

Прегледни научни рад

<https://doi.org/10.18485/folk.2022.7.2.4>
780.616.1:78.071.2:[002"1909":929 Tomić S.
780.616.1:78.071.2:[002"1912":929 Nešić M.
78.01:[780.616.1:78.071.2(497.113)"19"

Писана сведочанства о тамбурашком звуку с почетка 20. века: приручници за свирање Спасоја Томића и Марка Нешића

Јулијана Баштић

У раду се приступа анализи две школе, односно приручника за свирање на тамбурашким инструментима с почетка 20. века. Први, под називом *Наше тамбуре*, написао је Спасоје Томић (1877–1942), учитељ из Шида, а објављен је у Сиску 1909. године. Ту су описани тамбурашки инструменти једногласног и двогласног квинтног система штимовања, као и технике свирања и естетски критеријуми звучности приликом групног музицирања. Друга *Школа за тамбуру*, коју је 1912. године написао тамбураш и композитор из Новог Сада, Марко Нешић (1873–1938), налази се у рукопису у архиви Музеја града Новог Сада. Овде су описани начини штимовања и технике свирања на тамбурашким инструментима трогласног квартног система штимовања, врло слични савременој пракси. Ова два можда најстарија приручника за свирање на тамбурашким инструментима, који се односе на подручје данашње Војводине, биће посматрана као валидна и вредна писана сведочанства о тамбурашком звуку с почетка 20. века. Дијахронијски оријентисано истраживање тамбурашких инструмената отвара могућност за нова тумачења развоја тамбурашке праксе на ширем географском простору.

Кључне речи: тамбурашка пракса, Спасоје Томић, Марко Нешић, школа за тамбуре, историјски развој тамбурашких инструмената, Војводина.

Процес музичког учења има пресудну улогу у прихватању и преношењу техничког и естетског знања, али и у стварању и одржавању културних, друштвених, геополитичких и економских система у које су те музичке и педагошке активности уграђене (Rice 2003: 65). Преношење знања и вештина извођења одређене музике требало би посматрати увек у сагласју са ширим друштвено-историјским околностима у којима се такав трансфер информација реализује. Полазећи од наведених ставова, у раду се приступа анализи две школе, односно приручника за

свирање на тамбурашким инструментима с почетка 20. века. То су књига *Наше тамбуре* Спасоја Томића, учитеља из Шида, која је штампана у Сиску 1909. године у виду приручника за свирање на тамбурашким инструментима, и *Школа за тамбуре* Марка Нешића, рукопис из 1912. године, похрањен у архиви Музеја града Новог Сада. Будући да градови Шид и Нови Сад, односно места на која се односе ови приручници, почетком 20. века нису припадали идентичним друштвено-политичким оквирима, ово дијахронијски оријентисано истраживање представља сведочанство о тамбурашком звуку две, у прошлости релативно удаљене, а данас јединствене просторне и културне области. Наиме, хрватско-угарском нагодбом из 1868. године Шид, заједно с другим насељима у Срему, улази у састав Краљевине Хрватске и Славоније, формално аутономне регије у оквиру Аустроугарске монархије. Ова промена је утицала на интензивније повезивање људи из Срема и осталих делова Краљевине Хрватске и Славоније с онима из других области Аустроугарске. Културна размена се обављала на истим релацијама, што потврђују и биографске скице Спасоја Томића и Марка Нешића.

Текст је организован у четири целине: у првој су предочени аспекти тамбурашке праксе с почетка 20. века на подручју данашње Војводине, у другој се разматра књига Спасоја Томића, у трећој рукопис Марка Нешића, да би се на крају приступило сублимацији података, али не са циљем компаративне анализе методолошких приступа у ова два приручника. Архивској грађи, која је у фокусу рада, приступа се као вредним и валидним писаним сведочанствима о тамбурашком звуку једне епохе, чиме се ово акустички фокусирано истраживање писаног архива смешта у домен историјске етномузикологије. У интерпретацији поменутих дела пошло се од схватања Ане Марије Очоа Готијер (Ana María Ochoa Gautier) да, када се одређени звук опише и упише у вербални опис и писану реч, он постаје дискурзивна формација која има потенцијал креирања историјских истина (Ochoa Gautier 2014: 33). Другим речима, кроз акустички фокусирано истраживање писаног архива, које тумачимо као селективна сведочанства историје у одређеном временском и просторном контексту, приступа се анализи писаних наратива у којима су поједини начини перцепције, описа и уписивања звука вреднији од других у контексту неједнаких односа моћи (Ochoa Gautier 2014: 33). У том оквиру треба посматрати и приручнике Спасоја Томића и Марка Нешића – та важна писана сведочанства су доживела већу или мању популарност у датом тренутку управо због неједнаких контекстуалних услова и односа моћи.¹

¹ Наведену констатацију потврђује и чињеница да је књига Спасоја Томића штампана у Сиску и званично дистрибуирана као уџбеник с јасно назначеним

Тамбурашка пракса с почетка 20. века на подручју данашње Војводине

Тамбурашка пракса, схваћена као друштвена активност у виду музицирања и дискурзивних чинова (писања и/или говора), континуирано је присутна на подручју данашње Војводине више од два века. Иако се не може са сигурношћу утврдити почетак групног музицирања на тамбурашким инструментима, што представља суштину тамбурашке праксе, сасвим поуздано се може рећи да се развијала под снажним утицајем аустроугарске културе. Током 19. века тамбура је постала важан друштвени и културни симбол, па и симбол идентитета Срба и Хрвата у градским срединама Аустријског царства, односно Аустроугарске монархије.²

У првим годинама 20. века, све до Великог рата, односно у временском оквиру који је у фокусу овог рада, групно музицирање на тамбурашким инструментима заступљено је у градским, али и у сеоским срединама. Захваљујући друштвеном и економском напретку у градским срединама, развијале су се институције у оквиру којих су преносене идеје о буђењу националне свести.³ Тамбурашки ансамбли су због своје популарности заузимали важно место у културно-пропагандним програмима, о чему нам сведоче њихове активности у оквиру рада бројних певачких и соколских друштава и позоришних трупа (Forry 2011: 118–127). Ови институционално организовани наступи, као и поједини наступи у градским кафанама, били су концертног типа, што се првенствено односи на унапред осмишљен репертоар, начин његове звучне реализације и на односе између музичара, организатора и публике.

