у првој половини 19. века (Vukosavljević 1990: 6). На подручју суседне Славоније, у Осијеку, први састав је створен 1847. године, а његов оснивач је био извесни Пајо Коларић (1821-1876) (Potočnik 1987 : 457). У другој половини 19. века тамбурашка оркестарска пракса постаје популарна широм Срема, Баната, Бачке и Славоније, да би се крајем века проширила по целој Хрватској, Далмацији, Босни, Словенији, Аустрији, Чешкој, а путем иселјеника чак и по Америци и другим континентима (Kovačević 1984: 452).¹

Подједнаком заступљеношћу у сеоској и градској пракси, насталом услед наведеног процеса трансмисије, структура тамбураштва на ширем простору данашње Војводине драстично је усложњена. Захваљујући пропустљивости културних граница између градске и сеоске средине, која се може сматрати последицом урбанизованости овог подручја у оквиру Хабзбуршке монархије, односно Аустроугарске, тамбурашка традиција Срема, Баната и Бачке обликована је као врло кохерентна – заснивајући се на реверзибилним односима између града и села.²

У току 20. века, развијањем тамбураштва кроз систем институција, који је сукцесивно устројаван доминантно у градској средини, формира се јаз између институционализоване – иманентно градске и неинституционализоване – иманентно сеоске праксе. Посебан облик неинституционализоване праксе представљају тзв. кафански оркестри, подједнако заступљени у градској и сеоској средини.

У конкретном смислу, институционализована тамбурашка пракса подразумева музичку писменост и (не)формално музичко образовање извођача, док се неинституционализована пракса базира на усменој

¹ Према хипотези Божидара Широле, тамбуре су се већ почетком 19. века почеле ширити, као оркестарски инструмент, из Срема и источне Славоније, мењајући при том облике, с' тачнијим распоредом пречница (в. Širola 1942: 44)

² Урбанизованост, као фактор спреге између градске и сеоске тамбурашке праксе у Војводини, констатује и др Димитрије Големовић (в. Големовић 1998: 77).

традицији, односно неписаној предаји знања. Колоквијални термини којима се наведене праксе диференцирају међу самим извођачима јесу – професионализам и аматеризам.³ Употреба наведених термина подразумева интерни вид евалуације. Поред појмова који се односе на институционално (не)утемељење одређене праксе, у раду ће паралелно бити коришћен и наведен емски концепт.

Институционализована/професионална тамбурашка пракса

Први професионални оркестри на простору Војводине настају у граду, у другој половини 19. века (Vukosavljev 1990: 61). Састављени од малог броја музичара (3 – 8), ови оркестри углавном су наступали у угоститељским објектима (Vukosavljev 1990: 61). Њихов репертоар је садржао аранжмане традиционалних и популарних плесова/песама и обраде популарних дела „озбиљне“ музике (Forry 2011: 147). Утврђена (готово концертна) форма њиховог наступа има своје порекло у извођачкој пракси оркестра поменутог Паје Коларића, из Осијека (Forry 2011: 147).

Посебно важан догађај за развој професионалног тамбураштва на ширем простору некадашње Југославије представља стварање тамбурашких оркестара у радио станицама Београда (1935. године) и Загреба (1941. године) (Vukosavljev 1990: 61). Наведени оркестри значајно подижу ниво музицирања на тамбури и устаљују стандард осмочланог тамбурашког састава, који постаје опште прихваћен у професионалној извођачкој пракси: бисерница (прим) 1 и 2, брач (басприм) А 1 и 2, брач (басприм) Е, бугарија (контра) Е, чело и бас (Vukosavljev 1990: 61).

³ Наведен дуализам не подразумева нужно приходавање као елемент диференцијације, напротив – како у прошлости, тако и данас, значајан број музичара са формалним образовањем не приходује од музике, него музицира у разним институцијама из других порива, док аматерски свирачи често обезбеђују своју егзистенцију свирајући за новац.



Фотографија 1
Октет, породични оркестар из Кањиже (око 1940. год.)
 (Брзић и Станојевић 2000)

Након Другог светског рата долази до општег развоја „тамбурашког покрета“⁴, на нивоу читаве државе. Поред малих професионалних састава који настављају праксу наступања у угоститељским објектима, формирају се бројни професионални састави у радио станицама регионалних центара (Vukosavljev 1990: 65).

У овом периоду, полет доживљавају и тамбурашки оркестри при културно-просветним и културно-уметничким друштвима (Vukosavljev 1990: 65). Иако третирана као облик аматеризма (у складу са социјалистичком идеологијом), пракса ових институција, у оквиру тамбурашке секције, нужно је подразумевала описмењавање музичара (Vukosavljev 1990: 65). Кроз делатност културно-уметничких друштава долази до драстичног омасовљења тамбурашког извођачког апарата. Оркестри при овим институцијама бројали су од двадесет до чак седамдесет чланова (Vukosavljev 1990: 65). Процес омасовљења подразумевао је проширење извођачког апарата повећавањем броја инструмената који изводе исту деоницу. Овај концепт ће у другој половини 20. века постати основа тзв. великог тамбурашког оркестра, кроз који ће тамбурашка пракса профилисати своју уметничку оријентацију.

⁴ Под синтагмом „тамбурашки покрет“ Сава Вукосављевић подразумева устројеност појединаца и институција у процесу унапређења и афирмације тамбурашке праксе (в. Vukosavljev 1990: 65).

Оснивањем Великог тамбурашког оркестра Радио Телевизије Нови Сад (ТОРТ НС), 1957. године, званично је најављен нови – симфонијски концепт оркестарског музицирања.⁵ Афирмација симфонијског концепта кроз делатност ТОРТ НС, у виду конкретне музичке реализације, подразумевала је вишедеценијски рад на усавршавању извођачке технике.⁶



Фотографија 2
Тамбурашки оркестар РТВ НС (по оснивању)⁷
(Vukosavljev 1990: 68)

⁵ Сличност великог тамбурашког и симфонијског оркестра индиректно констатује и Марк Фори (Mark Forgy), који тамбурашки састав овог типа назива „правим оркестром“, управо због његовог класичног и полукласичног репертоара (Forgy 2011: 162). Фори истиче да су се ови оркестри током седамдесетих и осамдесетих година 20. века, уметвујући на регионалним фестивалима Војводине, такмичили у групи са хоровима и симфонијским оркестрима (Forgy 2011: 162). Познато је да је ова пракса задржана до данашњих дана.

⁶ Према сведочењу појединих старијих чланова ТОРТ НС, доминантно ромско порекло музичара, односно њихов специфичан начин музицирања, дуго су представљали препреку за достизање уметничког извођачког нивоа овог оркестра. Тек 1973. године, са доласком Марка Бенића, као образовног музичара, на место другог терцприма у оркестру, постепено се обликује и уједначава извођачка техника осталих музичара. У улози неформалног саветника Саве Вукосављева, Марко Бенић значајно доприноси уметничком профилисању оркестра – од избора композиција до начина музичирања.

⁷ Куриозитет представља чињеница да су већину овог састава чинили Роми (на фотографији, чувени примаш, Јаника Балаж, седи у доњем левом углу).

Под дугогодишњим руководством композитора Саве Вукосављева, оснивача и диригента овог оркестра, постављене су уметничке норме тамбурашког извођаштва на ширем простору некадашње Југославије. Захваљујући изузетној заступљености у културно-забавном програму РТ НС (данас Војводине), овај оркестар у другој половини 20. века непосредно обликује и укус публике.

У контексту изузетног послератног развоја културног живота у Војводини, а на личну иницијативу Саве Вукосављева и Јулија Њикоша (такође композитора), 1958. године је у Новом Саду одржана Прва југословенска конференција тамбурашких стручњака (Vukosavljev 1990: 66), која ће одредити пут развоја тамбурашке праксе до данашњих дана. Том приликом је утврђена јединствена оркестарска партитура, са јединственим називом тамбура, договорено оснивање *Фестивала тамбурашке гласбе Југославије* и иницирано стварање оригиналних музичких дела за тамбурашке оркестре (Vukosavljev 1990: 66). На овај начин је створена платформа за институционализацију тамбурашке праксе у другој половини 20. века.

Фестивал тамбурашке гласбе Југославије убрзо доноси општу популарност великих оркестара на ширем простору некадашње државе (Vukosavljev 1990: 65).



Фотографија 3

Велики тамбурашки оркестар *Бисерница* из Шапца (друга половина 20. века) (Vukosavljev 1990: 77)

Репертоар ових оркестара углавном је формиран по узору на ТОРТ НС, а обухватао је обраде традиционалних мелодија (углавном

плесова), уметничке композиције настале на бази традиционане музике Војводине, тзв. тамбурашка кола и обраде композиција „озбиљне“ музике.

Кроз праксу *Фестивала тамбурашке глуме Југославије*, касније *Фестивала музичких друштава Војводине* и *Републички фестивал тамбурашких оркестара Србије*, профилишу се узорне карактеристике тамбурашког извођаштва, као што су: осмишљен репертоар оркестра (са доминацијом уметничких композиција), професионална оркестрација, тежња ка симфонијској звучности оркестра, динамичко и агогичко нијансирање итд.⁸ Ширење представљених уметничких тенденција, у другој половини 20. века, било је и медијски потпомогнуто, промовисањем нових композиција тамбурашке музике, које су у овом периоду настајале у изузетно великом броју.⁹

Поред великих тамбурашких оркестара, друга половина 20. века доноси и медијску афирмацију тзв. малих (професионалних) оркестара. Иако присутни у градској средини од самог зачетка тамбурашке праксе, уз изузетну популарност појединих инструменталиста у периоду до Другог светског рата (као што су Марко Нешић и Васа Јовановић), ови састави тек у другој половини 20. века постају видљиви на јавној културној сцени Војводине. Најпопуларнији мали оркестри састављани су од музичара ТОРТ НС, а ова пракса се задржала до данашњих дана.¹⁰

⁸ Наведене карактеристике најексплицитније су изражене на аудио издањима разних оркестара друге половине 20. века (в. <http://www.youtube.com/watch?v=lZlpjdFCORQ>).