Репертоарска политика креирана је у складу са тадашњим стремљењима, што значи да је био заступљен инструментални и во-

ауторским правима и продајном ценом, за разлику од рукописа Марка Нешића који је умножаван преписивањем и промовисан незванично, личним ангажовањем аутора.

² У актуелној научној литератури се пракса групног музицирања на тамбурашким инструментима неретко интерпретира као симбол идентитета Срба (Forry 2011; Antunović 2018: 59–71; Антуновић 2021) и/или Хрвата (Bezić 2001: 97–114), односно као средство преносења идеја „антихабзбуршког словенског покрета“ и „антиасимилативне идеологије Јужних Словена“ све до Првог светског рата (Bonifačić 1995: 70).

³ У односу на концепцију рада и начин финансирања, Марк Фори (Mark Forry) издваја два типа друштвених и културних институција у годинама између 19. и 20. века: званичне, где су културни и/или идеолошки циљеви јасно маркирани (школе, соколска друштва, војни оркестри, певачка друштва, трговачке и добротворне организације), и независне организације које су доприносиле развоју културног живота уз доминантно изражен комерцијални аспект (позоришне трупе и кафане) (Forry 2011: 118–131).

кално-инструментални израз. Традиционална музика презентована је у оквиру „смеса“, односно композиција састављених од више народних мелодија различитог карактера, те су временом импровизација, варирање и друге одлике солистичке традиционалне свирке потиснуте у други план (Лајић Михајловић 2019: 18). Поред мелодија традиционалних плесова, компоноване су нове инструменталне форме (попут маршева), али и песме са сатирично-љубавном и/или тада актуелном политичко-друштвеном тематиком.

Бројни тамбурашки ансамбли су у то време имали прилику да наступају у разним градовима широм Европе, па и Америке. То им је омогућило да упознају друге културне вредности и да буду упућени у савремене музичке токове, што је у великој мери утицало на проширење репертоара у интернационалном смеру (Лајић Михајловић 2019: 18). Поред тога, ови тамбурашки ансамбли, као својеврсни амбасадори и преносиоци културних вредности, представљали су иностраној публици домаће народне мелодије, и у супротном смеру, домаћој публици приближавали музику „високе“ западноевропске уметности, као и међународне популарне мелодије. На основу увида у репертоарску политику, може се рећи да је тамбурашка музика имала вишеструку друштвену улогу која се огледа кроз њен забавни, љубавни, интернационални и ангажовани карактер.

Знање и вештина свирања преносили су се двојачко – неформално усменим путем (приватна сфера) и званично у оквиру различитих институција уз употребу музичког писма (јавна сфера). Музичко описмењавање представљало је основни предуслов професионалног деловања тамбураша, што је утицало на економски аспект и генерално репутацију музичара и ансамбала.⁴ Створио се јаз између музички неписмених или аматерских музичара, који су се експонирали углавном локално и у оквирима приватне сфере, и професионалаца из претежно градских и варошких средина који су, делујући у јавној сфери, били видљивији (Лајић Михајловић 2016: 9). Поред тога, музичари су имали потребу за бољом израдом инструмената ради успостављања усаглашене звучности у ансамблу и извођења нових свирачких техника, али и због проширења тржишта. Отуд се у овом периоду развија професионално градитељство тамбурашких инструмената (Лајић Михајловић 2016: 9–10).

Успостављање групног музицирања на различитим врстама тамбурашких инструмената допринело је хијерархијском одређењу улога

⁴ Захваљујући све већем броју музичко писмених тамбураша развијало се и умножавање нотног материјала. Продукција одређених композиција, у почетку техником литографисања, а касније и штампом, утицала је на популарност одређених мелодија на ширем географском простору, као и њихов опстанак кроз дужи временски период (Лајић Михајловић 2019: 19).

унутар ансамбла. Ово диференцирање с друштвеног аспекта утицало је на истицање лидера – капелника, по коме је неретко и називан ансамбл, док су остали чланови у другом плану (Лајић Михајловић 2016: 9). С аспекта музике, дефинисање улога одређивало је звук ансамбла, конкретно организацију вишегласног музицирања.

На естетику свирања тамбурашких ансамбала у великој мери утицала је појава грамофонских плоча. За потребе снимања музичари су морали унапред да осмисле аранжман тако да у временски ограниченом простору изнесу целокупан музички и поетски садржај. Поред тога, кроз популарност новог медија и његов комерцијални аспект, овакви приступи су се временом усталили у извођачкој пракси на ширем географском простору (Лајић Михајловић 2019: 18–19). Истовремено, блиски контакти и сарадње међу тамбурашима омогућавали су брз развој и промене у конструкцији инструмената, увођење различитих техника свирања и проширење репертоара.

Генерално, тамбурашка пракса с почетка 20. века на подручју данашње Војводине, а може се рећи и Аустроугарске, одликује се значајним променама које су се дешавале кроз деловање различитих институција у градским срединама, као и посредством утицаја нових медија – продукције грамофонских плоча и нотног материјала. Репертоар забавног, друштвено-политичког и интернационалног карактера указује на вишезначност тамбурашке праксе, посебно у контексту националних стремљења унутар Аустроугарске. У овом турбулентном периоду настају два приручника за свирање на тамбурашким инструментима, те се на основу анализе њихових садржаја може сазнати не само о типовима инструмената и техникама свирања, него и о естетским вредностима тамбурашког звука с почетка 20. века на простору данашње Војводине.

Спасоје Томић и тамбурашка пракса у Шиду

Шид, као важно транзитно-трговачко место које повезује источни и западни део Срема, добио је статус града још у 18. веку. Због велике циркулације људи било је много гостионица, економски стандард је континуирано растао, а то се одражавало и на развој културног и музичког живота у граду. Важна личност у историји тамбурашке праксе био је Димитрије Мита Орешковић (1816–1867), угоститељ и тамбураш из Шида. Захваљујући скромној, али вредној заоставштини Мите Орешковића, може се рећи да је музицирање тамбураша било заступљено у Шиду средином 19. века, и да је репертоар био усмерен ка изражавању припадности српској култури у оквиру мултикултурног друштва јужног

дела Аустријског царства.⁵ У оквиру другачијих друштвено-политичких околности, али у сагласју с успостављеном традицијом тамбураштва, Спасоје Томић (1877–1942) својим деловањем остварује континуитет у заступљености тамбурашке праксе у Шиду.

Родио се у Старом Керу (данас село Змајево у Бачкој) 1877. године, а школовао се у Новом Саду, Сомбору и Будимпешти. По доласку у Шид није се више селио, а трагично је преминуо, заједно са сликаром Савом Шумановићем и бројним суграђанима, у Сремској Митровици 1942. као једна од жртава ратних злочина.⁶ Спасоје Томић долази у Шид 1898. године на радно место учитеља, да би с временом напредовао и вршио дужност управитеља школе и школског надзорника на нивоу среза. Поред тога, дириговао је и водио хор Српског певачког друштва „Јавор гусле“, као и женски тамбурашки оркестар који је од 1901. године деловао у оквиру истог друштва (Тренкић и Человски 2021: 10–11). Сматра се да је својим деловањем био веза између „западног и источног тамбураштва“ (Andrić 1962: 24). Активно је писао текстове и нотне прилоге за часопис *Тамбурица* који је излазио у Сиску у штампарији Јанка Стјепушина,⁷ а истој издавачкој кући објавио је своју најпознатију композицију *Тамбурашко коло* и књигу *Наше тамбуре* (в. слику 1).



Сл. 1. Насловна страница књиге Спасоја Томића *Наше тамбуре* (1909)

⁵ О животу и музичком стваралаштву Димитрија Мите Орешковића в.: Томић 2014; Лајић Михајловић 2016: 7–39 и Лајић Михајловић 2019: 11–26.

⁶ Детаљније о биографији Спасоја Томића в.: Andrić 1962: 24; Папуга 1992: 5; Томић 2014: 210–212; Тренкић и Человски 2021: 10–11.

⁷ У последњој деценији 19. века Јанко Стјепушин (1861–1943) отворио је продавницу и радионицу тамбура у Сиску. Потом је основао и издавачку кућу у којој су штампане тамбурашке композиције, а од 1903. до 1914. године излазио је часопис *Тамбурица*, који је у то време представљао важну публикацију за развој и институционализацију тамбурашке праксе (Andrić 1962: 18).

Током писања књиге *Наше тамбуре*, Томић је сарађивао с Миланом Стахуљаком⁸, а узор у методологији и самој концепцији приручника пронашао је у делима Милутина Фаркаша⁹ и Алфонса Гучија (Alfons Gutschy)¹⁰ (Томић 1909: 2). Књига је посвећена писменим музичарима те не садржи информације о основама музичке писмености, иако су на појединим местима објашњени појмови из теорије музике. Организована је у неколико целина: на почетку су детаљно објашњене врсте тамбура, терминологија, ерголошке карактеристике, начини штимања и добијања тона, опсег, функција у оркестру, технике свирања уз опаске о пожељној извођачкој естетици. У додатку је кратко упутство за писање партитура, визуелног приказа хватаљке сваког инструмента и исписивање акорда који могу да се изведу на бугарији.

У књизи су описане једногласне и двогласне квинтне тамбуре хроматског типа, што значи да су прагови на врату инструмента или хватаљци поређани тако да омогућавају извођење темперованог хроматског низа. У сагласју с терминологијом којом се одређује и улога тамбурашких инструмената у групном музицирању, Томић их је поделио у две групе: *примашице* (прва тамбурица/бисерница/прим; друга тамбурица/контрашица/шара/прим-терц; прва, друга и трећа тамбура/брач; чело-тамбура/чело-брач), и *секундашице* или *пратња* (прва и друга бугарија и бас/берде) (Томић 1909: 7).¹¹ Потом је детаљно описао сваки инструмент уз илустрације, нотне приказе штимовања празних жица,

⁸ Милан Стахуљак (1878–1962) био је значајан тамбурашки композитор. Увео је у ансамбл тамбура *фаркашица* транспонујући человић in F (Andrić 1962: 22).

⁹ Милутин пл. Фаркаш (1865–1923) био је плодан аранжер (не и композитор) за тамбурашке ансамбле који су у свом саставу имали двогласне квинтне тамбуре с једногласним бисерницама и брачевима. Овакав начин штимовања познатији је као „Фаркашев систем“, иако Милутин Фаркаш није његов творац, него су то осмислили Мијо Мајер и Фрањо Ксавер Кухач (Andrić 1962: 13). Објављивањем приручника за свирање *Кратка упута у тамбурање по кајдах* 1887. године, тамбуре *фаркашице* стичу велику популарност и заступљеност на ширем подручју западног дела Балкана.

¹⁰ Као жесток противник једногласних и двогласних тамбура, Алфонс Гучи (1868–1942) готово цео живот посветио је питањима и проблемима система штимовања тамбура. Залагао се за развој вишегласних тамбура, те је заједно с Пером Ж. Илићем осмислио трогласне квинтне тамбуре (Ilić 1955: 6–7; Andrić 1962: 18), које су већу популарност доживеле тек након Другог светског рата деловањем Славка Јанковића.

¹¹ Идентична терминологија и подела на *примашице* и *секундашице* заступљена је и у књизи Милутина Фаркаша (Farkaš 1894), што није изненађујуће ако се зна да су у обе књиге описани врло слични типови тамбурашких инструмената. Поред тога, у уводном делу књиге Томић објашњава да је у то време било заступљено више различитих назива за исте инструменте, које је окарактерисао као старе и нове (Томић 1909: 1–2).