⁹ Сава Вукосављевић наводи да се кроз праксу *Фестивала тамбурашке глуме Југославије* афирмисао и значајан број композитора овог музичког жанра, чије композиције постају саставни део репертоара тамбурашких оркестара широм тадашње државе, а појављују се и у радијским и телевизијском програмима овог времена (Vukosavljev 1990: 69).

¹⁰ Поред чувеног оркестра Јанике Балажа и састава *Срем*, са којим је сарађивао Марк Фори (Mark Forry), свакако треба навести и данашње оркестре – *Ad libitum* и *Зоруле*, који су такође доминантно састављени од музичара ТОРТ НС (данас ТОРТ Војводине).



Фотографија 4
Тамбурашки оркестар Јањике Балажа
(Zvonko Bogdan i Tamburaški orkestar Janike Balaža 1971)

Ови оркестри, по правилу, негују „лакше“ музичке форме, а њихова извођачка естетика, базирана на професионално аранжираној музици, подразумева виртуозну технику и пуну звучност оркестра (аналогно извођачкој естетици великог оркестра).

Захваљујући врхунском извођењу и специфичном избору репертоара, пријемчивог широком аудиторијуму, мали професионални оркестри до краја 20. века постају изузетно заступљени у медијима, а самим тим и веома популарни. И поред тога, њихово деловање у матичној – градској средини до данас је остало релативно слободно – ван формалних институционалних оквира.¹¹ У том смислу, фестивал малих (професионалних) оркестара, под називом *Бисерница Јанике*

¹¹ Услед релативно слободног деловања, мали састави у 21. веку померају границе професионалног тамбураштва и улазе у потпуно другачије музичке жанрове. Адекватан пример јесте прикључење састава *Зоруле* оркестру Ђорђа Балашевића.

Балажа, основан 2000. године у Новом Саду, представља евидентан покушај војвођанске културне политике да се и пракса малих оркестара подведе под институционално окриље.

И док је заступљеност различитих облика професионалног тамбураштва у медијима, до краја 20. века, резултирала изузетном друштвеном афирмацијом ове праксе, коначан корак ка њеној уметничкој афирмацији представљало је увођење тамбурашких инструмената у систем средњешколског музичког образовања, 1990. године. Учење свирању на тамбури, до тада спровођено при малим и великим професионалним оркестрима у виду интерне – неформалне едукације, на овај начин добија и званичан формални легитимитет.

У циљу потврде опште афирмисаности, „класична“ тамбурашка оријентација¹² на крају 20. века реализује још један значајан пројекат – оркестар *100 тамбураша* (формиран 1996. године). Овај оркестар, као очигледан пандан мађарском гудачком оркестру *100 виолина*, представља транспозицију концепта великог оркестра на масовнији извођачки апарат.

Посебно значајни догађаји за развој тамбурашке праксе на почетку 21. века јесу оснивање Тамбурашког савеза Војводине 2004. године и Европског тамбурашког савеза, две године касније. Оснивање наведених савеза представља специфичан вид етаблирања професионалног тамбураштва у региону, али и шире. У том смислу, посебно је индикативна иницијатива Босне и Херцеговине за оснивање Европског тамбурашког савеза, захваљујући којој је седиште овог савеза смештено у Бањој Луци. Истовремено, логистичка и организациона подршка еминентних војвођанских тамбурашких делатника овом савезу јасно дефинише и стратешке циљеве „тамбурашког покрета“ у Војводини. Поред Босне и Херцеговине и Србије, у овом савезу су активне још: Црна Гора, Македонија, Хрватска, Словенија, Аустрија, Чешка, Мађарска, Румунија и Бугарска, са тенденцијом проширења. Под окриљем савеза, 2008. године је основан Европски омладински тамбурашки оркестар, чије деловање доминантно обликује управо „класична“ тамбурашка оријентација Војводине, о чему најтранспарентније сведочи практично пресликан концепт (уметничког) концертирања.

Шири контекст и начин реализације представљених пројеката имплицира својеврсну демонстрацију моћи „класичне“ тамбурашке оријентације, са коначним циљем афирмисања концепта „тамбурашке уметности“.

¹² У овом контексту, „класична“ тамбурашка оријентација подразумева установљену заједничку праксу професионалних великих/малих оркестара и средњих школа, у којима се доминантно негује репртоар тзв. „озбиљне“ музике и уметнички начин музицирања.