као и читавог опсега/тонског низа који је могуће извести. Тако, прва тамбурица, бисерница или прим има корпус гитарастог облика и четири жице које су унисоно наштамане на тон d^2 , али се у нотном писму, ради избегавања горњих помоћних линија, пише за октаву ниже. Друга тамбурица, контрашица, шара или прим-терц је идентичан инструмент, само што се четврта (горња) жица може транспоновати за терцу (h^1) или кварту (a^1) ниже, тако да је опсег тамбурице h^1/a^1-e^4 , односно d^2-e^4 код унисоног штимања. Дупло већи инструмент од тамбурице је прва тамбура или соло брач. Крушколиког је облика, унисоно наштамана на тон d^1 , те звучи за октаву ниже од тамбурице и записује се у оригиналној звучности. Друга тамбура или други брач је двогласна тамбура са четири жице, где су прва и друга наштамане на тон d^1 , а трећа и четврта на тон g . Унисоне жице се увек свирају заједно, а опсег инструмента је $g-e^3$. Трећа тамбура је идентична као и друга, с тим што Томић наводи да је могуће уместо четврте челичне жице ставити преплетену дебљу жицу која може да се наштама на тон c , чиме би се проширио опсег инструмента. Претпоставља се да је инспирација за трогласно квинтно штимање тамбуре, чија је улога у групном музицирању одређена као трећи брач, потекла од Алфонса Гучија. Највећи инструмент из групе *примашица*, односно тамбурашких инструмената на којима се изводи мелодијска линија, јесте чело-тамбура или чело-брач. Овај инструмент, такође крушколиког облика, има четири жице које могу бити наштамане двогласно у интервалу чисте квинте (тонови G и d), или пак трогласно (тонови G , d и a). У зависности од начина штимања, опсег инструмента може бити $G-g^1$, односно $G-d^2$ и записује се у оригиналној звучности (Томић 1909: 13–22).

У групу *секундашица* или пратећих инструмената спадају два типа бугарија и бас/берде. Бугарије су трогласне тамбуре са четири жице које могу бити наштамане на тонове h , d^1 и g^1 , односно g , h и d^1 . Прве две жице су унисоне, а приликом свирања увек истовремено звуче све четири жице. Другим речима, овај инструмент има искључиво хармонско-ритмичку улогу у ансамблу зато што се на њему изводе акорди у одређеним ритмичким пулсацијама (Томић 1909: 22–26). Томић је теоријски објаснио и нотним записима и илустрацијама хватаљке визуелно представио све акорде који су заступљени у извођачкој пракси на коју се књига односи. То могу бити трозвуци (велики/дур, мали/мол, раширени/повећани (тј. прекомерни) и смањени/омањени (тј. умањени) или четворозвуци трогласно интерпретирани (велики/дур четворозвук (тј. мали дурски септакорд), мали/мол четворозвук (тј. мали молски септакорд) и смањени четворозвуци (тј. умањени септакорд), с тим

што се основни тон увек додељује деоници баса (Томић 1909: 33–71).¹² На основу детаљног и систематичног приказа заступљених акорада може се рећи да је хармонски језик тамбурашке праксе на коју се књига односи веома богат. Али, ширу и прецизнију слику овог аспекта могуће је створити тек на основу анализе партитура и/или звучних снимака. Важно је истаћи да се комбинацијом сазвучја две различито интониране бугарије, приликом извођења истог акорда, постиже богатији волумен хармонско-ритмичке пратње у ансамблу, што свакако представља важну одлику у креирању звучне естетике с почетка 20. века. Бас или берде је највећи тамбурашки инструмент с најдубљим регистром. Може да има три или четири жице, те је и начин штимовања двојак: ${}_1G$, G, D и d, или ${}_1G$, D и A. Код басева са четири жице карактеристично је двогласно свирање у октавама, чиме се додатно појачава звук ове деонице (Томић 1909: 26–28).

Поред детаљних описа тамбура, у књизи су објашњени и основни принципи држања инструмента и добијања тона, уз прецизне напомене о начинима свирања који су у складу с тадашњом слушалачком естетиком. Томић истиче: „Правилна употреба прстомета, главна је особина ваљаног тамбурања“ (Томић 1909: 9), док „вјештина у титрању [извођењу тремоло потеза, прим. Ј. Б.] је особина само добрих тамбураша, а постизава се марљивим вјежбањем“ (Томић 1909: 11). Наиме, основни начини добијања тона и технике свирања тамбура *примашица* јесу „титрање“ или „трзање“, односно извођење тремоло и ударање у смислу појединачних трзаја жица потезима десне руке на доле или наизменично доле-горе. Посебну пажњу аутор поклања објашњењу ортографских решења у односу на специфичне технике извођења у вези с артикулацијом. Такође, описује могућност померања десне руке ка кобилици како би се произвео другачији тембр, као и различите извођачке технике зарад постизања динамичких нијансирања (Томић 1909: 22).

Томић наглашава да је тамбурица „најпотребнија у тамбурашком збору“ зато што јој је звук „цвркутан и интензиван“, док прва, друга, трећа тамбура и чело представљају јединствену целину чија је улога „да попуне празнину између тамбурица и баса“ (Томић 1909: 30–32). Овим објашњењем стиче се утисак да је високи регистар тамбурице, уз хармонско-ритмичку подлогу, есенцијалан у означавању и препознавању пожељног тамбурашког звука у просторно-временском контексту на који се односи књига Спасоја Томића. Али, можда најзначајнији податак, који доста мења савремене претпоставке о тамбурашкој пракси на

¹² Будући да се терминологија теорије музике која је заступљена у књизи разликује од савремене, ради лакше читљивости и разумевања текста дописали смо ауторске примедбе поред назива акорада који се данас другачије именују.

почетку 20. века, јесте тај да све описане тамбуре звуче за велику секунду више од написаног нотног текста:

Све се тамбуре угађају – удешавају по гласовирском е гласу и према томе тамбурашки збор звучи увијек за цио глас више – ситније, него што у партитури стоји написано. Тамбуре су више удешене ради тога што би прави глас, онај који је написан, био за тамбуре предубок, према бројевима онијех жица, што су у књизи наведени – те не би биле довољно затегнуте и због тога би зврјале т. ј. при њиховом титрању оне би ударале у хватаљку и на тај начин добили би јако нечисте и непријатне гласове. Томе би се могло помоћи на тај начин, да узмемо дебље жице, а то такођер не би ваљало, јер онда послје ударања у тамбуру не би чули зујање, него би глас био кратак, као да је какав конац натегнут на тамбуру (Томић 1909: 32).

Назив књиге *Наше тамбуре* несумњиво указује на то да су у тамбурашкој традицији у Шиду у првој деценији 20. века, односно у друштвеном и просторно-временском оквиру деловања Спасоја Томића, биле заступљене једногласне и двогласне квинтне тамбуре познатије као „Фаркашев систем“, али и да је постојала тенденција ка проширењу звучности у правцу прештимавања појединих инструмената на трогласне квинтне тамбуре. Може се рећи да описани инструменти из књиге Спасоја Томића представљају својеврсни прелазни облик од *фаркашица*, односно једногласних и двогласних квинтних тамбура, ка трогласним које су се највише употребљавале у Хрватској у другој половини 20. века.

Марко Нешић и тамбурашка пракса у Новом Саду

С десне и леве стране Дунава, на северном делу Срема и југу Бачке, развијао се град Нови Сад. Иако постоје докази да су људи на том месту живели неколико хиљада година пре нове ере, изградња Петроварадинске тврђаве, почев од 1692, сматра се почетном етапом у развоју насеља, а статус града и назив Нови Сад добија средином 18. века. Повољни услови за живот занатлија и трговаца привукли су велики број људи, посебно Срба, те је у првој половини 19. века Нови Сад био највећи српски град. Овај важан културно-политички центар Срба у Аустроугарској монархији током 19. и на почетку 20. века није био административно седиште већих територијалних области све до 1918. године, када преузима ту улогу која траје и данас. У етнички хетерогеној и динамичној

градској средини, која се на прелазу два века континуирано развијала, живео је и стварао тамбураш и композитор Марко Нешић.

Берберин по занимању, цео живот посветио је музици, али и бројним друштвено-политичким активностима. Био је веома ангажован као социјалдемократа и социјалиста, интернационално оријентисан, а био је и велики поборник есперанта, у коме је видео могућност за међународно комуницирање и превазилажење граница које раздвајају људе. Сматра се да је своју политичку оријентацију и космополитске идеје развио захваљујући путовањима широм Европе на којима је наступао заједно са супругом Милевом и осталим члановима тамбурашког збора „Бели орао“. Свирао је у неколико тамбурашких ансамбала, од којих су најпознатији: „Ексцелсиор“ Ондреја Мудроха, Први српски тамбурашки збор у Новом Саду, тамбурашке дружине „Братимство“ и „Србадија“, „Бели орао“ Васе Јовановића (Томић 2009: 22). Рад тамбурашког збора „Бели орао“ издвајао се по међународним турнејама, проширењу репертоара у смеру његове интернационализације и специфичним костимираним наступима у стилизованим црногорским народним ношњама.¹³

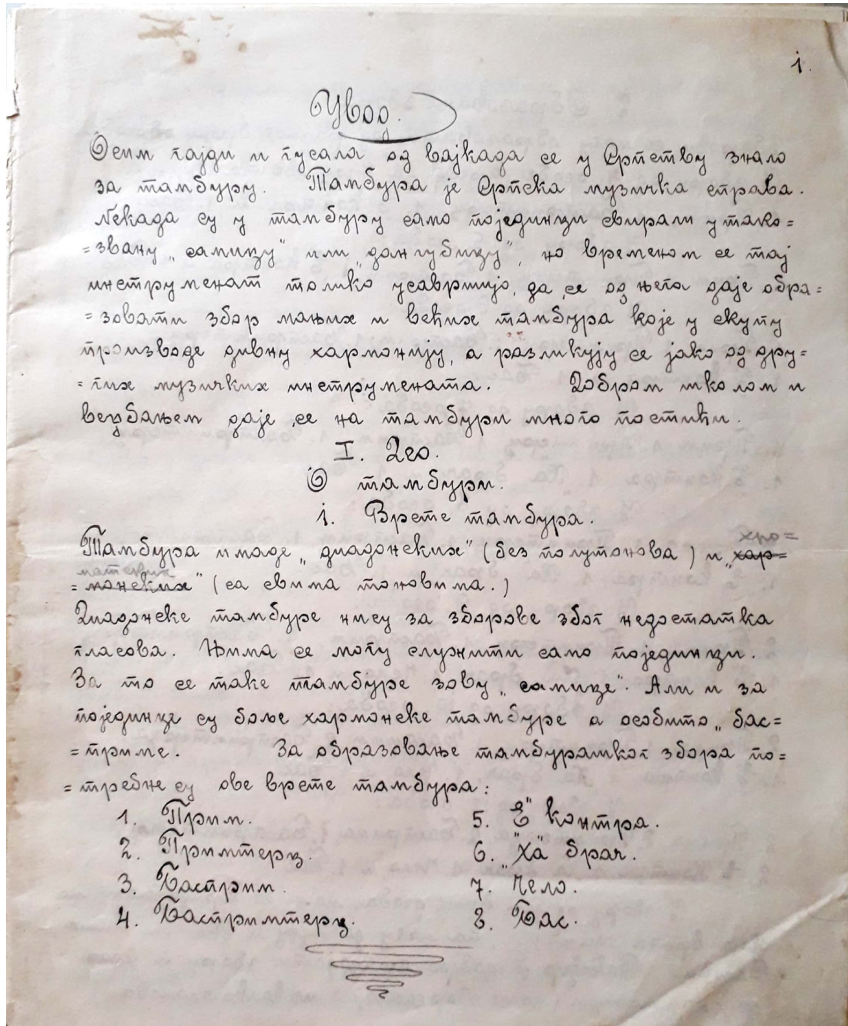
Марко Нешић је највећи композиторски успех постигао компоновањем песама на властите стихове различите тематике – љубавне, родољубиве, породичне, дечје, радничко-пролетерске, као и интернационалне на есперанто језику. Поред тога, треба истаћи и то да је Нешић своје композиције, које су у то време (али и данас) биле веома популарне, продавао не само широм Европе, него и тамбурашима у Америци. О развијеној мрежи дистрибуције његових нота сведочи нам богата архивска грађа, а посебно занимљива јесте *Свеска Нешића са списком поручиоца нота* (1913–1936), која се налази у Музеју града Новог Сада.¹⁴

Сарађивао је с различитим музичарима, попут композитора Исидора Бајића, Владимира Р. Ђорђевића, Јосифа Маринковића, Корнелија Станковића, Аксентија Максимовића, и с тада популарним свирачима и певачима: Стеваном Бачићем Трндом, Јоцом Максимовићем, Јоцом Милинко Мимиком, Филипом Липом Грујићем, Митом Радојевим Кипицом и другима. У домену музичке продукције био је веома активан и снимио велики број плоча за различите издавачке куће (нпр. Premier Record, Odeon, Victor Record, Columbia Record, Edison Bell-Penkala, Conceert Record Gramophone и др.). За емитовање ових звучних записа, као и за своје композиције које су снимали други музичари, или пак које је

¹³ Детаљније о раду тамбурашког збора „Бели орао“, као и о сарадњи између Марка Нешића и Васе Јовановића који су се с временом и побратимили, в.: Брзић 1993 и 2012, Томић 2009, Лајић Михајловић 2019.