Неинституционализована/аматерска тамбурашка пракса

Услед изузетне популарности и опште афирмације професионалног тамбураштва на крају 20. века, тамбура у 21. век улази са потенцијалима културног брэнда. Полазећи од чињенице да процес брэндирања подразумева задовољење укуса масе, може се рећи да најскорије активирање кафанских оркестара, као представника аматерске тамбурашке праксе, на сцени *Светског тамбурашког фестивала* у Дероњама (од 2007. године), који уједно окупља и мале, односно велике уметнички оријентисане професионалне оркестре, имплицира нове стратешке циљеве војвођанске културне политике.

Другим речима, неумитан развој професионалног тамбураштва, који је до краја 20. века довео тамбуру до опште афирмације, резултирао је друштвеном еуфоријом која је погодовала започињању процеса културног брэндирања овог инструмента. *Светски тамбурашки фестивал* у Дероњама представља директну последицу описане констелације. Окупљањем аматерских (кафанских) и професионалних (малих и великих) састава на истој сцени, уз потпуно флексибилну селекцију учесника и изузетно хетероген музички репертоар, креира се специфична естетика фестивала, која представља значајан иступ у односу на утврђена естетска начела „класичне“ тамбурашке оријентације.

Својим концептом, овај фестивал представља очигледан пандан Сабору трубача у Гучи. У ужем смислу, коначном друштвеном видљивошћу аматерских, у овом случају – кафанских оркестара, чије присуство у музичкој традицији Војводине до данас није стручно расветљено, а чија раритетна вредност јесте управо одсуство стандардизованих уметничких норми музицирања – свакако се отвара могућност њиховог ревитализовања. Стављање ове праксе у фокус посебно добија на значају ако се зна да је у питању једини слој неинституционализованог/аматерског тамбураштва који у Војводини активно живи и данас. Његови носиоци су доминантно ромског порекла, иако фрагментарни историјски подаци указују на то да су и сиромашни сељаци у току прве половине 20. века често свирали у кафанским саставима (Forry 2011: 154-155). Очигледно је да су Роми, услед потпуне доминације институционализованог/професионалног тамбураштва у другој половини 20. века, преузели улогу јединих носилаца овог облика аматерске праксе, при чему се јаз између њих и професионалних свирача временом повећавао (Forry 2011: 158).¹³

¹³ Осим у кафани, тзв. кафански оркестри свирају у оквиру најразличитијих светковина широм Војводине (рођење, крштење, свадба, до скоро и испраћај у војску итд.). Генерално говорећи, извођачка пракса кафанских

У овом тренутку свакако треба скренути пажњу на још један слој неинституционализованог/аматерског тамбураштва, који није имао срећу да дочека своју друштвену видљивост. У питању је сеоска тамбурашка пракса – разуђена у последњем кварталу 20. века, заједно са целокупном сеоском музичком традицијом Војводине, а данас сведена на фрагменте у сећању ретких појединаца. Захваљујући деценијској доминацији професионалног тамбураштва и уметничких стандарда утврђених у овој пракси, читава сеоска аматерска/неинституционализована тамбурашка пракса Војводине, у току 20. века, остала је на маргини стручног и медијског интересовања, да би, напослетку, на маргини и ишчезла.

Досадашња етномузиколошка истраживања тамбураштва у Војводини углавном су била општа, а полазила су од претпоставке о његовој искључиво институционалној утемељености и професионалном нивоу музицирања. Другим речима, тамбура је по правилу везивана за онај вид тамбураштва који се развијао у граду, док је појава овог инструмента у оквиру сеоске музичке традиције практично занемарена. Узимајући у обзир чињеницу да је тамбура у сеоској средини, у већем делу 20. века, представљала најпопуларнији музички инструмент, дефинисање основних карактеристика сеоске тамбурашке праксе, у овом тренутку, представља професионалну обавезу.

У оквиру сеоске музичке традиције, тамбура је иманентно припадала Хрватима, Мађарима, Србима, Словацима и посебно Ромима (Forgy 2011: 154-158). Сеоски оркестри настају у другој половини 19. века, када тамбурашка пракса постаје популарна широм Срема, Баната, Бачке и Славоније (Kovačević 1984: 452). Сава Вукосављевић наводи да у овом периоду готово да није било села на овом простору које није имало свој оркестар (Vukosavljević 1990: 63).

У сеоској средини, тамбурашки оркестри се формирају у оквиру певачких, ватрогасних и соколских друштава. (Vukosavljević 1990: 63). Формална припадност наведеним културним заједницама месне општине није подразумевала и суштинску умреженост са професионалном градском тамбурашком праксом, нити, касније, са релевантним институцијама културе, под чијим окриљем се она развијала. На тај начин, сеоско тамбураштво остаје у сенци институционализоване/професионалне праксе кроз читав свој век.