¹⁴ Целокупна Нешићева заоставштина налази се у неколико архива – Музеј града Новог Сада, Музеј Војводине, Архив Војводине, а бројни подаци могу се пронаћи у библиотеци Матице српске, као и у појединим приватним архивима.

компоновао као музичку подлогу за рекламе појединих фирми, редовно је добијао тантијеме (Томић 2009). Бавио се педагошким радом, али то му није био примарни извор материјалних прихода, него свирање у кафани. Подучавао је и водио тамбурашке секције, односно зборове у Српском занатлијском друштву „Невен“ и Радничком друштву „Слобода“, које је под утицајем промена друштвено-политичке климе 1929. године преименовано у Новосадска радничка уметничка група „Радник“ (Томић 2009: 109–114).



Сл. 2. Прва страница рукописа Марка Нешића *Школа за тамбуре* (1912)

Рукопис књиге *Школа за тамбуре*, који никада није публикован, Марко Нешић је написао 1912. године.¹⁵ Познато је да је нотну писменост и основе теорије музике научио од Карела Драгутина Хрузе (1859–1915), Чеха школованог у Будимпешти и Прагу. У последњој реченици *Школе за тамбуре* наводи да је приликом писања консултовао *Теорију музике* Јосифа Свободе (Нешић 1912: 52). Књига је организована у две велике целине којима претходи кратак, али значајан увод (в. сл. 2). Наиме, Нешић је у првим реченицама представио друштвену улогу тамбура на почетку 20. века и њен значај за српски живаљ, и одредио је као „српску музичку справу“ (Нешић 1912: 1). Први део, „О тамбури“, доноси податке о врстама тамбурашких инструмената, деловима, начинима штимања и добијања тона, опсег, као и комбинације описаних тамбура у групном музицирању и њихове улоге (Нешић 1912: 1–24). Други део, „О нотама“, садржи основне информације о музичкој писмености и теорији музике, уз додатна објашњења о начинима нотирања акорада и мелодијских кретања за инструменте Е контру и Ха брач у партитурама (Нешић 1912: 24–52). На крају књиге налази се примедба, где је објашњена њена намена и дате су смернице за практичну примену при учењу:

Пошто је књига намењена свима члановима једног тамбурашког збора, то ју је немогуће било средити тако да све оно што појединцима треба, буде на једној гомили. Зато оно, што се не нађе у једном делу (где би требало да буде) треба пажљиво потражити по целој књизи и наћи ће се (Нешић 1912: 52).

Марко Нешић је у књизи описао следеће инструменте који могу да сачињавају један тамбурашки ансамбл, односно збор: прим, примтерц, басприм, баспримтерц, Е контра, Ха брач, чело и бас. Све тамбуре су хроматског типа и имају четири жице које су наштимане трогласно, изузев баса. Прим и примтерц су идентичан инструмент, односно представљају тип хроматске трогласне квартне тамбуре са четири жице, где су прве две наштимане на тон e^2 , трећа је h^1 и четврта fis^1 .¹⁶ Разлика у називу одређује њихову улогу у ансамблу, те се на приму изводи главна мелодијска линија, док је примтерц предодређен за пратњу у виду кретања терцне хомофоније. Нешић објашњава да се у партитури обе деонице пишу транспоновано, за октаву ниже, ради избегавања употребе помоћних линија, што указује на доминацију свирања у другој и трећој

¹⁵ Ова вредна архивска грађа налази се у Музеју града Новог Сада у оквиру заоставштине Марка Нешића, заведена под сигнатуром 3397.

¹⁶ Занимљива је Нешићева опаска о покушају додавања пете жице на приму, што се „није нашло за практично због слабог гласа“ (Нешић 1912: 3).

октави. У оквиру илустрација на којима су визуелно приказани и повезани тонови на праговима који се налазе на врату инструмента – дивчику, с њиховом позицијом у нотном систему, може се закључити да је обим прима од тона fis^1 до h^3 . Поред тога, на основу истих илустрација, али и тумачењем текстуалног садржаја, може се рећи да је на трећој и четвртој жици практиковано свирање само у првој позицији, односно на првих седам прагова, што представља једну од важних одлика стила и технике свирања описане тамбурашке праксе. Идентичан принцип свирања односи се на басприм и баспримтерц, а разлика је у томе што су наштимани за октаву ниже, на тонове e^1 , h и fis , те се ове деонице записују у оригиналној звучности (Нешић 1912: 3–7). Хармонско-ритмичка улога Е контре, односно примарно извођење трозвука у односу на мелодијске покрете, утицала је на прештимавање четврте жице на тон gis , док су остале наштимане као и код басприма. У том смислу, окидањем празних жица на Е контри добија се дурски сектакорд: $gis-h-e^1$. Ха брач има готово идентичну улогу као и Е контра, али се штимује на тонове h , fis и dis , те се ноте у партитури записују у бас кључу, а може и за октаву више у виолинском кључу. Комбинације истих врста акорада одсвираних на Е контри и Ха брачу употпуњују и доприносе волумену звука хармонско-ритмичке потпоре у ансамблима, будући да су у питању различити обртаји трозвука.¹⁷ Нешић је детаљно објаснио и визуелно приказао илустрацијама хватове и прстореди свих акорада за које је сматрао да су неопходни у свирању Е контре и Ха брача, а то су по врсти дурски и молски трозвуци, као и „септимае обичне и скршене“, односно трогласна сазвучја доминантног септакорда са или без основног тона (Нешић 1912: 7–20). Поред тога, објаснио је да се „обичне септимае“ (трогласне варијанте малог дурског септакорда с основним тоном) могу заменити „скршеним“ или дурским трозвучима, док „скршене септимае“ (трогласне варијанте малог дурског септакорда без основног тона) немају адекватне замене (Нешић 1912: 15). Ова опаска отвара потпуно нову димензију слушања, разумевања и потенцијалне реконструкције хармонског аспекта у тамбурашкој музици с почетка 20. века.

У другом делу књиге приказан је нов начин записивања акорада у партитурама који је сведен на основни тон и симбол за врсту акорда изнад – кружић означава дур, крстић мол, број 7 „обичан септим акорд“

¹⁷ У савременој извођачкој пракси, у формацији великог оркестра, понекад су заступљене две контре различитог штима – *in A* и *in E*, како би се постигао акорд пуног звучања. Ако, међутим, у оркестарском инструментаријуму не постоји контра *in A* – јер се овај инструмент никада не користи у мањим ансамблима – тада се музичари међусобно договоре да одређене акорде свирају у различитим обртајима и на тај начин постигну жељену звучност.

и 7 с две тачке „скршен септим акорд“.¹⁸ Пошто се, поред акордског свирања, на овим инструментима изводила и мелодијска линија, посебно у мањим ансамблима, изнад нотних глава се на тим местима пишу тачкице, попут означавања стакато артикулације (Нешић 1912: 47–50). Чело се штимује слично као и Ха брач, с разликом у четвртој жици која је тон Cis, што указује на другачију улогу овог инструмента. Нешић објашњава и да:

Имаде челиста који нису задовољни са таквим удешавањем жица на челу, као што се у овој књизи препоручује; таквима се оставља на вољу да удешавају како то они хоће. Има ко пише ноте за чело за једну октаву ниже, што такођер није хрђаво. Најбоље би пак било кад би се ноте и за чело и за Ха брач писале у виолин кључу (Нешић 1912: 22).

Иако није прецизно објашњена улога чела у ансамблу, претпоставља се да се на овој деоници изводи мелодијска линија која представља контрапункт у односу на главну мелодијску линију, или је у сагласју с деоницом баса. Једини четворогласни тамбурашки инструмент јесте бас, али Нешић и овде напомиње да постоје другачији начини штимовања које не објашњава. Пошто се, међутим, жице штимују на тонове е, Е, а, А, као и увек се истовремено свира на две жице у интервалу октаве, бас описан у Нешићевој књизи представља двогласни квинтни тип тамбуре (Нешић 1912: 22–23).

Имајући у виду наведене комбинације тамбурашких инструмената, може се рећи да приликом групног музицирања није било одређено правилом колико чланова мора да има један „тамбурашки збор“. Нешић објашњава да је за формирање тамбурашког квартета неопходно да у саставу буду заступљени прим, баспримтерц, Е контра и бас, и да се повећањем броја музичара инструментаријум обогаћује прво примерцом, а потом баспримом, Ха брачем и челом. У ансамблима са већим бројем музичара се, такође, примарно повећава број примова, а потом инструмената с дубљим регистром (Нешић 1912: 2). Овакав приступ је потпуно другачији у односу на савремену тамбурашку праксу, те се може рећи да звучна доминација прима представља једну од карактеристика звучне и слушне естетике с почетка 20. века.

Техника свирања десном руком подразумева употребу „терзијана“ (трзалице) за извођење тремола, или „трешења“, као и наизменич-

¹⁸ У Нешићевој свесци са списком поручилаца нота налазе се подаци о ансамблима за које је писао и о заступљеним инструментима. Тако је код неких муштерија назначено на који начин треба записивати деоницу Е контре, што је маркирано као стари и нови начин (Нешић 1913–1936).

них потеза, односно „искуцавање према потребама нота“ (Нешић 1912: 5). На крају приручника Нешић објашњава како се пишу и како се изводе „шаре и украси“, конкретно једноструки, двоструки и троструки предудар („предударац“ или „придавак“), затим групето („двогуби ударац“ или „украс“), трилер („потреслица“ или „трило“), мордент и пралтрилер („одскок“) (Нешић 1912: 51–52). Будући да украси представљају веома важан аспект у креирању стила традиционалне музике у одређеном времену и простору, наведени орнаменти представљају значајан податак о извођачком маниру тамбураша у Новом Саду на почетку 20. века.

Закључна разматрања: акустички фокусирано истраживање писаног архива

Како циљ овог рада није усмерен ка компаративно-аналитичком сагледавању методолошких приступа у ова два приручника за свирање на тамбурашким инструментима, анализираној архивској грађи приступа се кроз призму акустички фокусираног истраживања писаног архива као сведочанства тамбурашког звука једне епохе. Може се рећи да је тамбурашки звук с почетка 20. века у јужним деловима Аустроугарске хетероген и да се мењао захваљујући мобилности актера праксе (музичара-тамбураша, али и учитеља и других прегалаца у култури), те утицајима нових медија – грамофонских плоча и повећане продукције нотног материјала.

Анализа приручника за свирање Спасоја Томића и Марка Нешића, сагледавање карактеристика описаних инструмената, објашњених техника свирања и дефинисаних улога у групном музицирању, упућује на закључак да су у Шиду и Новом Саду истовремено била заступљена два типа тамбурашких инструмената, и да их је потенцијално било више. Многе особености које се односе на извођачку праксу, међутим, у крајњој инстанци веома су сличне или пак идентичне. На првом месту издваја се подељеност улога инструмената на мелодијске и хармонско-ритмичке, што креира јединствен начин размишљања приликом аранжирања и компоновања. Затим, у оба приручника помињу се дијатонске тамбуре као инструменти из прошлости који су у то време били заступљени у солистичким извођењима. Као својеврсан отклон од архаичног звука, оба приручника посвећена су хроматским тамбурама са четири жице. Начин добијања тона, односно технике свирања десном руком у виду комбинација тремола и наизменичних потеза, јесте идентичан, што се не може рећи за прсторед леве руке код мелодијских инструмената. Иако у књизи Спасоја Томића нису објашњене позиције леве руке, на основу илустрација претпоставља се да је на свим жицама свирано

у различитим позицијама. У Нешићевом приступу доминантна је употреба прве позиције (тј. свирање до седмог прага) на трећој и четвртој жици. Оба извођачка манира условљена су примарно конструкцијом и звучним потенцијалима инструмената, али су свакако у одређеној мери утицали и на креирање различитих стилова свирања.