Сеоски састав је чинило три до пет инструмената, и то: бисерница (прим), брач (басприм) А, бугарија (контра) Е и бас (берде, бегеш) (Golemović 1997: 215). Оркестре су углавном предводили свирачи који су изводили прву мелодијску деоницу, тзв. примаша – извођачи

састава представља перспективу даљих истраживања тамбураштва у Војводини, посебно узимајући у обзир улогу Рома у његовом очувању.

на приму, или на брачу (у Бачкој и на виолини) (Mihalek, 1987: 76).¹⁴ Уз незнатне стилске разлике између етничких заједница, репертоар ових оркестара је био исто конципиран, а обухватао је мелодије традиционалних плесова и традиционалних/варошких (касније староградских) песама (Forgy 2011: 154-158).

У циљу свођења општег закључка о тамбураштву у Војводини, разматрање његове појаве у сеоској музичкој традицији, као облика неинституционализоване/аматерске праксе, која свакако има многобројне специфичности, у овом тренутку ће бити сведено на издвајање оних карактеристика које је суштински диференцирају у односу на институционализовану/професионалну тамбурашку праксу. Општим карактеристикама сеоске неинституционализоване/аматерске праксе аутор рада детаљно се бавио у свом мастер раду (в. Ранисављевић 2008).

Тамбурашки оркестри су имали искључиво забавну улогу у сеоској средини. Музика за игру је представљала посебно популаран жанр, о чему сведочи богатство и раскош тамбурашких мелодија уз које се играло (Јанковић 1949; Путник 1991; Лонић 2003; Костић 2009; Ракочевић 2011). Врло је индикативна чињеница да је институционализација тамбурашке праксе (започета 1958. године), у првом реду била заснована управо на преузимању мелодија сеоских плесова, а најчешће кола. Ове мелодије су, по правилу, обрађиване за потребе концертантног извођења великог оркестра. На тај начин је институција великог тамбурашког оркестра посредно инаугурисана у заступника музичке традиције Војводине уопште.

Најпопуларније и најпознатије обраде овог типа јесу композиције Саве Вукосављева, публиковане 1983. године (в. Vukosavljev 1983) и снимљене касније у извођењу ТОРТ НС.¹⁵ До краја 20. века, нумере као што су *велико бачко коло*, *мало банатско коло*, *сремачко коло* итд. постају опште познате и препознатљиве. Употреба „истог“ инструментаријума, „истих“ мелодија и „истог“ начина усаглашавања деоница као у сеоској извођачкој пракси, ипак није подразумевала и копирање њених – функционално условљених – естетских начела.

У конкретном смислу, естетика сеоског –аматерског/неинституционализованог тамбурашког извођаштва биће огледно представљена на примеру (под)плесног жанра *аутохтоног кола*

¹⁴ Појаву виолине у улози водећег мелодијског инструмента у тамбурашком оркестру, на простору Бачке, бележи и Сава Вукосављевић (в. Vukosavljev 1990: 61).

¹⁵ Улога Саве Вукосављева у обликовању „класичног“ тамбурашког репертоара и извођачке естетике јесте фундаментална. У периоду његовог руковођења ТОРТ НС настају најзначајније композиције тамбурашке музике, углавном базиране на елементима традиционалне музике Војводине.

Срба староседелаца у Војводини.¹⁶ Издвојен жанр представља најзаступљенији облик и уједно заједнички именитељ неинституционализованих и институционализованих тамбурашке праксе.

Основна карактеристика извођења ових нумера у сеоској пракси јесте перманентна динамизација музичког тока, која са остварује, готово истовремено, на свим нивоима музичког плана – од формалног до нивоа изражајних средстава (Ранисављевић 2008: 110). Ова карактеристика стоји у директној вези са специфичним начином изградње играчког тока, у којем доминира управо принцип везивања делова форме, у циљу постизања утиска „непрекидног надовезујућег процесуирања основних формалних јединица игре“ (Ракочевић 2011: 120).¹⁷

Дефинисаност макроформалног нивоа, тако фундаментална у обрадама композитора, сеоској – неинституционализованој/аматерској тамбурашкој пракси готово потпуно је страна. Чак се може рећи да смисао ове музике јесте управо у макроформалној флексибилности (в. Ранисављевић 2008: 14-41). У конкретном смислу, у избору од седамнаест ексклузивних звучних примера аутохтоних кола, који су за потребе наведеног мастер рада (в. Ранисављевић 2008) забележени у целисти – од почетка до краја, не постоје две нумере истог облика.

На микроформалном плану се, пак, уочава специфична доследност обликовања, у смислу потпуне доминације двотактних мотивских јединица (Ранисављевић 2008: 42). Оваква микроформална униформност је задржана и у обрадама композитора, али се одређена разлика остварује на фразном нивоу. У наведеним обрадама, по правилу, доминирају осмотактне фразе, док је у сеоској пракси фразни

¹⁶ Концепт плесног жанра у српску етнокореологију уводи др Селена Ракочевић. На примеру плесне традиције Срба староседелаца у Банату, др Ракочевић дефинише два основна плесна жанра – *коло* и *пар*, при чему аутохтоно коло проглашава једним од поджанрова жанра коло (пored *варошко-еснафског* и *србијанског кола*) (в. Ракочевић 2011: 25). Основне карактеристике плесова овог поджанра јесу: групна игра тесно повезаних играча, плесна формација затворено/отворено коло и јасно разграничена улога полова у игри (в. Ракочевић 2011: 25). Аналогно представљеној (под)жанровској диференцијацији, појам аутохтоно коло ће у овом раду бити транспонован на плесно наслеђе Срба староседелаца на читавом простору Војводине. У оквиру тамбурашке праксе, аутохтоно коло функционише као засебан жанр, у односу на сличне облике појавности, као што је нпр. *тамбурашко коло*.

¹⁷ Према др Селени Ракочевић, континуиран играчки ток представља иманентно својство аутохтоних кола Срба староседелаца у Банату (в. Ракочевић 2011: 120). Ефекту континуираног тока суштински доприноси висок степен варирања микроформалних јединица, а који се у интерпретацијама других аутора дефинише као „импровизовање/импровизација“ (в. Јанковић 1949: 93; 101; 105; 121; Васић 2011: 20; Путник 1991: 31; Лонић 2003: 91; Костић 2009: 109).

ниво, ипак, флексибилније моделован. Тако се дешава да неке фразе трају шест, дванаест, или чак непаран број тактова, што се, у ширем смислу, уклапа у идеју еволутивности, односно „перманентног кретања“ (в. Ранисављевић 2008: 42-52).

Терцна хомофонија, тако доследна у пракси професионалних тамбураша, у извођењу аматера је само назначена доминантним терцним растојањем прве и друге мелодијске деонице (Ранисављевић 2008: 71). Водећа мелодија се, по правилу, перманентно варира, тако да је практично немогуће доследно је пратити у паралелном терцном кретању. Услед тога, у пратећој деоници често долази и до развијања контрапунктске мелодије (Ранисављевић 2008: 71). Размимоилажење водеће и пратеће мелодијске деонице остварује конструктивну улогу у изградњи музичког тока, јер додатно доприноси процесу динамизације. Вертикална неуређеност постаје посебно упадљива у случају када је у саставу заступљен још неки мелодијски инструмент који „дуплира“ прву, или пратећу мелодијску деоницу.

Деонице баса и контре такође доприносе процесу динамизације. Оне се углавном свode на смену тоничне и доминантне тоналне функције, у оквиру једног такта (нпр: А-Е/А-Е...), што заправо указује на њихову примарно ритмичку функцију, док је хармонска готово маргинализована (Ранисављевић 2008: 74). У пракси композитора ово свакако није случај, јер она управо полази од идеје развијеног тоналног плана.

На примеру аутохтоних кола Срба староседелача у Војводини могуће је илустровати и разлике које се између неинституционализоване/аматерске и институционализоване/професионалне извођачке праксе остварују на техничком, односно артикулационом нивоу. Док се у институцијама пропагира јасно одређена фреквенција трзаја, намењена добијању појединачног тона – са доминацијом *staccato* артикулације, извођачка техника у оквиру сеоских аматерских оркестара апсолутно је флексибилна и подразумева доминацију *legato* артикулације (Ранисављевић 2008: 81). Легато ефекат се постиже слободном и разноврсном фреквенцијом трзаја, као и употребом једнос-труких предудара и постудара, којима се мелодијски ток додатно везује (в. Ранисављевић 2008: 80-94). Свакако треба напоменути да је и ова карактеристика директно условљена идејом „перманентног кретања“, односно играчком наменом саме музике.

Динамичка нијансирања, која представљају фундаменталну карактеристику професионалне тамбурашке извођачке праксе, сеоском – аматерском тамбураштву апсолутно су страна. Основно естетско начело сеоског тамбурашког извођаштва јесте доследна *forte* динамика (Ранисављевић 2008: 94). На овај начин се обезбеђује специфичан енергетски набој, који представља фундаменталну основу извођења ове музике за игру.

Без обзира на елементарно различита естетска начела издвојених базичних слојева тамбурашке праксе Војводине – професионалног/институционализованог (иманентно градског) и аматерског/неинституционализованог (иманентно сеоског), допринос градских тамбурашких институција популаризацији сеоских тамбурашких мелодија, у другој половини 20. века, а посебно у последњем кварталу, свакако јесте неоспоран. У овом тренутку је неопходно расветлити опште околности под којима је овај допринос остварен као такав.