Међу наведеним инструментима, двогласни бас са четири жице је врло слично описан у оба приручника. Наравно, интонација је различита, у складу с осталим тамбурама, али принцип двогласног свирања у октавном сазвучју је идентичан. На тај начин је појачан волумен бас деонице као носиоца основне линије хармонско-ритмичке пратње на основу које се извођачи међусобно усаглашавају. Поред тога, у оба приручника издваја се звучна доминација високог регистра који се поверава деоници прве тамбурице, односно прима, уз допуну осталих мелодијских инструмената у смеру реализације терцне хомофоније. Хармонски језик представљен у Томићевој књизи је веома богат, за разлику од Нешићевог, где су представљене само три врсте акорда. Овоме треба додати и заступљеност два типа бугарије, односно Е контре и Ха брача, чиме се постиже пунији сазвук акорда и јасније изражен хармонски план.

Органолошке карактеристике тамбурашких инструмената и односи између инструменталних деоница у тамбурашким ансамблима, који се предочавају на основу акустички фокусираног истраживања два приручника за свирање, креирани су у односу на контексте извођења и друштвену улогу тамбурашке праксе на подручју данашње Војводине, а потенцијално и читавог јужног дела Аустроугарске. Може се рећи да заступљеност и преферирање терцне хомофоније уз хармонско-ритмичку пратњу и истакнуту солистичку деоницу у највишем регистру, као и хетерогена заступљеност различитих типова тамбурашких инструмената, представљају суштину звучне естетике у тамбурашкој пракси с почетка 20. века.

Библиографија

- Антуновић, А. (2021). *Реконструкција релације између тамбурашке праксе и српског идентитета у Аустроугарској*. Архивум – портал Архива Војводине, 2683–4405. <https://archivum.arhivvojvodine.org.rs/?p=1114> (5. 3. 2022).
- Брзић, Б. (1993). *Васа Јовановић: тамбураш и композитор*. Нови Сад: Новосадски клуб и Савез музичких друштава Војводине.
- Брзић, Б. (2012). *Васа Јовановић: тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог*. Друго допуњено издање. Нови Сад: Тиски цвет.
- Лајић Михајловић, Д. (2016). Димитрије Мита Орешковић (1816–1867) – Сећујац у српској културној историји. *Барањске свеске*, 13, 7–39.

- Лајић Михајловић, Д. (2019). (Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 60, 11–25.
- Нешић, М. (1912). *Школа за тамбуре*. Заоставштина Марка Нешића, сигнатура 3397. Музеј града Новог Сада, Нови Сад.
- Нешић, М. (1913–1936). *Свеска Нешића са списком поручиоца нота, 1913–1936*. Заоставштина Марка Нешића, сигнатура 1620. Музеј града Новог Сада, Нови Сад.
- Папуга, И. Ј. (1992). Спасоје Томић – истакнути музички педагог. *Мисао: лист просветних радника Војводине*, XVIII(15), 5.
- Томић, Д. (2009). *Марко Нешић са песмом у народу: алманах*. Нови Сад: Тиски цвет.
- Томић, Д. (2014). *Мита Орешковић: први српски кантаутор*. Шид: Народна библиотека „Симеон Пашчевић“; Нови Сад: Прометей.
- Тренкић, Б. и Человски, А. (2021). *У Шиду граду... : професор Драган Крсмановић и тамбураши Дома младих*. Нови Сад: Уметнички центар „Лира“.
- Andrić, J. (1962). *Tamburaška glazba. Historijski pregled*. Slavonska Požega: Štamparsko preduzeće Slavonska Požega.
- Antunović, A. (2018). Tambura kao identitet. *Interkulturalnost, časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 15. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 57–69.
- Bezić, N. (2001). Tamburica – hrvatski izvozni proizvod na prijelazu 19. u 20. stoljeće. *Narodna umjetnost – hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 38(2), 97–114.
- Bonifačić, R. (1995). Changing of Symbols: The Folk Instrument *Tamburica* as a Political and Cultural Phenomenon. *Collegium Antropologicum*, 19(1), 65–77.
- Farkaš, M. (1894). *Kratka uputa u tamburanje po kajdah*. Treće izdanje. Zagreb: Knjigotiskarski i litografski zavod C. Albrechta (vlastita naklada).
- Forry, M. (2011). *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Prev. D. Brankov i A. Čanković-Popović. Novi Sad: Prometej.
- Ilić, P. Ž. (1955). Iz početnog razdoblja tamburaške glazbe. *Tamburaška glazba*, I(1), 5–7.
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century*. Colombia-Duke University Press.
- Rice, T. (2003). The Ethnomusicology of Music Learning and Teaching. *College Music Symposium*, 43, 65–85. <https://www.jstor.org/stable/40374471>
- Томић, С. (1909). *Наше тамбуре*. Sisak: Tiskara Janko Stjepušin.

Извори илустрација

- Слика 1. Насловна страница књиге Спасоја Томића *Наше тамбуре* (1909). Књига се налази у фонду Народне библиотеке Србије, сигнатура: II 465566.
- Слика 2. Прва страница рукописа Марка Нешића *Школа за тамбуре* (1912). Архивска грађа налази се у Музеју града Новог Сада у оквиру заоставштине Марка Нешића, сигнатура: 3397.

Written Sources About Tambura Sound from the Beginning of the 20th Century: Instructive Handbooks by Spasoje Tomić and Marko Nešić

Julijana Baštić

Summary

The acceptance and transmission of musical knowledge, through which cultural, social, geopolitical, and economic systems are created and maintained, is the starting point in historiographically oriented ethnomusicological research. In this sense, the analysis of the two probably oldest handbooks, or two schools of playing *tambura*, instrument widely used in the area that today represents the unique geopolitical space of Vojvodina, reveals a broad spectrum of information about transmitted musical practice, ideologies and aesthetic values. The book *Our Tamburas* by Spasoje Tomić, published in Sisak in 1909, and the manuscript *School for Tamburas* by Marko Nešić from 1912, both located in the archives of City Museum of Novi Sad, represent important written testimonies of the types of tambura instruments used in Šid and Novi Sad. This acoustically oriented research of the written archive is directed towards two handbooks of tambura playing, that attest to the heterogeneity of tambura practice from the beginning of the 20th century, in the various spatial, cultural, and socio-political frameworks.

Key words: tambura practice, Spasoje Tomić, Marko Nešić, tambura school, historical development of tambura, Vojvodina (Serbia).

мр Јулијана Баштић
Универзитет у Новом Саду,
Академија уметности, Нови Сад
Е-пошта: julijanaj88@yahoo.com

Примљено: 25. 10. 2022.
Прихваћено: 20. 12. 2022.