Према фрагментарним подацима из литературе, може се претпоставити да процес разуђивања сеоског музичког и плесног наслеђа на простору Војводине започиње средином 20. века, да би већ седамдесетих година аутохтони традиционални облици у великој мери нестали из праксе. Овоме је, пак, директно допринела послератна политичка идеологија – парадоксално – управо кроз деловање културних институција.¹⁸ Услед антипатије према свим облицима сеоске духовне културе, долази до дисконтинуитета у очувању њених фундаменталних облика појавности и елементарних вредности, при чему се званичне културне институције етаблирају у улози јединих носилаца културног живота Војводине (Forry 2011: 158-163).

У светлу описане констелације потребно је разумети и појаву да се мелодије сеоског порекла, обрађене у оквиру тамбурашке институционализоване праксе, већ након Другог светског рата путем медија враћају у сеоску средину и као такве остају урезане у колективном сећању до данашњих дана. На овај начин, аутентични музички облици и извођачка естетика сеоске аматерске/неинституционализоване тамбурашке праксе постепено бивају потиснути у заборав. Осим ТОРТ НС, овом процесу у другој половини 20. века посебно доприносе велики и мали оркестри при културно-уметничким друштвима.¹⁹ Кроз њихову заједничку делатност, утврђена формална и естетска начела великим делом су постављена у потпуној супротности према иманентним формалним и естетким начелима неинституционализоване/аматерске тамбурашке извођачке праксе.

¹⁸ О идеолошкој условљености процеса нестајања сеоске музичке и плесне традиције у Војводини експлицитно се може закључивати на основу интерпретација Марка Форија (Mark Forry) (Forry 2011: 158-163) и имплицитно на основу података које о плесној традицији Срба староседелаца у Банату даје др Селена Ракочевић (в. Rakočević 2011: 29).

¹⁹ Детаљније о оснивању тамбурашких оркестара при културно-уметничким друштвима у Војводини, непосредно после Другог светског рата, говоре Сава Вукосављевић и Марк Фори (Mark Forry) (в. Vukosavljev 1990: 65; Forry 2011: 161-162).

Закључак

Кроз представљену хронологију, аспекте и перспективе развоја тамбурашке праксе у Војводини, од првих писаних података до данас, уједно су представљени и њени најзначајнији облици појавности. Захваљујући изузетној развијености и афирмацији институционализованих облика тамбураштва, други видови ове праксе, као што су сеоска и кафанска пракса, у досадашњим научним и другим интерпретацијама практично нису идентификовани. Представљање основних карактеристика сеоског тамбурашког извођаштва, на примеру аутохтоног кола Срба староседелаца у Војводини, имало је за циљ одбрану легитимитета неинституционализоване/аматерске праксе уопште. У ужем смислу, компарацијом издвојених карактеристика и општих принципа уметничке транспозиције, представљене су фундаменталне разлике између наведених – базичних слојева тамбураштва у Војводини.

Процесом институционализације, у другој половини 20. века, постављени су изузетно високи – уметнички стандарди музицирања на тамбури. Уз пажљиво осмишљен систем јавне презентације, ови стандарди су временом прихваћени као општи и узорни. Услед тога, облици тамбурашке праксе које је процес институционализације из различитих разлога мимоишао, а чија вредност јесте управо у одсуству уметничких норми музицирања, остали су на маргини медијског и стручног интересовања. У том смислу, *Светски тамбурашки фестивал* у Дероњама, без обзира на потенцијалну идеолошку позадину, отвара могућност презентације неинституционализованог тамбураштва кроз извођачку праксу кафанских оркестара, који се у времену потпуне институционализације могу сматрати својеврсним раритетом. Од начина оцењивања и креирања организационе политике овог и евентуално сличних фестивала у будућности, у великој мери ће зависити не само опстанак кафанских оркестара на јавној сцени, него и њихова егзистенција у музичкој традицији Војводине уопште.

Истовремено, „класична“ оријентација тамбурашке праксе и даље представља нове и нове перспективе сопственог развоја, несумњиво трасирајући пут ка остварењу идејног пројекта „тамбурашке уметности“. Активирање свих ресурса тамбураштва на почетку 21. века имплицира превазилажење достигнуте друштвене афирмације и креирање јединственог културног брэнда Војводине. У том смислу, представљање хронологије, аспеката и перспектива развоја тамбурашке праксе, у овом тренутку, потребно је разумети у светлости актуелних збивања у културном животу Војводине.

Литература:

Брзић, Бошко и Павле Станојевић. 2000. *Тамбураши на старим разгледницама*. Нови Сад: ИК Прометеј.

Васић, Оливера. 2011. *Играчки дијалетки сеоских игара Србије у колу*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију.

Vukosavljev, Sava. 1983. *Kompozicije za tamburaški orkestar – 1. Narodne igre iz Vojvodine*. Knjaževac: IP Nota.

1990. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica srpska, Odeljenje za scenske umetnosti i muziku.

Golemović, Dimitrije. 1997. „Mesto i uloga limenih duvačkih instrumenata u narodnoj muzičkoj praksi Srbije“. У *Etnomuzikološki ogledi*, ur. Ivan Čolović, 211-226. Beograd: Biblioteka XX vek.

Големовић, Димитрије. 1998. „Композиције за тамбурашки оркестар Саве Вукосављева“. У *Сава Вукосављев и војвођанска народна музика*, ур. Радоња Вукославовић, 76-79. Нови Сад: ИП Цветник.

Јанковић, Даница и Љубица Јанковић. 1949. *Народне игре Србије. Књига V*. Београд: Просвета.

Костић, Дајана. 2009. *Мој Срем. Обичаји, песме и игре*. Стара Пазова: Савез аматера општине Стара Пазова.

Kovačević, Krešimir (ur.) 1984. *Leksikon jugoslavenske muzike 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža".

Лонић, Милорад. 2003. „Народне игре Срба у Срему“. У *Народне игре Србије. Народне игре у Буџака и игре Срба из Срема*, грађа, свеска 24, ур. Оливера Васић и Димитрије Големовић, 91-117. Београд: Факултет музичке уметности Београд, Центар за проучавање народних игара Србије.

Potočnik, Zlatko. 1987. „Nazivi i neki problemi sustava tambura u orkestarskoj praksi“. У *Zbornik radova XXXIV KSUFJ*, ur. Milivoj Rodić, 457-461. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine.

Путник, Добривоје. 1991. „Српске игре у Банату“. У *Народне игре Србије. Народне игре у Банату*, грађа, свеска 1, ур. Оливера Васић и Димитрије Големовић, 19-38. Београд: Факултет музичке уметности Београд, Центар за проучавање народних игара Србије.

Rakočević, Selena. 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Ранисављевић, Здравко. 2008. *Принципи обликовања музике за игру – на примеру жанра аутохтоног кола у тамбурашкој пракси војвођанских Срба*. Мастер рад. Универзитет уметности у Београду – Факултет музичке уметности.

Сабо, Иван. 1998. „Развој војвођанске гитаре – од тамбуре самице до оркестарског инструмента“. У *Сава Вукосављев и војвођанска на-*

родна музика, ур. Радоња Вукославовић, 54-67. Нови Сад: ИП Цветник.

Forry, Mark. 2011. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: IK Prometej.

Širola, Božidar. 1942. *Hrvatska narodna glazba*. Zagreb: Matica hrvatska.

Аудио издање: Zvonko Bogdan i Tamburaški orkestar Janike Balaža. (1971). *Biseri narodne muzike* (LP). LPV 1209. Beograd: PGP RTB.

Zdravko Ranisavljević

The practice of tamburitza playing in Vojvodina – the chronology, aspects and future of its development

The tamburitza is the most popular instrument in the music tradition of Vojvodina. It can be assumed that it was brought to the territory of Vojvodina from the Dinaric region by Serbs, Šokci and Bunjevci when they came to settle there between the 17th and 19th centuries. In structural terms, the initial stage of development of the tamburitza is the solo instrument called *samica*. The first record of *samica* on the territory of Vojvodina dates from 1817. The need for collective or ensemble music-making influenced the development of tamburitza-type instruments, so that the 19th century saw the appearance of instruments of different sizes, ranges, registers and shapes, which took on separate orchestral parts. The first tamburitza ensembles on the territory of Vojvodina were formed in urban environments in the first half of the 19th century. In the second half of the 19th century the playing of tamburitza orchestras became popular throughout the Pannonian plain, both in urban and rural settings, and by the end of the 19th century it had spread to Croatia, Bosnia, Slovenia, Austria, the Czech Republic and, through emigration, to America and other continents. During the 20th century, the tamburitza-playing practice in the wider region of former Yugoslavia went through different stages of development: from the establishing of the form of a “standard” eight-member ensemble in Zagreb and Belgrade radio stations (in the interwar period) to the founding of orchestras in other radio stations of the then state (around the middle of the century) to the starting of the formal process of institutionalization in 1958 with the First Yugoslav Conference of Tamburitza Experts in Novi Sad, a process which has continued uninterruptedly to this day. Regardless of the widespread presence of the tamburitza-playing practice, major initiatives for its development still come from Vojvodina’s cultural institutions. The presence of the tamburitza in the musical practices of different ethnic groups in Vojvodina and its acceptance by different strata of Vojvodina’s society, in towns and villages alike, contributed to the creation of the specific symbolic meaning the instrument carries in this area. It is precisely through synergy between tradition and a system of institutions that the tamburitza-playing practice of Vojvodina is gradually emerging as a specific cultural brand.

Key words: tamburitza, tamburitza orchestra, institutionalization, professionalism, amateurism